



КНИЖНАЯ
ПОЛКА
ВАДИМА
ЛЕВЕНТАЛЯ

Андрей Степанов

ИСЧЕЗАЮЩЕЕ
СЧАСТЬЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



Москва • 2021

УДК 82-95
ББК 84(2Рос=Рус)6
КТК 210
С 79

Степанов А. Д.

С 79 Исчезающее счастье литературы : [эссе, статьи]. — М. :
ИД «Городец», 2021. — 288 с. — (Книжная полка Вадима
Левенталя).

Автор, известный филолог, в свободной манере рассказывает о своих самых любимых писателях: Чехове, Бродском, Элис Манро, Саше Соколове, Викторе Пелевине, Олеге Стрижаке, Сергее Носове, Самуиле Лурье, Леониде Юзефовиче и многих других классиках и современниках. Серьезные статьи чередуются с лирическими мемуарными виньетками, смешными пародиями и импрессионистической эссеистикой. Умение хорошо писать в разных жанрах и стилях — редкий дар для академического ученого — сочетается в этой книге еще и с объединяющим пестрым материалом личным чувством: главное для автора — то мимолетное счастье, память о котором оставляет нам литература.

ISBN 978-5-907358-17-1

© А. Д. Степанов, 2021
© ИД «Городец», 2021
© П. Лосев, оформление, 2021

От автора

Как-то раз, бессонной ночью, лежа в больнице после операции, я задумался: а зачем я вообще что-то писал? Нет, не то чтобы я прощался с жизнью, просто пока отходит наркоз, голова работает необыкновенно ясно и как-то непроизвольно подводит итоги, еще не понимая, что всякая опасность миновала. Ответов на вопрос, зачем это было нужно, нашлось немало, однако наутро мои озарения бесследно улетучились. Осталась всего одна фраза: «Исчезающее счастье литературы».

Если же без всякой эйфории поразмышлять о том, для чего написаны эти тексты, то получится следующее.

Наиболее серьезные статьи, вошедшие в этот сборник, — их легко узнать по ссылкам и птичьему языку — я писал потому, что к этому обязывает профессия. Литературовед должен уметь разбираться в чужих текстах и объяснять, как пошита гоголевская шинель. Кроме того, ученому не публиковаться нельзя: *publish or perish*, как говорят коллеги за океаном. Печатайся или пропадай. Что не исключает заинтересованности темой научной работы.

Более легкие тексты — в основном рецензии — написаны за те два года, когда я подрабатывал литературным обозревателем. Это была чудесная халтура: почитываешь новые книжки, хвалишь их или ругаешь, — все совершенно свободно, а за это еще и платят.

Иногда приглашали в жюри литературных премий. Там тоже надо было хвалить или ругать, но свободы оставалось меньше. Кругом минные поля: можно почем зря обидеть талантливую человека или же окрылить неутомимого графомана.

Некоторые эссе мне заказывали редакторы сборников и альманахов. Как ни странно, такие тексты получались лучше всего. Заказчикам мои тексты нравились, мне самому тоже. Кому они не нравились, так это родственникам тех писателей, о которых шла речь в эссе. Две статьи для посмертных изданий известных литераторов, заказанные и одобренные редакторами, выкинули из готовых книг наследники-правообладатели. Рассуждая без эйфории, должен признать, что я на их месте поступил бы так же. Однако на своем месте считаю возможным их напечатать.

Наконец, были эссе почти художественные — виньетки, как называет этот жанр его признанный мастер, — написанные безо всяких «надо» и «должно», просто так, по велению души. Ну захотелось, например, вспомнить счастливые деньки, или написать письмо Саше Соколову, или спародировать Набокова.

Поводы для сочинения эссе, статей и собственно прозы были разные, а причина одна. Во всем, что я писал, по-настоящему ценным был тот момент, когда находится единственно правильное слово — и мир сразу наполняется звуками, красками и смыслами, ты чувствуешь, что живешь, и в то же время боишься: сейчас все исчезнет. Потом все действительно исчезает, вместе со страхом. Жизнь кончилась, можно спокойно существовать и ничего не бояться.

Это, наверное, и есть исчезающее счастье литературы.

I

Аура

«Жизнь имеет смысл, только если человек лежит в траве и смотрит в небо. Желательно, чтобы это было на берегу реки. Также желательно иметь в зубах травинку».

Эти строчки написаны в городе Турку, на берегу реки Ауры. Вы можете представить себе реку по имени Аура? Да, именно такая: небольшая, тихая, с низкими берегами, поросшими травой и кустарником.

Два года я жил в самом центре (и в то же время почти на краю) этого города, в двух шагах от собора, напротив дома архиепископа. Улица называлась Пииспанкату или Бископсгатаан — улица епископа.

В двухстах метрах от нас с епископом располагался университет — Обо Академи. Шведская буква А с кружочком наверху читается как «о», и город Турку, который русские со времен Пушкина называют Або, на самом деле по-шведски звучит как Обо (кстати, Гребенщиков, должно быть, до сих пор не подозревает, что всю жизнь играет и поет в Оквариуме). Университет был шведскоязычный, старинный, даже с богословским факультетом, но очень либеральный. Я писал там PhD. Внимательно рассмотрев мою kandidaatskaaya, финно-шведы посоветовались и решили, что я, должно быть, liseniaatin — степень невысокая, но дающая право на полную свободу. Лицензиат при написании докторской диссертации

ничему не учится, никаких экзаменов не сдает и ничего не должен посещать. Просто пишет в свое удовольствие то, что свободно льется из его иностранной души, причем на своем родном языке. «Можешь писать здесь, можешь ездить домой, только пиши, пожалуйста», — сказали финно-шведы. И сначала я ездил — не только домой, но и по всей Европе, порхал с конференции на конференцию, как выпущенная на волю ученая птичка. А потом перестал. Я полюбил Ауру.

Гуманитарный факультет находился — и, надеюсь, до сих пор находится — в здании бывшей фабрики, прямо на берегу этой чудесной реки. В Турку очень любили переделывать старые, имперских времен фабрики под разные культурные заведения и инсталляции. На длинной фабричной трубе посреди города торчали зачем-то числа Фибоначчи. В одном из бывших заводов разместился морской музей — Forum Marginum, где утлые челны печальных пасынков природы соседствовали с ослепительным фрегатом «Suomen Joutsen», «финским лебедем». На нашей университетской фабрике при реконструкции сохранили внутренние объемы, и в результате возникли огромные коридоры, недостижимые потолки, просторные аудитории и гигантские кабинеты. Мне определили в качестве рабочего места бывшую мастерскую площадью метров в шестьдесят. Примерно столько же места занимает кафедра русской литературы СПбГУ, где я сейчас работаю, только кафедру нашу делят по-братски тридцать преподавателей и в ее помещении с утра до вечера идут занятия, а в мастерской я сидел один. Дальше оказалось, что сидеть там можно круглосуточно — фабрика не запиралась. То есть она запиралась, и надежно, но на электронные замки, а финно-шведы выдали мне от них карточку и сказали: «Приходи в любое время, только пиши, пожалуйста».

Писал я в основном по ночам. Это было очень романтично: «В соседнем доме окна желты». Фабрика никогда не спит. То есть спит, конечно, но, представьте, одно окно светится не-

угасимым желтым пламенем всю ночь. Иногда ближе к утру заглядывала полиция. Увидев иностранного ученого за рабочим столом в процессе производства смыслов, poliisi уважительно кивали, желали успехов и шли дальше.

Собственно, все лучшее, что я написал в жизни, — ту самую PhD диссертацию и книжку «Сказки не про людей» — написано в городе Обо на реке Ауре. Остальная жизнь прошла, в общем-то, зря, в мелкой суете. Что-то отвлекало, что-то развлекало, что-то обязывало, чего-то не хватало — причем непонятно чего. Только попав в Турку, я опытным путем, совершенно случайно, выяснил, чего именно мне недоставало, чтобы начать писать: возможности полежать на берегу реки, имея в зубах травинку.

Знакомых в городе у меня было всего двое — оба финны, оба ни слова не знавшие по-русски. Мы просиживали долгие часы в кафе на мягком divaani под раскидистым sontikka, выпивали огромное количество красного viini и не спеша цедили:

— А правда, Лассе, что у вас в Финляндии есть озеро в форме Финляндии?

— Правда. У нас в Финляндии есть очень разные озера.

Но вот настало лето, все разъехались, и я остался совсем один. Говорить было не с кем. Как-то раз ближе к вечеру я заметил, что за весь день не сказал вслух ни слова, кроме “hei” и “kiitos” — «привет» и «спасибо» — кассиру в магазине. На следующий день это повторилось. Так прошла в молчании целая неделя. Потом другая. Я писал диссертацию, абзац за абзацем, и ходил гулять за город. «Загород» начинался сразу за фабрикой: надо было пройти через небольшой туннель у моста через Ауру, и речка немедленно выводила в поля. Я проходил пару километров по прибрежной тропинке до маленького водопада, потом ложился на землю и долго смотрел на воду и на противоположный берег, где высилась еще одна фабрика, — возможно, также приспособленная финно-шведами под производство смыслов.

Вот там на меня и накатило. Или озарило — это как посмотреть. Вообще говоря, почти все поэты уверяют, что им кто-то диктует сверху. Некий херувим, по Пушкину. Или некий серафим, согласно Цветаевой. Но не верьте поэтам, а тем более подражающим им прозаикам. Это вовсе не знак богоизбранности, даже не знак качества. Просто люди набивают себе цену. Мой любимый эссеист Самуил Лурье писал, что гипотеза Сальери о трансляции божественных звуков непосредственно херувимом — излюбленное оправдание графоманов.

Однако хотите верить, хотите нет, а только жарким июльским полднем 2003 года у прохладной речки Ауры, в двух километрах от старой гуманитарной фабрики, под ясным небом, по которому не спеша проплывали пухлые кучевые облака, похожие то на херувимов, то на серафимов, — кто-то продиктовал мне сказку. Звучным таким голосом, в полусне, от слова и до слова, страницы две. Она не вошла в сборник «Сказки не про людей» (хотя была уж точно не про людей), и публиковать ее я не стану. Оказалась она, увы, совершенно бредовой и нечитабельной. Видимо, посланец небес в процессе трансляции райских звуков в мою голову что-то перепутал. Я допускаю даже, что послание предназначалось другому. Но не расстраивать же ангела возвратом почтового отправления?

Дальше я взялся за дело приставления слов друг к другу уже самостоятельно. Причин для такого решения было две. Во-первых, хотелось с кем-то поговорить. Во-вторых, просто физически ощущалось: теперь ничто не помешает, все получится, надо только не спешить.

Я понял, что если очень долго, по-флоберовски, сидеть над одной строчкой, то рано или поздно войдешь в состояние, неотличимое от контакта с ангелом. Главное — терпение. Вступление к сказочной повести «Звездный Бобо» я писал, помнится, недели две.

О чем же я писал? — Да понятия не имею! Этот беспоконный вопрос исчез сам собой, вместе со всеми остальными

беспокойствами и препятствиями. И стоит ли волноваться, если будучи знатным литературоведом — лицензиатом, почти доктором! — ты чувствуешь уверенность в своей способности дать глубокомысленное истолкование любому тексту, от стихов Винни Пуха до прозы Пополь-Вуха. Надо только посидеть подольше.

И действительно, когда через несколько лет понадобилось объяснить читателям, о чем мои тексты — и диссертация, и сказки, — я внимательно все перечитал и вывел общий знаменатель. Оказалось, что пишу я о субъекте, находящемся в некоем лиминальном положении — как будто между землей и водой или между землей и воздухом, на пороге лучшей жизни, причем субъект этот прямые проторенные пути отвергает, но неумолимое течение времени, подобно реке, влечет его за собой, заставляя этими путями следовать. И в конце концов все оканчивается даже к лучшему — ну, примерно как в сказке про червяка и микроба, проделавших длительное путешествие по пищеварительному тракту и в конце пути увидевших естественный свет. Называлась эта сказка, кстати, «Внутренний мир». Обнаружилось и скрытое свойство открытых финалов — выбравшись на волю, герои, по всей видимости, в дальнейшем погибали, хотя в тексте об этом прямо не говорилось.

Защита докторской диссертации состоялась зимой 2004 года и проходила на русском языке. Оба моих финских знакомых присутствовали на защите и одобрительно кивали, слушая русские слова. Мне присвоили искомую степень, прибавив — почему-то на латыни — «весьма похвально». Книжка «Сказки не про людей» была опубликована издательством «Livebook» и получила несколько положительных отзывов критиков. В городе Турку я больше не бывал и, наверное, никогда не решусь туда приехать.

Иногда мне снится Аура.

Лесной

9 мая 1965 года праздновали двадцатилетие Победы.

По этому случаю исполком Ленсовета принял решение дать имя безымянному «пяточку», возникшему еще сто лет назад на пересечении двух улиц, Большой и Малой Спасских, и трех проспектов — Алексеевского, Старопарголовского и Второго Муринского. Пятачок расположился в очень важном для Ленинграда месте — на пути из центра к Пискаревскому мемориальному кладбищу, куда отныне должны были возить по вновь проложенной «правительственной трассе» важных гостей в черных автомобилях. Кучка домов, испуганно жавшаяся на пяточке с самой революции, все-таки дождалась своего часа: она подлежала сносу. На ее месте планировалось создать круглую площадь, охраняемую часовыми — выстроенными по единому проекту высокими домами.

Площадь Мужества.

От прежнего пяточка решили оставить четыре дома. Маленький романтический особнячок с башенкой, который народ называл «дачей Шаляпина» (увы, Шаляпин там никогда не бывал). Круглую баню-«шайбу» (в наши дни ее уже не тронут — признана памятником конструктивизма, но тогда шайбу пощадили, я думаю, по другой причине: людям, даже живущим в музее, надо мыться). И два дома Политехнического

института — общежитие для студентов-иностранцев и пятиэтажный дом с высокой трубой, заселенный в основном семьями преподавателей.

Указ о создании площади-памятника и постановление о сносе безыдейного пятачка вышли 15 мая 1965 года. А 13 июля в доме с трубой произошло важное лично для меня событие.

Я там родился.

Район назывался Лесной, или Лесное. Название пошло от Лесного института, впоследствии Лесотехнической академии. Этот институт — белое здание, окруженное парком, — возник здесь еще в 1811 году и обозначил южную границу будущего района. Только через сто лет появилась северная граница — Политехнический институт, тоже белое здание, окруженное парком. Мало кто знает, что петербургский Политех строили как почти точную копию берлинского. Оригинал не пережил войну, наши разбомбили его в 1945-м. Копия выжила: блокадники вспоминают, что немецкие снаряды сюда не долетали — совсем чуть-чуть. Копия, не имеющая оригинала, в философии называется обидным словом «симулякр» («притворщик»). Считается, что притворщик изображает то, чего на самом деле не существует и никогда не существовало. Мне кажется, что авторы этой теории не приняли в расчет бомбежки.

В нашем городе очень много симулякров.

Между Лесотехнической академией и Политехническим институтом расположились — со временем так или иначе уходя в небытие — ленинградские НИИ: Котлотурбинный, Физико-агрономический, Постоянного тока, Радиевый, Телевидения, а также знаменитый Физтех — Физико-технический институт им. Иоффе. Мой дед всю жизнь проработал в Политехе. Отец в момент моего рождения трудился в Институте постоянного тока. Я в 1982 году поступил в ЛЭТИ на «алферовскую» кафедру. Со второго курса занятия проходили в здании

Физтех. Студентов принял сам Жорес Иванович Алферов — уже академик, но еще не Нобелевский лауреат. Помню, что он советовал побольше заниматься физкультурой, особенно бегом, поскольку для настоящего физика главное — это здоровье (а я уважительно посматривал на огромную, полную до краев окурками бронзовую пепельницу у него на столе). Все, кто тогда внимательно слушал речь академика о пользе бега, потом сбежали за границу — кроме меня, физиком так и не ставшего.

«По данным на 1982 год, в Ленинградском научном центре работают свыше 23 тысяч человек, в том числе 25 академиков, 57 членов-корреспондентов, свыше 900 докторов и около 3,5 тыс. кандидатов наук».

В том числе мой отец, умерший в 1983-м.

Говорят, что до середины 1960-х Лесной был самым зеленым районом города. Здесь были дачи и дачки, сады и сажень, кусты сирени, клумбы с цветами, бескрайнее море сосен и соединенные канавами пруды — Золотой, Серебряный, Круглый. Это был полупригород, предместье, связанное с городом живой ниткой трамвайных рельсов. Девятый, восемнадцатый, тридцать второй, сороковой, пятьдесят третий — все с разноцветными огоньками — сходились на кольце у Политеха. Значительно сокращенный сороковой маршрут существует до сего дня. От прочих остался эфемерный след: линия трамвая на площади Мужества сворачивает на Второй Муринский точно в том же месте, что и сто лет назад, следуя изгибу снесенных домов.

Эту линию открыли первой в Петербурге, в 1886 году. Через сто лет система ленинградского трамвая стала самой большой в мире и была занесена в Книгу рекордов Гиннеса. В новом Санкт-Петербурге от нее каждый год методично отрезают по куску, и очень скоро не останется совсем ничего.

Кроме воспоминаний.

От Института постоянного тока к дому с трубой шел переулочек с чисто петербургским названием — Пустой. Помню, что по этому переулочку я ходил в «булочную на Яшумова». Или это наваждение, абберрация памяти? Не мог я туда ходить, ведь интернет утверждает: известный с 1887 года Яшумов переулочек частично уничтожен в 1950-е, а в 1964 году его остатки слились с улицей Курчатова. Но я ясно слышу голос покойной матери: «Через полчаса будем обедать. Сбегай-ка на Яшумова за хлебом».

Можно ли вообще что-то вспомнить о нашем городе?

В том же 1964 году Пустой переулочек назвали именем Шателена. Мой дед работал с Михаилом Андреевичем Шателеном, есть фотография, где молодой дед (1903 г. р.) стоит за спиной почтенного господина с бородкой (1866 г. р.), они рассматривают какие-то серьезные графики. Дед умер, когда мне было тринадцать лет, о Шателене он не рассказывал, и это красивое французское слово так и осталось для меня переулочком, до сих пор полупустым, поскольку всю его восточную сторону занимает длинный высокий забор, за которым расположена недоступная для простых смертных территория. Такие участки на карте города оставляют пустыми, закрасив серым цветом, и любой ленинградец покажет вам серый многоугольник рядом со своим домом, навеки огороженное пространство, вдоль стены которого он идет всю жизнь, никогда не попадая внутрь.

Наш город состоит из разнообразных пустот.

Где-то к 1990 году я осознал одну странную вещь. До тех пор мне казалось, что, гуляя по городу, я прохожу мимо Адмиралтейства, Академии художеств, Сената и Синода: любителю старых романов мерещилось, что он живет в Санкт-Петербурге. Осознал же я, что хожу мимо Военно-морского училища им. Дзержинского, Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина, Исторического архива, причем попасть в эти здания по большей части трудно или совсем невозможно. Стало

ясно — я живу в Ленинграде. Но ясность сохранялась недолго: в 1991 году город переименовали в Санкт-Петербург. Потом начали возвращать названия улиц, и появилась возможность прогуляться по Большой Морской, что твой Набоков. Спустя еще какое-то время Музей религии и атеизма (Казанский собор) стал проводить богослужения, покамест не убрав экспонаты, представлявшие ужасы инквизиции. А потом в здание Сената вернули высшую судебную инстанцию (чем и был Сенат на излете империи), и жить стало еще страннее.

Стоит что-то понять про этот город — и он тут же изменится.

Я гуляю по Политехническому парку, где знакома каждая тропинка: тысячу раз я проезжал по ним в детстве на велосипеде или пробегал трусцой, готовясь стать настоящим физиком. Вот самая красивая в мире водонапорная башня, часть кафедры гидротехники, маячившая в моем окне все детство. Вот Первый и Второй профессорские корпуса — лучшие места для жизни во всем городе. Памятная доска на Первом: здесь с 1902 по 1957 год жил выдающийся энергетик профессор М. А. Шателен. (Наш дом с трубой был де-факто третьим из корпусов, но не получил звания профессора, как и мой дед.) Вот Дом ученых в Лесном. Сюда нас водили в четвертом классе на встречу... — господи, какой же я старый! — на встречу с ветераном Гражданской войны, бойцом 25-й Чапаевской дивизии. Старик закусил зубами беломорину и прошелся по сцене церемониальным маршем, показывая, как на самом деле проходила психическая атака — неправильно, по его мнению, показанная в фильме «Чапаев» (сейчас историки уверены, что такой атаки не было вовсе). Сюда же мы ходили с родителями в кино. Точно знаю, что в канун 1978 года в Доме ученых шел фильм Чаплина «Огни рампы». Дату подсказывает воспоминание: когда возвращались домой по Политехническому парку, отец сказал, что актер, который играл

в фильме главную роль и сочинил к нему удивительную музыку, вчера умер. Из самого фильма запомнилась почему-то только молитва старого клоуна. Когда его возлюбленная-балерина выходила на сцену, он опускался на колени за кулисами и молился так: «Господи, если ты есть, помоги ей».

Господи, если ты есть, не дай забыть все это.

Собираю по интернету фотографии Лесного и раскладываю их по порядку, начиная с XIX века. Листаю книгу «Лесной. Исчезнувший мир».

Вот Золотой пруд, по берегу которого, заламывая котелки, среди канав гуляют с дамами испытанные остряки. Вот Серебряный пруд, на льду которого зимой 1928 года снялись на память юные хоккеисты 168-й школы, победившие в соревнованиях на первенство города. Вот памятник блокадному колодцу на уничтоженной Прибытковской улице; фотографии самого колодца не сохранились, и даже место его расположения неизвестно. Глубокий старик всматривается в застроенный чужими домами двор своего детства. Видите, здесь линия домов чуть-чуть изгибается? Это след прежней улицы, снесенной в 1960-х годах. Больше от нее ничего не осталось.

Кроме меня.

«Исчезли улицы: Новая, Лесная, Янковская, Объездная, Раздельная, Яковская, Ананьевская, Васильевская, Михайловская». «Исчезли сады и палисадники, сады и куртины, клены, ясени, плакучие березы, дубовые рощи, жасмин, сирень, бузина». Исчезли картины в тяжелых рамах, кровати с никелированными шишечками, дровяные сараи и деревянные церковки, фонари и фонарщики, песочницы и качели, ЖАКТы и управдомы, смешные собачки, разноцветные стекла на верандах и сами веранды. «Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь». «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно».

Обрывки фотографий, дневников, мемуаров умерших людей:

«...7-го класса. Июнь 1942 года...»;

«...обстрелы нашего района из дальнобойных. Пока живы. Очень голодно...»;

«...вещи и бумаги таинственным образом исчезли после ее смерти...»;

«Не осталось даже яблонь».

Трамвай, который не сворачивал на пяточке на Второй Муринский, продолжал движение по Малой Спасской. Позади последнего вагона загибался полукругом воздушный шланг пневматического тормоза, именуемый в просторечии «колбасой». Повиснув на трамвайной колбасе, не попавшие внутрь пассажиры как ни в чем не бывало катились дальше по своим делам. Говорят, что именно от этого происходит всероссийски известное выражение — «катись колбаской по Малой Спасской».

Вот и все, что сохранилось в памяти народной от нашего района.

Они катились от действующего до сих пор трамвайного кольца возле копии берлинского Политеха, мимо памятника чистейшего банного конструктивизма, мимо дачи Шаляпина, мимо дома с трубой, мимо дач и дачек, садов и садиков, мимо кустов сирени, мимо частично выживших сосен и частично засыпанных прудов. Катились колбаской по Малой Спасской по направлению к центру города, к Адмиралтейству, к Академии художеств, к Сенату и Синоду, к местам, где по-прежнему стоят пятнадцать тысяч старых домов, переживших войну и Матвиенко, окруженных серыми пустотами, к местам, у которых редко бывает добрый гений, но обязательно есть история выживания.

Привет от Ким Чен Ына

2016 год, весна. Я живу в пригороде Сеула, в университетском кампусе. Поселили меня в студенческом общежитии, но в отдельном номере, на верхнем, двадцатом этаже. Дом к тому же стоит на холме, и из окна открывается совершенно захватывающий вид на такие же двадцатипятиэтажные дома до самого горизонта. А за горизонтом, страшно сказать, — Северная Корея.

И вот сижу я дома, пишу статью, а иногда, чтобы отвлечься, почитываю новости. А в новостях сообщают, что северокорейский диктатор Ким Чен Ын проводит одно за другим испытания ядерной бомбы и грозит обрушить на проклятых империалистов и их подлых марионеток море огня. А от моего дома до границы километров тридцать, так что можно сказать, живу я практически на берегу обещанного вождем моря.

Вот читаю я эти новости, и вдруг раздается сирена, а затем включается громкоговоритель. Я и не знал, что они тут есть в каждом номере. И женский голос взволнованно произносит какие-то фразы на корейском языке. И повторяет. Очень взволнованно. Потом опять сирена, и все с начала.

Я подхожу к окну — и тут мимо на бешеной скорости проносятся два истребителя. В сторону северной границы.

«Ну, началось!» — думаю я.

Хватаю паспорт, бумажник, телефон и томик Чехова и бегу вниз, в бомбоубежище — которое здесь, разумеется, есть в каждом доме. Лифтами в таких случаях пользоваться нельзя, даже если их пока не отключили.

На бегу достаю телефон и принимаюсь искать номер корейского приятеля. Руки трясутся. На пятнадцатом этаже удается правильно набрать номер, на восьмом слышу ответ. Даю послушать объявление, которое и на лестнице звучит так же громко и так же взволнованно. На четвертом подношу трубку к уху и спрашиваю:

— Ну?

Он не очень хорошо говорит по-русски, поэтому не сразу находит нужные слова. Я успеваю добежать почти до первого этажа:

— Она... эта девушка... она говорит, что через час совсем не будет... не будет... как это по-русски...

— Ну!

— Горячей воды.

Современное искусство с человеческим лицом

После публикации романа «Бес искусства» меня стали часто спрашивать, неужели я нигде и никогда не видел хорошего современного искусства?

— Никогда-никогда не видели ничего человеческого? Неужели везде и всюду только говно в коробочке?

Я попытался честно вспомнить хоть один случай — и вспомнил.

Дело было в Японии. Я прилетел туда с небольшой группой коллег, чтобы провести семинар по русскому языку и литературе. Собственно, в мои обязанности входило прочесть одну лекцию — и все, свободен, в оставшееся время можно было впитывать японскую культуру. При этом я знал, что проведу в Японии всего три дня — ужасно обидно. Я даже придумал что-то вроде утешительной шутки, которой буду потом отвечать на вопросы, долго ли я там был: три года в Южной Корее, три месяца в Китае и три дня в Японии.

Естественно, что сразу по приезде, бросив вещи в гостинице, я побежал смотреть Токио. Точнее — не побежал, а пошел. И даже так: повлекся. Сил оставалось совсем чуть-чуть. Встать в шесть утра, доехать до Пулково, долететь до Москвы, просидеть три дурацких часа в Шереметьеве, потом

десятичасовой перелет, потом часа два от аэропорта до центра Токио — сколько всего получается? Лучше не считать. Короче говоря, чувствовал я себя узником НКВД на допросе, когда от тебя требуют признания, что ты, допустим, японский шпион, и не дают спать трети сутки. Переминаешься на ватных ногах и пытаешься сообразить, какое из белых пятен — лампа, а какое — физиономия следователя.

К счастью, я заранее наметил четкий план, что и в каком порядке смотреть, и можно было действовать почти автоматически. Оперативно оторвавшись от коллег — любителей суши и сашими, — я отыскал заранее отмеченное на карте место: небоскреб, с которого смотрят на Фудзияму. Целый этаж — шестидесятый, кажется, — в этом здании отведен для созерцания священной горы. Я кое-как протолкался к стеклу, запечатлел на телефон синий конус на желтом фоне, а затем закрыл глаза и попытался прислушаться к своим чувствам. Ну надо же что-то почувствовать, когда видишь Фудзияму в первый и, скорее всего, последний раз в жизни? Однако я тут же понял, что обращение внутрь себя было грубой ошибкой. Пока работаешь с внешними раздражителями — разрезаешь толпу или, скажем, переходишь дорогу, — что-то держит рубильник сознания включенным. Стоит закрыть глаза — и все, тебя больше нет.

Поспешно их открыв, я направился дальше. Следующим по плану был знаменитый музей современного искусства, располагающийся в том же самом небоскребе двумя этажами выше. Тут у меня имелся хитрый расчет: бодрое чувство лютой ненависти, которое обычно вызывают в моем организме произведения актуальных художников, должно было помочь продержаться часа два. И первые полчаса все шло совсем неплохо. Холодные волны негодования, привычно набегавшие от произведений Кляйна и Кошута, приятно остужали голо-

ву и если не прогоняли, то на время отпугивали сон. Однако дальше стало хуже. Музей оказался очень большим. Он вмещал не только заслуженных и международно признанных жуликов, но и множество их японских подражателей. И от местных инсталляций набегали, как бывало в России, волны уже не лютой ненависти, а тихого, уютного презрения, что совсем не способствовало борьбе со сном. Пройдя десяток залов, я почувствовал: все, больше не могу. Я сейчас лягу на этот деревянный, чисто вымытый пол и засну. Пусть японские городовые бьют меня бамбуковыми палками по пяткам. Буду отвечать сквозь сон: «Гражданин начальник, я не японский шпион».

И тут совершилось чудо. Уже совсем собравшись рухнуть на пол, я увидел очень странную инсталляцию и решил прежде понять, что она значит.

Перед стеклянной стеной зала — с видом, кстати, все на ту же Фудзи — стояло на небольшом помосте очень старое, очень мягкое и, по-видимому, очень удобное кожаное кресло.

Рядом висела фотография старой женщины в кимоно и табличка с английским текстом. Художник — как жаль, что я не запомнил его имени! — писал примерно следующее:

«Дорогой посетитель! Моя бабушка была первой женщиной-врачом, работавшим на Тайване. Всю свою жизнь она трудилась по четырнадцать часов семь дней в неделю, а приходя домой поздно вечером, подолгу отдыхала в этом кресле. Дорогой посетитель! Пожалуйста, из уважения к моей бабушке, посидите немного в этом мягком удобном кресле. Сердечно вас благодарю».

Не знаю, сколько я просидел в бабушкином кресле. Должно быть, часа три или четыре. Снилось мне, естественно, Фудзияма — синий конус на фоне желтого заката. Когда

я проснулся, заката уже не было — за стеклом была непроглядная тьма.

Глубоко, по-японски поклонившись бабушке художника, я с новыми силами отправился дальше разглядывать Кляйна и Кошута.

2018

II

Об интересном литературоведении

Первым об «интересных теориях» заговорил, кажется, Борис Гройс¹. Интересные теории, утверждал философ, во всем подобны интересным мужчинам. А интересные мужчины — это такие мужчины, которые интересуются исключительно вином, женщинами и картами. Отсюда, заключал Гройс, происходит специфика интересных теорий: они «обычно рассуждают о желании (женщинах), о случайности и семиотике (карты) или о дионисийском растворении в коллективном бессознательном (вино)». Обязательное условие возникновения к ним интереса состоит в том, что излагаться они должны несколько загадочно: «...на фоне интересных теорий, состоящих из отступлений и из несказанного, любое без экивоков сказанное слово выглядит пошлым и плоским»².

Статья Гройса называлась «Новости с теоретического фронта», была написана в 1997 году и начиналась сообщением: «Теория умерла». Сегодня работу на ту же тему можно было бы назвать «На теоретическом фронте без перемен».

Чтобы убедиться в этом, достаточно открыть последний номер любого западного литературоведческого журнала.

¹ См.: Гройс Б. Новости с теоретического фронта // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 50–53.

² Там же. С. 51.

Или — еще нагляднее — посмотреть, чему учат, скажем, на отделении Comparative Literature самого продвинутого в мире университета — Беркли в Калифорнии. Вот названия некоторых курсов: «Как девственница: чистота в литературе»; «Секс и насилие: литература и политика садомазохизма от Петрарки до наших дней»; «Femmes Fatal: фантазии о женственном зле»; «En Vogue: любовь и мода от поп-культуры до кутюр»; «Что мне делать с моей блузкой? Женщины, эротизм и сила пера». Не все названия легко поддаются переводу. Вот как, например, перевести на наш недостаточно продвинутый язык *Queer Ecologies*? «Экологическая проблематика, имеющая отношение к однополой любви»? А может, лучше предложить вольный перевод: «Розовое, голубое и зеленое»?

Все это читается на кафедре сравнительного литературоведения, которая по традиции выполняет также роль кафедры теории литературы. «Введение в литературоведение», кстати, я там не нашел, первокурсникам предлагается только пропедевтический курс «Однополая сексуальность: категории и понятия». При этом не все интересное даже в Беркли относится к области сексуально-интересного. Есть и другие курсы: «Есть и быть съеденным»; «О насекомых в литературе»; «Быть или не быть... счастливым?»; «Писание на ногах»; «Истории полетов в американской культуре»; «Андрогинность и гермафродитизм: теории и литература». Ну и так далее. Всего не перечислишь.

Понятно, что мы живем на разных планетах. Одно только название любого из наших курсов — например, того, который читаю я на русском отделении филфака СПбГУ: «История русской литературы второй половины XIX века, часть вторая», — наверняка вгонит счастливых берклианцев в ступор. Нет, вы только сравните: «Что мне делать с моей блузкой?» и «Основы стиховедения».

Однако не будем преувеличивать. На самом деле различия не так фатальны, как могут показаться на первый взгляд. Яркая обертка — часто просто средство заставить студента читать. Материал курса обязательно включает десяток книг (например, в курсе про блузку — девять классических текстов, от Чосера до Сильвии Плат, плюс современная феминистская сказка), а также пару фильмов, чтобы студенты все-таки не заскучали. А вот с теорией все обстоит гораздо хуже. В большинстве этих курсов (и статей, и книг) «якобы теория» играет ту же роль, какую играл якобы марксизм в позднесоветской науке: приводишь вначале пару цитат из Фуко или Джудит Батлер, а потом, свободно вздохнув, начинаешь рассказывать интересные истории. Теория не умерла совсем, как считал Гройс, а, скорее, превратилась в видимость легитимации для интересных историй, а те в свою очередь служат прикрытием для элементарного просвещения. По крайней мере, хочется надеяться, что это так.

Помимо умеренно-просветительской задачи — дать понять обитателям рая, что где-то есть или была культура, — «ученых» объединяет только одно: непрерывное переписывание канона. Тоталитарный список «литературных памятников», созданных мертвыми белыми мужчинами, от Гомера до Флобера, должен быть заменен множеством разноцветных — феминистских, постколониальных, розовых, голубых, черных, желтых, зеленых и др. — канонов. На самом деле такое «переписывание» есть, разумеется, не что иное, как чистое разрушение, потому что «множество канонов» — это оксюморон. Консенсуса не возникает, а там, где его нет, вакуум немедленно заполняет интересное литературоведение.

Я бы сравнил историю гуманитарных наук в последние полвека с другой печальной историей — историей живописи (и шире — пластических искусств). Все, что происходило

в ней, начиная с появления авангарда, можно представить как постепенный демонтаж одной максимы: *«Художник отражает действительность, воспроизводя ее при помощи красок, создает иллюзию реальности в виде чувственно воспринимаемого предмета (произведения искусства) и выражает при этом определенное отношение к изображаемому»*.

Малевич, закрасивший квадрат черной краской, вероятно, думал, что достиг некоего предела, дальше разрушать будет нечего. Однако оказалось, что его шаг — только начало большого пути. Первые абстракционисты отказались всего лишь от репрезентации, от изображения людей и предметов. А предстояло еще отказаться

— от создания картины — например, заменив ее готовыми («реди-мейд») вещами;

— от обработанных вещей — например, в минимализме 1960-х годов, когда стало возможно выставлять железные балки со стройки;

— вообще от артефактов — например, выставив в виде произведения табун лошадей или дерьмо художника, как сделал Пьеро Мандзони;

— от произведения искусства как материального предмета — например, в акционизме и хеппенинге.

Однако и в любой акции (допустим, когда человек лает и кусается, изображая собаку) все-таки присутствует наследие проклятого прошлого: момент отчуждения художника от самого себя. И вот знаменитая перформансистка Марина Абрамович в недавней акции «Художник присутствует» в МОМА устраивает окончательную немую сцену: перформанс состоит в том, что художница молча сидит на стуле и смотрит в глаза сидящему напротив посетителю музея. Наверное, в этот момент ей, как в свое время Малевичу, кажется, что теперь-то дно достигнуто. Однако мало кто сомневается, что скоро снова поступчат снизу.

Итак, обязательной функцией современного искусства является установка на новизну, достигаемая непрерывными отказами, каждый из которых надо понимать как реплику в споре с предшественниками (своего рода совмещение бахтинского диалога и хайдеггеровского бытия-к-смерти). Не-что подобное происходило в философии и близкой к ней теории литературы. Вот эта долгая история в кратком изложении И. П. Смирнова:

Если бы программа раннего постмодернизма была выполнена по всем пунктам, то культура тут же завершилась бы апозиопезе, в гоголевской немой сцене. Перевыполнить план, наметившийся в 1960–1970-е годы, нельзя. Он охватывает духовную жизнь отрицанием со всех сторон. От чего только нам не предлагали отказаться! От интерпретации художественных текстов, дабы ничто не мешало наслаждению ими... а заодно от создания таковых ради апофатического творчества... От понятия субъекта, которого якобы повсеместно вытеснил «соблазняющий объект», но также и от категории объекта, поскольку субъекту в роли «машины желаний»... безразлично, на кого и на что направлять свои рассеянные влечения. От авторства, претендуя на которое мы всего лишь присваиваем себе ту власть, каковой обладают дискурсы... и вместе с тем от веры в омнипотенцию дискурсов (= «большого повествования»), распавшихся в современном обществе... на множество «языковых игр». На постмодернистском пути мы потеряли логос, фаллос, а с ними, естественно, весь наш благообразный человеческий образ³.

³ Смирнов И. П. Теория и революция // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 42.

В отличие от программы демонтажа пластических искусств, эта программа не была выполнена до конца, и понятно почему: «актуальным мыслителям» надо было удержаться в рамках университета и академии, где они получают зарплаты и гранты; нельзя же залаять собакой на защите диссертации, даже если очень хочется. Но главное удалось: вместо внятной программы коллективных исследований, подчиненных единой цели — раскрытию законов порождения, построения и восприятия художественного текста, — мы имеем сегодня огромное число «интересных» микроисторий, которые претендуют (помимо грантов) только на то, чтобы на короткое время удержать внимание читателя.

Здесь надо остановиться и оглянуться, чтобы понять: не Cultural Studies, не Новый историзм и не какая-нибудь «новая экономическая критика», а именно структурализм оказался последним большим проектом, предполагавшим совместное искание истины. Уже в работах К. Леви-Стросса конца 1940-х годов была намечена программа поиска аналогов сосюрковского *langue* в структурах родства, и это должно было привести к ответу на основной вопрос антропологии: что такое человек? Сотрудничество с Якобсоном позволило расширить эти поиски на область художественных текстов, а затем наступила счастливая эпоха, когда работы, касающиеся мифологических персонажей, доисторических бронзовых предметов, объектов моды, еды и одежды, структуры города, карточных гаданий и алхимических формул превратились на время в единое поле исследования, объединенное, как говорил Ролан Барт, интересом к поиску нелингвистических языков. Все эти труды имели ясную общую цель: они должны были в конечном итоге раскрыть общие закономерности человеческого мышления. Кстати, многие из них оказывались вполне «интересными» (и остаются таковыми и сейчас — что-

бы убедиться, достаточно открыть первые тартуские «Труды по знаковым системам», благо они теперь есть в интернете), но их авторы и реципиенты ценили не (только) это, а верифицируемость и принадлежность к общему делу. Господствовала установка на строгую научность. В России этому способствовала еще и языковая аберрация: как известно, у нас слово «наука» может обозначать и *humanity*, и *science*, и только на этом фоне мог убедительно прозвучать лозунг «Литературоведение должно стать наукой». У разрушителей — лозунга не было, но сейчас, задним числом, его легко додумать: «Литературоведение должно стать искусством».

«Научные работы» сначала на Западе, а потом и у нас на протяжении 1970–1990-х годов постепенно сменялись «микроисториями», формируя некую странную область полутворчества, в которой в принципе не может быть ни претензий на раскрытие истины, ни коллективных задач, ни открытий, ни школ, ни ответственности. Зато в ней остаются имитирующие науку «методы», в том числе и старые, легко вписавшиеся в новую ситуацию. К последним относятся, например, так называемые интертекстуальные исследования (с их подразделом — мифопоэтикой), давно выродившиеся в «интертекстуальность без границ». Сейчас любой профессиональный филолог может сказать: «Дайте мне два текста, и я найду не только общее между ними, но и укажу на третий текст, к которому они восходят». Или, например, методы описания культурных систем Клиффорда Гирца, лучшим примером адаптации которых в России, как известно, является книга А. Л. Зорина «Кормя двуглавого орла». Думаю, никто не станет спорить, что в памяти ее читателей остаются не приведенные в начале принципы «насыщенного описания», а интереснейшие истории, каждая из которых достойна романа: будь то «греческий проект» Екатерины или тайная

дипломатия Людовика XV с участием шевалье д'Эона. Тут, кстати, приходит на ум еще одно разграничение науки — не науки. Статья в математическом журнале, посвященная, скажем, топологии, не может начинаться с объяснения основных понятий топологии. Работа о греческом проекте Екатерины может и обязана начинаться с объяснения того, что такое греческий проект Екатерины. Интересное литературоведение всегда адресовано профанам.

Этими чертами, несомненно, отличаются и работы А. М. Эткинда, которые их автор объявил российским изводом Нового историзма. Именно его труды, как мне кажется, можно считать эталоном отечественного интересного литературоведения. Тут есть все: глубокая вера в релятивность истины, вполне осознанное отрицание больших нарративов и надоевших верований «окостеневшего структурализма», сознательное обращение только к интересным, а чаще к горячим темам, «презумпция интертекстуальности» (убеждение, что любой элемент текста взят из другого текста), а также нескрываемое презрение к «фактографам» и всяческим «проверкам». Как точно сформулировали Л. Д. Гудков и Б. В. Дубин в полемике с Эткиндом, «профессиональную работу в науке — совсем не обязательно ведущуюся людьми более умными или даже более эрудированными, чем дилетанты, — отличает лишь одно обстоятельство: эта работа кумулятивна. Иначе говоря, она подчинена определенным нормам и правилам, большая часть которых сводится к условиям необходимой проверки выдвигаемых фактических или методических высказываний»⁴. Работы с установ-

⁴ Гудков Л., Дубин Б. Раздвоение ножа в ножницы, или диалектика желаний. (О работе Александра Эткинда «Новый историзм, русская версия») // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 90.

кой на научность — скажем, лингвопоэтические анализы Якобсона или Лотмана — легко поддавались верификации/«фальсификации». Другими словами, были времена, когда двое ученых, получивших одно задание, могли прийти к одним и тем же результатам. Труды интересных литературоведов в принципе никакой верификации не поддаются: невозможно представить себе исследователя, которому придет в голову точно тот же набор ассоциаций по поводу «Пиковой дамы», что и А. М. Эткинду⁵. И в этом смысле они действительно неотличимы от классических трудов новых истористов — С. Гринблатта или Л. Монтроуза. И те и другие — не истина и не ложь, а только определенный жанр художественной литературы. Чем отличается экспликация сходства отдельных мотивов в мемуарном и художественном текстах шекспировской (или пушкинской) эпохи от того «плетения лейтмотивов», которым занимается всякий литератор — и поэт, и прозаик, и драматург? И разве параллельное прочтение, скажем, травелога и шекспировской хроники — то есть нахождение между ними эквивалентности, обнаружение структурного сходства в смежных по времени написания текстах — не есть наглядная демонстрация того, как работает поэтическая функция в понимании Якобсона? И если такие наиболее удачно мимикрирующие под науку

⁵ «Инженерная профессия Германна связывает его с Михайловским замком, мистическим центром Петербурга. <...> История Германна вся разворачивается в странном мире Библейского общества... Если Германн — сын графини, как свидетельствует „близкий родственник покойницы“, — то он убийца своей матери. <...> Я не утверждаю, что Германн — „человек с профилем Наполеона, а душой Мефистофеля“, — литературный портрет Александра, которого сравнивали со Сфинксом и Гамлетом; но...» и т. д. (Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 20–21).

течения последних тридцати лет, как Новый историзм, постоянно выдают свое родство с художественным текстом, то что говорить о так называемых «полях» (fields) — областях знаний, которые определяются (актуальным) предметом, а не методом его изучения и выполняют социальную функцию: дают голос «стонам угнетенных меньшинств». А ведь именно они доминируют в массовой культурологии последних тридцати лет.

Все это очень печально. Еще раз подчеркну: трагедия литературоведения как науки очень похожа на трагедию живописи как искусства. «Прежнее искусство» устарело (по крайней мере, в сознании самих художников), и потому всякий, работающий по его правилам, неизбежно воспринимается как эпигон, а «новое искусство» ну никак искусством в старом смысле слова не является. В этой формуле надо только заменить слово «искусство» словом «гуманитарная наука».

Итак, подведем итоги. Из всего вышесказанного следует, что преодоление границ, о котором мечтал ранний постмодернизм, совершилось, и литературоведение (за исключением, разумеется, почтенной архивной, текстологической и комментаторской работы, о которой здесь речь не шла) окончательно превратилось в один из жанров художественной литературы. По-своему любопытный (дело вкуса), но всегда фатально уступающий возможностям свободного вымысла, не озабоченного мимикрией под науку. И значит, у филолога теперь есть возможность выбирать свой жанр. Вместо того чтобы писать увешанную ссылками «научную» книгу «О крокодилах в России», я лично предпочту написать сказку о приключениях первого русского крокодила где-нибудь при дворе Алексея Михайловича.

**Метафизика падения:
деколонизация Британской империи
в зеркале «Винни-Пуха»
(исследование в духе «Нового историзма»)**

«Нос» Гоголя — пример того, что Хоми Баба назвал «колониальным раздвоением» и описал как необходимый аспект жизненного мира в имперской колонии. Часть тела можно потерять разными способами: в результате кастрации, или деколонизации, или, к примеру, бритья, или несколькими способами сразу. Изображая безликого колониального администратора, Гоголь представляет его нос как имперский фетиш — «метонимию присутствия», где присутствие недостижимо, а его черты неузнаваемы.

*А. М. Эткинд. «Внутренняя колонизация.
Имперский опыт России»*

В первой четверти XX века даже самым твердокаменным сторонникам колонизации стало ясно, что крупнейшая в истории империя доживает последние годы. Уже к началу века самоуправление получают Канада, Австралия и Новая Зеландия. И хотя победа в Первой мировой войне на время усилила позиции Британии, далее последовал целый ряд ударов: начавшийся в 1919 году решающий этап борьбы за освобождение Индии, отделение в 1921 году основной части Ирландии (чему предшествовало кровавое восстание) и в 1922 году — Египта. Это начало вызвало лавинообразную реакцию, и уже в 1923 году Имперская конференция признает право английских доминионов осуществлять собственную, независимую от метрополии внешнюю политику. «Винни-Пух» появляется в рождественском номере «Лондон ивнинг ньюз» 1925 года

буквально накануне знаменитой «декларации Бальфура», провозгласившей образование Британского Содружества, что означало начало фазы падения империи, окончательно завершившейся только в 1960-е годы.

Антиколониальная тема в «Винни-Пухе» возникает, разумеется, не случайно. Алан Александр Милн, выпускник кембриджского Тринити-колледжа и офицер британской армии — разведчик и профессиональный военный пропагандист, — был прекрасно осведомлен обо всех неудачах имперской колониальной политики, следил за политическими событиями и очень любил давать прогнозы на будущее.

С этой точки зрения неслучаен характер героев его саги: все они представляют собой те или иные аллегории имперской темы. Здесь действуют, например, Кенга и крошка Ру (несомненно, представляющие Австралию и Новую Зеландию; эндемический характер изображенных животных не допускает иной интерпретации в принципе), а также бенгальский тигр Тигра, символизирующий главную британскую колонию — индийский субконтинент. Чрезвычайно важно интратекстуальное указание на то, что «Тигры не любят меда» — то есть на то, что готовая к освобождению Индия не собирается сама становиться колониальной империей, а проповедует духовность, ахимсу и неппротивление злу насилием.

Взгляд «другого» — противопоставление жадного насильника-колонизатора и его смиренной трудолюбивой жертвы — организует всю структуру милновского текста.

Книгу открывает описание привычного акта колониальной агрессии: Винни Пух лезет на дерево, чтобы отнять у диких пчел плоды их трудов. Поскольку, как мы узнаем впоследствии, в логове Пуха хранится значительный запас меда, очевидно, что он предпринимает подобную экспедицию не в первый раз, и в прошлом его набеги были не просто успеш-

ны, но позволяли колонизатору постоянно питаться чужим медом, производить который он сам не способен.

Любопытна песня, которую при этом исполняет агрессор («Если бы мишки были пчелами»): в ней выражается утопическая мечта об окончательном захвате территории колонии (“If Bears were Bees, They’d build their nests at the bottom of trees”) и последующем полном вытеснении колонизируемых. (С поправкой на внутреннюю колонизацию о том же самом написана сказка Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик»; оба автора саркастически относятся к мечтам своих героев.) Песня коннотирует спокойствие агрессора и его уверенность в своем превосходстве, хотя при этом объект колонизации трактуется в книге в духе описанного Эдвардом Саидом ориентализма — как «загадочный восток» и «иррациональный другой» (ср. слова агрессора: «Кто их поймет, этих пчел»).

Та же наглая уверенность в вечности и отприродности своего колониального статуса звучит в рассуждениях Винни-Пуха: «А мёд делается только для того, чтобы я мог его съесть» (“And the only reason for making honey is I can eat it”).

Колониальный подтекст этого высказывания находим в знаменитом стихотворении Киплинга «Большие пароходы», где колонизация описывается именно как доставка продуктов питания:

“Oh, where are you going to, all you Big Steamers,
With England’s own coal, up and down the salt seas?”
“We are going to fetch you your bread and your butter,
Your beef, pork, and mutton, eggs, apples, and cheese.”

“And where will you fetch it from, all you Big Steamers,
And where shall I write you when you are away?”
“We fetch it from Melbourne, Quebec, and Vancouver.
Address us at Hobart, Hong-kong, and Bombay.”

Однако на этот раз привычное ограбление колоний заканчивается позорным и сокрушительным поражением. Пух летит вниз, причем процесс его полета-деколонизации прозорливо описывается Милном как весьма длительный (Пух пролетает несколько десятков футов, успевая по дороге обсудить в парламентских терминах собственное положение) и весьма болезненный (он все время ударяется о ветви), однако заканчивается сравнительно мягко — сохранением тела (основной территории) агрессора при незначительных травмах, которые заставляют его задуматься («вытащил из носа колючки и задумался»). Это «задумался», разумеется, не означает отказа Винни-Пуха от колониальных притязаний, а показывает стремление империи к модернизации при сохранении конечной цели — жизни за чужой счет. Кристофер Робин, играющий в описываемом универсуме роль Бога (показательно устранение этой фигуры в советском переводе), ниспосылает Пуху воздушный шар — сверхмощное орудие, знак наступления новой технической эпохи (ср. участие британской авиации — сильнейшей в мире на тот момент — в подавлении антиколониальных восстаний в Ираке в 1921 г. и в Афганистане в 1928 г.). Однако ослабевшей империи не просто решиться на открытую агрессию, и потому она прибегает к хитростям, пытаясь замаскировать в глазах всего мира свое оружие под цвет мирного голубого неба, а себя — под сравнительно безобидную тучку.

Пацифист, антимилитарист, гуманист, но в то же время британский патриот и офицер Милн заканчивает свою аллегорию компромиссом: выстрелом Кристофера Робина в воздушный шарик — жестом, выражающим надежду автора на то, что божественное Провидение все же спасет империю от полного уничтожения.

«Винни-Пух» — не единственное (анти)колониальное произведение этого автора. С ним может быть сопоставле-

на менее известная «Баллада о королевском бутерброде», где та же ситуация деколонизации описывается еще более недвусмысленно: корова, которую много лет успешно доили, решительно отказывается поставлять молоко к столу короля (несомненно, британского), однако потом, после уговоров молочницы (возможно, Черчилля), все же соглашается уже на договорных, а не приказных основаниях снабжать метрополию своими товарами. Компромиссный, медирующий характер сюжетного построения, который мы видели в «Винни-Пухе», подтверждается и этим текстом.

P.S. Автор данного текста должен признаться в трех вещах:

1. Он не читал «Винни-Пуха». Как-то не сложилось ни в детстве, ни позднее. Смотрел только мультфильм.

2. Все подробности биографии Милна и истории крушения Британской империи взяты из Википедии. Автор в этих вопросах не силен.

3. Написание этого текста заняло 36 минут.

2017

Идиллия и прогресс

Чудаков А. П. Ложится мгла на старые ступени.

М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004.

Александр Павлович Чудаков был первым российским литературоведом, который поставил под сомнение одну из основных аксиом критической и герменевтической традиции — постулат о когерентности художественного текста. В начале 1970-х годов, как раз в те годы, когда создавались ставшие впоследствии классическими структуралистские труды Лотмана и Успенского, пронизанные идеей взаимосвязи всего со всем, он опубликовал свою «Поэтику Чехова», главной мыслью которой была «случайность», то есть независимость, несвязанность, некоррелятивность повествовательных, предметных, сюжетных и идейных составляющих текста. Заметим, что почти одновременно была написана и известная работа Ролана Барта «Эффект реальности», выражавшая те же идеи, но гораздо менее радикально. «Поэтика Чехова» не только принесла автору мировую известность, но и стала предметом бесконечного спора: можно с уверенностью сказать, что в последние 35 лет не было ни одного интерпретатора Чехова, который не вступал бы в спор с Чудаковым, и этот спор еще не окончен.

Через тридцать лет А. П. Чудаков опубликовал роман «Ложится мгла на старые ступени», который критика оце-

нила чрезвычайно высоко, как «удивительную книгу о том, как под большевистским игом сохранилась настоящая Россия»⁶. Но в то же время у многих вызвало сомнение совершенство формы — то есть связность, завершенность, формальное единство книги. По словам А. С. Немзера, «не столь уж малочисленным читателям (в принципе книгу душевно принявшим) роман показался „затянутым“, повторяющимся, фрагментарным — в нем видели серию „картин“, а не смысловое целое»⁷. Заметим сразу, что все, кто встает на эту точку зрения, молчаливо предполагают, что перед нами все-таки роман: к мемуарам подобные требования предъявлять было бы странно.

Есть искушение отвергнуть это мнение, сославшись на то, что в романе А. П. Чудакова действует тот же принцип неотбранности и самозначимости каждой детали и эпизода, который он находил у Чехова. Но это было бы неверным. Концепция случайности предполагала равенство в правах существенного и неотбранного, но никак не полное отсутствие у текста всякого организующего «стержня». Поэтому анализ романа неизбежно сведется к поиску этого стержня, доминанты, конструктивного принципа. А поскольку на уровне композиции перед нами достаточно свободное построение — поток ассоциаций, портретная галерея, собрание «случаев», — то конструктивный принцип, если он есть, должен лежать глубже: в области авторской историософии. Именно она, как нам кажется, создает особое идеологическое напряжение романа, порождает неразрешимые парадоксы, заставляет думать об истории и потому делает чтение этой

⁶ Немзер А. С. Внук своего деда. Александр Чудаков написал книгу о том, как сохранилась Россия // Время новостей. 2000. № 175. 27 ноября.

⁷ Немзер А. С. Мир Чудакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 237.

книги интересным читателю любого поколения, а не только тем, кто испытывает «радость узнавания» мира своего детства и юности.

Начнем с обсуждения жанровой доминанты, поскольку жанр всегда есть особая точка зрения и на человека, и на историю. А. П. Чудаков в свое время солидаризировался с известными словами Толстого о том, что «начиная от Мертвых Душ Гоголя и до Мертвого Дома Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»⁸. Эта мысль представлялась исследователю самоочевидной: «...как известно, ни одно из вершинных достижений русской литературы XIX века не укладывается в традиционные жанровые рамки». Литература движется смешением и смещением жанров и стилей, как показывал уже Тынянов, и роман «Ложится мгла...» — не исключение. В нем можно различить черты самых разных жанров: литературной исповеди, романа воспитания, исторического романа, областнического романа, робинзонады, «литературы свидетельства», семейной хроники и даже «прозы поэта». Ясно, что нужно говорить не о жанре, а о жанровой доминанте, и она задана самим автором: роман-идиллия.

Этот подзаголовок кажется парадоксальным. Место ссылки на границе Казахстана в последнюю декаду сталинского правления должно быть, по идее, предельно далеко от идиллического хронотопа. Это замечали и самые благожелательные читатели: «Идиллического в нем <романе. — А. С.> столько, сколько мы найдем в повествовании любого автора о своем

⁸ Толстой Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 16. М., 1955. С. 7.

детстве»⁹. Конечно, слово «идиллия» здесь не отсылает прямо к идиллии-пасторали — традиции, идущей от Феокрита к романтикам (в русской поэзии — к Дельвигу, Гнедичу, равно как и к многочисленным прозаическим сочинениям конца XVIII — первой трети XIX века). Но все-таки идиллическое начало — в точном литературоведческом смысле — в романе есть. По-видимому, А. П. Чудаков помнил бахтинское определение идиллического хронотопа, и, присмотревшись, можно легко найти в книге все его главные приметы. Роман соответствует по крайней мере трем из четырех выделенных Бахтиным разновидностей идиллического хронотопа: земледельчески-трудовому, ремесленно-трудовому и семейному.

Как и полагается в идиллии, место действия — это конкретный уголок родной страны, далекий от центра и слабо связанный с большим миром. Идиллический локус — это всегда земной рай, Эдем, и в романе, как ни странно, слышны отзвуки этой традиции. Место действия здесь исключительное и в природном отношении (озера, реки, целительный для туберкулеза климат, полуметровый чернозем, сосновый лес, кумыс — «казахская Швейцария»), и в интеллектуальном отношении («Такого количества интеллигенции на единицу площади Антону потом не доводилось видеть нигде»), и даже в социальном плане: здесь дают сколько угодно земли под огород, оставляя возможность для прокормления своими силами, то есть для относительной независимости от тоталитарного государства. Характерны обобщающие, эпические названия природных реалий: Речка, Озеро, Сопка, Степь. При этом и географически, и социально Чебачинск выступает как островок в голой степи и лютом государстве. За границей идиллического локуса лежит чужой и злой мир.

⁹ Фрумкина Р. М. Читаю Чудакова // Русский журнал. 2002. 7 марта. http://old.russ.ru/ist_sovr/20020307.html

Как и принято в областнических и семейных романах, «патриархальный клан» составляют все возрасты. На первый план выдвинута идиллическая ситуация «дитя и старец», рисующая полное взаимопонимание деда и внука, несмотря на шестьдесят лет разницы в возрасте. Люди разных поколений связаны общим трудом, общей культурой и взаимной любовью. Перед этой любовью и необходимостью выживания стираются все идеологические различия. Идейные разногласия деда (православного христианина) и отца (марксиста) кажутся неважными, даже комичными. Ритм жизни согласован с ритмом природы, он следует календарному циклу — просто потому, что герои едят то, что сами выращивают на огороде. Смягчены и временные грани: свободное повествование о детстве курсирует в пределах целого десятилетия, в течение которого жизнь мало меняется, а легенды, традиции, чужие воспоминания и сама ситуация натурального хозяйства уводят непосредственно в XIX век, ставший потом предметом научных исследований и для автора, и для героя.

На трудовой и семейной основе восстанавливаются «древние соседства», которые, по Бахтину, определяют жанровую память романа-идиллии: тело, одежда, еда, питье, половая жизнь, смерть, испражнения. Роман удивляет редкой эпической открытостью, при которой не действуют культурные табу. Запретные темы и слова звучат открытым текстом, но не ради эпатажа, а как бы в первозданной невинности, еще до всяких запретов. Это удивительно — но не само по себе, а только потому, что становится возможным не в деревенской прозе, а в рассказе об интеллигенции. Героями романа, наряду с людьми, становятся животные: конь Мальчик, бык Черномор, собаки и даже дождевые черви, наверное единственный раз в мировой литературе названные «прекрасными животными». Не меньшую роль, чем люди и животные, играют вещи — прежде всего «согретые внутренним телео-

логическим теплом», как говорил Мандельштам, предметы домашнего обихода. Именно в этом мы видим то равенство большого и малого, существенного и случайного, которое А. П. Чудаков находил в прозе и драматургии Чехова.

Такова одна — идиллическая — сторона хронотопа романа. Но есть и обратная, прямо противоположная, которая определяется историзацией вневременной по своей природе идиллии, то есть исходной ситуацией «город ссыльных в сталинское время». В отличие от идиллии, представляющей родной край, где предки героев жили с незапамятных времен, здесь поселение семьи на границе Казахстана — вынужденное. Герои бежали сюда от сталинских репрессий 1930-х годов или были высланы и потом остались из-за тех бесчисленных ограничений передвижения, которые накладывала советская власть (прописка, квартирный вопрос, запреты жить в больших городах после ссылки и т. д.). Из этого следует важное качество романа: в отличие от идиллии, где идеал всегда помещается здесь и сейчас, герои «свое» время и пространство отнюдь не идеализируют, а, напротив, воспринимают в качестве идеального иное, прошлое. Идеал — это либо дореволюционная квазиевропейская культура (Вильно до Первой мировой войны для деда и бабки), либо столица, культурный центр (довоенная Москва для отца героя). При этом идеальный хронотоп не просто помещается в прошлое, но и историзуется. Многие герои, живущие ныне в «идиллическом» бессобытийном времени, ранее были причастны к истории. Сосед — бывший заместитель Сталина по национальным вопросам, отец строил московское метро, знакомый доктор лечил Керенского и Крыленко и т. д., — в прошлом все участвовали в исторических событиях, даже конь, оказавшийся не «буденновцем», а «колчаковцем». Если идиллия — это нечто абсолютно вневременное, то в романе, в отличие от нее, перед нами пауза или остановка времени после «конца истории».

С другой стороны, эпоха конца 1940-х — начала 1950-х все время подсвечивается взглядом извне — из гораздо более позднего времени (конца 1970-х и времени написания романа — конца 1990-х), — чего не бывает в идиллии, которая не знает внешней точки зрения на себя ни во времени, ни в пространстве. Исследователь идиллии как жанра Е. И. Ляпушкина замечает: «Идиллический мир не просто предполагает незыблемость собственных границ, этот мир не подозревает о возможности своего соотнесения с другим миром, существующим за этими границами <...> и такое незнание оказывается условием его существования»¹⁰.

Так же, как и место проживания, вынужденным оказывается труд: ситуация «натурального хозяйства эпохи позднего феодализма», разумеется, не является следствием свободного выбора, хотя и не тяготит главных героев — деда и Антона — и даже воспитывает у внука любовь к коллективному труду. Но впоследствии, с исторической дистанции, эта ситуация может быть оценена и резко негативно, как это делает, например, отец героя: «Работали как проклятые день и ночь. Сельскохозяйственный вековой цикл. <...> Рабство! И все равно было голодно. <...> Жестокая необходимость, категорический императив...» Только дед и внук остаются полноправными героями земледельчески-трудовой идиллии. При этом уникальность позиции рассказчика заключается в том, что он не ставит физический труд ниже интеллектуального (перед нами снова присущее А. П. Чудакову уравнивание неравного), никак не чувствует его вынужденности и оказывается способен получать удовольствие от любой полезной работы.

Не соответствует законам идиллии и еще один аспект пространственно-временного уровня романа — передви-

¹⁰ Ляпушкина Е. И. Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов». СПб., 1996. С. 39.

жение героев. Для идиллии характерны рождение и смерть, детство и старость в одном и том же месте, под теми же липами. В романе А. П. Чудакова герои либо вынужденно уезжают и вынужденно приезжают (судьбы «солдата трех войн» дяди Лени, ссыльной тети Тани и ее детей), либо, как сам герой, осуществляют свою мечту и перебираются из провинции в столицу. Идиллический хронотоп постоянно размыкается. Но при этом нельзя сказать, что идейное и сюжетное движение романа — это разрушение идиллии. Идиллия в литературе разрушается обычно двумя способами: либо отъездом героя в столицу и его последующим отпадением от рода, либо вторжением в идиллический хронотоп Чужого, разрушителя — приезжающего, как правило, из той же столицы. Ничего подобного нет в романе. Отъезд героя на учебу в МГУ и последующая научная работа в Москве не меняет его внутренней принадлежности к родным людям и городку. А в то же время те, кто остается в этом городке, могут оказаться чужими, как Колька и Катька. Подобное никогда не происходит в деревенской прозе — например, в «Последнем сроке» В. Г. Распутина, к которому дает «ложную отсылку» начало романа. У «деревенщиков», как некогда у писателей-народников, действует непреложный закон: город делает человека чужим родному краю, и разрушитель всегда едет из города. В отличие от деревенской прозы, у А. П. Чудакова идиллия оказывается не пространственной и не временной.

Аналогичные закономерности наблюдаются и на сюжетном уровне. Идиллия принципиально бессюжетна — и в романе внешние обстоятельства не нарушают равновесия, сюжет не складывается. В начале, правда, задается возможность такого нарушения. Завязка — болезнь деда — как будто намечает традиционный сюжет. Идиллия может уступить место борьбе за наследство, «как у Бальзака и Диккенса», появляется возможность столкновения интересов. Но эта

возможность не реализуется, не превращается в действие. В финале дом забирает Колька, но его поступок не составляет события, этому посвящено всего полтора предложения. Единственное событие в идиллии — смерть деда, которой роман кончается, последняя глава посвящена осмыслению смерти. Другими словами, роман длится до тех пор, пока сохраняются черты идиллии.

Предметный уровень романа, так же как сюжетный и пространственно-временной, одновременно и сохраняет, и разрушает черты идиллии. В идиллии, в отличие от многих других древних жанров, быт и бытовые вещи всегда играют существенную роль. Но они, во-первых, обычно предстают в условно-поэтическом, а не реальном облике, а во-вторых и в-главных, не связаны с событиями, тем более историческими. У А. П. Чудакова каждая вещь имеет историю — и эта история происхождения или изготовления вещи всегда рассказывается. Таким образом, предмет историзуется так же, как пространство или сюжет.

Итак, мы видим, что данный автором жанровый подзаголовок не случаен — определенные черты идиллического хронотопа в романе есть. Но в то же время идиллия оказывается соотносена с историей, и потому неизбежно возникают противоречия, которые и реализуют во внешне свободной композиции второй — идеологический — сюжет, который и придает произведению качества романа.

Главной из таких «формообразующих сложностей» оказывается отношение повествователя и героев к двум базовым ценностям любого ученого: *традиции и прогрессу*, которые в данном случае связаны соответственно с силами, сохраняющими идиллическое начало, и с силами, ее разрушающими.

Отношение к *традиции* проявляется ярче всего в той черте романа, которая сближает этот текст с научным и которую можно обозначить так: «референция к истоку». Здесь действу-

ет закономерность: ссылка на имя основателя, инициатора, изобретателя (любого мастера или ученого, стоявшего у истоков чего-либо) в книге дается везде, где это имя можно проследить. Так, мы узнаем имена изобретателей керосиновой лампы и школьной парты; парикмахер в Чебачинске учился у самого Базиля с Кузнецкого Моста, русский рукопашный бой восходит к фельдмаршалу Салтыкову и генералиссимусу Суворову, и т. д. Автор стремится зафиксировать, задокументировать, сохранить в памяти читателя эти исторические и бытовые факты (притом что историческое и бытовое уравнивается в соответствии с принципом неотобранности). Та же закономерность действует по отношению к личной истории. Герой знает свои истоки: он потомок попов, дворян и крестьян-однодворцев. Но это не формальная «генеалогия», как у большинства людей, члены семьи сохранили соответствующую культуру: веру, нормы этикета, умение работать. Важность «отсылки к истокам» для автора показывает и следующее: характерное в целом для романа приятие мира нарушается только в одном случае — резко негативно герой относится только к тем, кто пытается подменить истоки (Лысенко, Мичурин или Лепешинская, предложившая теорию рождения клетки из неорганического материала). Наконец, магистральная тема романа — отношение к советской власти деда и внука — определяется в первую очередь тем, что большевики отрезали страну от истоков, «отняли Россию».

Необходимость истоков — отдаленных и близких — ощущается автором и героем как абсолютный императив. Отсюда темы учительства и ученичества, пронизывающие весь роман. Так же как в науке, учителя необходимы в копании и бросании земли: Антон гордится тем, что копать его учил человек, прошедший Беломорканал, а бросать — кочегар с броненосца, участвовавшего в Цусимском сражении. При этом специфической именно для романа А. П. Чудакова

чертой традиционности оказывается не просто наличие учителей и учеников, а то, что учитель в прошлом был непосредственно причастен к истории, а теперь, как и все жители городка, из нее исключен. Часто учение сопровождается литературной цитатой, подтверждающей еще более дальние связи. История литературы, науки и культуры прошлого окружает героя со всех сторон, ниточки тянутся ко множеству знаковых имен, причем опять как бы «неотобранных», разномасштабных: прапрадед знал Фаддея Булгарина, прадед был знаком с изобретателем керосиновой лампы Лукасевичем, дед видел сына Пушкина, Мари Склодовская-Кюри — троюродная сестра бабки, история с гранатовым браслетом произошла чуть ли не на глазах предков героя. Дед — агроном-докучаец, а ученика Докучаева, Вернадского, внук случайно видит в детстве. Параллельно аморфной «бесструктурной» реальности деревенской жизни и независимо от нее в настоящем *как бы присутствует* прошлое — мир истории и культуры, мир «большой», но в то же время очень узкий, почти деревенский (и потому отчасти подобный Чебачинску), мир, в котором все как-то связаны и знакомы, непосредственно или потенциально. Как мы говорили, идиллия в романе — не временная и не пространственная, она образует вневременную и внепространственную матрицу. Идиллия локализуется только в Культуре.

Разумеется, в данном случае объект — культурные связи через время и пространство — конституируется субъектом: без интереса героя к истории литературы и общества они бы исчезли, как они исчезают для многих героев романа. Именно памятью к традиции и благодарностью учителям (а не вежливостью и образованием) отличается интеллигенция от народа: кочегару Никите вряд ли придет в голову говорить о своих учителях в бросании угля. Но автор подмечает и все случаи, когда народ помнит нечто из традиции, сохра-

няет некую память об истории: «...по дворам поползло — „аб-реки“, откуда-то не очень образованные чебачинские казаки знали это слово». Традиция мирит и с культурно-табуированными явлениями, о которых уже упоминалось: ею можно оправдать, например, мат — если речь идет о мастерской ругани знаменитого кораблестроителя академика Крылова. Путь к науке с ее культом преемственности (ученичество, научные школы, продолжение начатой другими темы и т. д.) для героя предопределен с детства отношением к окружающему, в основном далекому от науки миру.

Но у ситуации тотальной культурной преемственности есть и другая сторона: роман показывает, что традиции суждено прерваться, и это придает идиллии черты жанра во многом противоположного — элегии. Герои стараются передать лучшее в себе детям и внукам: дед — знания, бабка — правила этикета; впоследствии сам герой пытается выступить в качестве передаточного звена по отношению к своим детям и внукам. Однако получается так, что почти никто из младших не наследует знаний, умений и интересов старших. «Ложится мгла...» — еще и роман о последних могиканах. Антон Стремоухов выглядит уникалом, девиацией в меняющемся мире, причем его уникальность буквальна (фотографическая память, трудолюбие, удивительное сочетание силы и кротости). Только это чудо спасает память о людях, от которых не осталось ничего — ни одной написанной строчки. Постепенно исчезают и «вечные» вещи, все материальное. От людей, всю жизнь создававших вещи, вещей не остается, а большая часть приобретенных умений, как справедливо замечает отец героя, оказывается в новую эпоху невостребованной. Остается только память — образы и слова. Слово оказывается долговечнее людей и вещей, но не всякое слово, а только художественное. Решение А. П. Чудакова писать роман, а не мемуары, по-видимому, объясняется его убеждением

в мнемонической силе искусства. Антон Стремоухов задумывает труд под названием «О тщете исторической науки»: история остается в памяти людей только такой, какой ее запечатлели синтезирующие шедевры — «Капитанская дочка» или «Война и мир» (хотя автор прекрасно знает, как и почему эти тексты искажают историю).

Роман посвящен памяти, это памятник. Он не только пронизан горечью о том, что «все умерли», но и неизменно представляет прошлое — истоки — эпохой гигантов. Эмблематичны сцена с черепахой, видевшей Наполеона, или история попугая Екатерины II, задохнувшегося в петроградской ЧК. Связь с прошлым еще ошутима, но рассказать о гигантах прошлого мы можем не больше, чем слепая черепаха о Наполеоне или попугай о Екатерине. Автор чувствует необходимость преодолеть забвение, но преодолеть — из-за «тщеты исторической науки» — можно только в форме романа, который, следуя жанровым законам, неизбежно должен нечто исказить. И дело не только в призме жанра, важнее другой парадокс. Главная задача книги, безусловно, — увековечить память о времени, месте и близких людях, но автор выбрал для этого беллетристическую форму, и, следовательно, никто из «чужих» читателей не узнает ни настоящего названия городка (Шукинск), ни даже настоящих фамилий изображенных людей, в том числе и деда рассказчика. Создавая фигуру положительного героя, которой, по мнению критиков, нет равных в современной литературе, автор решает оставить его неизвестным солдатом. Это противоречие можно снять, только поняв, что для автора идея памяти важнее, чем конкретная память. И значит, сама идея традиции важнее любого конкретного ее воплощения.

Еще более сложным образом совмещается хронотоп романа с идеей *прогресса*. Идиллия и вера в прогресс несовместимы по определению, и в романе-идиллии читатель

вправе ожидать отрицания прогресса и апологии прошлого. На первый взгляд, это и происходит. Дореволюционное прошлое в романе характеризуется тремя чертами, прямо противоположными всему советскому: подлинностью, основательностью и разумностью. Любые вещи, сделанные «тогда», крепки и почти вечны: бритва, купленная в день коронации Николая II, остра, как в первый день; швейцарские часы за полвека отстали всего на одну минуту; современная литература не дала ничего, равного Бунину и Чехову, пиджак английского бостона служит 50 лет, керосиновая лампа не только уютнее электричества, но и — буквально — ярче светит: «...желто-оранжевый язычок пламени был большой, с лист крыжовника — совсем не то что тусклая электрическая лампочка под потолком». Все необходимое людям было уже сто лет назад, а прогресс мало что добавил, но многое исказил. Книга А. П. Чудакова говорит о разумных пределах технического прогресса, о той мере, которую не следует переходить в слепой погоне за новым.

Нечто подобное можно, как ни странно, сказать и о науке. По мнению и деда, и внука, лучшее в современной науке или педагогике — это забытое старое: новейшие американские методы преподавания в начальной школе были уже в дореволюционной школе, и ими пользовался дед, обучая Антона. Добавим, что главное научное открытие А. П. Чудакова — открытие «случайностной» организации чеховского текста — опиралось, как известно, на суждения прижизненной чеховской критики (Н. К. Михайловского, П. П. Перцова, Е. А. Ляцкого, М. Неведомского и др.).

Но, как и в других случаях, здесь есть противоположная сторона.

Старые вещи крепки и надежны: дореволюционные швейцарские часы продолжают отсчитывать время современности. Но нельзя забывать о том, что люди *вынуждены*

пользоваться старыми вещами, потому что нет новых. А если появятся новые и качественные вещи, то они быстро вытеснят старые. Возможность идеализации (идиллизации) прошлого создается советской халтурой и тотальным «дефицитом». Любые предметы изготавливают только потому, что их нельзя купить. При этом герои больше всего гордятся тем, что могут изготовить технически сложные предметы (градусник) и осуществить в условиях всеобщего «одичания» научный подход к сельскому хозяйству. В этом смысле роман оказывается ближе не к идиллии, а к технократической утопии поздних робинзонад, вроде «Таинственного острова» Жюль Верна, в которых разворачивается тезис «инженер может все». И здесь тоже возникают противоречия, требующие снятия. Во-первых, робинзонада в романе становится возможна только потому, что в семье представлены все специальности: агроном, химик, зоотехник и т. д. Но разделение труда — примета прогресса, несовместимая с идиллией. Во-вторых, жанровый закон робинзонады — локализация в чужом, диком, колонизируемом пространстве — представляет собой прямую противоположность идиллии родного края. Именно таково отношение деда к пространству и времени, в которых он вынужден жить:

— А как же пост, Леонид Львович? — подначивал отец. — Не соблюдать, помню с ваших же слов, дозволяется только болящим и путешествующим.

— Мы приравниваемся к путешествующим. По стране дикой.

— Почему же дикой?

— Вы правы, виноват. Одичавшей.

Вечное возвращение к истокам в романе — это возвращение не к первозданной дикости (весь роман пронизывает лейтмотив сопоставления советского быта с бытом древних

славян), а к тем гармоническим формам сосуществования природы и культуры, которыми был отмечен XIX век. Именно так надо понимать призыв «назад к природе», звучащий в суждениях главы «патриархального клана» — деда. Он стоит за возвращение к лошади, плугу, натуральным удобрениям. Эти элементы культуры «натурализуются», воспринимаются как часть самой природы, а новое (трактор, химикаты) — как искажение естественного порядка вещей. Взгляды деда наследует внук: «Если б Европа отапливалась кизяком, там не шли бы кислотные дожди...», а вездеходы в пустыне хорошо бы заменить верблюдами, которые не разрушают верхний почвенный слой. Полное неприятие у деда вызывают попытки прямого насилия над естеством (попытки «исказить истоки»), причем это касается не только Лысенко, но и Мичурина, которого побеждает сама природа: к сортам его яблок возвращаются свойства их диких предков. Важной оказывается и мысль о неизбежных потерях, которые сопровождают каждое новое изобретение (мысль, впервые выраженная Платоном в «Федре»). Вот один пример: «Почему вредны — особенно детям — шариковые ручки? Рука в напряжении все время. При писании же обычным пером напряжение чередуется с расслаблением — нажим — волосая линия — нажим».

Перед нами, казалось бы, именно то, что и должно быть в идиллии: натурализация культурной традиции, придание ей статуса отприродного явления, того, что естественно для человека. Но как ни парадоксально, в основе традиционализма здесь лежит не вера, а *знание*. Агроном всегда рационально обосновывает свою позицию: например, тем, что тяжелый трактор, в отличие от плуга, разрушает верхний слой почвы. При этом ссылка на научную традицию, как везде в романе, не случайна: позиция деда в этом вопросе опирается на авторитет автора «Русского чернозема» В. В. Докучаева,

определившего факторы развития почв. Традиционалистский взгляд в жизни опирается не просто на науку, а на традицию в науке.

Теперь мы можем подвести итог, указать на тот «стержень» романа, на то идеологическое напряжение, которое выводит его за пределы мемуарного жанра и придает неразрешимую, почти трагическую конфликтность.

Весь роман — это попытка примирения, медиации полюсов оппозиции «идиллический традиционализм vs. научный подход и прогресс».

То, что это противопоставление действительно организует весь текст, можно было бы доказать любимым методом А. П. Чудакова — показав, что по этому критерию изоморфны разные уровни художественной структуры. Например, на стилистическом уровне роман отмечен прежде всего сочетанием архаизмов (лексических и грамматических), прямо восходящих к «идеальному» XIX веку («пользовались прекрасным здоровьем»), и научных терминов, часто звучащих как экзотические варваризмы («субфибрильная температура»). И то и другое художественно выразительно, красиво, а сочетание их необычно. Несовместимое сливается в очень своеобразной гармонии.

Несмотря на внешнюю фрагментарность, роман обладает внутренним единством: не только все структурные уровни текста, но и каждый фрагмент организуется медиацией базовой оппозиции. Чтобы понять, как это осуществляется в романе, как «сделан» текст, рассмотрим один фрагмент:

Англичанка рассказывала, что в Америке в музее компании «Edison Electric Light» она видела лампочку, сделанную самим Эдисоном в 1895 году; лампочка горела уже сорок лет. Для элемента накаливания своих ламп великий изобретатель перебрал шесть тысяч ра-

стений, посылая эмиссаров на Филиппины и Огненную Землю; спираль в результате сделали из обугленного волокна японского бамбука. Англичанка не знала, горела ли сорок лет именно бамбуковая лампочка, но Антону хотелось, чтоб это была она; в бессонные вечера... он думал об этой лампочке; недавно узнал — лампочка горит до сих пор.

В этом отрывке концентрируются все основные смыслы романа. Рассказывается о *необычном историческом факте*, который *засвидетельствован* лично знакомым герою очевидцем (весь роман можно рассматривать как такое свидетельство); впоследствии герой имеет возможность перепроверить подлинность сообщения. Речь идет о *полезном* бытовом приспособлении, в данном случае интересном тем, что оно имеет семантический ореол эмблемы *науки и прогресса* (свет разума). Интерес героя вызывает то, что лампочка сделана самим Эдисоном: его имя — знак *основателя (научной) традиции*, перед нами отсылка к истокам; традиция длится по сей день. Причем условием, которое обеспечивает научному изобретению прочность, надежность, длительность (как всем дореволюционным вещам) и которое вписывает этот знак прогресса в традицию, является *контакт с природой* (в качестве элемента накаливания используется природный материал), то есть наилучший прогресс обеспечивается возвращением назад к природе (ср. идеи деда о возвращении лошади и плуга). Это последнее условие осуществляется *словесно*, риторикой текста: ни англичанка, ни автор в данном отрывке не утверждают, что сорок и тем более сто лет горит «бамбуковая лампочка». Однако слова «думал об этой лампочке», «лампочка горит до сих пор» читатель прочитывает именно так: горит та самая лампочка с растительным волокном. Рассказчик не скрывает, что операция медиации «прогресса» и «традиции»,

«природы» и «науки» осуществляется только благодаря его сильнейшему *желанию*. Благодаря этому желанию прошлое «присутствует» в настоящем — как присутствует дед, Чеба-чинск, семейная и трудовая идиллия. Та радость присутствия живого прошлого (а не только узнавания), которую чувствуют читатели, оказывается обусловлена, говоря словами поэта, «усильем воскресения», а говоря научным языком, вербальной медиацией базовой оппозиции. Слова не только долговечнее людей и вещей, они еще и могут примирить непримиримое, осуществить невозможное — что и доказывает книга Александра Павловича Чудакова.

2007

Исчезающий Гедройц

Гедройц С. Полное собрание рецензий. СПб.: Симпозиум, 2019.

«Терц писал про Синявского, Синявский — про Терца», а Лурье — про Гедройца. Например, так: «Я несколько лет назад придумал человека по имени Гедройц, гораздо моложе меня, такого безбашенного, непочтительного критика, который пишет и на жаргоне, может и присвистнуть, и непристойность написать...»

Милый Самуил Аронович! Он ведь, должно быть, и слово «прикольный» считал непристойностью. А каков жаргон... Нет, конечно, Гедройц (в отличие от своего создателя) мог спросить вместо «о чем речь?» — «о чем гундос?». Но лучше бы он этого не делал. Опытный читатель по этим приметам сразу понимал, к какому поколению принадлежит «безбашенный молодой критик»: скорее всего, к послевоенному. Именно повзрослевшие послевоенные дети любили подпускать в интеллигентную речь дворовые словечки, и ностальгии в этих эскападах было куда больше, чем брутальности. Бродский начинал рассказ об отрочестве словами: «Когда гуталин врезал дуба...», а Гедройц о том же историческом факте писал всего лишь так: «Когда главный естествоиспытатель перекинулся...» Непристойности... Да ведь он, даже нацепив маску, неспособен выговорить матерную цитату и, мучительно краснея под этой

маской, предупреждает: дорогие читатели, не волнуйтесь, я заменяю некоторые буквы точками. Или тире: «Произносить, например: — — —! таким же голосом, как: доброе утро!»

Надо полагать, что привыкшая к сетевой вольности молодежь воспринимала непочтительного Гедройца примерно так же, как он сам воспринимал опусы доктора Джонсона: «Представляете — что же творилось в головах у англичан XVIII века, если каждую из этих благоразумных сентенций они встречали взрывом хохота, точно фривольный парадокс!»

Но зачем-то все это было нужно С. А. — и псевдоним, и «непристойности».

Во-первых, конечно, «Гедройц» при всей прозрачности личности давал известную свободу — от «вязкого дурмана зловонной скуки», от удавки приличий, от либеральной цензуры и самоцензуры (ну не написал бы Лурье без маски такую рецензию на «Даниэля Штайна»; промолчал бы из уважения к теме).

А во-вторых, сильные выражения в рецензиях Гедройца появляются не так часто; как правило, только если чем-то похожим злоупотребляет рецензируемый автор. Как и Пелевин в его интерпретации, наш критик «чужую речь, особенно за персонажей чудовищных, и особенно — за тех, кого ненавидит, — сочиняет едва ли не блестяще».

Кто же эти ненавистные чудовища?

Убеждения Гедройца ничем не отличались от взглядов Лурье и были примечательны только своей бескомпромиссностью: тотальное неприятие цензуры, госбезопасности и антисемитизма. Эта триада составляла как бы мертвую зону: когда речь заходила о них, критик гнал в шею любую толерантность и не принимал в расчет никаких художественных достоинств, даже если, скажем, за сложную душу гэбиста заступался Владимир Шаров. Ср. забавное замечание в одной из рецензий: «Ночной дозор» лжив уже потому, что изображает

поединок спецслужб Добра и Зла, а у Добра спецслужб не бывает. И наоборот: Гедройц мог оценить любую эстетически чуждую ему литературу, даже сорокинскую антиутопию, при условии правильной оценки вышеозначенных чудовищ.

Если отрицательные герои были ясны, как день (или темны, как ночь, — скаламбурил бы рецензируемый автор), то с позитивными ценностями все оказывалось очень сложно.

К академической науке, особенно постструктуралистской, наш критик относился с шутовским почтением. Едва слышав трубные звуки дискурса, тут же начинал расшаркиваться: я-де провинциал, невежда, верхогляд, подмастерье, куда нам до вас, ученых мужей, мы тут на кривой козе и т. д. А дальше следовала серия ударов — убийственно-точный пародийный пересказ вумной концепции или подборка цитат, не оставлявшая от претенциозных банальностей камня на камне.

Однако на место низвергнутых дискурсивных кумиров тут же воздвигались собственные.

Ключевых понятий у Гедройца было два — «интонация» и «скорость».

Плохие и хорошие тексты различаются интонацией, считал критик. Вот, например, Леонид Цыпкин. Всем хорош, но «Лето в Бадене» — текст без интонаций, «с голосом неподвижным», «мертвая речь», автор бубнит «на каком-то бездушном языке». Зато богаты интонации у Кушнера, оригинальны у Гришковца; непредсказуемы, несогласованны и вместе с тем бесчеловечны — у Пригова.

Задача поэта (писателя, литератора) — «найти собственную интонацию». И похоже, для С. А. это была проблема личная, ради ее решения он и превращал критику в искусство:

...некоторые предполагают, что в гортани-то и находится так называемая душа. Но я отчасти сомневаюсь: именно потому, что... по крайней мере, моя собствен-

ная внутренняя речь не окрашена, как говорится, интонацией; то ли оттого, что у меня нет души (или я ее не слышу), то ли потому, что я не поэт. Не исключена и такая формулировка: поэт — человек, обладающий душой вполне.

Лучше всего о душе и интонации сказано в рецензии на Бориса Рыжего — тут можно было бы процитировать всю статью, лучше прочитайте, это своего рода эстетический манифест Гедройца-Лурье.

Манифест очень красивый — и очень традиционный. Тут и кратилизм («определим поэзию как речь, похожую на свой предмет»), и убежденность в близости голоса душе (см. трактат Аристотеля «Об истолковании»), и даже боговдохновенность («...а что не может быть передано музыкой хоть отчасти неземной, — громоздится вокруг поэта, как пошлость»). Короче, чистейший, дистиллированный логоцентризм. О Жаке Деррида в книге нет ни слова, «деконструкция» встречается в качестве ругательства, как синоним вульгарной пародии. Жаль, конечно, что не попала Гедройцу в одну из 47 ночей книга философа, который всю жизнь опровергал его задушевные убеждения, — наверняка рецензия оказалась бы блестящей. А может быть, и к лучшему, что он об этом не узнал.

Второе понятие — еще более неуловимое, странное, совсем запредельное свойство текста, которое он называл «скоростью». Лучше всего это свойство умел выразить Бродский. В рецензии на сборник научных статей о Бродском Гедройц указывает на неполноту библиографии. Не упомянута статья «Правда отчаяния» из парижского «Синтаксиса» 1988 года, — Гедройц, конечно, не помнит автора. Любопытно, что именно в этой статье, похоже, и дается определение «скорости»: «Оказывается, что все эти средства — эта бесконечная искусность,

умение создать ощущение того, что стихи творятся сейчас, на наших глазах, параллельно движению взгляда, вся эта утонченная духовность и огромная энергия тратятся на то, чтобы доказать нам, что ни нас, ни автора этих стихов на самом деле не существует» (*Лурье С. А. Правда отчаяния // Синтаксис. 1988. № 23. С. 120*). Предел скорости — исчезновение материи, включая адресанта и адресата. Говорят, Бродский статью одобрил, сказал, что критик попал в десятку. Правда, одобрил ли он именно это место или какое-то другое — неизвестно. Но исчезновение говорящего субъекта в процессе стихоговорения, — несомненно, и лейтмотив Бродского, и коррелят искомой Лурье полноты «интонации», выражающей полноту «души». Все исчезает, включая пространство, звезды и певца, — остается запредельность, в которой беседуют бесплотные души автора и читателя: «...изъясняется душа — интонацией». И задача как прозы, так и эссеистики — стремиться к этому поэтическому пределу. Приблизиться к поэзии, насколько это возможно для критики, сделав ее хотя бы прозой — вот мечта нашего скромного «не-поэта», автора рецензий в «Звезде».

Один из самых мощных способов «разгона» текста — неполная цитата, эллипсис, главное поэтическое средство С. А. И именно в недоговоренности заключен «парадокс скорости», который можно было бы назвать и «парадоксом Гедройца». Прием, рассчитанный на ускорение процесса схватывания смыслов и исчезновение материи, сам неизбежно стирается временем, потому что постепенно исчезает читатель, способный ловить намеки и аллюзии. Сменяются эпохи, стареют люди, слабеет память. Кто помнил — забыл, кто умел — разучился. Да он просто физически вымирает — тот альтер эго автора, на которого рассчитаны эти тексты. Один за другим уходят те, кого Гедройц — неисправимый одиночка,

отчужденный от всего мира ночной отшельник — называл «такие люди, как я». Такие, как Айзик Ингер, никому не ведомый доцент из Коломны.

И вместе с ними исчезают слова, хорошие и плохие.

Первыми уйдут (давно ушли) расхожие цитаты из классиков марксизма-ленинизма вроде без конца варьируемого Гедройцем «материя есть объективная реальность, данная нам в ощущениях». Попробуйте-ка спросить, откуда это, у тех, кому нет сорока.

Потом — «речевые колтуны социалистического сознания», которые он так усердно вычесывал, все эти «генеральные линии», «краткие курсы» и прочие «герои щита и меча». А с ними — их ровесники, некогда имевшие лихой вид дворовые вульгаризмы.

Потом — цитаты из школьных классиков: «...отправился к щуке спрашивать, знает ли она, что такое добродетель»; «...женщиной... и той, что служит, и той, что продается»; «...что за тузы в Москве живут и убивают». Какие тузы, какая щука, о чем гундос?

Вслед за ними уходят:

— цитаты из нешкольных классиков: «Романчик... про то, как на склоне лет нежней и суеверней»;

— интеллигентские пароли: «...в сумеречном приступе тогдашней тоски по памятникам мировой культуры»;

— ирония, потому что какая может быть ирония, если непонятно, о чем речь.

Потом исчезает сама возможность «писать критику — прозой». И наконец, стирается, становится анахронизмом фигура литературного критика, как почтительного, так и непочтительного.

И вот уже оглядываешься окрест — а никого и нет: ни субъекта, ни объекта, ни голоса, ни сознания, ни скорости, ни интонации.

Означенное чувство хорошо выразил один высоко ценимый Гедройцем хулиганствующий идеалист:

Древний враг человечества выходит качать права,
И вдруг с тоской понимает, что можно не начинать.
Луг превращается в землю, из которой растет трава,
Затем исчезает всякий, кто может их так назвать.

Прах Самуила Ароновича Лурье был развеян под Пало-Альто в Калифорнии в августе 2015 года (наверное, мы лучше поймем его последнюю волю, если перечитаем то, что он писал про ленинградские кладбища). Мучительно жаль — и его, и всю так долго не кончавшуюся прекрасную эпоху, когда читали, рецензировали, цитировали и спорили.

Ничего от нее не осталось. Или что-то еще есть?

Как писал автор, прощаясь со своим героем: «Что же осталось? Только собрать вот этот — второй и последний — томик. <...> Чтобы, видите ли, никуда не делась интонация С. Гедройца. А то мало ли. Рассеется в атмосфере — только ее и слышали».

А может, и этот, уже третий томик — не последний?

2019

Уроборос: плен ума Виктора Пелевина

Пелевин В. ДПП (нн). М.: ЭКСМО, 2003.

Уроборос — архаический образ, часто встречающийся в алхимических трактатах и представляющий собой змею, заглатывающую свой хвост.

Психологический словарь

Первое, что приходит на ум критикам по прочтении новой книги Виктора Пелевина «ДПП (нн)», — что все это уже было и к каждому ее мотиву можно подобрать параллель в старых. Если в главных чертах, то это «городской анекдот, дзен, туалетный юмор, бандитские разборки». А если конкретнее, то: из «Принца Госплана» — рассказ «Акико»; из «Жизни насекомых» — отождествление человека с нечеловеком (здесь покемоном) и пародии на современное искусство; из «Греческого варианта» — банкир, причастный к искусству; из «Краткой истории пэйнтбола в России» — разборки и отношение к литературным критикам; из рассказа «Папахы на башнях» — чеченцы и отношение к поп-музыке; из «Чапаева» — пустота и стреляющая авторучка; из «Generation П» — пародийные рекламные слоганы, циничный специалист Малюта, опять чеченцы, опять разборки, опять телепиар, — список открыт для дополнений. Даже ослика мы видели на обложках книг Пелевина. Все это было, причем было, по боль-

шей части, в ельцинское время, и если критики правы, то грядущий «Гугл» на запрос «Пелевин В. О.» выдаст нашим внукам такую информацию: «известный писатель 1990-х годов».

Действительно, новое не воспринимается им как качественно новое и подается в старых терминах. Ясно, что социально-экономический месседж Пелевина все тот же: в мире текут потоки нефти, денег и информации, кто-то с большим или меньшим успехом пытается их перенаправить в свой карман, но поскольку управлять всеми потоками нельзя, то любая власть — фикция, медийный фантом. Смена власти в стране, «парадигматический сдвиг» — это смена крыши у банков (от бандитов к «джедаям» из ФСБ) и появление на месте новых русских их сыновей, свихнувшихся в Сорбонне. А страна остается придатком «северной трубы», и люди — придатками разных способов плена ума: одному герою кажется, что он — осел, другой героине, что она — покемон, третий зациклен на добрых и злых цифрах. Все это было, так или иначе.

Но о прежних романах тоже говорили: Пелевин повторяется. Вот, например, о «Generation П»:

Похоже, что Пелевин написал современный ремейк собственной повести (первой, с которой он вошел в «серьезную» литературу): вместо Омона и Овира — Вавилон и Легион, вместо Египта — Вавилон, вместо технологически нищего симулякра коммунистического Союза — компьютерная имитация постсоветской России, да и всего политического мира (*Сергей Кузнецов*).

Наверное, это вообще синдром критики: можно легко показать, что она и в XIX, и в XX веках писала о новых текстах известных авторов одно и то же: что они, эти тексты и авторы, одни и те же. Если автор выработал свой стиль, если у него

есть лейтмотивы и взгляд на мир, то первое, что скажет критик: автор повторяется. Но был ли в истории литературы писатель, который никогда не повторялся? А может быть, если писатель повторяется, — это совсем не плохо? Может быть, он ищет наилучший способ выразить какую-то одну мысль? И потому, кстати, это не плохо и для критики, у которой появляется возможность определить эту главную мысль, доминанту творчества, стержень. К тому же, если писатель без конца повторяет одно и то же, и при этом как раз мономания, фиксация, зависимость — тема его последней книги, то не следует ли повнимательнее прочитать эту книгу в контексте предыдущих? Попробуем.

У Пелевина есть основной стержень, но это вовсе не мысль об иллюзорности мира, о покрывале майи. Идея «виртуальности» у него всегда прямо выражена, ее нельзя не заметить, но она вторична. Есть другая, глубинная и неочевидная, структурная особенность, которая порождает поверхностную.

Объясню это на примере. Вот типичный диалог пелевинских учителя и ученика:

— Сознание твое где? — В голове. — А голова твоя где? — На плечах. — А плечи где? — В комнате. — А где комната? — В доме. — А дом? — В России. — А Россия где? ... — На Земле. — А Земля где? — Во Вселенной. — А Вселенная где?... — Сама в себе. — А где эта сама в себе? — В моем сознании. — Так что же, Петька, выходит, твое сознание — в твоём сознании? — Выходит так.

Места, пространства нет — из этой апории родился роман, действие которого происходило нигде, «в пустоте»: не в прошлом и не в настоящем, а «в уме». Но та же структура — в любом парадоксе многоликих пелевинских гуру: «Руки Аллаха есть только в сознании Будды. Но вся фишка в том, что

сознание Будды все равно находится в руках Аллаха», — из этого следует, среди прочего, что миром не управляет никто (или управляет Никто) — и еще один роман.

«Плен ума» Виктора Пелевина, он же инвариант его текстов, — это замкнутая структура, совпадение истока и цели, конца и начала, содержимого и содержащего, любых знаков, которые кажутся различными. В основе текста — матрица, образчик, он порождается определенной логической операцией. В пелевинском случае — фигурой отождествления, замыкающей А на В и В на А. Любой знак неопределим, он может быть «определен» только через другой знак через другой знак через другой знак... и в конечном итоге — через самого себя. Замкнутость на себе словаря или энциклопедии, о которой писал в свое время Умберто Эко, тут предстает замкнутостью сознания. Именно потому, что замкнуто сознание, иллюзорен мир — у Пелевина это следствие, а не первопричина, потому что первопричин для замкнутого сознания не бывает.

Той же природой уробороса обладает каламбур, без которого нет пелевинского текста. Что такое каламбур? Есть два омонимичных или паронимичных, похоже звучащих слова или выражения. Например, «господа» и «Господь», «tuna» (тунец) и «Get tuned!» (настраивайся на нашу волну, оставайся с нами). Каламбур ставит эти внешне, формально связанные слова в один ряд так, что одно из них меняет свое значение, опустошается и наполняется значением другого слова. То есть «криэйтор» каламбура подталкивает знаки к тождеству, переопределяет одно через другое, уравнивает их. Несвязанное, разрозненное становится связанным. Это не отличалось бы от закона повтора в поэзии, выведенного Якобсоном (эквивалентность несходного), если бы тут не имел место еще и процесс снижения. В каламбуре участвуют высокое и низкое, ценное и обценное, и высокое становится низким. «Семейные ценности» (= деньги «семьи») или «лавэ» (= liberal values) —

все то же приравнивание означающих и снижение ценности, аннигиляция высокого смысла. Приравнивание внешне несходного и опустошение (принятых) ценностей — процесс, который рождает у Пелевина и сюжет, и язык, и пространство-время, и героев. Причем весь процесс происходит только в пространстве ума, это игра ума. На таком приравнивании-каламбуре у раннего Пелевина строились целые рассказы, например «Зигмунд в кафе» (тождество попугая и Фрейда) или «Ника» (тождество женщины и кошки). Пелевинское «открытие» рекламы в конце 1990-х придало Obsессии новый импульс. Рекламное обрамление, соотнесение каламбура с пустотой зрелища в деборовском смысле — то есть процесса потребления знаков как результата и цели производства — гарантированно опустошает оба знака, и материальный, и духовный. Они зависимы друг от друга и помещены в контекст пустоты. Та же фигура, что в буддийских апориях Чапаева или, как мы скоро увидим, в структуре сюжета «ДПП».

Доброжелательно настроенным критикам хотелось бы, чтобы Пелевин оказался сатириком, то есть чтобы за отрицаниями его каламбуров стояли какие-нибудь ценности. Но бесполезно спрашивать: «В. О., как Вы на самом деле относитесь к либеральным и семейным ценностям, а также к истине, красоте и добру, которые Вы так обижаете в Ваших замечательных каламбурах? Способны ли Вы при определенных обстоятельствах, скажем, пожалев родного отца, отказаться от красного словца?» — Не дает ответа. Ответ мог бы дать Старый Учитель: «Когда устранили великое Дао, появилось „человеколюбие“ и „справедливость“, когда появилось мудрствование, возникло и великое лицемерие». А Пелевин никак не относится к истинам и морали, по крайней мере в своей писательской ипостаси, потому что логическая операция, которой он служит, сильнее его. Можно сказать, что он последовательно очищает свой ум от любых ценностных

категорий, стремится к некоей окончательной свободе, когда человек лишен любой здешней ценности и самого «здесь и сейчас». Это не буддизм, просто порождающая матрица Пелевина счастливо совпала с учением, в котором пустота дает жизнь полноте, а небытие — бытию. Примерно то же осуществляет Сорокин, но только ему не надо проводить операцию по ампутации ценностей, он избавлен от них изначально, потому что существует в пространстве текста, чистых риторических стратегий. Отсюда явное различие: Сорокин многостилен, его язык бесконечно разнообразен, а язык Пелевина не знает «чужого слова», речевой интерференции. Это связано не с жанром дистопии, как считает И. Б. Роднянская (Пелевин много написал тем же языком и вне этого жанра), а с тем, что для него важны не языковые красоты, а неразрешимое логическое противоречие, которое надо только точно выразить, как в научной статье, — добраться до него кратчайшим языковым путем. Каламбур потому и торжествует, что он — наиболее экономная форма, кратчайший путь к пустоте (сознания). Отсюда и реклама — чистая знаковость, она же реальность консюмеризма. И буддизм, который стремится к пустоте, она же полнота. И тема наркотиков, которые уравнивают, делают неразличимыми реальность и иллюзию. И виртуальная реальность, погружаясь в которую человек перестает различать тот и этот мир. Всюду две сущности, уравненные и опустошенные.

Теперь вернемся к новой книге.

Роман «Числа» — книга о «плене ума», о зафиксированности сознания на ритуале, которому подчинена вся жизнь. Герой служит цифре «34» и борется с цифрой «43». О внимании к цифрам люди не говорят вслух (так же как о «снах наяву»), но все же мы проверяем счастливые билетки, вспоминаем, что сегодня тринадцатое число, считаем шаги, как Раскольников, гадаем... Особой формой этой болезни

страдают литературоведы, которые ищут скрытые смыслы текста, пользуясь символикой цифр (почерпнутой, скажем, из статьи В. Н. Топорова в «Мифах народов мира»). Не так далеко отстоит данный комплекс и от писательской одержимости — вроде той, о которой идет речь в этой статье. В данном случае пелевинский текст становится почти автореферентным, то есть почти уроборосом.

Цифры — это чистая пустота, знаки без значения. «34» в определенном смысле эквивалентно «43», — равно по пустоте, а не по количеству или внешней форме. С другой стороны, если 34 — позитив, а 43 — негатив, то $34 = 43$ — это каламбур. К этому каламбуру и сводится в конечном счете сюжет.

Сюжет этот построен на случайных цифрах, но он не так случаен, как может показаться. Действие развивается по канве мифа: Солнечный Герой получает предсказание о неизбежной встрече со своим двойником — Лунным Героем, вступает с ним в поединок, поначалу терпит поражение, потом побеждает, но это победа пиррова: смерть двойника оказывается гибелью самого героя. Механизм каламбура сам наращивает мясо на этом скелете: Герой — значит, нашего времени, например банкир; Солнечный — Sun-банк и Сан(итарный) банк; Лунный — «человек лунного света» и т. д. Но суть построения задана уже на глубинном мифологическом уровне, который доказывает все то же тождество: все сущности — добро и зло, солнце и луна — обратимы, $34 = 43$.

Самое интересное в книге Пелевина — это не роман «Числа» и его дополнения, а последний рассказ сборника — «Запись о поиске ветра». Это письмо ученика, китайского писателя XVI века, к учителю, носящему имя мифологического Цзян-Цзы-Я, мудреца, покорившего ветер. (Когда Пелевина спрашивают об отношении к буддизму, он отвечает: «Я только ученик».) Этот ученик «узрел Великий Путь, как он есть сам в себе, не опирающийся ни на что и ни от чего не зависящий».

Что же он узрел? А вот что: мир есть всего лишь отражение иероглифов. При этом иероглифы, которые его создают, не указывают ни на что реальное и отражают лишь друг друга, ибо один знак всегда определяется через другие. И ничего больше не существует.

Герой постиг уробороса своего автора — то, что сковало ум Виктора Пелевина, и то, что заставляло этот ум действовать. Ту Obsession, которая подталкивала его бороться с Obsessionами. Зря только герой другого рассказа собирался «по-македонски» перестрелять французских философов XX века — Фуко, Лакана и Деррида: чтобы познать тот же Великий Путь, ведущий в тупик, им не понадобилась прогулка в китайских горах.

Последний рассказ говорит о том, что вытесненная матрица, управлявшая пелевинскими текстами, переместилась в светлое поле сознания автора. Приведет ли это к новому качеству его письма — кто знает? А может быть, и не надо нового качества. Книги Пелевина талантливы, и нет и не может быть писателя без своего уробороса.

Плоды просветления: пять пелевинских «П»

Виктор Пелевин. П5: прощальные песни политических пигмеев Пиндостана. М.: ЭКСМО, 2008.

Ждали роман, получили сборник, больше всего напоминающий «ДПП (нн)»: одна большая повесть, четыре рассказа. Хор критиков звучит в унисон: «Исписался, повторяется, ничего нового». Спорить с ними — занятие пустое: ничего нового нет прежде всего в их собственных суждениях. Такие критические оценки сопровождали все шедевры русских классиков, а самоповторов полным-полно в «Войне и мире» и «Братьях Карамазовых». «Повторяется» говорили и о каждом из предыдущих сочинений Пелевина — о романах, которые сейчас те же критики превозносят, попрекая ими «исписавшегося» автора «П5». Пора бы понять, что ПВО — из тех писателей, которые всю жизнь варьируют несколько тем, сводящихся к одному инварианту, и что это вовсе не плохо. А то, что от него обычно ждут — точный диагноз сегодняшнего состояния умов, — заключено в маленьких различиях между его постоянными мотивами, в крошечных нюансах. Попробуем их найти.

П1. «Зал поющих кариатид».

Сатира об овеществлении человека. Героиня, пройдя большой конкурс, устраивается на работу статуей в подземный «дом толерантности», расположенный на глубине 300 метров под Рублевкой. Подпирает потолок, услаждает клиентов пением и — по их желанию — оказывает более осязаемые услуги. Для сохранения неподвижности кариатид колют веществом, взятым из нервной системы жука-богомолы. Эф-эсбэшные доктора не предусмотрели только одного: от этих уколов девушка может почувствовать себя самкой богомола. Дальнейшие события в жизни насекомых легко предсказать. Самка богомола, самец олигарха, половой акт. Что будет в финале? Ага.

Социальный диагноз. Во-первых, «проститутки сейчас все, даже воздух. Раз он радиоволны через себя пропускает». Все граждане России без исключения продают свое время, свою подвижность и свою душу. Во-вторых — back in the USSR: больше всего повесть напоминает «Омон Ра». Все та же судьба винтика машины (здесь машины удовольствий). Все та же риторика идеологов: «Главное, вы должны помнить, что, несмотря на внешнюю... двусмысленность, скажем так, вашего труда, он так же важен, как вахта матросов подводного крейсера, который несет ядерный щит страны», — внушает «девушкам» современный Урчагин, сильно смахивающий на Суркова. Все та же готовность к трудовому подвигу. Помните в «Омоне Ра» героических егерей, которые наряжались медведями, чтобы на них охотились члены Политбюро? Егеря в нерабочее время «изучали повадки и голоса диких обитателей леса и повышали свое мастерство». Теперь кариатиды на досуге штудируют книгу «Пение в неудобных позициях»: повышают свое мастерство, чтобы сохранить конкурентоспособность. Так кто и что повторяется — автор или социум? Пелевин говорит

как-то в интервью: «У меня есть подозрение, что на уровне сути в России вообще ничего никогда не меняется. Происходит нечто другое — к вам в гости постоянно приходит один и тот же мелкий бес, который наряжается то комиссаром, то коммивояжером, то бандитом, то эфэсбэшником».

Вывод из повести: Советский Союз плюс проституция — это и есть духовная суть современной РФ. Вы не звери, господа, вы вещи.

П2. «Кормление крокодила Хуфу».

Притча о загробной жизни. На том свете нас поджидает не Господь милосердный, а подлый глухонемой фокусник. После того как он вдоволь поглумится над душами, их ждет полное исчезновение малоэстетичным и болезненным способом. Почти то же было в прямом источнике «Хуфу» — рассказе «Фокус-группа» (кроме него, в основе притчи — юмореска Стивена Ликока и египетский миф). «Почти то же» относится к проблеме выбора. Кажется (именно что «кажется»), что сегодня у человека возможностей чуть больше, чем пять лет назад. С нынешним фокусником можно попробовать правильно себя повести: выразить благодарность за показ фокусов (текущей «реальности»), — тогда, может быть, он вас и крокодилу не скормит. В общем, обращаться с ним лучше всего так же, как с властью в предыдущем тексте.

Метафизический диагноз: робкая надежда на милость судьи, которая тлеет во многих душах.

Вывод из рассказа: очень страшно, страшнее любого отчаяния.

П3. «Некромент».

Политический триллер. Генерал ГИБДД заживо сжигает склонных к голубизне подчиненных и набивает их пеплом «лежачих полицейских» на дорогах. Почему и зачем? Ну, мо-

жет быть, он никого и не сжигал, просто оболгали покойника: генерал ведь был из числа тех, кто лез в политику (у Пелевина в норе всегда есть запасной выход: ничего этого не было). Но скорее всего, все-таки сжигал — по идейным соображениям. Он вырос в эпоху, когда духовный вакуум в головах заполняли мусором оккультизма и потому впоследствии легко поддался влиянию волхва-евразийца Дупина. А как волхвовали, какие руны выкладывали по Москве резиновыми гробницами гаишников — то один Дупин знает. Соль новеллы в том, что эту историю никто не заметил, когда она просочилась в СМИ. Любой ужас («„Лежачие полицейские“ сделаны из человеческого праха!») теряется в желтенькой новостной ленте, непрерывно транслирующей ужасы.

Психологический диагноз: полная стертость восприятия.

Теоретический вывод: не дай бог, чтобы наша власть поверила в какую-нибудь Идею. Не дай бог...

Практический вывод: сбросьте скорость перед «лежачим полицейским». Ну и помолчите немного, когда его переезжаете.

П4. «Пространство Фридмана».

Научный трактат на тему «Деньги липнут к деньгам». У Пелевина этот парадокс объясняется сжатием и утяжелением сознания человека, у которого завелись большие суммы. Метафора «деньги — гравитационные массы» продлевается вплоть до гравитационного коллапса: участник списка «Форбса» есть черная дыра, и о том, что происходит в его мозгу, мы ничего знать не можем. Однако передовая наука взяла эту преграду. Вживленные в мозг экспериментатора-«баблонавта» чипы показывают, что перед внутренним взором миллиардера всегда стоит одна и та же неподвижная картинка: тюремный коридор, который ведет прямоком в ад.

Когнитивный диагноз: набрав много денег, человек тем или иным образом исчезает, сохраняя свою внешнюю оболочку. Интуитивно закон кажется верным: каждый видел его проявления для сравнительно небольших сумм среди своих знакомых.

Вывод: выхода там нет.

П5. «Ассасин».

Суфийская легенда. XIII век, Персия, замок «тени Всевышнего» Алаудина, который подбирает мальчиков-сирот и воспитывает из них профессиональных убийц. За каждое убийство героя ждет вознаграждение — грубая имитация рая с гуриями и хашишем. В конце концов молодой ассасин Али решает уйти оттуда. «Профессия у меня есть, — размышляет он, — инструменты с собой. А рай... Ну кто бы мог подумать, что те самые люди, которые обещают привести нас туда, и есть слуги зла, которые прячут ведущую туда дорогу...»

Трансгисторический диагноз и вывод: реинкарнационное обследование могло бы показать, что ассасин Али переродился в космонавта Омона Кривомазова или кариатиду Лену, а Алаудин — в полковника Урчагина, философа Дупина или в персонажа первой повести сборника, похожего на г-на Якеменко. Власть, манипулирующая сознанием, во все века одна и та же. Конец книги смыкается с ее началом.

Каждая новелла дивно выстроена по композиции и в то же время перекликается со всеми другими. В сатире есть притча (человек — это то, что надо преодолеть, чтобы стать самкой богомола), а в политическом триллере — сатира (а полицейский что, не проститутка?). Общая атмосфера сборника, система лейтмотивов говорит о том, как Пелевин видит современность: живые трупы и мертвые души, человек как вещь, манипулятивная власть и удушливая риторика, воздуха нет, воздуха...

Ну а выход?

Да вот уже двадцать лет Пелевин показывает, где выход: надо сделать шаг за ворота, переступить границу, выйти за пределы тюрьмы, в которой родился. Но читатель этого не слышит. Он ждет другого: вот придет рыжий, будет шутки шутить. Потом пролистывает книжку и недовольно морщится: шутки чего-то не того. (Тут, кстати, на автора жаловаться грех: какие у народа мифы, такие у Пелевина и шутки.) Или говорит: «Все старо, исписался». Такую читательскую реакцию можно рассматривать и как форму самозащиты. Если бы тот, кто бубнит, что автор повторяется, смог осознать, о чем всю жизнь пишет Пелевин, то закричал бы от ужаса и продолжал бы истошно, нечленораздельно, непрерывно вопить до самой смерти, — как и происходит в раннем рассказе «Вести из Непала», мотивы которого тоже повторяются в «П5».

2008

Избавиться от других

Виктор Пелевин. т. М.: ЭКСМО, 2009.

Предсмертные слова почтенной Алены Ивановны: «Ишь, навертел!» — как нельзя лучше подходят к новому роману Пелевина. Такого сада расходящихся тропок (он же клубок сходящихся змеек) у него, пожалуй, еще не было. Я совершенно не собираюсь говорить о том, плохо это или хорошо: желающих обругать ПВО, как и желающих пропеть ему осанну, и так довольно. Интереснее попытаться распутать клубок.

Для начала дадим общую формулу творчества Пелевина. Она очень простая:

$$S \rightarrow O$$

$$O \rightarrow S$$

$$O = S = 0$$

Здесь S — субъект, O — объект. Однако поскольку их все равно нет (равно нулю), то этими буквами можно обозначить что угодно — бытие и сознание, Чапаева и Петьку, Запад и Восток или, например, героя и автора, многобожие и единобожие.

Стрелочка обозначает риторическую трансформацию одного в другое.

Иллюстрации можно брать с любой страницы любого произведения, в том числе с любой страницы нового романа «t»: «Мы создаем этих богов так же, как они нас» (князь Тараканов); «Многие понимают, что пылинка создана небом. Но мало кто понимает, что небо создано пылинкой» (В. И. Чапаев — да, он снова с нами); «Наказание для так называемых земных творцов заключается в том, что именно их душам впоследствии приходится играть героев, испекаемых другими демиургами» (старый каббалист Брахман); содомиты, которым нравятся красивые мальчики, в следующей жизни становятся красивыми мальчиками, за которыми охотятся содомиты (лама Джамбон).

Принцип, надеюсь, ясен.

Теперь попробуем ответить на вопрос: «Как сделан новый роман Пелевина?» Для этого, кстати, совершенно необязательно его читать. Достаточно взглянуть на первую фразу издательской аннотации:

Мастер боевых искусств граф Т. пробирается в Оптину Пустынь.

Если знаешь формулу, то этой фразы достаточно, чтобы догадаться о содержании романа. «Боевое искусство» надо превратить в свою противоположность: тот, кому наносят удары (объект), своим бездействием побеждает наносящего удары (субъекта действия). Значит, речь пойдет о непротивлении злу насилием, риторически и иронически превращенном в боевое искусство. Граф Т. (Толстой, стало быть) — субъект сознания и действия, но он же должен стать объектом манипуляций, балаганной куклой, которая, в свою очередь, захочет восстать против своего Карабаса, то есть стать субъектом. Оптина Пустынь — объект (цель) движения — не может

остаться только объектом, она должна превратиться в состояние сознания. Следовательно, Оптина Пустынь внутри нас. А тем, кто хорошо знает Пелевина (то есть усвоил вторую часть формулы), нетрудно будет сразу же догадаться, что Оптина Пустынь — это пустота.

Пустота всегда и есть та замена серебряной папиросочки, которую автор «щеголевато увертел в чистую белую бумагу и обвязал так, чтобы помудреннее было развязать», чтобы вручить ее старушонке-процентщице в виде полноценного увесистого заклада.

Этой белой бумаги — то есть объяснений, что такое герой и все его приключения, — в романе много, даже многовато. Это может быть сон настоящего Льва Толстого, которому некий индийский гость вручил амулет, помогающий увидеть будущее. Или подлинное бытие графа Т. в мире, где есть только один правящий бог — гермафродит с кошачьей головой, которого корыстные церковники выдают за Господа Всеблагого, в то время как на самом деле он занят пожиранием душ верующих. Возможно также, что граф Т. — это граф Т., и он действительно идет в Оптину Пустынь, а его пытаются сбить с пути разные бесы. Но все же основная версия такая: граф Т. — всего лишь литературный герой, которого творят по очереди пять членов банды писателей-криэйтеров, сильно напоминающих Минаева, Акунина, Пепперштейна и самого Пелевина (в конце еще является «православный реалист» — кстати, по-моему, самый талантливый из всех). Под руководством редактора Ариэля Эдмундовича Брахмана они создают художественный мир, который можно продать. Поскольку во время создания мира меняется конъюнктура, то меняется и сам мир. Если попы закажут покаяние Толстого или его адские муки — то будет покаяние или муки. А если проект закроют, то героев можно

слить в другой проект — компьютерную стрелялку «Петербург Достоевского».

Главное отличие нового романа от предыдущих — в том, что субъект здесь оказывается полиморфным, его по очереди творят разные боги. «Многобожие» есть постоянное творение человека:

Если, например, приказчик из лавки поиграл на балалайке, затем набил морду приятелю, потом продал балалайку старому еврею, сходил в публичный дом и пропил оставшиеся деньги в кабаке, это значит, что приказчика по очереди создавали Аполлон, Марс, Иегова, Венера и Вакх.

Это здорово, это остроумно, это настоящий Пелевин. Впрочем, если вспомнить *homo sapiens*, человека переключаемого из «Поколения П», или творимых криэйторами медийных фантомов-политиков из того же романа, то это остроумие и эта новизна несколько поблекнет. Однако, как известно, сила Пелевина не в новизне, а в умении по-новому сформулировать свою главную мысль — которая у него, в отличие от многих вечно новых авторов, своя и глубоко прочувствованная.

Да и есть ли новые мысли? Вот у Шекспира сказано:

Life... is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing¹¹.

¹¹ Жизнь — история, рассказанная идиотом, полная шума и ярости, не значащая ничего.

Это, в общем-то, точно отражает содержание романа «Т», если только внести маленькую поправку: поставить перед словом tale слово bestseller.

Хотя, если задуматься... Ведь тут король М. самого Шекспира идиотом называет!

С точки зрения литературного героя, создавший его автор — это бог. И если герой неглуп (а граф Т. очень неглуп), то он может догадаться, что его создатель, во-первых, человек, которому не чуждо ничто человеческое, а во-вторых, что Творец — редкая скотина. И тогда отсутствующий полиморфный субъект, он же объект, получает некоторые шансы стать полноправным субъектом. Для этого, как народным языком объясняет Т., «надобно научиться распознавать всех бесей, которые в душе поднимаются, и узнавать их в лицо и поименно. Еще до того, как они в силу войдут. Чтобы ни один тобой завладеть не мог. И тогда от умоблудия постепенно излечишься». Очень полезный, между прочим, совет, чисто практический. И очень сильно повышающий значимость литературы: ведь чтобы знать, кто тебя пишет, надо знать, кто что вообще пишет в отечественной словесности.

Ну а чтобы освободиться от автора окончательно, надо его попросту убить: скормить какому-нибудь гермафродиту или просто грохнуть топором. Тогда ты станешь полноправным субъектом, тогда ты поедешь на телеге навстречу солнцу, а на границе этого мира лошадь прочтет тебе стихи о том, что исчезает и автор, и читатель, и текст.

В 1990-е годы Россию писал в основном Пелевин. В 2000-е ее пишут разные люди и с разными целями. ПВО прав, их надо идентифицировать и взять к ногтю. Но только вряд ли это указанные в романе мастера масслита. Лучший из них — мастер ретродетектива Г. Овнюк — способен писать только выдуманную Россию, которая должна была бы быть, да так и не ста-

ла. А что до той серой слизи, которая дана нам в ощущениях и называется современной русской жизнью, то мне лично все больше кажется, что ее пишет Роман Сенчин, и ничего ужаснее представить себе нельзя.

Задача современного писателя — ощутить, что тебя постоянно пишут другие, и попытаться от них избавиться. Пелевин, как всегда, подсказывает выход.

2010

Жить в Монголии

Леонид Юзефович. Журавли и карлики. М.: АСТ, 2009.

Все ждем, ждем романа, который окончательно закроет тему гибели империи. Введет ее, так сказать, в широкий исторический контекст. А вот, может быть, и дождались. 1993 год, времена теперь почти былинные. Год выживания, беготни по кругу, отчаяния, жевания на ходу, повторения мантры: «Баксы, баксы, баксы». Год упражнений в делении больших цифр на 600, на 670, на 700 — в зависимости от курса доллара, инфляция доходит до 100 % в неделю. Год ларьков, лотков, видеосалонов, нищих, сумасшедших, шашлычников, шеренг бабок, продающих водку и шерстяные носки. Год задавленной в зародыше гражданской войны. Тогда было очень страшно жить, но с эпической дистанции те времена кажутся какими-то размыто-радужными. Читая роман Юзефовича, кто-то может почувствовать даже ностальгию. Эпоха строительства Больших Пирамид, торговли воздухом, ослепительных понтов, тотального самозванства — куда ты ушла? Остался от тебя теперь один Жириновский.

И вот в этом-то 1993 году бывший интеллигентный человек (станешь бывшим: институтской зарплаты, если бы ее платили, хватило бы коту на мойву) с говорящей фамилией Жохов пускается в открытое море свободного предпринима-

тельства. У новоявленного комбинатора планы бендеровского размаха: поставить на Французской Ривьере монгольскую юрту и торговать в ней узбекскими халатами. Или, например, продавать на Запад яйца динозавров по 100 тысяч долларов за яичко. Жохов — человек способный. Никогда не лезет за словом в карман, всегда говорит людям то, что они хотели бы услышать, десятки раз выходит сухим из воды, никогда не унывает. Однако Юзефович наблюдает за своим героем с грустной усмешкой: ничего у тебя, брат-самозванец, не получится. И правда, ничего не получается. Не удастся даже толкнуть вагон сахара или продать диск из редкого металла по высокой цене. Жохов попадает на бандитский счетчик и пускается в бег. Далее следует экшн, отлично слаженная беллетристическая конструкция со всякий раз обманутыми ожиданиями, обмираниями «убьют — не убьют?» и чудесными спасениями. Но при этом у Юзефовича саспенс не роскошь, а средство передвижения историософской идеи. Чтобы ее понять, надо заметить, что и бандиты здесь самозваные: страшный на вид кавказец Хасан, который охотится на Жохова, — на самом деле просто пожилой уставший дядька, которому надо кормить двух дочерей, вышедших замуж за русских пьяниц. Самозванство именно что тотально, и ухватить эту мысль, додумать ее до конца может только историк.

Тихий историк Шубин, пытаясь прокормиться, сочиняет для эфемерных самовзрывающихся журнальчиков очерки про авантюристов прошлого. Из его сочинений читатель постепенно начинает понимать, что Жохов — реинкарнация не столько Остапа Бендера, сколько самозванца середины XVII века Тимошки Анкудинова, который выдавал себя за сына царя Василия Шуйского. Та же внешность, те же мысли, та же непотопляемость. Однако он еще и Алексей Пуцато, довоенный лжецаревич Алексей. Повторяется история, стало быть.

Исторические повторы бывают комические и трагические, а 1993 год — и то и другое, и смешное и страшное. Гибель империи, Смута, настоящая кровь. Но тут же рядом масса нелепого, тщательно фиксируемого автором. Ирония Юзевича — не беспощадная, как у Пелевина, она какая-то... щадящая, что ли. Мудрая, еле заметная усмешка человека, знающего, что ничего нового не бывает, что история — это вечная борьба журавлей и карликов, «которые воюют между собой посредством казаков и поляков, венецианцев и турок, лютеран и католиков, евреев и христиан», а также «сторонников и противников реформ», которые сталкиваются в октябре 1993 года у Белого дома. «Люди бьются до потери живота с другими людьми и не знают, что ими, бедными, журавль воюет карлика либо карлик журавля». Кому-то этот гомеровский образ в качестве лейтмотива романа покажется надуманным. Нет, конечно, можно было и другие метафоры подобрать. Жирные коты стабильности и жареные петухи кризиса, медведи власти и охнуть-не-успевающие простые мужики. Дело не в метафорах, а в сути: повторяемость и глупая война всех против всех как закон истории человечества (не только России). Роман говорит об очень конкретном времени и месте, но позволяет взглянуть на историю как бы из космоса. Шубин идет работать учителем в школу и там узнает, что по учебному плану на всю империю Карла Великого отведен один урок; отправляется в Монголию и видит, что от чуда света — волшебного дворца Чингисхана — почти ничего не осталось. А что будут знать через пятнадцать лет о расстреле какого-то там дома белого цвета в Москве (Россия) в 1993 году?

Выводы, которые может сделать из романа читатель, просты: не надо участвовать в глупой войне, не надо прогибаться под изменчивый мир, надо жить как в любимой Юзе-

фовичем Монголии. Монголия — самая передовая страна, потому что вечная война журавлей и карликов там кончилась вместе с Чингисханом, уступив место буддийской неподвижности. Впрочем, и в Монголии теперь нет покоя, и там начинают твердить мантру про баксы, и там шебуршатся авантюристы, и туда докатилась волна истории. Так куда бежать от журавлей и карликов? Разве что во внутреннюю Монголию, но про эту страну сочиняет совсем другой автор.

2009

«А» и «Б» патриотизма

Анатолий Брусникин. Беллона. М.: Астрель, 2012.

По свидетельству самого автора, Брусникин понадобился ему по трем причинам. Во-первых, чтобы провести реклам-но-маркетинговый эксперимент: узнать, до какой степени популярности издатели могут раскрутить талантливого, но никому не известного дебютанта без биографии? (Ответ — примерно до 800 000 экз.) Во-вторых, чтобы написать несколько «чистых» исторических романов без детективных подпорок. А третья причина состояла в том, что либералу-западнику Акунину захотелось примерить маску «разумного патриота» и даже почвенника. Без зловредных перегибов, разумеется: «У нас ведь чаще всего, если кто-то патриот, так обязательно ненавидит все чужое и трясется от ксенофобии. А мой Брусникин не такой. Он уважает чужое, но любит и ценит свое»¹².

Эти авторские намерения делают брусникинские сочинения интересными не только для чтения, но и для исследования: по ним можно попытаться понять, насколько либералам дается это самое «чужое». Тем более что в данном случае

¹² Акунин рассказал об истории псевдонима «Брусникин» и о новом романе // <https://ria.ru/20120113/538433757.html>

идеологический эксперимент получается не менее чистым, чем рекламный. Г. Ш. Чхартишвили всегда был образцовым, эталонным либералом, а теперь стал чуть ли не идеологом освободительного движения. Если добро победит зло (или демократия победит народ, это как посмотреть), создатель Фандорина того и гляди займет пост министра народного просвещения.

Материал тоже как нельзя более подходящий. Роман «Беллона» — о Крымской войне. То есть о столкновении отсталой России с передовым Западом. О конфликте застойного, коррупционного, полуфеодального государства — с бодрым, перспективным и зубастым европейским капитализмом. Самодержавия — с конституционно-парламентскими монархиями (в Англии и Франции избирательное право было уже тогда, а мы за него воюем до сих пор). Парусного флота и гладкоствольных ружей — с пароходофрегатами и нарезными штуцерами. Другими словами, роман написан о битве «своего» с «чужим», в которой «чужое» автору весьма симпатично, а «свое» донельзя противно. Когнитивно-сердечный диссонанс доходит чуть ли не до раздвоения личности: западнику Акунину явно не по пути со своим аватаром — «разумным патриотом» Брусникиным.

Чтобы разрешить противоречие, автор сооружает в романе довольно сложную структуру, которую сам определяет как «Практическое пособие по конструированию романтического дискурса с последующей его деконструкцией». Разберемся в двух ее составляющих по порядку.

Первая часть построена так, чтобы вопросов о правоте воюющих сторон не возникало вовсе. Рассказчик Герка Илюхин — мальчишка, юнга, сын полка — по ходу действия преодолевает страх перед пулями и ядрами и становится настоящим героем. Он, разумеется, не мыслит историческими категориями и не задает неудобных вопросов. «Окопная

правда» в сочетании с патриотичным по определению подростковым приключенческим романом — чтение и захватывающее, и душеполезное.

У этой части, как и у романа в целом, есть множество источников, исторических («Восточная война» Модеста Богдановича) и литературных (севастопольские и морские рассказы, от Л. Толстого и Станюковича до забытой повести «Корабельная слободка» Зиновия Давыдова). Композиционно первая половина романа представляет собой реализацию толстовского приема: пока падает предназначенная герою бомба, он вспоминает всю свою жизнь, как в эпизоде смерти Праскухина. Правда, у Толстого воспоминания закручивались в воронку случайных ассоциаций, а здесь они выстраиваются в хронологическую последовательность самых важных эпизодов-«картинок». У этого приема есть определенная функция: Герка не просто вспоминает прожитое, а с авторской помощью восстанавливает фабулу своего восхождения к Добру под водительством больших и малых Учителей.

Акунин — дидактичен. За криминальными историями у него всегда маячит архетипический сюжет духовного роста. За разными формами детектива скрывается единый сверхжанр — роман воспитания. За перипетиями отношений бесчисленных персонажей проглядывает одна-единственная ситуация — «учитель учит ученика». А важнейший из предметов, который изучают в акунинской школе, — это воспитание толерантности. Последнее прекрасно видно и на примере Герасима Илюхина: в начале романа севастопольский парнишка всей душой откликается на патриотические призывы к войне с «басурманами», но затем исправляется, потому что жизнь сталкивает его с «хорошим Другим». В романе это потомок крымских ханов на русской службе Девлет Ахмадович Аслан-Гирей, воспитанник петербургского Первого ка-

детского корпуса, рыцарь без страха и упрека, жертвующий собой во имя победы русской армии. Девлет — мусульманин, но от веры у него осталась только обрядность. Он творит намаз, а все остальное — мысли, чувства, поступки и душевные качества — у него стопроцентно европейские.

Вот тут и можно вернуться к нашему вопросу: насколько либералам дается «чужое»? Образ Гирея — это то, чем хотели бы либералы-западники видеть ислам (и шире — Чужого): иррациональную и агрессивную стихию надо воспитать, чтобы получились приличные рукопожатные господа, пусть и молящиеся при этом своему богу. Конечная цель всех разговоров об «исламском либерализме», «религиозной демократии» и проч. — это сделать чужого своим, оставив ему национально-культурную автономию, а его религию свести до уровня милой причуды. Забавно, что в подростковом приключенческом романе Брусникина таким же, в сущности, европейцем оказывается и майн-ридовский индеец, засунутый в текст во всей своей красе, с мокасынами, пером и томагавком ради воспитания в Герке толерантности. Тут вышеизложенная идейная установка приобретает особую наглядность: пусть Чинганчгук шаманит, пусть лечится отваром из гадюк, пауков и сколопендр, главное — чтоб оставался хорошим человеком, то есть не смел выходить за рамки европейской (христианской) морали.

Итак, получается следующее. В представлении образцового либерала существует Общечеловеческая Моральная Сущность (она же душа), не зависящая от социальных знаковых систем. Она обеспечивает адекватный перевод любых текстов с языка одной культуры на язык другой. Как моряки с затопленного фрегата могут «перенести» свой корабль на сушу и превратить его в артиллерийскую батарею, так любой Чужой может (и должен) стать своим. То есть европейцем.

Остается спросить: ну и чем эта брусничная идеология отличается от представлений о человеке, свойственных просветителям осмнадцатого столетия?

Однако есть и вторая часть романа («деконструкция романтического дискурса»).

Если из первой половины заботливо удалена всякая историсофская рефлексия, то во второй она образует стержень сюжета. Герой здесь — «русский европеец» и космополит в полном развитии: увезенный родителями в шестилетнем возрасте в цивилизованнейшую из стран, он связан с Россией только знанием языка и кое-какими размытыми детскими воспоминаниями. Все остальное — из Итона и Кембриджа, где он учился. Даже имя и фамилию этому герою Брусникин дает «общечеловеческую», годную и для России, и для Европы: Александр Бланк (кстати, так звали деда Ленина по материнской линии; зачем это совпадение понадобилось автору, бог весть). Бланк — квинтэссенция космополитизма, ему даже Англия, где он вырос, не родная. А что касается исторической родины, то к ней он испытывает, мягко говоря, амбивалентные чувства. Русский, полагает он, это человек «неорганизованный, сентиментальный, подверженный беспричинной хандре и ни на чем не основанной восторженности, не способный к целенаправленному усилию», у него нет «ни сдержанности, ни дисциплины, ни деликатности, ни чувства собственного достоинства». Рассказ о николаевской России с точки зрения Бланка автор сопровождает усиленными подмигиваниями в сторону нашей современности: «В жандармском государстве коммерсант беззащитен от произвола, а оттого вороват и предпочитает прибежаться». Далее следует логический вывод: эту нацию Обломовых надо хорошенько встряхнуть. Русским совершенно необходимо поражение в войне. Оно вызовет общественное брожение, приведет к реформам, а в идеале — к революции и социализму.

Как Грин в «Статском советнике» мечтал выполнить роль спички, от которой возгорится мировой пожар, так Бланк посвящает всю жизнь тому, чтобы подтолкнуть Россию к реформам. Для этого он, офицер английской армии, становится шпионом, пробирается в осажденный Севастополь и путем хитрых комбинаций помогает союзникам взять город.

Почему это «деконструкция», не совсем ясно. Но зато понятно другое: фигура Бланка варьирует все ту же мысль о возможности «перевода» Общечеловека из культуры в культуру (из индейцев — в помощники русского капитана, из крымских татар — в русские офицеры, из русских бар — в космополиты). Сомнений в существовании Общечеловеческой Моральной Сущности у Брусникина нет (и уже поэтому почвенник он липовый). Но во второй части есть важная поправка: подчеркивается, что сущность эта именно что Моральная.

Устроив страшную бойню при реке Черной, где французы перемалывают, как в мясорубке, несколько русских дивизий, Бланк оказывается неспособен лично застрелить одного-единственного врага — того самого Аслан-Гирея. В финале происходит красивое «короткое замыкание»: сталкиваются антагонисты, представляющие два вида патриотизма — рациональный и эмоциональный. Чужой среди своих против своего среди чужих. Моральную победу одерживает Аслан-Гирей: он жертвует собой для спасения других. Бланк кается, выпрашивает прощение у олицетворяющей Россию Прекрасной Дамы и — чистый итог романа — перестает вообще понимать, что правильно, а что нет. Ну что ж, хороший урок на тему «не убий», Герка бы оценил.

И все-таки моральный урок, по-моему, никак не опровергает ни безупречных логических построений Бланка, ни большей художественной убедительности этого «Б» по отношению к его романтическому антагонисту «А». И получается, что хоть десять масок надень, а сущность авторского отношения

к проблеме все равно из-под них вылезет: в романе ее выражает именно Бланк. И если действительно предпринять «деконструкцию романтического дискурса», то эту сущность надо просто сформулировать. Это давным-давно сделал выдающийся отечественный философ Павел Федорович Смердяков: «И хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе. Совсем даже были бы другие порядки-с».

Вот и вся ягода-брусника.

2012

Олег Стрижак и число Грэма

Венедикт Ерофеев писал о поэме Блока «Соловьинный сад»: «Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча, и неозаренные туманы, и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы».

Что получится, если проделать ту же безжалостную операцию с романом Олега Стрижака «Мальчик»?

Отчим изводит чувствительного одиннадцатилетнего мальчика (в частности, тем, что не дает ему читать книги о приключениях), а тот подговаривает соседских пацанов отчима избить. Бывший десантник — он же удачливый литератор, донжуан и картежник, приятель отчима по картам — защищает этого неприятного хромого человека от побоев. Затаивший злобу мальчик мстит через восемь лет, избивая до полусмерти подвыпившего десантника (sic), после чего у того все в жизни начинает рушиться: уходят разом жена и любовница, издательство отказывается печатать книгу, кино и телевидение не желают больше сотрудничать, и т. п. Через пять лет после драки они — Десантник (Д) и Мальчик (М) — встречаются у загадочной ахматовоподобной Насмешницы (Н). Д любит Н, Н любит М, потом Н умирает, а Д пытается убить М из мести, ревности и лютой литературной зависти. Уверенный,

что убил, Д четыре года пишет роман про М. Однако не тут-то было: живучий М, выдержав шесть операций, выходит из больницы. Все у него складывается хорошо, литературный талант признан, а потом и отчим помирает сам собой, и М даже наследует его квартиру. В конце концов М окончательно добывает Д: пишет разгромную издательскую рецензию на роман Д про М, где сожалеет о полной утрате таланта Д, после чего Д роман сжигает и попадает, как Германн и Поприщин, в Обуховскую больницу, где пишет записки о всем вышеозначенном, с чего и начинается роман. Поскольку действие происходит в брежневские годы, все это основательно приправлено алкоголем, мистикой и шизофренией.

Теперь представьте, если сможете, что эти литературно-любовные страсти, эта сцена в МАССОЛИТе, эта бытовуха на нашей датской почве, эти Моцарт и Сальери с Карповки, эта Санта-Барбара на Фонтанке — есть величайшая тайна, почти неподдающаяся расшифровке загадка, и даже опытнейший читатель ничего из вышеизложенного с первого раза не поймет, а поймет в лучшем случае с третьего, если найдет в себе силы три раза перечитать гигантский роман. Да и что значит «поймет»? Чтобы выстроился изложенный выше связный сюжет, придется все догадки представить как факты, что, вообще-то, непорядок, да еще останется масса периферийных эпизодов и героев, которые в сюжет не помещаются.

Однако в ходе неизбежного (если хочешь что-то понять) перечитывания романа у читателя возникает некое иное знание или ощущение. Перечитывая, мы начинаем догадываться не только о событиях в жизни героев, но и о цели автора. Цель эта — даже не разъять сюжет на элементы, а порвать его в клочья, утопить в потоке ассоциаций и перетекающих друг в друга знаков, нагрузить бесчисленными побочными смыслами, да так, чтобы каждый смысл вступал с соседним смыслом в те же отношения, что и герои: притяжения и от-

талкивания, обожествления и поножовщины, отношения какие угодно, но только не гармонические. Именно эти свойства прозы молодого, еще не исхалтурившегося Десантника подчеркивал в своей рецензии Мальчик: «Сюжета в тех ключьях почти не замечалось; и *не нужен* в них был сюжет. В них *движение текста* (что много важнее движения и перепляса действия) происходило от неусмирности противодействия тяжелых смысловых пластов, от невозможности свести недобрую множественность значимостей мира не к единству даже, а хотя бы к возможности единого их понимания».

То есть высочайшей ценностью для Мальчика (и, смею предположить, для Олега Стрижака) является разрушение многовековых литературных установок, предполагающих такие критерии оценки художественного текста, как цельность, завершенность, полнота, избыточность и присутствие всеорганизующего ценностного центра. Да что там центр — здесь отвергается даже обязательность границ, которая есть уже свойство не только художественного, а любого текста. Ведь то, что мы читаем, — это не роман «Мальчик», а первая часть первой книги этого романа, а всего частей в первой книге планировалось, кажется, шесть, а уж сколько книг могло бы выйти, проживи автор подольше, никто не знает.

Есть такое число Грэма. Записать его сжатую формулу можно на клочке бумаги, понадобится только цифра 3, несколько стрелок и одна скобка. А если формулу начать разворачивать, то она тут же заполнит цифрами весь объем наблюдаемой вселенной, и это будет только начало. Похоже, Стрижак тоже изобрел некую формулу, с помощью которой можно взять любую мелочь, — ну вот хоть бы историю о том, как советский писатель в нищем облупленном Ленинграде 1970-х годов напился до положения риз, получил по морде от незнакомого юноши и проснулся в КПЗ, — и заполнить ею вселенную. «Всякий пристойный роман, просто

в силу онтологического его закона, есть система разомкнутая, хотя бы по одному тому, что, имея отчетливое начало, ни один достойный роман никогда не имеет финала», — учит нас умный Мальчик.

Попробуем понять, какие стрелки и скобки использует Стрижак.

Я насчитал всего шесть приемов.

Первый — история места действия. Историки города и просто любители знают, что о каждом из 15 тысяч старых петербургских домов можно написать книгу, и это не считая дворцов, соборов, мостов и, разумеется, памятников. «Здесь жил N»: такой надписи на памятной доске достаточно для того, чтобы развернуть стостраничное отступление, а где у нас N не жил? Вот вам потенциал для полутора миллионов страниц, и это если на каждое место приходится только один N. А если не один? А если взять не просто дом, а место, где сливаются Фонтанка и Крюков канал? А если взять за основу не просто путеводитель, а почитать кое-что из серьезной литературы? В доступной нам части «Мальчика» дело ограничивается в основном дворцами и памятниками. Вокруг пьедестала Екатерины II стоят и сидят девять исторических лиц. Рассказ о них (а также о самой матушке) занимает примерно четверть объема книги Стрижака. Можно было добавить тех персон, которые предполагались первоначальным планом этого памятника: еще шесть скульптур в полный рост и двадцать три бюста. И все это было бы только начало.

Второй прием — смешение былей и небылиц. Каждый из исторических деятелей окружен облаком слухов, сплетен и исторических анекдотов. Иван Иваныч Бецкой — не то сводный брат, не то даже отец Екатерины. Алексей Орлов засветил Потемкину кулаком в глаз, и Потемкин окосел (у Стрижака — не кулаком, а бильярдным кием, что изящно рифмуется с нравами советских писателей). Мальчик в романе выдвигает

ет целую теорию: исторический анекдот «долговечней учебной книги, долговечней молвы о доблести, долговечней славы». Такой «вечный» (то есть долговечный) сюжет «объемлет все предыдущее», ибо «существует в мире некая общая сумма памяти, информации, живущая и изменяющаяся по загадочным, присущим лишь ей законам... пред законами этими оказалось бессильно книгопечатание, и значит, окажется бессильным и изобретение компьютеров...» Ну как в воду смотрел: изливающийся из компьютеров мутный поток слухов, сплетен, «постправды» и «фейк-ньюз» ширится с каждым годом и скоро заполнит всю наблюдаемую вселенную.

Третий прием — литературоведение. В «Пушкинском Доме» Битова — романе, с которым проект Стрижака связан тысячью незримых нитей, — герой осознает, что любая возможность подлинного творчества осталась в дореволюционном прошлом, а теперь возможно только творчество вторичное — интерпретация классики. В «Мальчике» автор ничего подобного не говорит, но зато делает: без конца обертывает тощую мумию советского сюжета о «дуэли» литераторов застойной поры слоями культурно-исторических полотнищ, среди которых самое плотное — домотканая пушкинистика. Как и все self-made пушкинисты, герои романа (в данном случае Насмешница и Мальчик) начинают с дежурной пощечины «официальному» академическому литературоведению, после чего немедленно переходят к восторженному кудахтанью: «И грешный мой язык: и празднословный, и лукавый. Грешный *мой* язык. ... молодой человек, истребляющим огнем сгорающий: в глуши псковской деревни, он-то откуда все знал? Неужели гений, действительно: *знание* вне всякого опыта? Вложил десницею кровавой. Десницею кровавой... *такое* придумать нельзя: это *правда*» и т. д. Помимо слов «гений» и «талант» доморощенные пушкинисты очень любят слова «энергия» и «тайна»; не буду выписывать цитаты. Мимоходом

делается какое-нибудь открытие, например: «Пушкин не видит нигде прямой и утешительной зависимости следствия от причины; везде непременно видит он вмешательство посторонней силы», и это «не имеет ничего похожего в чьей-либо другой литературе». Что тут сказать? Не любо — не слушай, а врать не мешай. Анализ заменяется пространным цитированием и бесконечным комментарием: героя восхищает то, что академик Алексеев написал о двадцати строках «Памятника» книгу — «четыре с лишним сотни страниц». Мальчик (или Насмешница? или Стрижак?) легко мог бы написать об «Онегине» четыре тысячи.

Любопытно было бы, кстати, почитать историю альтернативной пушкинистики семидесятников — от Довлатова, который в «Заповеднике» издевался над пионерскими речевками экскурсоводов и предлагал на их место банальности чуть менее звонкие и чуть более глубокомысленные, — и до Самуила Лурье, который в «Изломанном аршине» издевался над мадам СНОП (советской наукой о Пушкине), предлагая вместо нее свои весьма спорные концепции.

Четвертый прием — метафизика. Пушкин у Стрижака истово верует в рок, а герои веруют и в рок, и в Бога, и в энергию, и в избавление от страданий, и в Николая Кузанского, и в Гегеля, и в Ницше, и в Шопенгауэра, и во что они только не веруют. Советским семидесятникам модные поверья так называемого нью-эйджа доставались еще труднее, чем джинсы. И как носили любые джинсы (уж кто что достал), так веровали в то, что удавалось прочесть или услышать, — все больше в клочки и обрывки. Поэтому метафизика в романе — это, как правило, вспышки романтических поэтизмов и мудроватых афоризмов: «вечность», «боль», «страдание», «творение мира», «отыскание любви», «творящее я», «гений вечно чужд миру», «истинная любовь — вольная воля», «свобода литератора в его пере», «чувства долга нет в природе», «энергия

и идея одно и то же». Фейерверки хороших слов вспыхивают и гаснут без последствий. Дети играли с огнем, но, слава богу, ничего не подожгли. (А не грешно ли смеяться над философствованием (анти)советской интеллигенции? Ведь это не самоутверждение, не интересничание и не поиск истины, это симптом: людям душно, людям хочется политической свободы. Они там, в 1970-х, и представить себе не могли, чем обернется для доживших эта свобода.)

Пятый прием — риторика, которая, как учил уважаемый Мальчиком Аристотель, отличается от логики прежде всего целью: не убедить, а «преклонить» слушателя, эмоционально накачать его так, чтобы он поплыл на одной волне с говорящим, не особенно вдумываясь в уместность метафор и справедливость эпитетов. У Стрижака риторика по большей части торжественная, выражающая восторженные чувства. Примеры можно брать с любой страницы: «...выгнув прелестную спинку, моя очаровательная девочка говорила, непринужденно и весело, с моей красавицей-женой... жена моя выглядела, безусловно, *красивей*: изысканней, умудренней, прекрасней; и всё же, всё же, в *чем-то* она уступала девочке». Эпитеты «прелестный» и «очаровательный» порхают по роману десятками, а «вечный» и «творческий» — сотнями. Героические попытки выстроить целые главы как единые предложения (попытки неудачные, в отличие от «Школы для дураков» Саши Соколова и «Водонапорной башни» Пелевина) предпринимаются ради того, чтобы каждая глава звучала на едином дыхании, как риторическое восклицание.

Пора остановиться. Как говорил Бродский, «мы заполнили всю сцену». Что же объединяет участников представления: восторженную интонацию, философскую мысль, литературную цитату, застольную байку, историческое предание? Только площадка, на которой они толпятся и галдят — наша память.

Отсюда шестой, и последний прием — рекурсия воспоминаний. Вот что доставит читателю настоящие муки: «Теперь, в настоящую пору, поздней осенью 1980-го, я вспоминаю осень 1969-го и июль 1975-го, то, как в 1969-м я вспоминал 1961-й и как в 1975-м вспоминал 1969-й; все это никак не укладывается в единую картинку: в каждое из вспоминаемых мною мгновений я неизбежно оказываюсь другим». Для автора саморасширяющегося текста прием блуждания по памяти удобен тем, что вспоминать можно что угодно, в том числе все указанное выше и в каком угодно порядке.

Итак, в формуле пять стрелок: ИСТОРИЯ, ФОЛЬКЛОР, ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, ФИЛОСОФИЯ, РИТОРИКА. И одна объединяющая повторы скобка: ПАМЯТЬ.

Закон выведен, читатель, пора творить! Теперь можно взять какую-нибудь правду жизни, не хуже, чем у Стрижака («Васе дали премию, вот бы ему морду набить»), — и начинать заполнять вселенную.

Только ничего не получится. То есть получится длинный мусорный текст, в котором Васины синяки и нездоровая психика его обидчика будут соседствовать со сведениями из гайдбуков, байками, цитатами, дешевыми мудростями и громкими восклицаниями. А романа «Мальчик» не получится.

Когда человек, далекий от науки, слышит про число Грэма, он тут же объявляет: «Что, очень большое число, да? А я знаю еще большее: число Грэма плюс один». Тогда ему объясняют: число Грэма — самое большое из известных человечеству *осмысленных* чисел; оно фигурирует в определенных математических теориях, связанных с задачей упорядочивания хаоса. И этим оно отличается от дурной бесконечности, которая, в общем-то, дело нехитрое.

«Мальчика» мог написать только семидесятник. Только человек, который «доставал» джинсы, пил страшный черный «портвейн», решал «квартирный вопрос», стремился

во что бы то ни стало проползти в Союз писателей, бродил по серым улицам Петроградской стороны, косился на лозунги, знал наизусть весь так называемый «петербургский текст» и не без вызова называл улицу Воинова «Шпалэрной».

Роман Стрижака — не эксперимент по созданию формулы бесконечности. Это самая масштабная в русской литературе *осмысленная* попытка написать такой роман о Петербурге, который хотелось написать или хотя бы прочесть каждому из ленинградцев времен позднего СССР. И поэтому, независимо от того, нравится он нам или не нравится, он останется в одном ряду с другими попытками уловления конкретного времени путем блуждания в бесконечных тупиках Комбре, Дублинов, домов листьев и домов пушкинских ради не имеющей никакого практического смысла бесконечности.

2020

К чистому истоку

Сергей Носов. Франсуаза, или Путь к леднику.

М.: Астрель, 2012.

У героя по фамилии Адмиралов трудный роман с собственной межпозвонковой грыжей. Он зовет ее Франсуазой, рассказывает ей о своей жизни, жалуется, советуется и, робея, признается в любви. Она иногда отвечает, но по большей части молчаливо присутствует, отдаваясь боли в плече и шее. Капризная, слегка мечтательная, ревнивая, обидчивая и властная дама, не прощающая предательства.

Ну и что все это значит?

Если отвлечься от физиологии, то слова «межпозвоночная грыжа» означают довольно сильную мерцающую боль, которая появляется и исчезает совершенно беспричинно. Однако при желании человек причину всегда найдет. Своим появлением (или отсутствием) Франсуаза мстит, предупреждает, провоцирует, одобряет или осуждает. Таким образом, при наличии богатой фантазии (а Адмиралов, как и все носовские персонажи, — натура художественная) боль можно связать с любыми поступками и эмоциями, из которых состоит жизнь. Значит, боль и есть существование. Из этой вполне буддистского посыла следует, что надо избавиться от страдания. Так сам собой рождается «сюжет восхождения»: герой

отправляется в трудный путь к чистому истоку Ганга, где некий просветленный саньясин избавляет страждущих от протрузии межпозвоночных дисков.

Еще один смысл базовой «болезненной» метафоры связан с Достоевским, дух которого всегда незримо присутствует в романах Носова. Франсуаза выполняет те же функции, что и все inferнальные Полины/Трушеньки/Настасьи у классика: мучая любимого, она открывает ему скрытое сходство любви и ненависти, ненависти и боли, боли и судьбы, судьбы и любви. Безликость и нематериальность возлюбленной Адмиралова суть доведенные до предела качества героинь Достоевского.

Частично дематериализуется в романе и сюжет. Путешествие в Индию, где безумие перемешано с духовностью, выписано ярко, сочно, подробно, нарочито «зримо». Почему «нарочито»? Об этом сможет поразмышлять читатель, добравшийся до финала. Там возникнет очень любопытное ощущение неопределенности (подобное тому, которым заканчивался роман «Член общества, или Голодное время»): вполне возможно, что не был Адмиралов ни в какой Индии и не встречал никакого гуру, а путешествие — нечто вроде предсмертного видения. Но столь же возможно, что герой выжил и в Индию все-таки съездил.

История путешествия-восхождения в романе перемежается историей подготовки этого путешествия. Перед глазами читателя проходит галерея типов, словно вышедших из 1970-х годов, когда благополучный советский обыватель начинал впервые открывать для себя нетрадиционную медицину, гомеопатию, аутотренинг, мумиё, уринотерапию, а потом даже, страшно сказать, йогу. Вот и Адмиралов в детстве хотел стать йогом.

С любителями экзотики происходит много смешного. Давно известно, что сила Сергея Носова — в способности

придумывать вполне правдоподобные и при этом совершенно невероятные ситуации. Ну например. Герой соглашается помочь знакомому похоронить любимую собаку и предоставляет для этого сумку, в боковом кармане которой лежат забытые семейные фотопленки. Потом жена принимается искать эти пленки, муж не решается признаться, куда они делись, а потом тайком отправляется на собачье кладбище. Пленок в сумке не оказывается. Подъезжает милиция. И т. п. Таких историй (заметим, что каждая из них могла бы стать отдельным рассказом) в книге множество. И возникает вопрос: а зачем они нужны, если тема романа — восхождение к Истоку?

Мне кажется, автор хочет сказать следующее: осознание того, что жизнь состоит из забавных глупостей и трагикомических квипрокво, приближает нас к истине намного быстрее, чем упорное «духовное восхождение». Истина, если она есть, имеет игровой характер. И потому российская жизнь, сплошь построенная на глупостях, забавных и не очень, возможно, имеет какое-то оправдание и смысл. Кстати, пишут в Википедии, что в США ежегодно производят 200 тысяч операций по удалению межпозвонковой грыжи. А у нас не производят. Вот. Нужны ли еще доказательства того, что мы ближе к Индии Духа?

Случай Сергея Носова

Сергей Носов. Фигурные скобки. СПб.: Изд-во К. Тублина, 2015.

Сюжеты романов, рассказов и пьес Сергея Носова обычно не выходят за рамки «реализма», если понимать эти рамки широко — как ограничивающие область «посюсторонней» каузальности: у всего на свете есть причины, объяснимые законами природы и отношениями людей. Другими словами, если понимать реализм как отсутствие чуда. Однако при этом текст Носова все время балансирует на грани чуда, автор будто специально напускает тумана: было или не было? В «Фигурных скобках» чудо вроде бы есть: герой романа Капитонов угадывает чужие мысли. Пусть всего лишь задуманные другими двузначные числа, но все-таки: если и вправду возможен такой дар, то чудо существует, — признав это, вообще-то, надо менять всю онтологию. Однако остается место и для скептицизма. Во-первых, способность Капитонова в принципе нельзя проверить. Если даже тысяча человек подтвердят, что Капитонов правильно угадал задуманное ими, почему мы должны этим людям верить? А во-вторых, даже если мы им поверим, не стоит забывать о теории вероятности. Вероятность угадывания одного числа из ста равна одному проценту — чуть меньше, чем при игре в рулетку, когда ставят на цифру. Каждый новый «фокус» с предыдущим не связан, значит

при каждом угадывании имеется все та же вероятность в один процент. Остается предположить, что Капитонов — просто очень везучий человек: он угадывает каждый раз, а нарушения законов природы не происходит. Правда, такой случай не назовешь типичным, а реалистическое повествование, как нас учили, тяготеет к изображению типичных героев в типичных обстоятельствах при верности деталей. Но это-то и интересно: Носов — писатель, у которого исключительное всегда мимикрирует под самое обыкновенное, и обладатель Дара оказывается чуть ли не «маленьким человеком».

Все сказанное выше — балансирование на грани чуда и мимикрия исключительного под обыденное — не может не напомнить о писателе, который, собственно, и напустил тумана в так называемый «петербургский текст». Бродил ли по Петербургу призрак Башмачкина? Читатель «Шинели» волен поверить в чудо, однако при этом должен учесть и показания очевидца — коломенского будочника, которому привидение «показало такой кулак, какого и у живых не найдешь». А кроме того, само существование такого святого переписчика, как Акакий Акакиевич, куда фантастичнее стертого романтического мотива возвращения мертвеца (в которое вряд ли верили и сами романтики). Происхождение поэтики Носова совершенно очевидно, и если кто-то сомневается в том, что «петербургский текст» продолжается (В. Н. Топоров считал, что он создавался примерно сто лет и закончился на рубеже 1920–1930-х годов), то скептику нужно всего лишь перечитать носовские романы подряд. Кстати, не случайно их действие происходит по преимуществу в «ускользающем» (а в последнем романе просто скользком, покрытом ледяной коркой) Петербурге.

Балансирование на грани чуда перерастает у Носова во всеохватывающий принцип «было / не было», который распространяется на все, вплоть до мельчайших деталей: «Па-

дают снежинки, но они настолько малочисленны, что это не снег. Да и те, пока глядит, прекращаются. Капитонов уже не готов утверждать, померещилось ли или были». Этот принцип организует и точку зрения в романе: повествование строго следует за взглядом и внутренним монологом героя, которого все время мучает бессонница, и в результате читатель не может окончательно решить, не «померещились ли» Капитонову большие и малые происшествия. При этом крупные сюжетообразующие события остаются столь же неverifiedируемыми, как растаявшие снежинки: так, например, невозможно ответить, убил ли Капитонов Водоемова (или последний покончил с собой, или произошел несчастный случай)?

Широко использует Носов и работающие на эффект «было / не было» гоголевские приемы ненадежного рассказчика и реализованной метафоры. Если у Гоголя сам черт зажигает огни на Невском, а луну делает хромым бочар в Гамбурге, то у Носова глобальные события, о которых мы читаем в новостной ленте, возможно, создает немолодой психопат с дурным запахом, а наше прошлое поглощает другой персонаж — изможденный Пожиратель Времени, который от этой невкусной пищи непрерывно блюет. Степень достоверности сведений (как и техника создания метафор) у этих писателей очень похожа.

Сходно и «обнажение приема»: если Гоголь время от времени дает понять, что он все придумал («как авторы могут брать подобные сюжеты?»), то в романе «Фигурные скобки» участникам конгресса иллюзионистов раздают книгу С. Носова «Тайная история петербургских памятников», показывают спектакль по пьесе С. Носова «Чудо, что я», — в общем, внимательный иллюзионист может догадаться, кто его придумал. Догадка, однако, не найдет стопроцентного подтверждения, и демиург останется всего лишь еще одной неподтвержденной гипотезой.

Возникают ли при этом некие новые смыслы, которые носовские романы вообще и самый философский из них — «Фигурные скобки», — в частности, добавляют к гротескно-фантастическо-«реалистической» линии русской литературы, протянувшейся от «Петербургских повестей» Гоголя до «Петербурга» Белого? При ответе нужно быть, конечно, крайне осторожным, поскольку в этих текстах можно найти что угодно, но все-таки рискну предположить: Носов прививает к этому дереву новый росток — тему всеохватной случайности бытия («случайности», сказал бы покойный А. П. Чудаков).

Весьма маловероятным (то есть случайным) является не только угадывание каких-то там двузначных цифр, но и сам факт рождения каждого конкретного человека: из 100 миллионов сперматозоидов цели достигает только один, — объясняет герой пьесы «Чудо, что я» Капитонову и заодно читателю романа. Если бы цели достиг другой — был бы другой человек. Таким образом, каждый человек — почти чудо («почти» — одно из ключевых слов у Носова); его существование и объяснимо законом причинности, и почти невероятно. То же касается любого события, явления, фрагмента. В начале и конце романа герой встречает женщину с сыном-дауном. Капитонов в это время остро переживает смерть жены и ссору с любимой дочерью. Его случайная попутчица рассталась с мужем и души не чаёт в сыне. Рифмы, переключки, странные сближения — все то, что могло не произойти и/или не должно было произойти, переполняют роман. Один из героев даже принимается классифицировать категории случайного: «Различие между казусом и случаем таково: случай не может оказаться, но казус может случиться. Казус подвижнее, гибче» и т. д.

Маловероятно-случайное дополняется просто путаницей, бесконечными квипрокво с принятыми за других людьми и перепутанными чемоданчиками. При этом комическая

атмосфера в романе не самодостаточна, а работает на магистральные темы: путаница, даже если она благополучно разрешается, говорит о случайности мироустройства (либо о веселом характере демиурга — что можно считать еще одной неподтверждаемой гипотезой).

Наконец, есть еще одна тема, которая при первом прочтении может показаться искусственной вставкой, тем более что она вводится с помощью приема «текст в тексте». Друг Капитонова Мухин — его коллега по Бюро Статистики, где оба изучали «некоторые соответствия» не без помощи теории вероятности, — сошел с ума. Или не сошел (принцип «было / не было» работает и тут), а обрел некую истину. Во всяком случае, он перестал считать себя Мухиным и, говоря языком социопсихологии, отказался от всех своих больших и малых социальных ролей: ученого, мужа, игромана, любителя жареных кабачков и т. д. Причем отказ этот чисто декларативен: отказываясь играть по готовым правилам, герой продолжает некоторое время все свои роли исправно исполнять. Открытие состоит лишь в том, что теперь он способен посмотреть на себя со стороны и понять: все то, что он считал своим «я», могло быть другим. То есть Мухин (не-Мухин) осознает случайность сделанных им (Мухиным) жизненных выборов. Тема потери идентичности оказывается частным случаем темы тотальной случайности.

Хотя тема непредсказуемости, незакономерности бытия явно доминирует в романе, нельзя сказать, что ей ничто не противостоит. Во-первых, против выступает сама форма романа: господство случая утверждается в сочинении, построенном чрезвычайно логично, симметрично, основанном на десятках малозаметных смысловых переключек. То есть перед нами когерентный, цельный, заверченный, неизбыточный — а вовсе не случайный — художественный текст, который сам своим существованием противостоит хаосу. А во-вторых,

в этом тексте есть некий всеорганизующий ценностный центр, весьма простой и привычный (и это неудивительно, если учесть, что корни поэтики Носова уходят в XIX век). Критикам, которые, подобно зощенковскому герою, требуют ответа на вопрос «что хотел сказать автор своим художественным произведением?», можно ответить очень просто: автор говорит, что в этом хаотичном мире надо любить близких. Любовь к дочери и страх за нее порождают странный «дар» Капитонова, его решение поехать на конгресс (и значит, все последующее) вызвано ссорой с нею же, а завершается роман взаимным примирением и обменом эсэмэсками:

{{{Люблю тебя очень}}} ...

И я тебя очень.

Просто текстом — без скобок.

2015

О «проэзии» Саши Соколова

Саша Соколов, начинавший в 1960-е годы как поэт-«смогист», в позднейших эссе и интервью неоднократно указывал на близость своей прозы к поэзии и даже изобрел термин «проэзия»¹³. Черты, сближающие прозу Соколова с поэтическими (а точнее, лирическими) текстами, кажутся достаточно очевидными: это ассоциативный принцип сцепления отдельных мотивов, стремление придать окказиональную содержательность формальным элементам, внимание к фонике, просодике, ритму и т. п.

Эти «стихотворные» структурные особенности неоднократно обсуждались, и мы не будем на них подробно останавливаться. Задача статьи в другом — показать, что существуют и иные, не «формальные», а содержательные закономерности, сближающие прозу Соколова с поэзией, прежде всего модернистской. В данном случае мы имеем в виду те способы разворачивания поэтического текста, которые утвердились сначала во французской поэзии начиная с Бодлера и Малларме, а потом были подхвачены и русскими модернистами.

Начнем с краткого разбора одной из самых удачных сцен в «Школе для дураков».

¹³ См.: *Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. Палисандрия. Эссе.* СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 567; 569; 598. Далее текст романа цитируется по этому изданию.

Когда я служил дворником в Министерстве Тревог, я подолгу сидел в вестибюле и беседовал с лифтером, а Министр Тревог, зная меня как честного, исполнительного сотрудника, время от времени позванивал мне и спрашивал: это дворник такой-то? Да, отвечал я, такой-то, работаю у вас с такого-то года. А это Министр Тревог такой-то, говорил он, работаю на пятом этаже, кабинет номер три, третий направо по коридору, у меня к вам дело, зайдите на пару минут, если не заняты, очень нужно, поговорим о погоде.

Нетрудно заметить, что этот эпизод, который, как почти все в романе, скорее всего, является фантазией героя, строится по «принципу противоположности» по отношению к привычным, общепринятым представлениям о действительности. В реальности министр всегда занят исключительно важными делами — здесь же он готов в служебное время болтать о погоде. Все сотрудники министерства, безусловно, знают, где находится кабинет министра, — здесь он принимается это объяснять. В любой, даже самой демократической системе (а тут речь идет о советской) министр вряд ли знает дворника по имени и его служебным качествам и не станет лично, без исключительных причин ему звонить — здесь они общаются на равных без всякого повода. Вызывая к себе сотрудника, даже самый вежливый министр вряд ли скажет: «...Зайдите на пару минут, если не заняты», не станет вводить в свой приказ элементы частной просьбы («очень нужно»), и т. д. Таким образом, вся сцена строится как обратное преобразование «реальных» пресуппозиций, укорененных в сознании читателя: служебное переводится в частное, официальное — в неофициальное¹⁴, известное — в неизвестное, важное — в неважное.

¹⁴ Возможно, что и само название «Министерство Тревог» представляет собой конверсию «Министерства (государственной) безопасности».

Последнее преобразование (важное — в неважное) называется доминирующим в «Школе для дураков». От первой и до последней страницы роман наполнен описаниями того, что описывать не принято. Мелочи и «лишние» подробности заполняют все уровни организации текста — от предметного до персонажного.

На уровне *предметного мира* как герой, так и появляющийся в середине романа «автор» то и дело приводят нарочито неупорядоченные списки абсолютно неважных для действия или характеристики персонажей природных явлений и артефактов, ср. хотя бы описание железнодорожной платформы, со «всеми ее окурками, отгоревшими спичками, тщательно обсосанными палочками от эскимо, использованными билетами и высохшими, а потому невидимыми пассажирскими плеватками разных достоинств». В столь подчеркнутом внимании к «случайной» предметной детали видно влияние даже не столько Чехова, сколько Гоголя, «верным учеником» которого называл себя Соколов¹⁵.

На уровне *пространственной организации* текста в «Школе для дураков» уравниваются, среди прочего, квазиреальное пространство дачного поселка, в котором живет герой, и места, находящиеся за «рекой Летой», где здесь и сейчас обитает давно умерший Павел Петрович. При описании школы на равных соседствуют класс, раздевалка и туалет, а в классе наибольшее внимание рассказчика привлекают скелеты: «Один был искусственный, а другой — настоящий». Впрочем, описаниями это назвать нельзя: перед нами, скорее, динамичные «рассказы о пространстве», постоянно стирающие границы и иерархии описаний и действий.

Наиболее энтропийным, лишенным всякой последовательности, структуры и иерархии в романе является уровень

¹⁵ Кравченко В. О встречах и невстречах. С Сашей Соколовым беседует В. Кравченко // Ясная Поляна. 1997. № 2. С. 188.

времени, которое предстает как слияние разных временных пластов (герой — ребенок и взрослый; дача давно продана — герой продолжает на ней жить; Савл жив и умер) и сиюсекундных состояний:

Дорогой Леонардо, недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть) на весельной лодке по большой реке.

Из этого вытекает уравнивание разнородных мотивов и эпизодов в аспекте *действия*. Отказ от традиционно понимаемой сюжетности (с делением на «важные» динамические и «неважные» статические мотивы) — известная и осознанная самим Соколовым черта его поэтики: «...я утратил вкус лишь к сюжету. А любит Б, Б — В, В — Г. Какая докука»¹⁶. Однако полный отказ от сюжета все-таки, по-видимому, невозможен, и стремящемуся к этому пределу автору остается по-разному подрывать и дезавуировать все, что считается важным в этой области, путем многочисленных описательных, лирических и «сценочных» отступлений, которые количественно преобладают над поддающимися пересказу эпизодами.

Наконец, хорошо известно и подробно описано в научной литературе то свойство соколовских *персонажей*, которое можно назвать протеичностью. Каждый из второстепенных героев «Школы для дураков» — одновременно и очень четко определенный, именуемый по своей социальной роли член общества (почтальон, школьный учитель географии, пенсионерка и т. д.), и мифологический персонаж (Насылающий Ветер, апостол Павел, ведьма Тинберген и т. д.). В этой перспективе неважные действия, совершаемые героями, могут легко приобретать «вселенское» значение.

¹⁶ Соколов С. Palissandre — c'est moi? // Соколов С. Указ. изд. С. 549.

Обаяние нестареющего соколовского шедевра во многом обусловлено поэтизацией всего того, что обычно полагается неважным, и одновременно здесь с огромной энергией отвергаются «важные» прагматические и идеологические ценности репрессивного общества, которое представляют прокурор, директор школы и другие. То, что этот беспомощный и обреченный протест вкладывается в уста больного шизофренией ребенка (в одной из возможных интерпретаций), придает роману особый гуманизм, который, по-видимому, и заставил совсем не сентиментального Набокова назвать роман «трагической и трогательной книгой».

Если же отнестись к вышеописанному способу смыслопорождения в «Школе для дураков» как к научной проблеме, требующей описания и истолкования, то следует вспомнить о теории семиотики поэзии, которая создавалась франко-американским исследователем Майклом Риффатерром примерно в те же годы, что и роман Соколова.

Преобразования, подобные тому, которое происходит в сцене с министром и дворником, Риффатерр предлагал называть «конверсией». Суть этого приема состоит в том, что все элементы отсутствующей в поэтическом тексте порождающей «гипограммы» подвергаются одной и той же операции семантического переноса — чаще всего по противоположности. Наиболее выразительным из многочисленных примеров, которые приводил на этот счет Риффатерр, является, по всей вероятности, разбор первого «Сплина» Бодлера, где выворачивается наизнанку поэзия домашнего уюта в дождливый день: непогода, обычно описываемая как нечто «внешнее», проникает и в сам дом; кот не дремлет, а напротив, не находит себе покоя; полено в очаге дымит и т. д.¹⁷

¹⁷ См.: *Riffaterre M. Semiotics of Poetry*. Bloomington; London, 1978. P. 67–70.

Конверсия — только один из приемов, описанных Риффатерром, однако он очень показателен, потому что наиболее наглядно выражает главную идею ученого. Теория Риффатерра создавалась в 1960–1970-е годы и потому несет на себе явные следы влияния господствовавшей в те годы структуралистской доктрины (хотя полностью к ней не сводится). Легко показать, что любая из десятков операций порождения поэтического текста, описанных в «Семиотике поэзии», базируется на тех же приемах со- и противопоставления элементов, которые лежат в основе предложенной в те же годы структурной теории художественного текста Ю. М. Лотмана¹⁸. Однако если у Лотмана главной приметой литературности в поэзии оказывалась семантизация формальных элементов¹⁹, то Риффатерр выдвигал на первый план другое обстоятельство: для него поэтическая речь — это *речь непрямая (обходная)*. Поэзия — это не «осмысленная» фоника, ритмика, строфика и мелодика, а прежде всего способ говорить одно, но подразумевать другое. Поэт (поэтический текст) в истолковании Риффатерра, как правило, создает иллюзию мимесиса (или демонстративно отказывается от него, «выбрасывая» читателю абсурдно-несогласованный текст), но за изображением, повествованием или «набором слов» всегда обнаруживается

¹⁸ См.: Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 11–246; Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–288; Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 18–252.

¹⁹ «Переходя к поэзии, мы обнаруживаем, что: 1. Любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых. 2. Любые элементы, являющиеся в языке формальными, могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста... С. 47).

глубинное измерение — скрытая гипограмма, которая и образует искомый смысл или значимость (significance).

Эти положения, на наш взгляд, как нельзя лучше описывают предмет и метод «проэзии» Соколова. Создавая иллюзию реальности (которая то и дело откровенно дезавуируется), писатель одновременно реализует — по преимуществу с помощью конверсии — ряд гипограмм, начиная с пресуппозиций, как в приведенном выше примере с дворником и министром, и заканчивая чужими текстами (так называемая «интертекстуальность») и целыми жанрами.

Последовательно проведенный, такой подход к «проэзии», на наш взгляд, мог бы открыть некоторые новые перспективы в исследовании поэтики Соколова. Так, например, можно поставить вопрос о том, не является ли та же «Школа для дураков» негативной проекцией (конверсией) определенных мотивов соцреалистической литературы?

Как показала Катерина Кларк²⁰, стержнем соцреалистического «романа воспитания», как и у Соколова, являются отношения пары героев — «ученика» и «наставника», причем последний приучает ученика к созидательному труду и коллективизму. В молодежном изводе канона обязательно есть первая любовь (разумеется, к ровеснице). Часто присутствуют мотивы осознания своего места в истории (обычно в связи с революцией или войной), героя окружают верные друзья, и т. д. У Соколова все эти элементы «конверсируются». «Ветрогон»-наставник не только сам не занимается созидательным трудом, но и учит молодежь «ветрогонству» — придавать значение неважному, ставить *capre diem* выше любой идеологии и т. д. Вместо того чтобы способствовать интеграции учеников в общество, он выражает индивидуалистический

²⁰ См.: Кларк К. Советский роман. История как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 51; 54; 145–153 и след.

протест, проклиная полезных членов общества, называя их «вонючими дрянями» и «могильными жуками», и заражает своей энергией ученика. Сам ученик выключен из времени, теряет всякую связь с ближайшей историей²¹ и свободно путешествует в древние времена (еще одним его наставником становится Леонардо да Винчи). Первую любовь ученик испытывает к учительнице Вете Аркадьевне, а учитель Савл любит ученицу Розу Ветрову, причем в обоих случаях читателю остается неясно, реальны ли эти женские фигуры. Соученики героя представлены как идиоты, которых он ненавидит, а его единственный друг — воображаемое «второе я». Таким образом, одна из магистральных тем соцреализма (в том числе шестидесятнического «соцреализма с человеческим лицом») — укоренение молодого человека в своей стране, своем городе/поселке, своей истории, своем коллективе — выворачивается у Соколова наизнанку. Этому соответствует и язык «Школы для дураков», полный архаизмов, которые представляют собой конверсию советских неологизмов.

Конечно, все эти наблюдения и идеи нуждаются в развитии и конкретизации (возможно, объектом конверсии у Соколова служит не столько советская литература в целом, сколько отдельные произведения), однако не вызывает сомнения главное: понятие «проэзии» глубже чисто формального, поверхностного сходства соколовской прозы со стихами на уровне метрики, фоники и просодики. Это явление родственно поэзии прежде всего своими механизмами преобразования смыслов.

2015

²¹ Из мотивов, связанных с Великой Отечественной войной, в книге присутствует, кажется, только однорукий домоуправ, который совокуплялся с соседкой в трофейной машине.

Минимализм как коммуникативный парадокс

— Вот тебе ящик. А в нем сидит такой барашек, какого тебе хочется.

Но как же я удивился, когда мой строгий судья вдруг просиял:

— Вот это хорошо!

*Антуан де Сент-Экзюпери.
«Маленький принц»*

1. Деволюция.

Каждый день в музеях современного искусства раздаются недобрые голоса: «Я так тоже могу!» Реакция посетителя музея, увидевшего полотно, покрытое ровным слоем желтой или синей краски, ничем не отличается от реакции читателя такого стихотворения Всеволода Некрасова:

да чего-то нет ничего

Зритель и читатель действительно так могут, но интерес представляет не это, а причины их реакции и отношение к ней автора. Любое слово, сказанное в простоте здравого смысла, глубоко традиционно — не только потому, что здравый смысл обычно консервативен, но и буквально: всегда можно найти исток здравого суждения в философской и научной традиции. Говорящий «я так тоже могу» предполагает то же, что

и Аристотель: искусство есть «технэ» — мастерство. Можно добиться большего или меньшего сходства, рисуя портрет, но нельзя лучше или хуже закрасить квадрат черной краской. А где нет «лучше» и «хуже», там, со здоровой, аристотелевской точки зрения, нет искусства. Парадокс, подрывающий эту самоочевидность, начинается тогда, когда в науке осознается невозможность «технических» оснований эстетической оценки — в том числе и в литературе, где любой критерий представляет собой только показатель одного из многих этапов истории критики.

Случаи, когда поэзия с одной точки зрения представляется «хорошей», а с другой — «плохой», настолько многочисленны, что их следует считать не исключением, а правилом²².

Оценочное суждение о стихотворении... эллиптически. Чтобы обсуждать его всерьез, его надо поместить в контекст данной оценочной ситуации²³.

Критерии оценки сугубо историчны и чисто технически неопределимы. Понятно, что, принятый со всей серьезностью, этот тезис имеет массу следствий. Среди них — отказ от определения границ искусства, признание права реципиента на самоопределение вплоть до отделения от любой господствующей оценки и ликвидация всяких разумных оснований для существования профессии литературного критика как оценивающей инстанции. В лучшем случае — сведение его роли к узкоисторической функции резонатора сегодняшней интеллектуальной моды.

²² Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 127.

²³ Gudas F. Evaluation // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, 1993. P. 393.

Минимализм, не принимаемый большинством как искусство в той исторической ситуации, когда он возник, — это своеобразная игра между автором и реципиентом, у которой, как и у всякой игры, есть свои правила. Упрощая, их можно представить так: автор набрасывает на чистом листе некий примитивный рисунок и протягивает лист читателю, который может дорисовать на нем все, что ему угодно, но только при одном условии — включить авторский рисунок в свой. Таким образом, иерархические отношения между художником/писателем и зрителем/читателем уничтожаются, автор встает на позицию того самого простака, который «тоже так может». Однако, поскольку читатель привык к совсем другим отношениям с литературой, он оказывается не готов к игре. Знания о неопрimitивистском искусстве, которые положено иметь в культурном багаже, тут не помогают: оно в сознании реципиента остается Искусством, несущим послание об истине искренности, спонтанности, простоты — чего, по-видимому, нет в «игровом» минимализме. Кроме того, диалектика доступности и элитарности в целом такова, что нарочито доступное — «искреннее», «невывдуманное» — становится популярным, массовым только на фоне элитарности, как минус-прием, как отрицание элитарного. Условием культурной ценности примитивизма оказывается участие в историческом движении: отрицание сложности предшественника и сохранение потенциала для усложнения в новой фазе развития. А уникальность минимализма в том, что он претендует на полное равенство с воспринимающим сознанием, максимальную степень свободы реципиента, отсутствие избытка авторского «знания».

В этом смысле ему предшествуют некие процессы постепенного отказа искусства от претензий на владение истиной и освобождения от критерия мастерства, которые можно обозначить словом «деволюция». Это слово имеет два значения:

политическое — разгрузка полномочий абсолютной власти, передача их вниз; и биологическое — нечто противоположное эволюции.

Разумеется, речь не идет о всей *истории* искусств — мы говорим о логике, а не о хронологии. Если согласиться с Т. С. Элиотом, что каждое крупное явление искусства само создает свою предысторию²⁴, то в перспективе «Черного квадрата» можно увидеть деволуционные тенденции в прошлом. Тогда первым этапом, точкой отсчета должны служить эпохи господства таких критериев эстетической ценности, как значительность предмета изображения и мастерство (техне): например, в пластических искусствах начиная со Средневековья — сюжеты Священной истории, портреты значительных лиц и формальные ограничения (каноны, образцы). Следующий шаг — расшатывание тематики: сохраняя значительность предмета как неременную специфицирующую искусство черту, его границы постепенно раскрываются для изображения мифологических и исторических сюжетов, портретов частных лиц, пейзажа и натюрморта как такового, фантазмагорий и, наконец, «реальной жизни». Параллельное «формальное» движение — освобождение автора от канона, обновление ракурсов, красок, размеров, точек зрения²⁵. При этом отвергаемые старые ценности не уходят окончательно, а сохраняются на периферии. Немаловажной оказывается

²⁴ См.: Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 169–176.

²⁵ В классификациях исторической поэтики этому соответствует переход от традиционалистского или нормативного типа художественного сознания к индивидуально-творческому (см.: Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер М. Л., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3–38).

и субъективизация искусства: то, как видит наблюдатель, важнее того, что он видит, хотя круг изображаемых предметов может оставаться достаточно узким и традиционным. Наконец, третий этап, который уже можно локализовать исторически, — это авангардная революция XX века, когда деволюция нарастает в геометрической прогрессии: разложение цветов на простые тона, сложных форм — на простые геометрические, появление абстракционизма, сначала — как освобождение света и орнамента, то есть «предоставления суверенитета» латентно существовавшей в рамках прикладного искусства абстракции, а потом (стадиально, а не хронологически позже) — экспрессивной абстракции, в определенных формах остававшейся актуальной до 1960-х годов. Новое искусство деволюционно — как в политическом смысле (оно независимо от центра — тотализирующего представления об Искусстве как власти эстетических критериев-законов), так и в смысле, противоположном эволюции, если под эволюцией понимать процесс технического усложнения²⁶. В противоположность начальному этапу, и предмет изображения, и мастерство автора могут быть сведены к нулю. Так и происходит: предел деволюции — нулевая степень предмета, материала и формы («Черный квадрат» Малевича), готовый объект, поданный как произведение искусства (писсуар Дюшана), и пустой лист бумаги, означенный как художествен-

²⁶ Проследить такую же деволюцию в литературе очень легко на примере расшатывания классических стихотворных размеров: от строгой упорядоченности силлабо-тоники — к дольнику и тактовому — акцентному стиху — верлибру и его изводам, одним из которых и будет внешняя форма минимализма в поэзии. Мысль Лотмана о том, что разрушение одних структурных уровней (ритмического и строфического) сопровождается укреплением других (рифмы, эвфонии), очевидно, верна только до определенного предела, которым в данном случае оказывается верлибр.

ный текст («Поэма конца» Василиска Гнедова²⁷). Знаменательно, что все они появились примерно в одно время, означая конец — но не искусства, а первой волны авангарда. Дальше идти вниз, казалось, было некуда, и началось некое движение вспять — точнее, подъем вверх, но с другой стороны — выход к чистилищу через дно Коцита. Чтение «Поэмы конца» сводилось к тому, что Гнедов делал жест, означавший, по-видимому, смерть (большой палец, опущенный вниз). Но этот же жест как «чтение» «поэмы» оказался порождающим: Гнедов основал традицию так называемого акционизма — искусства как действия. От писсуара Дюшана в литературе тянется другая тропинка — к поэтике готовых слов, отрывков повседневной речи, поданных в качестве произведения искусства точно так же, как ready-made object, только роль музейного контекста играет факт тиражирования. Поэзия как акция и готовое слово заполняет чистый лист, но парадоксальным образом стремится сохранить его свойства.

Мы не можем дать общий ответ на вопрос о причинах деволюции. Их можно попытаться объяснить по-бахтински (окончательным разложением коллективных мифологических мотивных комплексов в связи с прогрессом индивидуального сознания), по-лотмановски (стремлением культуры к невозможному переводу из континуального в дискретное и признанием этой невозможности), по-формалистски (долгой последовательностью деавтоматизаций, в конце которой все на свете представляется автоматизированным, и остается только отрицание). Однако, по-видимому, все это будет хорошо только для отдельных явлений, глобальное синтети-

²⁷ Заглавие, эмблема типографии и дата, на которые указывает Дж. Янечек, как раз и выполняют функцию означивания, «рамки» (см.: *Янечек Дж.* Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 246, 248).

ческое объяснение дать едва ли возможно. Объяснения самих авторов — это оценка, привносимая а posteriori, и потому она сильно зависит от времени. Авторы могут создавать эзотерические теории (Кандинский) или революционно-утопические (Малевич), но ясно, что теория должна отталкиваться от практики, практика первична. В этих оценках важно только одно: неизменное стремление к отказу от референциальности в пользу раскрытия свойств материала и формы, то есть стремление к автореференциальности: «Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств...»²⁸. Предел такой деволуции нетрудно вычислить: это картина, написанная ради демонстрации свойств краски и холста, или текст, говорящий только о языке, и ни о чем другом. И действительно, то же стремление в поэзии — это стремление к исследованию и познанию языка и коммуникативного акта. Если эксперименты с языком более характерны для исторического авангарда (практики футуристов и теории формалистов), то черта постмодерна — это поиск пределов коммуникации.

Одним из проявлений этого поиска и стал минимализм.

Нас в данном случае будет интересовать минимализм в поэзии, причем не весь, а только его часть, представляющая собой редуцированный верлибр — ряд записанных в столбик слов или фраз, которые читаются исключительно слева направо, почти или полностью лишены всех примет стиха (ритма,

²⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 38. Однако легко показать, что при дискурсивном «познании» этих специфических сил автор немедленно вынужден обратиться к метафорам чужих сил и средств — например, музыки или пластических искусств: «Это называется движением: напр., треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее...» и т. п. (Там же. С. 55. Курсив мой. — А. С.).

звуковых повторов и т. д.) и ничего не пытаются изобразить. Это значит, что мы совершенно не рассматриваем традиционно (или по инерции) причисляемые к минимализму фоносемантические эксперименты, в том числе палиндромы и параномазии, равно как и любые виды визуализации формы и содержания²⁹. Как ни странно, эти эксперименты с языком куда ближе к традиционно понимаемой поэзии как автотелической речи с установкой на выражение, чем эксперименты с контекстом и читателем, не требующие никаких специальных приемов. В реальности, конечно, большинство авторов работают во всех минималистских жанрах.

2. Пустое место на месте общего места: поэтика Ивана Ахметьева.

Мы начнем с анализа текстов поэта, который не был основателем течения, никогда не отличался внешней яркостью и по сей день остается известным, к сожалению, только в узких кругах. Поэзия Ивана Ахметьева представляет собой нечто прямо противоположное любому авангардному эксперименту с его культом новизны, автора и изошренного приема. Даже на фоне родоначальников русского минимализма (Вс. Некрасова, М. Соковнина) «техническая» часть ахметьевских стихов подчеркнута бедна. Однако именно стихи Ахметьева чаще других достигают искомого нами предела минимализма без языковых игр, или «чистого минимализма», и потому они по-своему уникальны. Попробуем — в структуралистском духе — набросать некое древо инвариантов ахметьевского мира, чтобы перейти к дефинициям минимализма.

Основным инвариантом этого мира можно считать его «малость», «минимальность», — литота здесь выступает в качестве порождающего механизма. Что касается авторской со-

²⁹ Замечания об этих экспериментах, которые мы считаем производными по отношению к чистому минимализму, см. в конце статьи.

циальной маски, то ахметьевский скриптор охотно признает свою ущербность по отношению и к миру, и к литературе: «как человек / я не уверен // как поэт / я не умею»³⁰. Это чувство маргинальности, мелкости, недовольства собой и окружающим — отправная точка ахметьевской поэзии: «живу в недоумении / почему меня никто не любит //// меня никто не любит / всем некогда»; «может / я недостойн // или не так устроен»; «что вы что вы / я ничего». Заброшенность легко становится экзистенциальной, превращаясь в бесплодные обращения к молчащему Богу («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»). Бог в принципе непознаваем, и стремление узнать нечто о Боге — редкий для Ахметьева смешной момент: «Ты не знаешь / Бог / очень строг? // Как там / в Царствии Его / ничего?» Авторское «я» всегда вовне, непричастно, автор — «лишенец», он «недостаточен», его место — в стороне от жизни: «вечер / смотрю немые фильмы / в окнах противоположного дома»; «на всё меня не хватает / на всё не хватает терпения / на всё не хватает времени / на всё не хватает юмора / на всё не хватает сил / и это еще только на то / на что хватает денег». Чувство собственной «минимальности» поэт испытывает по отношению не только к социуму, но и к культуре. Писатели прошлого рядом с ним — гиганты: «да еще успевали / писать письма // где уж нам»; место автора среди других (авторов?) маргинально: «прошу прощения / вас и так много / а тут еще я». Поэтическое и личное самоуничтожение всегда выступают рядом: «отдельные мои произведения / не представляют собой / ничего особенного // мое творчество в целом / есть портрет / заурядного человека». В общем, перед

³⁰ Все стихотворения приводятся по изданию: *Ахметьев И.* Избранные стихотворения 1968–1992 гг. М., 1993 (то же: <http://vavilon.ru/texts/ahmetiev1.html>). Для экономии места стихи записываются в одну строчку, один слеш означает новую строку, два слеша — пропуск строки, три слеша — две пустых строки и т. д.

нами тексты, написанные от лица маленького человека, которому остается только вот что: «скажи / свое УЖО / и бежи». Но аллитерации в последнем примере говорят о том, что он все-таки поэт, хотя авторская «недостаточность», quasi-ироничная по отношению к миру «бывателей», вполне серьезна по отношению к литературной традиции. С одной стороны, автор осознает себя поэтом, хотя и сдвинувшим границы поэзии в сторону непоэзии: «Меня всегда интересовало, где проходит граница: стихи — не стихи. И может быть, эту границу несколько подвинуть... Но при этом все-таки писать стихи»³¹. С другой — находясь на границе и отодвигая ее, надо постоянно оправдывать само существование таких стихов: «конечно / что я за поэт / моих стихов почти что нет // Быть можно без стихов поэтом / И со стихами идиотом // поэтому / я / не страдаю / о том».

Столь же минимизирована и информация, которую передает текст. То, о чем поэт может поведать миру, носит характер факультативный, дополнительный, может быть совершенно неважный для слушателя: «И ЕЩЕ ФАКТ // в нашем микрорайоне / есть магазин / где принимают банки / из-под майонеза / но не больше трех». Автор мало что может сказать, и особенно когда всерьез умствует, рассуждает: «Европа двумя войнами / насильственно привязала нас / к своему ритму // что еще сказать — не знаю». Творческий процесс исходит от недостаточности, а не от полноты, предмет для творчества отсутствует. Если есть о чем сказать, то не нужно творчества: «дело же не в этом // было бы что рифмовать // а если есть что рифмовать / то можно не рифмовать».

Редукции означаемого соответствует и редукция означающего. Традиционная, классическая форма для автора

³¹ Из интервью И. Ахметьева. См.: Независимая газета. 1995. 28 декабря. №150 (1077). С. 7.

рифмуется (в прямом и переносном смысле) с тоталитарностью: «под знаменем / ямбизма-хореизма» и отвергается в пользу неприятного, шероховатого, но свободного стиха: «русская поэзия катилась / на ритмических салазках / пока не выехала на советский асфальт // веррлиббrr». Сам текст может быть оборван, причем это не романтическая самодостаточная фрагментарность, а именно обрыв текста: «но лицо величавой славянки / или путь воробьиной семейки / что когда я сижу на скамейке / залечая душевные ранки» — это все стихотворение. Автору нечего сказать, но и с формой он не справляется: «...что еще сказать / право я не зна / может помолчать / или что-нибудь...». Часто стихи имитируют заготовки из записной книжки для будущих текстов, которые остаются ненаписанными, — это изюм для булки, которую не испекут: «возле помойки / после попойки»; «два придурка / три подонка»³². Информация оборвана, незначительна, недостаточна, но зато *есть* значимое отсутствие слова: «пауза / которую я сделаю / прежде чем ответить / скажет вам больше»; «если выпишься / уже / понемногу можно / ж». В средний период творчества³³ это отсутствие становится пустым местом на месте клише — пустым местом на месте общего места: «эти еще сношаются / а те уже на сносях // (тут можно

³² Заготовки из записных книжек писателей (Чехова, Ильфа) можно рассматривать как минималистские стихи — но только в читательской, а не в авторской прагматической перспективе. На этом принципе построены, например, многие тексты поэта Михаила Нилина. Ср., например: «[ПАМЯТИ ИЛЬФА] // [иммортели промартели] / крокодил-бракодел» (*Нилин М. Стихи. М., 1997*; то же: <http://www.vavilon.ru/texts/nilin/1b-1.html>). Однако надо помнить, что, в отличие от минимализма, отрывки из записных книжек имеют прагматическое предназначение, никакому читателю не адресованы и часто могут быть контекстуализированы по их использованию в готовых текстах.

³³ Судя по авторскому расположению стихов в указанном издании.

было бы / пофилософствовать / привести социологические выкладки / а затем перейти / к личным впечатлениям)». Пауза оказывается важнее слова, но, поскольку нельзя писать стихи, состоящие только из пустот, автор выражает готовность соответствовать ожиданиям реципиента: «дым впереди / вокруг и слева / и наверху и сзади дым / и если вам по нраву слово / его не раз мы повторим». Что, разумеется, должно привести к (ироническому) копированию чужого слова: «правильное дерьмо / правильного цвета / лежит правильно / и запаха не потеряет / никогда». Работа с клише — доведение его до абсурда за счет подмены референта или игры с созвучиями — один из вариантов концептуалистской тактики, с которой Ахметьев sporadически сближается, но никогда полностью не совпадает. Для ахметьевских стихов и клише не нужны, для него они не конец пути, а только один из приемов, позволяющих оторвать означающее от означаемого.

Когда читаешь тексты Ахметьева в хронологическом порядке, как их расположил автор, то видишь, что лет через двадцать после дебютных произведений появляются совершенно особые стихи, в которых «содержания» в традиционном смысле слова найти невозможно. Все описанное выше — как бы постепенная деволуция маски, она же эволюция автора, кейджевская музыка, подготавливающая паузу 4'33''. Поэтика Ахметьева повторяет путь искусства в целом: от тематического снижения (исходная точка — маленький человек) к разочарованию в содержании и распаду того, что еще оставалось от формы. Редуктивный процесс может наглядно концентрироваться в одном стихотворении, так редуцируется речь: «как это мы говорим? / как это мы? / как это? / как? / ?»; субъект растворяется уже не в социальной мизерабельности, а в языковом штампе: «я / сам / лично / собственной персоной / ваш покорный слуга». Так открывается выход к тому, что мы склонны считать спецификой «чистого минимализ-

ма». Стихотворение приобретает качество некой окончательной открытости, в высказывании отсекается контекст, который может дополнить читатель. «Когда-то я придумал термин „бесконтекстная поэзия“, — говорит Ахметьев. — То есть такая, где читатель контекст придумывает сам, может даже придумать совершенно иной»³⁴.

Именно отсечение контекста — предмета, референта — должно позволить тексту говорить о самом себе и более ни о чем, сблизить его с пределом автореферентности:

я так думаю

свое мнение

я хотел бы

изложить в стихах

они перед вами³⁵

Но такое сближение сразу превращает текст в парадокс: изложено ли мнение? — Нет. — Значит, это не те стихи, о которых идет речь? И стихи ли это? — Но автор утверждает, что стихи, и именно те. Похоже, что полная автореферентность — нечто невозможное, и попытки ее достичь можно узнать по парадоксу, восходящему к знаменитому парадоксу лжеца, который говорит о множествах, содержащих ссылку на себя. У читателя этого стихотворения возникает неразрешимая дилемма: если оно говорит о самом себе, то обманывает, потому что ничего не излагает. А поскольку художественный текст, согласно необходимому условию Г. Фреге, — не истина и не ложь, то перед нами не стихи. А если оно говорит о других

³⁴ Указанное интервью И. Ахметьева.

³⁵ Ср. близкий (хотя и нетождественный) пример: «это стихотворение / передает не только состояние / но и устремление».

стихах, то опять же само не является стихами, а только отсылкой к каким-то стихам, которых мы не знаем и на место которых можем подставить все что угодно, то есть «пририсовать» нечто к готовому примитивному рисунку, — как в том примере, с которого мы начали статью. Текст настойчиво требует «сотворчества» на том же уровне, что он написан. Чтобы нормализовать этот текст, сделать его текстом, его надо переписать в таком виде:

« », — я так думаю // свое мнение / я хотел бы /
изложить в стихах //они перед вами

Правая часть — ящик, нарисованный Сент-Экзюпери, а в левую читатель волен посадить такого барашка, какого ему хочется. Все вместе называется «минималистские стихи».

Подстановка своего контекста здесь обязательна: такая читательская операция не просто разрешена автором в интервью, ее требует сам этот текст: без произвольного читательского контекста он парадоксален. Парадокс основан на контрарном разделении — все, что не есть стихи, есть «не стихи». Это мнение и есть граница, которая подвигается парадоксом.

Итак, если текст говорит о себе, то он не имеет содержания, а если он говорит о другом, то его содержание дополняет читатель и тогда оно любое, безграничное. Вывод может иметь только вид антиномии: *‘бесконтекстная поэзия не имеет референтного³⁶ содержания’ vs. ‘ее содержание бесконечно широко’.*

³⁶ Следует подчеркнуть слово «референтное» (содержание). Сама по себе актуализация читательского опыта не может быть «содержанием» текста, потому что такую функцию может выполнить не только любой текст или знак, но и любой предмет.

Анализируя стихи Ахметьева, мы вырастили довольно раскидистое дерево инвариантов, но теперь должны оглянуться и признать: если отнестись к приведенным выше текстам как к «бесконтекстной поэзии», то все инварианты описывают нашу контекстуализацию, а не авторское содержание, и каждый читатель волен вырастить свое дерево. Другими словами, почти любой из приведенных выше текстов мог быть вложен в уста любому человеку в любой мыслимой ситуации и отнесен к любому референту. Автор это не запрещает, а в последних примерах — даже требует. Процедура более или менее правдоподобного вчитывания значения, на которой строится все в литературоведческой интерпретации, кроме экспликации параллельных мест и стиховедческих подсчетов, тут легализована и становится основой самого текста.

Конечно, со здравомысленной читательской точки зрения, окончательная открытость минимализма никак не может быть интересна: он, читатель, тоже так может. Наиболее радикальное решение парадоксов вроде парадокса лжеца, до сих пор предложенное, — это просто запретить рассматривать их в теории множеств. Наиболее последовательное решение парадокса минимализма — исключить его из «поэзии» в лимб «фокусов» и «игр», что как нельзя лучше будет соответствовать внутреннему убеждению читателя. Но для исследователя чистый минимализм может приоткрыть некие скрытые качества литературы.

3. Феноменология минимализма.

Объект, который мы взялись описать, рассыпан и разрознен. Даже у записных поэтов-минималистов интересующие нас стихи встречаются достаточно редко и не выделяются самими авторами среди палиндромов, каламбуров, спародированных цитат и проч. Не исключено, что какие-то

из стихов, которые выглядят «чистыми», предполагают специальную интонацию прочтения, конкретизирующую контекст, или же предполагают чтение только в последовательности цикла или сборника, и только вследствие *записи и изоляции* предстают «чистыми». Поэтому наше описание, несмотря на предельную простоту его объекта, — в большой степени теоретический конструкт³⁷. Тем не менее явление существует, по крайней мере как предел, и потому можно попробовать отграничить «чистый минимализм» от его многочисленных соседей.

Во-первых, следует сказать, что сам по себе малый размер текста — условие необходимое, но недостаточное. Существующие с незапамятных времен паремии и малые жанры (эпиграммы, эпитафии, афоризмы, каламбуры и т. п.) в огромном большинстве не принадлежат к описываемому явлению, потому что они:

1) всегда функционально нагружены — а минималистский текст устремлен прочь от мира к самому себе;

2) часто сверхорганизованны на уровне означающих — а наш объект стремится к прозрачности языка;

3) в отличие от бесконтекстной поэзии, обычно сохраняют определенность контекста: субъекта, места и времени речи, ее причин, целей, и главное — авторской оценки³⁸.

³⁷ В русской поэзии, кроме Ивана Ахметьева, в наибольшей степени к «чистому минимализму» *бывают* близки такие авторы, как патриарх русского минимализма Всеволод Некрасов (см.: <http://vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1.html>, особенно раздел «Лирика»), Михаил Нилин (см.: <http://vavilon.ru/texts/nilin/index.html>), Руслан Элинин (см. его «сверлибры»: Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 284–289, а также: <http://www.vavilon.ru/metatext/nlg4/elinin.html>).

³⁸ Дж. Янечек отмечает также: «...все они стремятся к синтаксической и концептуальной законченности (может быть, за исключением хайку)» (Янечек Дж. Указ. соч. С. 246).

То же можно сказать и о многих коротких стихах, в которых эти параметры легко различимы. Так, например, знаменитый моностих Владимира Вишневецкого:

Опять я не замечен с Мавзолея

1) комичен и социально-критичен;

2) написан пятистопным ямбом с ассонансами (а/е);

3) не оставляет сомнений в ответах на вопросы — кто, где, когда, как и почему это произносит: человек с амбициями, преданный власти; во время или после демонстрации на Красной площади; в один из советских праздников; во внутренней речи; в порядке жалобы на судьбу и проч. Более того, вся ценность этого стиха как раз в том, что ценили структуралисты и что противопоставлено минимализму: автор (не читатель) сумел вложить столько информации в одну строчку! А авторская ирония, пронизывающая текст, представляет собой самую ясную оценку, — отсутствующую в том «чистом минимализме», о котором мы говорим³⁹.

Необходимо отграничить наш объект и от двух явлений, которые можно назвать полюсами открытости для активности реципиента — от зауми и символа. И та и другой характеризуются свободой читателя добавлять нечто к означаемому. В зауми это — полная читательская свобода приписывать смысл означаемому по вкусу. В случае символа заданный автором вектор означаемого направлен ко множеству иных, более глубоких и менее определенных смыслов, которые должен открыть реципиент.

Минималистская бесконтекстная поэзия отличается от зауми, потому что проект зауми — это операции с языком,

³⁹ Чтобы превратить этот моностих в «чистый минимализм» достаточно зачеркнуть слова «с Мавзолея».

а не с речью, заумное слово не предполагает речевой ситуации. Если автор приписывает значение заумному слову («ЕУЫ = лилия»), то перед нами всего лишь авторский окказионализм, имеющий большие или меньшие шансы войти в узус, стать словарной статьей. Если же автор не говорит, какое значение он приписывает заумному слову, а предлагает это сделать читателю, то перед нами все равно ситуация толкования слов, но никогда не контекстуализация *речи* в какой-то ситуации. Ср., например:

«Ю-юйца!» — зачинает он <Крученых. — А. С.>, у вас слюнки текут, вы видите эти, как юла, крутящиеся на скатерти крашеные пасхальные яйца. «Хлюстра», — прохрюкает он вслед, подражая скользкому звону хрусталя. «Зухрр», — не унимается зазывала, и у вас тянет во рту, хрупает от засахаренной хурмы, орехов, зеленого рахат-лукума и прочих сладостей Востока...⁴⁰

Процесс, здесь описанный, — это толкование слов по принципу паронимии, создание личного мини-словаря. Но даже если все-таки рассматривать «дыр бул щыл» в качестве речевого акта, которому автор не придает фиксированного значения, то такую речь все равно нельзя приписать себе: это говорит Крученых, автор, это его идиолект, не имеющий ничего общего с языком, на котором говорят читатели. Прimitивный, прозрачный, разговорный минималистский текст рассчитан на противоположное: движение прочь от авторства в сторону реципиента. Он контекстуализируется не в словаре, а в некой речевой ситуации.

Как ни странно, таково же отличие бесконтекстной поэзии от потенциально символического текста. Симво-

⁴⁰ Вознесенский А. А. Прорабы духа. М., 1984. С. 21.

личный текст произносит другой — автор, нарратор, лирический или просто герой, но никогда не читатель. Текст принадлежит другому, и права «дописать» его у читателя нет, есть только право «додумать». Символически открытый текст может получить, как и положено символу, бесконечно много расширяющихся толкований, но субъект речи в нем фиксирован. А субъект речи в чистом минимализме подобен электрону, чье местоположение описывается не набором координат, а вероятностью такого набора — он всегда рассеян где-то между автором и читателем. Далее, символ предполагает иерархию перетекающих друг в друга толкований — а контекстуализации минималистского текста разрозненны, они принадлежат разным субъектам и не бывают более или менее верными, более или менее приближенными к авторской истине, потому что таковой нет или мы ничего о ней не знаем.

Наконец, важно определить самое тонкое отличие — между бесконтекстной поэзией и любой фразой, которую можно прочесть в бесконечном множестве контекстов. Ср. у Р. О. Якобсона:

Один актер Московского Художественного театра рассказывал мне, как на прослушивании Станиславский предложил ему сделать из слов «сегодня вечером», меняя их экспрессивную окраску, сорок разных сообщений. Этот артист перечислил около сорока эмоциональных ситуаций, а затем произнес указанные слова в соответствии с каждой из этих ситуаций, причем аудитория должна была узнать, о какой ситуации идет речь, только по звуковому облику этих двух слов⁴¹.

⁴¹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 201.

От данной ситуации бесконтекстная поэзия отличается очень мало, но в этой малости заключено самое главное. Отличие — во включении бытовой фразы в пространство «стихов», «искусства»⁴². От бытовой фразы она отличается так же, как дюшановский писсуар — от всех прочих. Включение ready-made object в пространство искусства ведет к его дисфункциональности, он лишается прагматических свойств: ready-made object в музее нельзя использовать по прямому назначению, он демонстрируется там только для незаинтересованного созерцания, — следовательно, становится эстетическим объектом. Однако надо заметить, что если под «готовым объектом» в поэзии понимать речевое клише, то указанное отличие относится, скорее, к концептуализму. Минимализм же волен быть или не быть готовой формой.

Кроме того, важны еще два условия. Во-первых, текст должен быть записан и изолирован, то есть лишен интонации, хотя при этом он остается свободным для интонирования и для контекстуализации и в силу своей малости — гораздо более свободным, чем любой другой текст. Во-вторых, он должен быть мал настолько, чтобы реципиент мог «ухватить»

⁴² Ср. у Г. Лукомникова: «Отныне все возможные слова, / А также невозможные слова, / И даже вовсе, прямо скажем, не слова, / Включая, кстати, знаки препинанья, / Все буквоцифрознознакзвукосочетанья, / А также их отсутствие, / Все сочетанья этих сочетаний / На всех известных небу языках, / И неизвестных небу языках, / И даже вообще не языках, / Любую чушь, пусть с виду и не чушь, / Какую человек произнесет, / Иль произнес уже, иль произносит, / Иль написал, иль пишет, иль напишет, / Или услышит, или не услышит, / Или подумает хотя бы например, — / Стихами я своими объявляю. / Ну ладно, передумал. Не моими» (*Бонифаций [Герман Лукомников]*. Избранное, или Название, или Меж двух носов // <http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html>; курсив мой. — А. С.).

его одним взглядом⁴³. Проблема вхождения в герменевтический круг здесь минимизируется: конечно, нельзя сказать, что это целое без частей, но челночное движение от целого к части и обратно здесь бессмысленно в очень своеобразном значении этого слова — потому что не приводит к корректировке авторского смысла. Это текст-иллюзия: читатель как бы одним движением «схватывает» его, но в руке остается пустота.

До сих пор мы привычно называли наш объект «текстом» — предполагая тем самым, что ряд записанных слов или фраз, означенных автором как «стихотворение», ничем иным быть и не может. Однако сказанное выше порождает серьезные сомнения: похоже, что функции автора, читателя, языка в данном случае не соответствуют обычной коммуникативной ситуации. Возникает необходимость теоретического осмысления этого явления.

4. Маленький тупик большой теории.

Терри Иглтон заметил как-то, что теории хорошо проверять вопросом: а подходит ли это к «Поминкам по Финнегану»? Нам кажется, что в качестве пробного камня не менее эффективным, чем полюс сложности, оказывается полюс простоты — минимализм. Мы уже обращались к основе основ структурализма — «Лингвистике и поэтике» Якобсона. Продолжим и попробуем применить яacobсоновскую модель коммуникации к нашему случаю, снабдив изложение ссылками на ее развитие — теорию текста Лотмана.

На подходах к описываемому явлению *адресант* (автор) может пользоваться маской (маленького человека или

⁴³ Набор из 8–10 объектов, который психология давно установила как предел одновременного схватывания для обычного человека, и есть количество слов в минималистском тексте.

графомана), но в предельном случае чистого минимализма авторское «я» либо вовсе не выражено, либо не поддается идентификации — мы не знаем ничего об этом «я». Не говоря уже о каких-то личных чертах, мы не знаем даже того минимума, который требует лирика, — авторского отношения к предмету речи, оценки.

Какой бы образ *адресата* как «читателя в тексте» мы не пытались навязать минималистскому стихотворению, мы неизбежно приходим к противоречию. Если этот текст обращен к «чужому» — абстрактному носителю языка, противоположности «идеального читателя», — то мы вправе ждать от автора подробных разъяснений и истолкований, расширения контекста⁴⁴, — чего в минимализме быть не может. Если же предположить, что текст герметичен, обращен к «своему» читателю — человеку, знающему ситуацию написания стихотворения, — и, следовательно, закрыт для постороннего, то тогда трудности возникают не из-за непонятности слов (как это бывает в герметичном тексте), а исключительно из-за неясности ситуации. Однако, поскольку этот текст в языковом отношении прост, посторонний читатель всегда может его контекстуализировать по-своему.

По отношению к языку (*лингвистическому коду*) чистый минимализм остается ясным и прозрачным, почти лишенным тропов, ритма и звуковых повторов⁴⁵. Он — мал и прост,

⁴⁴ Ср. у Ю. М. Лотмана: «Официальный текст конструирует абстрактного собеседника, носителя только лишь общей памяти, лишенного личного и индивидуального опыта. Такой текст может быть обращен ко всем и каждому. Он отличается подробностью разъяснений, отсутствием подразумеваний, сокращений и намеков и приближенностью к нормативной правильности» (*Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1990. Т. 1. С. 163*).

⁴⁵ Запомним это: код, язык — единственное, что редуцируется не до абсолютного нуля, а до предела ясности.

он — противоположность «затрудненной форме» (и часто большим объемам) текстов, признаваемых повышено значимыми, и потому, как принято считать, не нуждается в толковании⁴⁶. Почему же тогда читатель должен контекстуализировать этот текст? Ответ: читатель не должен, но может это сделать. Без читательского усилия по внесению ситуативного контекста этот текст не имеет значения, кроме языкового, и должен быть отвергнут. Он понятен только на уровне лексического и грамматического значений, — и только в этом и состоит его *сообщение* до операции контекстуализации. Но он не понятен на уровне *культурного кода*, который должен стоять за ним, помимо кода языкового, если только это текст⁴⁷, но который в данном случае восстановить из него нельзя.

Поэтому *контакт* между читателем и автором чисто формален: автор написал, а читатель прочитал значки на

⁴⁶ Ср.: «Поскольку высокая степень текстового значения воспринимается как гарантия истинности, а текстовое значение растет по мере затушевывания общезыкового, в ряде случаев наблюдается тенденция делать тексты, от которых ожидается высокая степень истинности, непонятными для адресата. Чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным и подлежащим дальнейшему переводу или истолкованию» (Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. Текст и функция // Там же. С. 136).

⁴⁷ Ср.: «Первоначальные определения текста... подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемом представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что, для того чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно быть как минимум дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как „закон“, отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному, и юридическому языку...» (Лотман Ю. М. Текст и семиотика культуры // Там же. С. 129; см. об этом также: Лотман Ю. М. Текст в тексте // Там же. С. 151).

бумаге. Контакт-понимание невозможен или не верифицируем. Читатель никогда не знает, совпадает ли его контекстуализация с авторской (и была ли она у автора).

Текст фрагментарен, словесный и ситуативный *контекст* речевого акта принципиально не определен. Если подобный текст прочтут через тысячу лет, то из него не получают никакой информации о нашем времени⁴⁸.

Как видим, речь идет о предельной деволуции структуры и коммуникации. То, что мы называли «минималистским текстом», не является ни структурой, ни текстом, ни актом коммуникации.

Однако можно взять это явление шире: мы помним об «отграниченности» минималистского текста, о его «подаче» в качестве произведения искусства, — и значит, на него можно взглянуть не как на текст, а как на эстетический объект. Тогда возникает вопрос: а существует ли некая специфика минималистского текста по отношению к художественному образу вообще? Ведь еще Потебня, развивая идеи Гумбольдта, подчеркивал, что образ, подобно слову, связан с неповторимой, индивидуальной апперцепцией, что один и тот же образ различно действует на реципиентов, и потому содержание художественного произведения каждый раз иное, но при изменчивом восприятии остается константа — образ: «...поэтический образ в басне (и не в одной только басне, а вообще поэтический образ) есть постоянное сказуемое к перемен-

⁴⁸ Ср.: «Случаи, когда археология располагает предметом (= текстом), функция которого нам неизвестна, равно как и свойственный ему культурный контекст, достаточно распространены. Обладая уже текстом... мы оказываемся перед задачей реконструкции кода по тексту. Реконструируя гипотетический код, мы обращаемся к реальному тексту (или ему подобным), проверяя на них достоверность реконструкции» (*Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Там же. С. 144*).

чивым подлежащим, постоянное объяснение к изменчивому объясняемому»⁴⁹. Сходный путь мысли — разделение meaning и significance (то есть устойчивого ядра значения и привносимой реципиентом интерпретации) — стало основой герменевтической концепции Э. Д. Хирша⁵⁰.

Но специфика есть. И Потебня, и Хирш исходят из того, что некое значение самого текста (в данном случае неважно, сознательно или бессознательно внесенное автором) все же есть. Правда, это значение выступает у них не как данность, а как заданность — определенный вектор, намечаемый текстом и направляющий читателя. Специфика минималистского текста в том, что этого вектора нет, остается только significance. У нас недостаточно данных, чтобы судить о смысловых направляющих.

Можно попробовать найти выход из тупика, объявив это явление автореферентным. Правда, мы уже пытались это сделать и убедились, что стремление к чистой автореферентности ведет к парадоксу. Однако на место автореферентности можно поставить автотеличность: «текст» не имеет выхода в мир и к автору, он замкнут на самом себе. Не является ли он тогда тем идеальным объектом, который сосредоточен на самом себе, — то есть не чем иным, как якобсоновским художественным текстом, осуществляющим эстетическую функцию? К сожалению, этому рассуждению препятствует не только прозрачность языка (а якобсоновское определение автотеличности все-таки касалось сосредоточения внимания на «затрудненном» означающем), но и любое возможное прочтение,

⁴⁹ Потебня А. А. Из лекций по теории словесности // Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 484.

⁵⁰ См.: Hirsch E. D. (Jr.) *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 1967. P. 8 ff.

которое как раз и размыкает этот текст, то есть вносит произвольное толкование, переключающее внимание читателя с текста на мир.

Другие понимания автореферентности, по-видимому, тоже не подойдут. Под автореферентностью в структуралистской перспективе⁵¹ обычно подразумеваются различные попытки воспроизведения формальных элементов содержательными и/или содержательными формальными, а также частью текста — целого и наоборот. Эти операции были существенны для структурализма, потому что они доказывали и демонстрировали слитность структуры. В автореферентном приеме или фрагменте видели ключ к структуре или ее описание. Но минималистский текст не имеет ключа в себе самом, и он так мал, что в нем негде поместиться автометаописанию.

Тогда можно попробовать нормализовать минималистский текст, рассмотрев его в качестве реплики диалога с читателем: автор пишет, а читатель по-своему контекстуализирует текст — и тем самым они вступают в бахтинский диалог друг с другом. Однако в данном случае диалог окажется диалогом глухих.

Бахтин, как известно, всю жизнь подчеркивал активность реципиента как равного субъекта диалога:

Нет ничего пагубнее для эстетики, как игнорирование самостоятельной роли слушателя. Существует мнение, очень распространенное, что слушателя должно рассматривать как равного автору за вычетом техники, что позиция компетентного слушателя должна быть простым воспроизведением позиции автора. На самом

⁵¹ Если только не понимать автореферентность прямолинейно, в духе «стихов о поэте и поэзии». См., например: *Ораич-Толич Д.* Автореферентность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация. СПб.: СПбГУ, 1998. С. 187–194.

деле это не так. Скорее можно выставить обратное положение: слушатель никогда не равен автору. У него свое, незаместимое место в событии художественного творчества; он должен занимать особую, притом двустороннюю позицию в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, — и эта позиция определяет стиль высказывания⁵².

Бахтинский диалог предполагает спор или согласие со стороны реципиента, пародию или стилизацию⁵³. Но для того чтобы спорить или соглашаться с говорящим, нужна позиция говорящего и общий его и читателя кругозор: вместе видеть, вместе понимать, вместе оценивать. А минималистский диалог с читателем можно, перефразируя бахтинский пример из процитированной статьи, представить так:

Автор. Снег идет⁵⁴

Читатель 1. Снег идет <, когда же наконец весна?>

Читатель 2. Снег идет <, ура, завтра можно будет покататься на лыжах!>

Читатель 3. Снег идет <, снег идет. К белым звездочкам в буране...>

и т. д.

⁵² Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 263.

⁵³ Хотя в ряду реакций реципиента Бахтин иногда упоминает, кроме согласия и несогласия, еще и «дополнение» и «применение» авторского текста (см., например: *Бахтин М. М. Проблема речевых жанров* // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1996. С. 169), ясно, что для него дополнение — не полный произвол, а нечто, следующее за и вытекающее из согласия или несогласия (а применение — только из согласия).

⁵⁴ Обычное для минимализма отсечение знаков препинания, разумеется, не случайно — это знак открытости подобному диалогу.

Минималистское стихотворение никак нельзя назвать и особым речевым жанром. В нем нет ни тематического, ни стилового, ни композиционного единства; нет и самого главного, что, по Бахтину, конституирует речевой жанр, — речевого замысла говорящего и определенного отношения автора к адресату — участнику диалога. Более того, если рассматривать минимализм с бахтинской точки зрения, то он представляет собой парадокс полной закрытости от влияния позиции реципиента на авторский «текст». Наш объект нельзя назвать даже высказыванием. «Границы каждого конкретного высказывания, как единицы речевого общения, *определяются сменой речевых субъектов...* Говорящий кончает свое высказывание, чтобы передать слово другому или дать место его активно-ответному пониманию. <...> Первый и важнейший критерий завершенности высказывания — *это возможность ответить на него*»⁵⁵ Но в нашем случае мы лишь формально «знаем», кто говорит, все оценки говорящего элиминированы, налицо (и то не всегда) только языковая завершенность, которой, по Бахтину, недостаточно для ответа.

В отличие от бахтинского, минималистский диалог оставляет место для полного отсутствия контакта читателей с автором и друг с другом. Мы не знаем, кто, где, когда и почему говорит в текстах Михаила Нилина: «Вспоминаете ли Ялту?» или «А ты бы / сбоку» или «А вы б не брали» и т. д. (все это отдельные тексты). Чистый минимализм лишает читателя понимания своих пресуппозиций, не становясь тем не менее абсурдным. А там, где нет никаких данных для восстановления авторского намерения, процесс чтения становится процессом

⁵⁵ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. С. 172–173, 178. Курсив Бахтина.

свободного приписывания значений, которые нельзя назвать *misreadings*, потому что недоказуема не только истинность некоего «прочтения», но даже его возможность.

Не уничтожает теоретическую невнятность минималистского текста и соотнесение его с «открытым произведением», как его понимал в начале 1960-х годов (кстати, в то же время, когда возник минимализм) в своей популярной книге Умберто Эко. Для Эко соучастие читателя-зрителя заключается в том, что, во-первых, реципиент-исполнитель должен структурировать произведения: например, расположить последовательности в постшёнберговской музыке. Во-вторых, и при простом прослушивании этой музыки перед нами нечто, требующее бóльших усилий, чем обычно: «произведение в движении». Согласно Эко, работа структурирования в этом случае выполняется не только исполнителем, но и реципиентом. В сходным образом построенных литературных текстах, скажем в романе Кортасара «62. Модель для сборки» или в гипертексте (который предвидит книга Эко), исполнитель и реципиент сливаются воедино. Однако заметим, что за всеми этими рассуждениями об открытости стоит презумпция структурности текста: Эко по умолчанию предполагает, что, как ни расположи последовательности, все равно получится некая структура. На своем месте остается, естественно, и авторская собственность на произведение искусства:

...автор предлагает интерпретатору, исполнителю, адресату произведение, которое должно быть *завершено*. Он не знает точного способа, которым оно будет закончено, но он всегда знает, что и будучи *завершенным* это произведение останется его собственным. Оно не станет другим, и в конце интерпретативного диалога форма — *авторская* форма — будет

организована, даже если она вдруг окажется собрана так, как он не предвидел. Автор — тот, кто предлагает набор возможностей, которые уже были рационально организованы, сориентированы и снабжены инструкциями для надлежащего развития⁵⁶.

Понятно, что мы говорим о принципиально иных — бесструктурных (как их назвать?) «текстах». Структура есть набор («система») связей и тем самым — набор ограничений. Если автор предоставляет читателю некие комбинаторные возможности для операций с означаемыми (как у Шёнберга, Кортасара или в гипертексте), то ограничения не уничтожаются, а только расширяются, и, поскольку речь идет о комбинаторике, нетрудно подсчитать насколько. Можно сказать, что искусство, о котором пишет Эко, — это тексты, открытые после закрытия, всегда полемически направленные против традиции, но остающиеся в рамках ее представлений о структурности, говорящие на ее языке. А примитивный минималистский текст читатель волен прочитывать и как спор с традиционной поэтикой, и вне всякой связи с этим спором, — несмотря на малые размеры, возможностей у минимализма больше.

Похоже, что единственная «теория», которая не противоречит чистому минимализму, — это деконструкция. Если рассматривать минималистский текст в терминах Деррида, то все описанное выше — нарушение общегерменевтического постулата о гомогенности пространства между отправителем и получателем сообщения, постулата об их присутствии в акте коммуникации. Затруднения бахтинской теории

⁵⁶ Eco U. *The Open Work*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1989. P. 19. Курсив У. Эко.

(и герменевтики в целом) по отношению к описываемому случаю фактически концептуализируются в рассуждениях Деррида. Минималистский текст наглядно демонстрирует то, что радикальная теория Деррида считает свойством письма (в которое, напомним, им включается любая сигнификация): отсутствие, оторванность, разобшение автора и реципиента — с одной стороны, и сообщения — с другой. Минимализм — это тематизация возможности утраты (письменным) знаком внешнего, ситуативного контекста и абсолютизация его возможности быть цитируемым, то есть возможности реципиента извлечь знак из его внутреннего речевого контекста и привить к иному. Итеративность (возможность быть повторенным) — это все, что оставляет означаемому деконструированного знака Деррида:

...единство означающей формы конституировано только своей повторяемостью, возможностью быть повторенной в отсутствии не только своего референта (что, само собой, происходит), но и определенного означаемого или сиюминутной интенции означивать, как и любой интенции коммуникации в настоящем⁵⁷.

Итеративность, в свою очередь, напрямую зависит от кода: чтобы знак мог быть повторен, он должен быть узнаваем, включен в код:

Возможность повторения и, следовательно, идентификации знаков предполагается в каждом коде, делая их коммунибельными, передаваемыми, дешифрубельными, — то есть способными быть повторенными

⁵⁷ *Derrida J. Signature Event Context // Derrida J. Margins of Philosophy. N.-Y.; L.: Harvester Wheatsheaf, 1982. P. 318.*

третьей стороной и, следовательно, любым потенциально возможным адресатом⁵⁸.

Напомним, что в случае минималистского текста именно код сохраняет свою чистоту, это единственная составляющая коммуникации, которая в нем не нарушена.

Минималистский текст, лишенный знаков препинания, отмеченный некими паузами на своих границах, как будто иллюстрирует понятие «опространствливания» знака:

...пространство, которое отделяет его от других элементов внутренней контекстуальной цепи (всегда открытая возможность изъять его и привить), а также от всех форм присутствующего референта...⁵⁹

Можно даже сказать, что это пространство расширяется бесконечно, потому что само понятие границы тут условно: это *граница с одной стороны* — стороны самого стихотворения, по другую сторону — неопределенность (пустота или полнота любого контекста).

Соответствие минималистского текста «письму» по Деррида, видимо, обусловлено общностью парадоксов, лежащих в их основе. Не случайно Деррида начинает рассуждение о понятиях коммуникации и значения с парадокса, однотипного с рассмотренным выше. Сам вопрос: «возможны ли коммуникация и значение?» — содержит предпосылку их наличия, а именно, вопросы: «передает (коммуницирует) ли коммуникация определенное значение?» и «что значит значение?»⁶⁰. Перед нами понятия, содержащие ссылку на себя, определяющие X через X.

⁵⁸ Ibid. P. 315.

⁵⁹ Ibid. P. 317.

⁶⁰ Ibid. P. 309.

Попытки решить парадокс чисто логически — не путь литературы. Однако авторы не могут не пытаться искать выход из тупика чистого минимализма к традиционному тексту.

5. Выход: примирение с текстом.

Если есть парадокс, то всегда есть и попытки его обойти. Эта тенденция видна уже в том, что «голый» текст, полностью лишенный формальных приемов, отвергается практически всеми, в том числе и самими авторами, близкими к минимализму. Стоило Дж. Янечку заметить, что «для минималистской поэзии характерна не только краткость, но и тенденция к освобождению от таких формальных поэтических признаков, как рифма, метр, строфика и другие формальные соотношения, которые возникают непосредственно в конкретном *ad hoc* вербальном материале (парономазия, визуальные свойства слов)»⁶¹, как самый увлеченный минималист-экспериментатор Г. Лукомников тут же откликнулся:

В одном не могу согласиться с Дж. Янечком — когда он пишет о тенденции отказа в минимализме от таких свойств регулярного стиха, как размер и рифма. Взять повтор: и логически, и практически очевидно, что чистый повтор слова или небольшого словосочетания всегда размерен и даже, как правило, силлабо-тоничен <...> Рискну предположить, что под знаменем минимализма поэзия, подобно блудному сыну, возвращается к повтору, к эху — как к своему первобытному источнику, примитивности коего она чуралась⁶².

⁶¹ Янечек Дж. Указ. соч. С. 253.

⁶² Лукомников Г. Минимализм — найди несколько отличий // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 330.

Как нам кажется, в этом споре промелькнула истина, которую мы постараемся ухватить.

Исходя из наших соображений, вопрос следует поставить так: какое наименьшее преобразование надо произвести, чтобы минималистский не-текст превратился в текст, а та минималистская не-коммуникация, которую мы описали, — в минимальную коммуникацию? Этот вопрос почти синонимичен другому: что требуется от минималистского стихотворения, чтобы оно стало сколько-нибудь интересным для читателя?

Как нам представляется, единственным необходимым условием для превращения минималистского «не-текста» в текст оказывается *повтор*. Это можно показать на множестве примеров, но в данном случае мы обратимся к стихотворению Всеволода Некрасова (на первый взгляд, оно мало отличается от примера, с которого мы начали статью):

Верю верю в

Кто, где, когда, зачем, почему и с какой оценкой это пишет или произносит — мы не знаем. Но в тексте есть повторы.

Повтор на уровне означающих очевиден, причем последнюю букву можно посчитать началом еще одного слова «верю», и тогда перед нами два неполных повтора. Если эта буква читается как «вэ», то тогда как бы сам алфавит заставляет продолжать повтор.

На уровне означаемых можно предложить по крайней мере две гипотезы, вытекающие непосредственно из грамматики:

1) текст *прерван*, не дописано слово «верю», от него осталась только первая буква;

2) в тексте два глагола: сначала непереходный (то есть значение «верую»), потом переходный (уточнение, в кого

или во что верю), а затем пауза, *остановка* (или же снова прерывание)⁶⁵.

Выделенные курсивом слова (еще раз подчеркнем — непосредственно вытекающие из грамматики) уже представляют собой интерпретацию, причем не вольную, а предписанную текстом (который и становится текстом в тот момент, когда начинает предписывать свой смысл). Сказав «прерван» или «остановка», мы уже знаем нечто об авторе: ему не удалось дописать этот текст по внешним причинам или он не смог это сделать по причинам внутренним. Понятно, что первое предположение (внешние причины) исключает тождество «автора» с В. Н. Некрасовым, который этот текст опубликовал, и значит, в нашем рассуждении уже появился «автор в тексте».

Таким образом, непосредственно из «духа грамматики» на наших глазах рождаются необходимые составляющие текста: автор (не равный биографическому) со своей интенцией (представить нам текст как прерванный или остановленный) и два альтернативных значения, непосредственно зависящих от чисто языковой идентификации означаемого. А там, где есть автор, интенция и значение, там будут и все шесть якобсоновских функций, и лотмановский текст, и бахтинский диалог, и коммуникация в любом ее понимании.

Дальнейшие контекстуализации — самые обычные толкования, как и в любом тексте, дающие простор фантазии по

⁶⁵ В графическом оригинале (см.: Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 249) этот текст напечатан на краю страницы, так что он как бы *прерывается* «рамкой» листа. Это расположение можно рассматривать как указание на первый из эксплицируемых нами смыслов. Однако в «Избранных стихотворениях» Некрасова (<http://vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-3.html>) текст приведен без графики, и значит вторая гипотеза также возможна.

заданным автором направляющим: речь прервана, например, смертью или взятием автора на небо; пауза, остановка означает колебание («а во что я верю?») и отсутствие ответа, которое опять же может значить противоположное: «ни во что не верю» или «невозможно выразить словами то, во что я верю» и т. д. Эти варианты уже не важны сами по себе: важно, что элементарный повтор, как мы видели, открывает горизонт авторского смысла (meaning в терминах Хирша). Повтор превращает не-текст в текст.

Нельзя усомниться и в том, что перед нами художественный текст: он как нельзя лучше соответствует якобсоновскому определению эстетической функции (то есть условию существования художественного текста): «наложение сходства на смежность» есть не что иное, как повтор, хотя бы на уровне означающих.

Поскольку текст остается минималистским, то за этим уровнем интерпретации возможен еще один: произвольная контекстуализация — приписывание его любому субъекту в любых обстоятельствах, где только можно говорить о вере и доверии: проповеднику, кающемуся грешнику, коммунисту перед расстрелом, самому читателю по отношению к автору и т. п. Однако свобода ответов на вопросы (кто, где, когда, как, почему и зачем мог бы это сказать?) отличается от полной свободы читателя в чистом минимализме. В данном случае обстоятельства будут каждый раз направляться и корректироваться смыслами «внешнее прерывание» / «внутренняя остановка». До случайных толкований есть необходимые. Этот текст уже вышел за рамки описанного нами выше «мини-не-текста», он, скорее, напоминает «открытое произведение» Эко, которое читатель завершает по указаниям автора.

Таким образом, мы можем предположить, что минимальнейший текст содержит по крайней мере два обязательных компонента:

- повтор на уровне означающих;
- вытекающий из него смысл, направляющий процесс контекстуализации.

Теперь мы можем попытаться объяснить интерес минималистов к палиндромам, параномазиям, скрытым рифмам, иконичности — ко всему, что выходит за рамки нашего «чистого минимализма». Дело тут не только и не столько в том, что чистый минимализм неинтересен читателю, который тоже так может. Чистый минималистский не-текст — место пустоты, нечто непостижимое, провал, от которого стремится уйти литература. Все упомянутые мини-жанры и приемы представляют собой своего рода компромисс с пустотой. Палиндром, неочевидный звуковой повтор, корневая рифма — все это скрытые от читателя, замаскированные повторы. Читатель такого стихотворения Дмитрия Авалиани:

Вот сила типа кухарки марксистов.

Вот с искрами крах у капиталистов, —

не находит в нем ничего особенного, пока с ужасом и восторгом не замечает, что это палиндром. По всей видимости, игровые тексты могут приближаться к художественным там, где их игра неявна. Если принять, что цель палиндрома — скрыть свою природу, то вполне возможно, что эти две строчки представляют собой идеальный палиндром. Тексты минималистов позволяют увидеть *скрытую* тенденцию, присущую тексту вообще. Это тенденция к сокрытию приема — нечто противоположное явному формалистскому «обнажению» или «остранению». Текст — поле действия противонаправленных сил: он не только привлекает внимание к своей фактуре, уравнивая соположенное, но тем же жестом скрывает ее.

Вышесказанное позволяет выдвинуть последнюю, самую широкую гипотезу. Как известно, поэтический текст

(ткань, сплетение) представляет собой сложное переплетение повторов (аллитераций, ассонансов, явных и скрытых рифм, повторов ритмических, строфических и мелодических). Ко всем объяснениям этого явления (цикличность и ритм биологических и природных процессов, мнемоническая функция, со- и противопоставления как генератор новых смыслов и т. д.) мы можем добавить еще одно: стихи есть стремление уйти от не-текста, от логической и эпистемологической пустоты того, что мы очень неуклюже называли здесь «чистым минимализмом». Нетрудно заметить, что все сказанное выше об этом явлении могло быть сказано и о чистом листе бумаги.

2003

III

Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство

На первый взгляд, нет ничего удивительного в том, что прямой наследник традиции Ахматовой, Мандельштама и Цветаевой унаследовал их неприязненное отношение к Чехову. Однако напомним, что претензии Ахматовой к Чехову (а именно: беспросветная бытовая скука и пошлость, совершенно не похожие на реальную жизнь; высмеивание людей искусства, изображение художника как бездельника; отсутствие героизма; незнание тех сфер жизни, которые он изображает) вызывали недоумение даже у самых близких к ней людей. Анатолий Найман писал:

Эта античеховская не столько критика, сколько позиция, настойчиво Ахматовой декларируемая, кого-то глубоко огорчала, многих повергала в недоумение или же развлекала своей парадоксальностью. <...> трудно понять, почему Зощенко с его «товарами» и модами не противопоставлен поэзии, а Чехов противопоставлен...⁶⁴

Не менее странно отношение Мандельштама, написавшего в 1935 году вопиюще несправедливую заметку о чеховской

⁶⁴ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 41.

драматургии, суть претензий сводится к штампам еще прижизненной чеховской критики: полная погруженность чеховских героев в быт, мелкость и запутанность отношений, отсутствие действия, поступков и проч. Единственное новое слово в этой заметке состояло в том, что Мандельштам прибег к совершенно невозможному приему, противопоставляя Чехову... комедию интриги Гольдони («О Чехове»).

Позиция боготворимой Бродским Цветаевой была сходной. Она хотя и называла Чехова «мастером», но признавалась: «Чехова с его шуточками, прибауточками, усмешечками ненавижу с детства» (из письма 1926 года); противопоставляла его писания даже не Гольдони, а Гомеру: «...то, что быть могло и быть должно, обратно чеховщине: тому, что есть, а чего, по мне, вовсе и нет» («Живое о живом», 1932); бессознательно повторяя тех же критиков — Михайловского, Скабичевского, Перцова, Протопопова или Неведомского, говорила о его холодности, отсутствии «любви — к высшим ценностям; ненависти — к низшим» и приравнивала Чехова к его же героям: «Случай Чехова, самого старшего — умного — и безнадежного — из чеховских героев. Самого — чеховского» (из письма 1938 года); считала его, в отличие от Гоголя, неспособным подняться над бытом, над землей: «...то, чего так кровно был лишен Чехов: местное, одоленное вселенским, быт — бытием» («Кедр», 1923).

Ахматова, Мандельштам и Цветаева действительно не желали видеть ни чеховской словесной гармонии, ни тонкого психологизма, ни одушевления природы, ни скрытой символики, ни всепроникающего драматизма, ни фейерверка метафор, ни колдовского озера, ни звука лопнувшей струны, — ничего из того, что сближает Чехова с поэзией.

В отличие от Наймана, Бродский, по-видимому, разделял мнение Ахматовой о том, что «Чехов противопоставлен

поэзии»⁶⁵. Хотя надо сразу сказать, что его заметная в ряде высказываний идиосинкразия существенно отличалась от активного неприятия со стороны предшественников, и, соответственно, отличались и причины этого неприятия. Здесь вряд ли сработает гипотеза Л. В. Лосева о «страхе влияния» чеховской поэтики, которую испытывала Ахматова⁶⁶, равно как и гипотеза А. С. Кушнера о том, что неприязнь к Чехову у Ахматовой, Ходасевича и других обусловлена революционной жадной героизма, присущей поэтам этого поколения⁶⁷. В случае Бродского не могло быть ни прямого влияния, ни «революционного» отталкивания. Его отношение было и равнодушнее, и неоднозначнее.

Собственно, имя Чехова упоминается в стихах Бродского только дважды, и первый раз — именно в контексте почти физиологического неприятия («Шорох акации», 1977):

Приобретая газету, ее начинаешь с той
колонки, где «что в театрах» рассыпало свой петит.
Ибсен тяжеловесен, А. П. Чехов претит.
Лучше пойти пройтись, нагулять аппетит.

Точно такое же отношение выражено в прозаических заметках о путешествиях: «Итак, вы открываете местный „Time Out“ и обращаетесь к театру. Повсюду Ибсен и Чехов, обычная континентальная пища. По счастью, вы не знаете языка» («Место не хуже любого», 1986). Заметим, что неприязнь высказывается именно по отношению к пьесам Чехова, причем Чехов предстает тут как часть европейской «новой

⁶⁵ Там же. С. 40.

⁶⁶ Лосев Л. В. Нелюбовь Ахматовой к Чехову // Звезда. 2002. № 7. С. 215.

⁶⁷ Кушнер А. С. Почему они не любили Чехова? // Звезда. 2002. № 11. С. 197.

драмы» и общепризнанной театральной классики вместе с Ибсеном.

Тем не менее, несмотря на это отвращение или благодаря ему, в 1993 году Бродский пишет большое стихотворение «Посвящается Чехову» «по мотивам» чеховских пьес, одно из наиболее ярких в его позднем творчестве:

Закат, покидая веранду, задерживается на самоваре.
Но чай остыл или выпит; в блюде с вареньем — муха.
И тяжелый шиньон очень к лицу Варваре
Андреевне, в профиль — особенно. Крахмальная блузка глухо
застегнута у подбородка. В кресле, с погасшей трубкой,
Вяльцев шуршит газетой с речью Недоброво.
У Варвары Андреевны под шелестящей юбкой
ни-че-го.

Рояль чернеет в гостиной, прислушиваясь к овации
жестких листьев боярышника. Взятые наугад
аккорды студента Максимова будят в саду цикад,
и утки в прозрачном небе, в предчувствии авиации,
плывут в направлении Германии. Лампа не зажжена,
и Дуня тайком в кабинете читает письмо от Никки.
Дурнушка, но как сложена! и так не похожа на
книги.

Поэтому Эрлих морщится, когда Карташев зовет
сразиться в картишки с ним, доктором и Пригожиным.
Легче прихлопнуть муху, чем отмахнуться от
мыслей о голой племяннице, спасающейся на кожаном
диване от комаров и от жары вообще.
Пригожин сдает, как ест, всем животом на столике.
Спросить, что ли, доктора о небольшом прыще?
Но стоит ли?

Душные летние сумерки, близорукое время дня,
пора, когда всякое целое теряет одну десятую.
«Вас в коломянковой паре можно принять за статую
в дальнем конце аллеи, Петр Ильич». — «Меня?» —
смущается делано Эрлих, протирая платком пенсне.
Но правда: близкое в сумерках сходится в чем-то с далью,
и Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью
Федоровну во сне.

Но любит ли Вяльцева доктора? Деревья со всех сторон
липнут к распахнутым окнам усадьбы, как девки к парню.
У них и следует спрашивать, у ихних ворон и крон,
у вяза, проникшего, в частности, к Варваре Андреевне
в спальню;
он единственный видит хозяйку в одних чулках.
Снаружи Дуня зовет купаться в вечернем озере.
Вскочить, опрокинув столик! Но трудно, когда в руках
все козыри.

И хор цикад нарастает по мере того, как число
звезд в саду увеличивается, и кажется ихним голосом.
Что — если в самом деле? «Куда меня занесло?» —
думает Эрлих, возясь в дощатом сортире с поясом.
До станции — тридцать верст; где-то петух поет.
Студент, расстегнув тужурку, упрекает министров в косности.
В провинции тоже никто никому не дает.
Как в космосе.

После первого прочтения кажется, что задача Бродского
в этом тексте состоит только в том, чтобы объяснить, почему
А. П. Чехов ему претит.

Во-первых, это указанное выше неприятие «по наслед-
ству»: в тексте зашифрованы отсылки к Ахматовой и Ман-
дельштаму. Обратим внимание на фразу «Вяльцев шуршит

газетой с речью Недоброво». Фамилия «Недоброво» упоминается здесь как общеизвестная. Однако в чеховское время сколько-нибудь известной общественной фигуры с такой фамилией не было. Зато все читатели Бродского эту фамилию знают очень хорошо. Речь может идти только о Николае Васильевиче Недоброво — добром гении Ахматовой, человеку, который принадлежит совсем к другой культурной эпохе и никак с Чеховым не связан. Не случайна и фамилия «Карташев», которая на фоне «Недоброво» должна вызвать ассоциацию с Антоном Владимировичем Карташевым, религиозным мыслителем, сыгравшим в жизни Мандельштама ту же роль, какую сыграл Недоброво по отношению к Ахматовой, — роль первого из признавших и поддерживавших юного поэта, роль старшего, приобщившего его к высокой традиции. Поскольку Ахматова (и заочно Мандельштам) сыграла такую же роль в жизни самого Бродского, то упоминание этих двух имен не случайно: перед нами сложный шифр, говорящий, безусловно, о присутствии ахматовской и мандельштамовской оценок Чехова в данном тексте.

Обнаружить этот презрительный «акмеистический» взгляд на Чехова в стихотворении достаточно легко: он скрывается уже в расстановке героев. Точное число и отношения действующих лиц восстановить из текста невозможно. Упоминаются: Карташев, толстый Пригожин, доктор, Петр Ильич Эрлих в пенсне, студент Максимов, любитель газетного чтения Вяльцев и его жена (или Наталья Федоровна, или Варвара Андреевна, последняя названа «хозяйкой» — очевидно, имения, и тогда Вяльцев — хозяин). Центральный герой — Эрлих — вожделеет к обеим дамам, а также к племяннице Дуне. Итого, 8 или 9 персонажей в соотношении 5 или 6 мужчин и 3 женщины, что примерно соответствует преобладанию мужских персонажей среди главных героев чеховских пьес. Семейно-

имущественные отношения между ними расшифровке не поддаются, и как раз в этом можно увидеть рефлекс мандельштамовского отношения к чеховским героям:

Почему они все вместе? Кто кому тайный советник? Определите-ка свойство или родство Войницкого, сына вдовы тайного советника, матери первой жены профессора, с Софьей Александровной — дочкой профессора от первого брака. Для того чтобы установить, что кто-то кому-то приходится дядей, надо выучить целую табличку. Мне, например, легче понять воронкообразный чертеж дантовской комедии, чем эту мелкопаспортную галиматью. <...> Сожительство для Чехова — решающее начало⁶⁸.

Если Мандельштаму неохота разбираться в паутине этих отношений, то Бродский уже и не разбирается, он берет «группу лиц» как целое, выделяя только их сиюминутные действия: А хочет Б, В играет в карты с Г и т. д., а равны ли А и Г — неважно. Однако, как известно, в чеховском мире действия сами по себе тоже неважны: поступки отсутствуют или ничтожны, они могут иметь значение только как знаки чувств персонажей. Как пишет английский чеховед Харви Питчер: «То, что чеховские герои делают, важно лишь постольку, поскольку их поступки (или, в случае трех сестер, бездействие) иллюстрируют их чувства и выражают эмоциональный кризис»⁶⁹. Но все чувства и кризисы центрального героя у Бродского сосредоточены только на нереализованной похоти, в которую превращается мандельштамовское «сожительство» и «соседство» (сексуальных коннотаций у Мандельштама не имевшие).

⁶⁸ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993–1999. Т. 3. С. 414.

⁶⁹ Pitcher H. The Chekhov Play. A New Interpretaton. Berkeley, 1973. P. 7.

В презрении к подавленным желаниям, к сочетанию похоти и робости можно увидеть причину отталкивания поэта не только от Чехова, но и шире — от реализма как такового. Реалистическое искусство Бродский, по всей видимости, воспринимал как сексуально ущербное:

Помнишь скромный музей, где не раз видали
одного реалиста шедевр «Не дали»?

(«Михаилу Барышникову», 1992)

И в этом его интуиции перекликаются с современными психоаналитическими трактовками реалистических табу на изображение полового акта: такова интерпретация реализма как эдипального искусства в работах И. П. Смирнова.

Робость и нереализованное желание организуют структуру стихотворения вплоть до низших уровней: так, перенос отчества женщины в следующую строку показывает двойственное отношение к ней героя. Нереализованное желание сосредоточено в паузе между ты и вы, между фамильярным именем и отдаляющим отчеством, которая образуется этим переносом. Знаменитые анжамбеманы Бродского на этот раз служат разделению мечты и реальности: «и Эрлих пытается вспомнить, сколько раз он имел Наталью / Федоровну во сне».

Чеховские персонажи нарочито снижены, они не мечтают о будущем и не сожалеют о прошлом, не любят и не страдают, а только пьют чай, играют в карты и томятся похотью. Главный герой предстает как закомплексованный и ущербный. Более того, личная ущемленность обобщается до неполноты, недоделанности жизни в целом: «Душные летние сумерки, близорукое время дня, / пора, когда всякое целое теряет одну десятую». Это состояние мира порождается именно сумерками: «близкое в сумерках сходится в чем-то с далью», а сумерки, как известно, — «визитная карточка» Чехова. Од-

нако, говоря о «визитных карточках», надо помнить, что они входят в оборот не столько по воле автора, сколько с подачи критиков. Следует разделить собственно чеховские реминисценции и наиболее популярные места рецепции Чехова — сначала в критическом, а затем в массовом восприятии.

Собственно чеховские реминисценции имеют однозначный источник — в основном пьесы. Среди действующих лиц легко узнаваемы фигуры революционно настроенного студента (Максимов — возможно, контаминация фамилии Трофимов и имени Максим (Горький)) и доктора — героя всех чеховских пьес, кроме «Вишневого сада». Усадьба с садом — постоянный чеховский топос. Чаепитие в саду вблизи террасы происходит в первом действии «Дяди Вани». Реплика «Вас в коломянковой паре можно принять за статую в дальнем конце аллеи» явно представляет собой снижающую отсылку к «Вишневому саду»: «Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. <...> Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье». К той же пьесе относится «До станции — тридцать верст»: в «Вишневом саду» до города — двадцать верст, железная дорога рядом, но важно само обязательное обозначение расстояния до железной дороги как пути прогресса и пути в прогресс. На этот раз расстояние велико. Одна из героинь — дурнушка-племянница (Соня в «Дяде Ване»). Среди русских фамилий героев — одна немецкая (Эрлих), как и в чеховских пьесах (Дорн, Тузенбах).

Помимо отсылок к текстам Чехова, стихотворение содержит перепевы множества общих мест рецепции его творчества: уже упомянутое «певец сумерек» («близорукое время дня»); возведение бытового к бытийному («в провинции... / Как в космосе»); сопоставление и уравнивание высокого и низкого, на что указывали уже современные Чехову критики, а потом А. П. Чудаков («Закат, покидая веранду, удержи-

вается на самоваре»); тихий мирок, в котором, тем не менее, чувствуется приближение мировой катастрофы («утки в прозрачном небе, в предчувствии авиации, / плывут в направленьи Германии»). Чеховский человек, в полном соответствии с давней критической традицией, не чуждой и Ахматовой, воспринимается прежде всего как неспособный принимать решения, жертвовать («Вскочить, опрокинув столик! / Но трудно, когда в руках / все козыри»), и эта неспособность проявляется в нарочито карикатурных микроскопических деталях («Спросить, что ли, доктора о небольшом прыще? / Но стоит ли?»; герою трудно прихлопнуть муху и т. д.). Действие подменяют разболтанные «настроения» персонажей. Ощущение расхлябанности создается и отсутствием ритма: стихотворение держится только на рифмах, и если его написать сплошным текстом, скрывающим рифмы, которые в большинстве не совпадают с синтаксически завершенными отрезками и могут включать служебные слова, то стихи, как часто бывает у Бродского, станут почти неотличимы от прозы. В стихотворении явно нет единства субъекта, авторское «я» элиминировано, текст многогероен, а ведь, как считал сам Бродский, «повествование о более чем трех действующих лицах сопротивляется почти всякой поэтической форме, за исключением эпоса» («Поэт и проза», 1979).

Возникающая таким образом quasi-проза, несмотря на тематическое сходство с чеховской, должна быть, по идее, диалогически ей противопоставлена, — этого требуют эстетические критерии Бродского. В программной статье «Поэт и проза» Бродский писал об образцовой поэтической прозе Цветаевой как бесконечно более концентрированной и выразительной, чем чеховская:

Степень языковой выразительности ее прозы при минимуме типографских средств замечательна. Вспо-

мним авторскую ремарку к характеристике Казановы в ее пьесе «Конец Казановы»: «Не барственен — царственен». Представим себе теперь, сколько бы ушло бы на это у Чехова. В то же время это не результат намеренной экономии — бумаги, слов, сил, — но побочный продукт инстинктивной в поэте лаконичности.

Разумеется, Чехов выбран здесь не просто как классик, а как прочно укорененный в массовом сознании образец «лаконизма», которого в свою очередь много раз противопоставляли Толстому и другим реалистам как мастера синекдохи, мгновенно представляющей человека или ситуацию. И вряд ли могут возникнуть сомнения, что сказанное здесь о Цветаевой имеет прямое отношение к самому Бродскому. В свете этого «Посвящается Чехову» приобретает характер соревнования с установкой на преодоление, улучшение, амплификацию. Такая «соревновательная» позиция в высшей степени характерна для Бродского. В интервью Анни Эпельбаум он говорил:

Сначала написать лучше, чем, скажем, пишут те, кого ты знаешь, твои друзья; потом лучше (то есть, может быть, лучше и не получалось, но казалось иногда, что получается), чем, скажем, у Пастернака или Мандельштама, или, я не знаю, у Ахматовой, Хлебникова, Заболоцкого⁷⁰.

В данном стихотворении предметом соревнования становится сам лаконизм. А поскольку «инстинктивная в поэте лаконичность» воплощается в структуре, в «тесноте стихового ряда», то стихотворение оказывается автореферентным.

⁷⁰ Бродский И. Интервью Анни Эпельбаум (1981) // <http://iosif-brodskiy.ru/interviu/anni-epelbuan-iosif-brodskii-interviu.html>.

Глядя на приведенный выше список только чеховских реминисценций, уместившихся в 333 словах, можно подумать, что текст доказывает правоту суждения Бродского о преимуществе прозы поэта. Поэт выигрывает соревнование у лаконичнейшего из прозаиков на его поле, сумев не только суммировать мотивы Чехова и его критиков, но и высказать свое к ним отношение, и к тому же еще, как мы увидим, внести множество собственных мотивов. Какими же средствами он этого достигает? Логично предположить, что именно поэтическими, создавая некий вариант «прозы поэта».

В целом в рассуждениях Бродского проза выступает как беспризнаковый член оппозиции «проза /поэзия»: все, что есть в прозе, может быть и в поэзии, но не все, что есть в поэзии, доступно прозе. Те немногие средства, которые Бродский оставляет прозе в качестве сколько-нибудь ее специфицирующих, принадлежат «прозе поэта» и призваны отделить последнюю не от поэзии, а от обычной, «прозаической» прозы. Идеальная проза поэта, по Бродскому, подразумевает прежде всего ассоциативно-фоносемантическое, а не логическое развитие:

Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли.

Другими словами, в своей основе это те же стихи — «продолжение поэзии, но только другими средствами». Однако очевидно, что «Посвящается Чехову» предельно приближено к усредненной разговорной речи, что тут почти отсутствуют

связки-парономазии и что даже рифмы достаточно банальны (по крайней мере, для Бродского). То же можно сказать и про другие качества «прозы поэта», называемые Бродским: построение в форме монолога, рваный синтаксический ритм («вкрапление назывных предложений в массу сложноподчиненных»), отбрасывание лишнего, плотность и спрессованность за счет полисемии, — всего этого нет в стихотворении, его менее всего можно назвать «расширением возможностей языка». Перед нами не «проза поэта», а скорее нечто ей противоположное — текст прозаика, каким-то чудом поднявшийся до поэзии. А если это действительно так, то смысл интертекстуального диалога, который ведет Бродский с Чеховым, диаметрально меняется.

В том же эссе «Проза поэта» есть крошечный отрывок — единственный, в котором просматривается «чеховское» отношение к прозе:

Чему научается прозаик у поэзии? Зависимости удельного веса слова от контекста, сфокусированности мышления, опусканию само собой разумеющегося, опасностям, таящимся в возвышенном умонастроении.

«Посвящается Чехову» и представляет собой реализацию этой позиции — прямую противоположность «прозе поэта», структуру, построенную по чеховским лекалам: краткости, выразительности, недоговоренности, совмещения существенного со случайным, приземленности, сквозь которую только просвечивает символика, особой организации пространства, времени и слова.

Помимо прямых реминисценций, которые мы уже указали, стихотворение включает структурные параллели, — самым своим строением оно цитирует Чехова, причем здесь диалог не ограничивается его пьесами. Прежде всего это касается

пространственно-временных характеристик. Приметы «чеховского» хронотопа — вечернее безделье в усадьбе с садом и озером — отсылают не только к пьесам, но и ко множеству рассказов («Именины», «У знакомых», «О любви» и др.), и особенно к «Дому с мезонином», где герой-художник оправдывает ту праздность, которая так не нравилась Ахматовой. Одной из составляющих чеховского усадебного хронотопа, могущей проявиться только в прозе, является незаинтересованное созерцание окружающего мира героем, случайностная организация восприятия, которую можно оценить и как «свободу», и как «разболтанность». У Бродского эта черта преувеличивается и получает «эротическое» объяснение: разболтанность перцепции персонажа очевидна, его взгляд вяло и свободно блуждает от заката к самовару, от самовара к шиньону и т. д. Блужданиям взгляда соответствуют блуждания мысли, направляемые рассеянной похотью. Но снижающая мотивировка не уничтожает самого явления. Настроение вечера в чеховской усадьбе не исчезает, а сохраняется прежде всего благодаря «мхатовскому» звуковому оформлению: шуршание газеты, пение петуха, крик цикад, шум кустов боярышника, аккорды на рояле.

Представление человека через деталь в этом стихотворении — отнюдь не «цветаевское». Монологической прозе поэта, в том числе и прозе Цветаевой, свойственно полное завершение героя, его окончательная и безусловная оценка. Пример, приводимый Бродским, — «не барственен — царственен» — говорит об этом как нельзя лучше. Чеховская деталь поведения, напротив, многозначна, расположена на грани случайного и часто говорит о привычке: привычка Войницкого носить щегольские галстуки в деревне, привычка Гаева произносить бессмысленные бильярдные термины, привычка Маши нюхать табак и т. д. Сравним у Бродского: «Пригожин сдает, как ест, всем животом на столике». Очевид-

но, что перед нами не завершающее определение человека, а наоборот — чеховское внимание к микроскопическому, незначительной детали поведения, которая может быть достаточна для догадки о характере (грубость, невоспитанность?), но может и не быть, оставаясь ни о чем не говорящим индивидуальным свойством. А. П. Чудаков писал о Чехове:

Ему надобно запечатлеть особость всякого человека в преходящих, мимолетных внешних и внутренних состояниях, присущих только этому человеку сейчас и в таком виде не повторяемых ни в ком другом⁷¹.

Такой взгляд на мир не чужд и Бродскому, достаточно вспомнить стихотворение «Зимним вечером в Ялте», которое представляет собой ряд мгновенных зарисовок происходящего здесь и сейчас и кончается словами: «Остановись, мгновение, ты не столь / прекрасно, сколько ты неповторимо».

То, что Бродскому близка идея не характеризующей, а запечатляющей мгновение детали, можно увидеть и почти во всех образах рассматриваемого стихотворения: от фиксации секундного отблеска солнца на самоваре до пения петуха. Пожалуй, именно в этом аспекте поэтики и мировоззрения Чехов и Бродский наиболее близки. В эссе «Поэт и проза» Бродский высказал мысль о том, что

...в конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настигнуть и удержать утраченное или текущее время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания. У прозаика ничего такого нет.

⁷¹ Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 300.

Зато есть другие средства — «чеховские», и ими Бродский овладевает в этом тексте, обучая свою поэзию прозе, вопреки собственным декларациям.

Еще одной приметой «прозаического» построения оказывается чеховский прием передачи чувств и мыслей героя в слове повествователя, чему в тексте соответствует соотношение несобственно-прямой, косвенной и авторской речи. Несобственно-прямая речь кратка и узнается только по восклицаниям («Дурнушка, но как сложена!»; «Вскочить, опрокинув столик!») или вопросам («Но стоит ли?»; «Что — если в самом деле?»). В то же время аналитическая косвенная речь доминирует и трудно отделима от авторской. Текст вполне можно прочесть как «общую смысловую передачу точки зрения персонажей (в данном случае одного персонажа, Эрлиха. — А. С.), совершенно безотносительную к их индивидуальному слову», — как определял А. П. Чудаков повествовательную манеру позднего Чехова.

Однако, в отличие от Чехова, у Бродского прямой авторский голос все-таки стремится прорваться в текст, чтобы подчинить все окончательной оценке. В каком-то смысле средства Бродского грубее чеховских. Конечно, можно сказать, как мы и делали, что нарочитое огрубление (подмена похотью любовного томления чеховских героев), несомненно, имеет литературно-разоблачительные цели: это представление той стороны интроспекции, которую реалисты скрывают от читателя. Но само разоблачение ведется слишком грубым и традиционным способом — противопоставлением естественной любви простого народа интеллигентской сублимации: «Деревья со всех сторон / липнут к распахнутым окнам усадьбы, как девки к парню». Вековая оппозиция «отприродность, непосредственность, естественность vs культурность, рефлексия, искусственность» подкрепляется в данном случае скрытой цитатой из часто цитируемого определения любви из словаря

В. И. Даля, так же противопоставлявшего «волю» и «рассудок» в любви на примере простых отношений «парней» и «девок»: «Любить... — избранье и предпочтение кого или чего по воле, волею (а не рассудком), иногда и вовсе безотчетно и безрассудно. Парень любит девку; говор. о страсти половой».

Эту ясно обозначенную идеологическую позицию, поскольку она воплощается в почти-прозе, надо подкрепить чужим голосом, бахтинским «двунаправленным словом». Так всплывает нарочито малограмотное слово «ихний» — как бы голос чумазого, незаконно вторгающийся в интеллигентную, даже книжную речь, с такими книжными оборотами, как «в частности», «число... увеличивается» и др. Это вторжение может быть прочитано либо в контексте предчувствия катастрофы (наряду с авиацией), либо как нарочито огрубленный голос современного человека, глядящего из «эпохи свершений» на деликатные чеховские времена. Последняя гипотеза — взгляд человека нашего времени — подкрепляется рядом деталей. Бродский незаметными средствами смешивает чеховскую усадьбу с современной дачей (ср. дощатый сортир; совместное купание мужчин и женщин — разумеется, не принятое в чеховское время). Сближение времен, с одной стороны, соответствует одной из тем стихотворения — визуальным иллюзиям, а с другой — указывает на возможность еще одного интертекстуального слоя, на этот раз автоцитатного.

Конечно, ни о каком «усадебном топосе» Бродского говорить нельзя: даже слово «усадыба» встречается у него только в этом стихотворении. Но зато у Бродского есть летний дачный топос. Его ключевой текст — «Эклога 5-я (летняя)», написанная в 1981 году, — не несет никаких следов прозаизации. Это гимн, дифирамб дачному лету — жаре, голубому небу, растениям, насекомым, озерам, грибам, велосипедам и т. д., которые как бы сами собой рифмуются друг с другом, из бесчисленных деталей образуя целое. Стихотворение полно примет

XX века, и тем не менее оно включает практически всё, помещенное потом в чеховскую усадьбу: яблоневые аллеи, ужины на верандах, комары, цикады, самовар, варенье, мухи, близость железной дороги, крик петуха, шорох листвы и шорох газеты, купание, брэнчание на рояле и т. д. и т. п.

Похоже, что как «Посвящается Чехову» смешивает усадьбу с дачей, так и «Эклога...» незаметно смешивает дачу с усадьбой: «...из гостиной доносится четкий „чижик“» — гостиная с роялем на советской даче так же маловероятна, как дощатый сортир в чеховской усадьбе. В «Посвящается Чехову» на реальность набрасывался легкий театральный отсвет, она представала как оживший чеховский театр: «Рояль чернеет в гостиной, прислушиваясь к овации / жестких листьев боярышника». В «Эклогe...» бесчисленные мелочи, перечисляемые Бродским с тщательностью энциклопедии, обладают ценностью, поскольку они «драгоценны / для понимания законов сцены, / не имеющей центра», — определение, не раз дававшееся чеховскому театру. Как и «Посвящается Чехову», «Эклога...» эротична, но ее эротика — безгрешная, очищенная от похоти, легкая: «...розовые наяды, / их рискованные наряды, плеск...»; «...и ты глядишь на носок ботинка, / в зубах травинка, в мозгу блондинка...»; «...и мысль Симонида насчет лодыжек / избавляет на миг каленый / взгляд от обоев и ответвлений / боярышника: вид коленей / всегда недостаточен...». Два стихотворения объединяют и размышления о природе зрения в терминах «близко / далеко», которые, однако, в «Эклогe...» никак не связаны с «сумеречными настроениями» и близорукостью, а говорят только о единстве мира: «...Все далеко и близко. <...> Вглядись в пространство! / в его одинаковое убранство / поблизости и вдалеке!..» Этому пространственному смешению соответствует временное: стихотворение построено как постепенное погружение во времени — назад в юность и детство («сталин или хру-

шев последних / тонущих в треске цикад известий»). В то же время «Эклога...», написанная в эмиграции, представляет собой только воспоминание о счастье, которое теперь дважды — в пространстве и во времени — недостижимо для автора, и в этом смысле она сближается со стихотворением, посвященным столь же далекой чеховской эпохе. Но в диалоге этих двух стихотворений речь идет не о ностальгии, а о повторении неповторимого и мгновенного в совершенно непохожих временах.

Стихотворение «Посвящается Чехову» не столь однозначно, как кажется на первый взгляд. Диалог Бродского с Чеховым включает по крайней мере три компонента: неприятие, унаследованное от штампов чеховской критики и «физиологического» отвращения акмеистов и Цветаевой; соревнование в выразительных средствах поэзии и прозы, в котором Бродский, вопреки собственным декларациям, выступает учеником Чехова, пытающимся победить учителя; и наконец, момент сходства позиций: для обоих высшей ценностью оказывается неповторимое мгновение, но для Бродского чеховские мгновения еще и парадоксальным образом повторяются в совершенно другой эпохе. Не исключено, что за внешним неприятием у Бродского скрывается признание Чехова художником, способным видеть сквозь время. Может быть, поэтому однажды Бродский обмолвился так: «Представьте себе Россию... сомневающуюся, чеховскую, иррациональную!» («Коллекционный экземпляр», XL, 1991).

Предчувствие конца (Левитан и Чехов)

Нечто давно известное.

История их отношений рассказывалась тысячекратно.

В биографиях Левитана, написанных Ростиславовым, Евдокимовым, Пророковой, Петровым, писатель-врач выступает в роли сердечного друга, который в течение двадцати лет только и делает, что утешает, поддерживает, лечит и спасает неприкаянного и неуравновешенного художника. О «Попрыгунье», как правило, говорится вскользь, невнятно, не вдаваясь в детали. Зато во всех подробностях приводится сцена примирения, взятая из мемуаров Щепкиной-Куперник: помирились с ходу, без лишних слов, «будто ничего не случилось» (кажется, никто не заметил, что этот эпизод подозрительно напоминает заключительную встречу Серебрякова и Войницкого в «Дяде Ване»). Отказ Чехова писать мемуары о Левитане объясняют, как правило, необыкновенной скромностью писателя.

Разговор о творческом родстве всегда начинается одинаково — с описания картины на выставке передвижников из чеховской повести «Три года»:

На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, потом справа кусочек леса, около него костер:

должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря.

«Сумеречность» этого пейзажа трактуется как общий знаменатель творчества двух художников, к которым Пастернак добавил еще и третьего: «Осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана». Тут не поспоришь. Лучший сборник рассказов Чехова назывался «В сумерках», а Левитан написал не меньше десятка полотен, в названиях которых присутствует то же промежуточное время суток.

Однако стоит сойти с привычной тропинки — тезиса о «певцах сумерек», — как выясняется, что идти дальше особенно некуда, другие общие черты аналитикам не даются. Замечают еще иногда, что Чехова и Левитана сближают лаконизм и стремление к простоте, особенно проявившееся у них (как и у Пастернака) к концу жизни.

Все это верно. Однако попробуем углубиться.

Двойники.

Наш герой родился в 1860 году в небольшом городке на окраине Российской империи в многодетной и весьма патриархальной семье. Не миновал религиозного воспитания, но уже в ранней молодости отошел от религии и в дальнейшем воспринимал все религиозное исключительно с «эстетической» стороны. Его завораживал вечерний благовест, сияние креста на колокольне в предзакатных лучах, но никак не буква и дух Писания: «Я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего».

В 1870-е годы вместе с семьей переехал в Москву, где довольно долго жил в крайней нищете, добывая гроши то репетиторством, то сотрудничеством в бульварных иллюстрированных журналах, в которых подрабатывал старший брат.

Москву он полюбил. Говорил: «Я навсегда москвич», да и другие замечали про него, что он «воспитан Москвою». Здесь в середине 1880-х получил серьезное образование, на что потребовалась масса «усилий, трудов, горя», здесь же приобрел множество друзей — по большей части людей искусства.

Высокий, стройный, с выразительным лицом, в молодости он очень нравился женщинам. Старался всегда, даже в бедной юности, изящно одеваться.

Успех пришел к нему достаточно рано и не покидал уже до самой смерти, что объяснялось не только талантом, но и необыкновенным трудолюбием: молодой автор мог написать до сотни вещей за год. Однако «выработав себе приемы», добившись мастерства, стал работать медленнее. В последние годы жизни он писал в десятки раз меньше, чем во времена студенчества.

Работал всегда по памяти, хотя в основе произведения обычно лежал некий факт, взятый «с натуры». Часто совмещал разнородные источники в едином образе, который от этого неизменно становился выразительнее. От впечатления до воплощения могло пройти несколько лет. Его память на детали поражала знакомых.

К тридцати годам он был признанным мастером и надеждой русского искусства. Впрочем, суждения критиков-публицистов о его творчестве были неглубоки и вовсе не сплошь комплиментарны. Ругали за незаконченность, за отсутствие направления и ясной авторской позиции, за «фотографичность», за случайность деталей и ракурса, за равнодушие к народному горю. Потом решили, что он поэт, лирик, «певец сумеречных настроений» и, успокоившись, стали превозносить за выражение общего духа безвременья. Постепенно сошли на нет все критические замечания, сменившись дежурной похвалой: «У него нет ничего лишнего». Случайное перестали замечать.

А между тем «фотографизм» был не только ругательством критиков, но и очень верным суждением по существу. Коллеги по искусству видели, что он выбирает самые обыкновенные вещи, нечто скромное и смиренное, то, мимо чего другие проходят равнодушно. Художник словно вовсе не искал «тему», «предмет», «сюжет», и приятели говорили: ну, этому достаточно любой лужицы, любой пепельницы — и будет шедевр.

Менее заметно было другое: прорывающийся то и дело «романтизм», странная для трезвой очерковой эпохи приподнятость интонации. Любил изображать бескрайнюю равнину, дороги, по которым, кажется, самой природой предназначено ездить богатырям, обожал бескрайнее небо и разливы рек, подобные морям.

Этим он скоро заслужил славу «пантеиста» и, хотя сам не любил этого слова («Итак, мы пантеисты! С чем Вас и поздравляю...»), действительно по временам воспринимал природу как живое существо и искренне полагал, что в ней нет ничего безобразного. Такое отношение было чем-то новым, но сам он новатором себя не считал.

Несмотря на явное сходство с прославленными европейскими реформаторами искусства, оставался очень русским художником. Был за границей несколько раз, но больших восторгов не испытал, и немногие отражения заграничных впечатлений в его творчестве шедеврами не назовешь. Любил только среднюю Россию и еще немного Венецию.

Недолюбливал декадентов. Мог поддаваться очарованию модернистского искусства, но эти мимолетные настроения быстро проходили. Тем не менее позднейшими критиками был прочно и навсегда записан в предтечи модернизма.

С годами добирал то, в чем отказала нищая юность. Любил изящество, «эстетику», чтобы дома всегда были цветы, чтобы стояли мягкие кресла, чтобы окна были открыты

и потягивало со двора сиренью, чтобы в городском саду по соседству играл оркестр и хор песенников пел «Лучинушку».

В молодости любил дурачиться, давал всем смешные прозвища. В зрелые годы тяжело болел, грустил, ждал скорой смерти, и это грустное сознание обреченности, увядания, недолговечности с каждым годом все сильнее звучало в его вещах. «Этот тон, эта синяя дорога, эта тоска в просвете за лесом...»

Осознавал (может быть, несправедливо) ограниченность своего таланта: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать... Я умею писать только пейзаж...»

Избегая фальши, сторонился публицистики, где фальшь неизбежна.

Умер по нынешним меркам совсем молодым, оставив у современников ощущение, что успел сделать невероятно много и с его уходом завершилась эпоха.

Полюса.

Каждая фраза, сказанная выше, относится к обоим — и к Чехову, и к Левитану. Но не было на свете двух более различных людей.

Странная манера общаться, надолго сохранившаяся у друзей юности («Ах ты, полосатая гиена, — крокодил окажанный, леший без спины с одной ноздрей, квазимодо сплошной... Я страдаю глистами в сердце!!! Ах ты, Вельзевул поганый!..») по-видимому, не случайна. В шутивных инвективах находило выражение то отталкивание, которое и должно было возникать у одинаково заряженных, одинаково сильных полюсов магнитов.

Чехов всю жизнь культивировал в себе сдержанность, и годам к тридцати воспитал на редкость уравновешенного человека. Познакомившийся с ним в 1887 году Репин

писал: «Положительный, трезвый, здоровый, он мне напоминал тургеневского Базарова»⁷². Встретившая Чехова четырьмя годами позже Зинаида Гиппиус презрительно брюзжала: «Слово „нормальный“ — точно для Чехова придумано. У него и наружность „нормальная“... Нормальный провинциальный доктор...»⁷³

Невозможно представить, как этот «нормальный доктор» пытается покончить с собой из-за несчастной любви, а потом, недозастрелившись, срывает с раненой головы черную повязку и театральным жестом бросает под ноги даме. Зато он вполне мог изобразить такое в пьесе — не ради экзотики, а холодно и объективно, «по-докторски».

У Чехова за всю жизнь — ни единой странности. Жизнь и облик Левитана состояли из одних только странностей, по крайней мере в восприятии Чехова. Левитан — «томный», «голодный, как собака», «с глазами, полными африканской страсти», «одетый чеченцем», «в жульнической шапочке», «в бухарском золотисто-пестром халате, с белой чалмой на голове», готовый совершить убийство из ревности и угодить на Сахалин — словом, какой угодно, только не «нормальный». Левитан — «Левиафан».

Но различия состояли не только в темпераментах.

Чехов ироничен. Многие его вещи вырастают из пародий. Он пародировал что угодно, от массовой драматургии до Тургенева и Достоевского. Даже у самого позднего и самого грустного Чехова то и дело проступают пародийные «блестки».

Левитану это чуждо. В жизни он ценил шутку, но творчество его на удивление серьезно. Трудно представить себе

⁷² Репин И. Е. О встречах с А. П. Чеховым // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 149.

⁷³ Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 381.

что-нибудь бездарнее комических рисунков Левитана в том самом «Будильнике», где Чехов публиковал свои маленькие шедевры.

Левитан черпал вдохновение из другого источника. Он знал наизусть множество стихов, запоминал их на лету и обо-жал декламировать хоть знакомым, хоть себе самому. Декла-мировал и Чехову: читал вслух Тютчева во время рыбалки. Так и слышишь реакцию Чехова: «Ты мне всю рыбу распугаешь».

Гению положено сомневаться в сделанном. Левитану ка-залось, что природа неуловима, недоступна, язык красок бе-ден, и художнику никогда не достичь совершенства в переда-че своих впечатлений. Чехов, напротив, не знал «мук слова». Он, кажется, всегда понимал, «как это написать», хотя чув-ствовал при этом пределы возможностей литературы: есть вещи, которые может передавать только музыка.

Осознание ограниченности своих средств для обоих озна-чало: надо попробовать их расширить. И тут открывается глу-бинное сходство.

Вопросы техники.

Известно чеховское кредо: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать». Современного гуманитария, усвоившего формалистское различие сюжета и фабулы, эти слова могут ввести в заблуждение. На самом деле в этой фразе все просто: под сюжетом понимается всего лишь тема (фран-цузское *sujet*), а под фабулой — «остросюжетность», события.

Но как же тогда это понимать — «тема должна быть но-вой»? Разве не странно это звучит в устах Чехова? Ведь если начать просто перечислять в хронологическом порядке про-изведения, в которых дворянское имение продается за долги и переходит к купцу-скоробогатею, то понадобится несколько страниц, прежде чем мы дойдем до «Вишневого сада». В чем тут новизна?

Ответить на этот вопрос помогает Левитан. По словам его ученика Бориса Липкина (которому можно верить, потому что его мемуары написаны по дневниковым записям), Левитан учил:

Новая тема, новый сюжет — это уже нечто. Напишите по-иному, чем все пишут, и ваше место в жизни искусства обеспечено. Многие в поисках новых тем едут далеко и ничего не находят. Ищите около себя, но внимательно, и вы обязательно найдете и новое, и интересное⁷⁴.

«Новая тема, новый сюжет» у обоих парадоксальным образом подразумевали чуть ли не первое попавшееся, но при обязательном условии — новизне исполнения: «Напишите по-иному, чем все пишут...»

Левитан, вплотную подошедший к импрессионизму, и Чехов, «утончавший самый образ видимости», как сказал Андрей Белый, внедрявший в свои натуралистические пьесы символику, — оба балансировали на грани объективного и субъективного, реального и ирреального (оставаясь, впрочем, в полной уверенности, что они строгие реалисты).

Левитан отлично понимал, что важно не абсолютное значение цвета, а только отношения цветов, — эту идею, по воспоминаниям того же Липкина, он внушал в последние годы и своим ученикам. Но это не значило, что он мог, сохранив соотношение цветов, пойти на нарушение «естественности», хотя эту грань сплошь и рядом переходили уже импрессионисты, а начиная с фовистов субъективное видение «сквозь розовые (черные, зеленые и т. д.) очки» превратилось в самодостаточный прием. Можно представить, как отреагировал бы

⁷⁴ Липкин Б. Н. Из моих воспоминаний о Левитане // И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания / Ред. А. Федоров-Давыдов. М.: Искусство, 1956. С. 220.

темпераментный Левитан, если бы ему довелось увидеть зеленый нос мадам Матисс, — а ведь он не дожил до этого всего пять лет.

Аналог «соотношения цветов» в чеховской поэтике — собственно-прямая речь, повествование «в тоне и в духе героя», окрашивающее мир настроениями воспринимающего сознания. Независимо от Флобера Чехов открыл субъективное повествование «сквозь розовые (черные, зеленые и т. д.) очки» и широко им пользовался (самый разительный пример — две контрастирующие друг с другом половинки «Учителя словесности»). Однако, как и в случае Левитана, никому не придет в голову сказать, что этот прием сугубо формален, самодостаточен и нарушает правдоподобие. Наоборот, именно им и обусловлен тот парадоксальный эффект реальности, который вызывал белую зависть Горького: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. <...> После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом». Точно так же после самого незначительного этюда Левитана трудно восхищаться самой проработанной картиной Шишкина.

Однако главное сходство Левитана и Чехова заключалось, может быть, в том, что они оба были способны в любой момент отказаться от выработанных годами труда «фирменных» приемов, в том числе «передовых», «новаторских» и «предвосхищающих будущее».

Какие черты сближают Левитана с импрессионистами? Работа на пленэре — «инстантизм» — отказ от чистого черного цвета — отказ от правил композиции — отказ от «сюжетности». Но наиболее известные его картины («Тихая обитель», «Владимирка», «Над вечным покоем») как раз этими чертами не обладают.

В чем сходство Чехова с Флобером, Мопассаном, Генри Джеймсом, первыми ростками символистской прозы? Слу-

чайность детали — метонимичность — краткость на всех уровнях — списанные с натуры люди — бессюжетность — множественность точек зрения — открытость финалов — отсутствие положительных и отрицательных героев. Но в наиболее известных произведениях («Палата № 6», «Дама с собачкой», поздних пьесах) присутствие этих черт по крайней мере спорно.

Создавая новое в искусстве, оба считали себя традиционалистами. Чехов не отделял себя от своего поколения, бытописательской «артели восьмидесятников»: «Мы пишем жизнь, такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну. Дальше хоть плетями нас стегайте». Он искренне полагал, что деталь должна работать на целое, что каждое ружье обязано выстрелить, не замечая, что его собственные ружья упорно молчат. Левитан выхватывал из природы совсем случайные куски («первую попавшуюся лужицу»), но оправдывал это реалистической типичностью, призывая учеников избегать и «исключений в природе», и «протоколирования» действительности.

В результате этого плодотворного заблуждения оба сумели максимально приблизиться к реальности как раз в тот момент, когда под влиянием тысячи причин миметическому искусству наступал конец.

Предчувствие конца.

О конце искусства, впрочем, ни тот ни другой не думали. Их творчество определялось ощущением неумолимого течения времени. Природа же в их восприятии, при всей своей изменчивости, есть нечто постоянное и даже неподвижное, пытающееся этому течению противостоять.

Особенность восхищавших Левитана чеховских пейзажей («Дорогой Антоша!.. я внимательно прочел еще раз твои „Пестрые рассказы“ и „В сумерках“, ты поразил меня как пейзажист... Пейзажи в них — это верх совершенства, например,

в рассказе „Счастье“ картины степи...») состоит в том, что в них олицетворенные, заряженные человеческими эмоциями природные явления остаются в то же время совершенно равнодушны к человеку. Таковы в понравившемся Левитану «Счастье» степные курганы: «...в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку, пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми».

В свой первый приезд в Крым в 1886 году Левитан, глядя на море с вершины скалы, вдруг ощутил, насколько среди этой вечной красоты «человек чувствует свое полнейшее ничтожество». Через тринадцать лет в «Даме с собачкой» появится знаменитая сцена в Ореанде: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства».

То, что Левитан с помощью пейзажа передавал эмоции, — общее место. Трудно только сформулировать, какие именно эмоции он передавал и как это делал. И тут помогает Чехов.

В картине «Над вечным покоем» автор всеми силами подсказывает зрителю, что церквушка и кладбищенские кресты долго не устоят: смотрите, как они покосились уже сейчас. А природа? А природа спокойна и вечна именно по-чеховски: «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни церкви, ни кладбища, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

Природа одновременно равнодушна к человеку и пропитана его эмоциями. Одиночество и желание быть понятым, жажда жизни, вечная борьба с какой-то невидимой гнетущей

силой — поработившим ее «игом», чувство вины, и при всем этом огромные потенциальные возможности, «торжество молодости, красоты и расцвет сил». Так чувствует степь в одноименной повести Чехова, и точно те же чувства испытывают герои его поздних пьес.

На картинах Левитана нет людей — или присутствует одна-единственная фигура, как в «Сокольниках» или «Владимирке», отчего только усиливается исходящее от них сознание одиночества и неизбежности смерти. Природа изображена перед наступлением грозы, бури, темноты, как бы в присутствии той самой чеховской гнетущей непобедимой силы, «ига». Но масштаб и красота изображенного говорит о вере в будущую жизнь — скорее всего, без человека.

Но все-таки не стоит отчаиваться. Пока это будущее не наступило, можно ранним утром отправиться на рыбалку или, щурясь от яркого света, смотреть на мартовский снег, или, глядя на звездное небо, чувствовать, «как лунный свет сливается с ночью».

Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин)

Индекс цитации Чехова в современной литературе — самый высокий из русских классиков. Чеховский мир, который еще недавно, в советское время, был в лучшем случае объектом ностальгии, сейчас воспринимается как прямой предшественник постмодернистского разорванного сознания, частей без целого. Это если и странно, то не ново: можно вспомнить, что православные читатели, начиная с о. Сергия Булгакова, марксисты, начиная с В. Воровского, экзистенциалисты, начиная с Льва Шестова, и т. д. всегда находили в Чехове то, что искали: веру и атеизм, гуманизм и убийство надежд, революцию и эволюцию, комедию и трагедию, анекдот и притчу, гедонизм, пантеизм, всепрощение, гносеологию, принятие мира полностью без остатка и философию отчаяния. Что же находят в нем постмодернисты? В этой статье мы попробуем выяснить причины интереса к Чехову самого популярного из них — Владимира Сорокина.

Обычный способ обращения современных авторов с героями классики — наделить их современным сознанием или перенести в будущее. Чеховские персонажи не представляют собой исключения. Таким образом в 1990-е годы с ними поступали, например, Иосиф Бродский в стихотворении «Посвя-

щается Чехову», Славомир Мрожек в пьесе «Любовь в Крыму», Борис Акунин в ремейке «Чайки», Алексей Зензинов и Владимир Забалуев в пьесе «Поспели вишни в саду у дяди Вани», авторы некоторых фильмов («Если бы знать», режиссер Б. Бланк, сценарий В. Мережко; «Цветы календулы», режиссер С. Снежкин, сценарий М. Коновальчука и др.), не говоря уже о бесчисленных театральных постановках самих чеховских пьес. Примерно так же ставил задачу Сорокин в сценарии фильма «Москва». Вот что он говорил в одном из интервью:

Чехов очень удобен как стартовая площадка. Вот от чего хорошо оттолкнуться. Он очень удобен для такой тотальной иронии потому, что он сам был одним из немногих русских писателей с врожденным чувством иронии ко всему вообще. Благодаря Чехову в русской литературе есть опыт иронического диалога <...> На самом деле у нас нормальные чеховские герои. Просто на сто лет позже, вот и все⁷⁵.

В фильме действуют следующие «нормальные герои»: мадам Раневская (в этом случае хочется назвать ее так, как это всегда делали на Западе), владелица сада и дома, две ее дочери — та, что печется о земном, и та, что от земного предельно далека. Долги («Я привязана к этому месту, как дядя Ваня») и надежда на то, что старшая дочь выйдет замуж за богатого: «А почему бы зятю не покрыть долги тещи?» — «Может, и покрою, когда станет тещей», — отвечает новый русский Лопухин, хищный зверь с душой артиста. Мать и дочери, в фильме предельно сближенные по возрасту, выглядят как сестры

⁷⁵ Сорокин В. Г. «В этом фильме выживают только призраки»: интервью Т. Восковской и С. Тетерину // URL: http://kuchaknig.ru/show_book.php?book=139984&page=1

и получают чеховские имена, правда в обратном порядке: Ирина здесь — старшая, которая несет ответственность за дом, то есть чеховская Ольга, а Ольга — чистая и ясная младшая, чеховская Ирина. Средняя, эмансипированная, остается Машей. Имена в мире интертекстов условны, как и родственные связи, поэтому назовем героинь старшая, средняя и младшая. Далее следует весело поживший в молодости, а теперь утомленный и умудренный доктор — это уже Дорн из «Чайки», но он же и Астров, и немного Войницкий. Круг любви-нелюби: старшая любит доктора и изменяет ему с Лопахиным, доктор влюблен в младшую, которая отдается прищельцу-разрушителю, который, впрочем, внешне выглядит неудачником, как Петя Трофимов, и говорит (в сценарии, а не в фильме), что у него не бывает любви, только сюжеты для небольших рассказов. Лопехин любит среднюю, а она любит того же Чужого. *Fin de siècle*, старое ушло, и жить героям крайне неуютно.

Дистиллированный таким образом подтекст представляет картину чеховских сумерек, которая вот уже сто лет кажется почти идиллической, несмотря на тонкий, всепроникающий драматизм, разбитые жизни и фатальное неисполнение желаний. Постмодернизм с необыкновенной легкостью преодолевает границы, в том числе и те, которые казались недостижимыми, и потому в сорокинском тексте желания — попасть в Москву, избавиться от скуки, заглянуть в будущее — исполнены. Но процесс преодоления границ только декларируется как легкий. Именно преодоление границы заставляет обычно мутировать язык и сюжет в сорокинских текстах. Что-то подобное происходит и в «Москве». Описанный выше препарат растворен в нормальной сорокинской жиже. Дом с садом, прекрасней которого нет в московском свете, — ночной клуб на месте подпольного борделя. Раневская «жалеет» Лопехина, отдаваясь ему накануне его свадьбы с ее дочерью, причем делает это в холодильнике. Дочь наблюдает, но в претензии не

остаётся. Хищность Лопихина демонстрируется в двух сценах. В первой он накачивает своего провинившегося друга автомобильным насосом через задний проход, а во второй забывает нечестного партнера по бизнесу банками с маринованной морковью, кетчупом и креветками, превращая его таким образом в фирменный сорокинский nature-mort.

Если перечисленные выше авторы новой «чеховианы» только чуть огрубели героев Чехова, то Сорокин и Зельдович создали фильм, который одни критики посчитали слишком реалистичным и потому не сорокинским, другие (живущие «в другой Москве» или в провинции) — именно сорокинской фантазмагорией, иконоборчеством, вербализацией сновидений, очередным сеансом самолечения — теперь перед более широкой публикой. Первое мнение получало в пределе историософское выражение: фильм воспринимали, с одной стороны, как историю о «людях 1970-х годов» и «людях 1990-х годов», о чем действительно много говорят герои, а с другой — как произведение стилеобразующее, задающее для потомков образец стиля эпохи «Пост-». Последняя точка зрения как нельзя лучше отвечала намерениям авторов. Сорокин говорил в одном из интервью:

...здесь есть попытка выделить некий новый постсоветский московский стиль жизни, который сейчас уже различим, и о нем можно говорить как о культурном явлении. Для меня это фильм не столько о Москве, сколько об особом стиле бытия⁷⁶.

Надо сказать, что именно Чехов был едва ли не первым, кто осознал, что этическое и эстетическое безобразие может

⁷⁶ Зельдович А., Сорокин В. «Возможность быть понятым» // Киносценарии. 1997. № 1. С. 113–117.

быть стилем. В рассказе «Припадок» героя, впервые попавшего в публичный дом, поначалу поражает «страшная, словно нарочно придуманная безвкусица, какая видна была в картинах, в нелепых картинах, в платьях, в аксельбанте. В этой безвкусице было что-то характерное, особенное». Побывав в восьми домах, он перестает удивляться:

Осматривая обстановку и костюмы, Васильев уже понимал, что это не безвкусица, а нечто такое, что можно назвать вкусом и даже *стилем* С-ва переулка и чего нельзя найти нигде в другом месте, нечто цельное в своем безобразии, не случайное, выработанное временем... он понимал, что всё это здесь так и нужно, что если бы хоть одна из женщин оделась по-человечески или если бы на стене повесили порядочную гравюру, то от этого пострадал бы общий тон всего переулка.

Заметим, что в отличие от постмодернистов, для которых само понятие «стиль» — всегда слепое пятно, безусловная ценность, которую можно только любить и/или взрывать, Чехов от такой зависимости свободен. Он не поддается обаянию стиля, не критикует его, а лишь отстраненно фиксирует.

Вырабатываемый авторами фильма художественный стиль эклектичен так же, как и изображенный жизненный. И сценарий, и в еще большей степени фильм представляют собой «слоеный пирог» интертекстов, стилистических цитат, из которых Чехов — самый дальний, самый литературный и самый спокойный. На чеховскую основу накладываются: живопись русского авангарда (Кандинский и Малевич), архитектура сталинской «Культуры 2», до- и послевоенные советские песни (препарированные «под расстроенный рояль», звучащие диссонансами), сорокинские автоцитаты и, наконец, pulp fiction 1990-х — литература и кино на новорус-

ские темы. Чехов под этим грузом отчетливо узнаваем, даже можно сказать, узнаваем благодаря ему, по контрасту. Критики неизменно отмечали чеховские цитаты, но что дальше с ними делать, не знали. Чтобы понять их функции, надо обратиться к феномену сорокинского письма в целом.

Похоже, слова «деконструкция» и «Сорокин» в России уже стали синонимами. Основания для такого отождествления имеются, хотя при этом необходимы и серьезные оговорки. Действительно, основная тактика Сорокина во всем, что он пишет, напоминает классический деконструктивизм⁷⁷, но только проведенный с небывалой радикальностью. Это разрушение базовых оппозиций путем уравнивания и аннигиляции их полюсов. Понятие эстетического неприменимо к Сорокину, потому что для него безобразное — есть прекрасное — есть ничто; этического — потому что добро — есть зло — есть ничто. Умопостигаемое неизменно превращается в чувственное, причем чувственное физиологическое, и т. д. За примерами далеко ходить не надо. Если Вяч. Иванов призывал к соборности как «жертвенному растворению личного существования в едином и вечном бытии»⁷⁸, то герои рассказа Сорокина «Настя» вполне готовы к такому жертвоприношению: они заживо запекают, а потом съедают собственную дочь, чтобы она после мистического обряда возродилась в Духе. Философская и литературоведческая деконструкция здесь приобретает наглядность: Сорокин отрезает у любой идеологемы суффикс «-ость» и материализует оставшееся. Но идеология «всегда уже» впечатана в язык, а потому и главный враг Сорокина — не идеи

⁷⁷ См., например: *Ман П. де* Аллегии чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999. — 368 с.

⁷⁸ *Иванов В. И.* Национальное и вселенское в творчестве Скрябина (Скрябин как национальный композитор) // А. Н. Скрябин: Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994. С. 113.

и не люди, а знаки. Ближайший предшественник Сорокина в русской литературе — это Ставрогин, который, услышав от почтенного джентльмена «Вам не удастся провести меня за нос», берет его за нос и проводит по комнате.

Сорокинская фантазия, Воображаемое, занята уничтожением культурных норм, Символического. Обычно борьба этих инстанций кончается компромиссом, который устраивает обе стороны — и желание, и социокультурный закон. Вся неприемлемость Сорокина для культуры заключена в его бескомпромиссности: более чем очевидно, что это писатель, не озабоченный созданием культурно приемлемого образа собственного Я.

Все это сближает Сорокина с деконструктивизмом, но не забудем и об оговорках. Деконструкция — научная стратегия, которая начинается с постановки под сомнение аксиом и приводит к (а)логичному их стиранию. В этом — в началах и концах (которые, впрочем, она тоже отрицает) — деконструкция сходна с письмом Сорокина. Но в промежутке между началом и концом рассуждения в текстах деконструкции находится вполне логичное, уже без всяких перечеркиваний и скобок, доказательство. У Сорокина этого промежутка нет. Поэтому можно сказать, что даже самые ранние тексты писателя — это не путь, не «работа», а окончательная победа деконструкции, результат, а не процесс. Деконструкция недаром любит слово «стратегия», она с самого начала создавалась как проект критики западной метафизики и всех проистекающих из нее дискурсов. Если же принять на веру ее окончательные выводы, то пишущему останутся только практические приемы деконструктивистского письма, его однообразная тактика.

Остается задать вопрос о том, чему служат приемы Сорокина? Споры об этом идут обычно по тем же направляющим, по которым спорили о деконструкции. Для одних это освобождающая деятельность, наглядная демонстрация условности

(претендующих на власть) знаковых систем и ненадежности (привычного) языка. Для других, приверженных традиции и/или идущих вместе, — злостное хулиганство или, в лучшем случае, парад аттракционов. Для третьих, читающих в душах, — заговаривание автором собственных комплексов и травм. А может быть, это все-таки тактика без стратегии, без цели, то есть игра. Во всех четырех гипотезах она остается текстуальной: это серия операций со знаками, а никак не изображение социофизической реальности. Но на материале Москвы 1990-х годов текст самым неожиданным образом оказался тождествен «правде жизни», что безмерно смутило критиков, которые не могли поступиться принципами пост-модерна, и среди них главным — замкнутостью текста на себе, его нерепрезентативностью.

Что ни говори о природе знака или фантазмах, для рядового зрителя этот фильм — о ситуации утраты ориентиров, которая сравнивается в фильме с комком слипшихся пельменей, — еще одна метафора для стирания противоположностей. Балетный меценат, новый Дягилев — он же «новый русский», совершающий упомянутые выше подвиги; мечтательные чеховские диалоги и мат, звучащий просто, легко и естественно; сам эклектический «стиль», способный включить что угодно, — все это слипшиеся пельмени. В общем, сорokinский текст стал подозрительно похож на жизнь или, по крайней мере, на восприятие этой жизни, присущее многим в 1990-е годы, и потому самому писателю после «Москвы» пришлось искать и новые формы, и чуть ли не позитивное начало: в мистике, в детскости, в удержании языка и сюжета от коллапса. Это произошло в романе «Лед» и последовавшей за ним трилогии, главное отличие которой от всех предшествующих сочинений Сорокина состоит в серьезном отношении к метафизике, что делает ее саму уязвимой для деконструкции.

Но для нашей темы интересны не метаморфозы сорокинского стиля, а вопрос: в какой мере Чехов обладал той же способностью нивелирования противоположностей? Верно ли выбран субстрат? Прав ли Сорокин в приведенных выше словах о «тотальной», всеобъемлющей чеховской иронии? По всей видимости, основания для такого суждения есть. Еще в 1910-е годы Б. М. Эйхенбаум писал:

...чеховский метод снимал различия и противоречия между социальным и личным, историческим и интимным, общим и частным, большим и малым — те самые противоречия, над которыми так мучительно и так бесплодно билась русская литература в поисках обновления жизни⁷⁹.

Но (добавим мы) отношение к границе, ставшей впоследствии главной для постмодерна, — границе человеческого и нечеловеческого — у Чехова было иным. Это вовсе не значит, что Чехов был гуманистом (в любом смысле этого слова). Но, как свидетельствует столетняя традиция чеховской критики, он *оставлял место* для множества интерпретаций, в том числе и для гуманистических. И потому несомненно, что «тотальная» ирония, она же сорокинская «невинность»⁸⁰, Чехову была чужда. Поясним это на примерах, наиболее близких к сорокинскому письму. Как и Сорокин, Чехов во всех своих текстах уравнивал ментальное и физиологическое, человека и животное:

Возле него стояла высокая, тонкая англичанка с выпуклыми рачьими глазами и большим птичьим носом, похожим скорей на крючок, чем на нос.

(«Дочь Альбиона»)

⁷⁹ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 227.

⁸⁰ См. об этом: Смирнов И. П. Человек человеку — философ. СПб., 1999. С. 348–369.

В профиль похожа на улитку, en face — на черного таракана.

(«Дура, или Капитан в отставке»)

Это был человек с манерами ящерицы.

(«Рассказ неизвестного человека»)

...она сравнивала себя с курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха.

(«Душечка»)

Первое различие очевидно: Чехов уравнивает полюса только на риторическом уровне, на уровне сравнений. Легко представить себе, что сделал бы из этих сравнений Сорокин, руководствуясь своей тактикой. Но чеховские сравнения — часть более широкой стратегии. Во-первых, перемена рядности в сравнениях обычно идет не в одну сторону, а в обе: Чехов не только овеществляет человека, но и очеловечивает вещи. И приведенные выше случаи бестиализации человека постоянно уравниваются очеловечиванием животных. Во-вторых, это постоянное у Чехова челночное движение осмыслено уже тем, что в большинстве сравнений есть коммуникативный элемент. Человеческая коммуникация, по Чехову, фатально ограничена, символические системы, которыми мы пользуемся, всегда недостаточны, и на это косвенно работают сравнения человека и с животными, и с вещами. Но тут же включается обратный процесс: вещи не остаются безгласными, а напротив, выражают некие смыслы. Пользуясь теми же сравнениями, автор постоянно приписывает им эмоциональную речь. Так, каждый раз, когда Чехов изображает животное, он наделяет его языком:

Всё замирало в первом, глубоком сне, лишь какая-то не известная мне ночная птица протяжно и лениво

произносила в роще длинный членораздельный звук, похожий на фразу: «Ты Ни-ки-ту видел?» — и тотчас же отвечала сама себе: «Видел! видел! видел!»

(«Агафья»)

Азорка, должно быть, понял, что разговор идет о нем; он поднял морду и жалобно заскулил, как будто хотел сказать: «Да, временами я невыносимо страдаю, но вы, пожалуйста, извините!»

(«Огни»)

Гусь... заговорил о чем-то быстро, горячо и отчетливо, но крайне непонятно.

(«Каштанка»)

Столь же «разговорчивыми» неизменно оказываются море, ветер, облака, дожди — любые неодушевленные предметы, вплоть до пирожков на тарелочке. Вещи у Чехова непосредственно выражают эмоции. Причем связь этих эмоций с настроением героя или повествователя, как замечал А. П. Чудаков, весьма относительная: «...настроение пейзажа возникает как результат собственного состояния природных предметов»⁸¹. Во всяком случае, оно почти никогда не становится традиционной параллелью к настроению героя.

Уравнивая противоположные смыслы, Чехов никогда их не буквализирует и не приравнивает их абсолютное значение к нулю. А между тем только в этой последней операции может быть заключена полная негация авторского отношения, характерное для Сорокина полнейшее равнодушие. Чехов в процессе перевода из ряда в ряд каждый раз получал новые смыслы. Сорокин — единственный русский писатель, который действительно достиг «смерти» или «расчеловечивания» ав-

⁸¹ Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986. С. 65.

тора, — стремится к чему угодно, но только не к порождению новых смыслов. Отказ от авторства декларировали многие, называвшие себя концептуалистами, но удалось это, кажется, только одному.

Нетрудно увидеть в Чехове отдаленного предка и Сорокина, и концептуализма в целом, но всякий раз найдутся существенные отличия. Так, чеховское снятие оппозиций, о котором писал Эйхенбаум, невозможно без дистанцированности от изображаемого, «политики неприсоединения» к оценкам героев. Дистанция видна уже в чеховских подготовительных материалах к рассказам. По записным книжкам можно проследить, как часто Чехов фиксирует «правильные мнения», а потом раздает их своим героям, ни к кому не присоединяясь. Только по недоразумению многие из этих мнений до сих пор цитируются как авторские. То, что позиция сохранения дистанции по отношению к любой идеологии была у Чехова осознанной, хорошо видно в одном из писем: «Неужели Вы так цените вообще какие бы то ни было мнения, что только в них видите центр тяжести, а не в манере высказывания их, не в их происхождении и проч.?» — писал он в 1889 году А. С. Суворину. Поскольку «мнение» включает в себя и идею, и чувство, чеховская дистанцированность противостояла и классическому реалистическому «вчувствованию». Л. Н. Толстой, как известно, считал, что искусство суггестивно:

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

(«Что такое искусство?»)

Уже первые чеховские критики заговорили о чем-то прямо противоположном такому способу творчества, о чеховской

«холодной крови»: «...г-ну Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»⁸². В 1920-е годы А. Б. Дерман, рисуя «Творческий портрет Чехова», опровергал приведенное выше определение искусства, данное Толстым:

...к чеховскому искусству, к чеховской лирике оно не подходит: Чехов передавал то, чего сам не испытывал. И вот чудо: в сильнейшей степени, как мало кто из писателей, он «заражал» своим искусством и самого Толстого, оставаясь свободным от микроба заразы⁸⁵.

Превращение толстовского «заражения чувствами» в «микроб заразы» — вполне концептуалистский путь мысли.

Московский концептуализм тридцать лет шел этим путем (не будем называть его «чеховским», лучше сказать — одним из возможных истолкований Чехова), пытаясь так и этак нащупать теоретическое определение:

Колобок — удачный образ того, кто не хочет быть опознанным, названным, прикрепленным к какой-то определенной роли, к какому-то месту, ускользающий от всего этого.

(И. Кабаков)

Незалипание — двойственное отношение к своему «Я», своему месту в мире, своему занятию, которое

⁸² Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о г-не Чехове // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в.: Антология / Сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб., 2002. С. 84.

⁸⁵ Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 243.

лучше всего определить как своеобразное «мерцание»: то ты попеременно находишься внутри всего этого, то снаружи.

(И. Кабаков)

Мерцательность — утвердившаяся в последние годы стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения предполагает временное «влипание» его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть полностью с ними идентифицированным, — и снова «отлетание» от них в мета-точку стратагеми и не «влипание» в нее на достаточно долгое время, чтобы не быть полностью идентифицированным и с ней.

(Д. Пригов, который, как нам кажется, здесь явно путает стратегию и тактику, цели и средства.)

Путь концентрации невнимания — способность психически сохранять самостоятельность в условиях, когда ты осведомлен о множестве взаимопротиворечащих доктрин.

(С. Гундлах)⁸⁴

Но между концептуалистской «колобковостью» и чеховским неприсоединением все же остается зазор. Сравним два высказывания Чехова из писем к писательнице Лидии Авилевой. Первое писано как будто «холодной кровью»:

Когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холод-

⁸⁴ *Словарь терминов московской концептуальной школы* / Сост. А. Монастырский. М., 1999. С. 48, 61, 57–58, 75.

нее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. <...> Да, будьте холодны.

Абсолютизация приема и смерть автора? Но тут же следует другое письмо:

Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление.

Да, абсолютизация приема, но не смерть автора. Автор у Чехова не умирает, он скрывается. Хотя это вовсе не значит, что он достижим для читателя.

Другое сходство и другое различие — в самой тематике обоих авторов. В конце 1980-х годов Д. А. Пригов в послесловии к самой первой опубликованной в России книге рассказов Сорокина поминал Чехова: есть тонкий культурный слой, под которым бурлит варево хаоса, Чехов только знает о хаосе, а Сорокин снимает пленку⁸⁵. Действительно, одна из постоянных эмоций чеховских героев — это страх перед хаосом. «Страх» — так называется рассказ, герой которого боится жизни, потому что реальность не может быть понята, описана языком, хаотична а fortiori. Это чувство заразительно и всеобъемлюще, в нем живут и все без исключения чеховские герои, взятые Сорокиным в качестве прототипов для своего сценария. В этом смысле чеховский подтекст переключается с ближайшими причинами происходящего в «Москве» конца 1990-х. Психиатр Марк говорит в сценарии:

⁸⁵ См.: Пригов Д. А. А им казалось: В Москву! В Москву! // Сорокин В. <Без названия>. М., 1992. С. 116.

Десять лет назад все дети были парализованы страхом, который, кстати, и сформировал (сегодняшнюю. — А. С.) симптоматику. Была хотя бы ясная клиническая картина. Теперь же, когда нет больше этого страха, я, как никогда, понял, насколько психоанализ беспомощен в этой инфантильной стране. Когда общество представляет из себя сгусток непроваренных пельменей, психиатр беспомощен⁸⁶.

Страх, парализующий человека, — это, безусловно, не свобода. Но в «Москве» выясняется, что избавление от страха («размораживание» — и здесь Сорокин не обошелся без материализации языковой метафоры) ничем не лучше. Фантомами в фильме выглядят и Ольга, которая боится непрочности мира («Если специально все вокруг поковырять — оно все внутри мягкое, и иногда мне страшно, что это все некрепко и упадет»⁸⁷), и Лев, который ничего не боится и спокойно копается в мягких внутренностях трупа в поисках драгоценного камня.

По-видимому, дело не в социально обусловленном страхе и не в невозможности психоаналитического диагноза для «размороженного» общества. Проблема для Сорокина локализована не в социуме и не в психике, а глубже — в природе знака, как ее понимают (или принципиально не понимают) разнообразные «пост»-теории и как ее задолго до них почувствовал Чехов в упомянутом выше рассказе: реальность не вписывается в знаковую систему, организованную языком, будь это язык столетней давности, советский или постсоветский. Страшна не власть и не отсутствие психической нормы, а фатальный разрыв между знаком и референтом, расхождение слова и реальности.

⁸⁶ Зельдович А., Сорокин В. Москва. Сценарий // Киносценарии. 1997. № 1. С. 88.

⁸⁷ Там же. С. 105.

Чтобы понять отношение Сорокина к этой старой проблеме, надо открыть роман «Голубое сало». Ему предшествуют два эпиграфа. Первый, из Рабле, говорит о замерзших, но оттаявших словах: «В наших руках они согревались и таяли, как снег, и тогда мы их действительно слышали, но не понимали, так как это был какой-то варварский язык...» Второй, из «Сумерек идолов» Ницше, — о мертвых вещах: «В мире больше идолов, чем реальных вещей; это мой „злой взгляд“ на мир, мое „злое ухо“». Позицию, которую дает сложение этих высказываний, можно переформулировать так: слова-знаки существуют, хотя и заморожены идеологией; не вызывает сомнений и существование «реальных вещей»; но слова никогда не смогут представлять реальность, потому что все три составляющие знака оторваны друг от друга, до нас доходят только означающие. Ответ на вопрос, как они доходят, — ключ к причинам подобного отношения к словам и вещам — спрятан как раз в «чеховском» фрагменте «Голубого сала».

«Чеховские» (как и «платоновские», «ахматовские» и др.) тексты в романе — не пародийные и не игровые, а клонированные: написанные не-человеком, изоморфным определенному человеку. Если попытаться обойтись без метафор, то это текст, не преследующий ни цели пародийного отрицания другого, ни цели подражания, то есть присвоения чужого авторства, а наоборот — стремящийся к отождествлению с ним и полному устранению своего авторства. Но, в отличие от модерниста Пьера Менара, автор-клон целей своих фатально не достигает, он оставляет в чужом тексте разрывы, которые заполняются хаосом.

По ходу сорокинского романа монстр Чехов-3, очень похожий на настоящего, хотя соответствие только 76%, производит «скрипт» — драматический этюд в одном действии. Его первая часть отталкивается от финальной сцены Кости и Нины Заречной в «Чайке», с добавлением аллюзий на «Вишневый сад» и рассказ «Страх». В дом помещика Полозова возвраща-

ется после двухлетнего отсутствия Арина Знаменская, актриса, по-видимому его бывшая возлюбленная. Полозов в этот момент озабочен смертью любимой собаки по имени Аттис. Как только Арина в ходе вполне чеховского ностальгического разговора касается темы смерти, хозяин грубо выгоняет ее. Вторая часть представляет диалог того же Полозова с явившимся в гости очень живым доктором Штанге (субстрат на этот раз — «Дядя Ваня» и «Иванов»), который прерывается превращением доктора живого в мертвого — убийством, которое совершает хозяин сразу после вопроса гостя, отчего издохла собака. Перед нами типичные сорокинские разрывы текста, по одному на каждую часть, и, как всегда, самым интересным при чтении оказывается вопрос — когда и почему эти разрывы возникают?

Деконструктивистская тактика чтения-письма литературных текстов всегда ищет неразрешимые противоречия авторской интенции и риторики текста, декларации и фигуры. В радикальном проекте Сорокина, уже принявшем ненадежность языка как данность, не требующую доказательства, разрывы могут случиться где угодно, они почти не упорядочены. Оговорка «почти» указывает на то, что все-таки некая тенденция есть: текст начинает сбивать в момент отсутствия выбора. Когда (авторское) удовольствие от текста заканчивается, когда текст становится полностью предсказуемым, исчерпанным, — тогда место заведомо банального продолжения занимают продукты распада: насилие, копрофагия, поток абсурда и т. п. В клонированном чеховском тексте ситуация сходная, но есть два важных элемента, которых обычно у Сорокина не бывает: прямой разговор о смерти и объяснение деструктивного действия.

Единственное, что объединяет первый и второй фрагменты, — это разговор о смерти, сразу после него начинаются разрывы текста. В первой части Знаменская говорит о том, что мертвые люди не похожи на живых, и она не верит, что они умирают, — после чего ее и изгоняют. Во второй

части доктор интересуется, почему издох Аттис, — и сразу после этого происходит убийство. Затем Полозов объясняет «причину» убийства: живой человек не соответствует своему имени, а вещи — соответствуют. Очень близкое суждение звучало в первой части, где говорилось о том, что мертвые собаки похожи на живых собак, а труп на человека не похож. Ключ скрыт как раз в словах, которые Полозов произносит, обращаясь к мертвому доктору (пренебрегая грамматикой и бахтинским диалогом, — обращаясь к трупу доктора):

Ты называл имена вещей. И все вещи соответствовали своим именам. И это потрясло меня, как гром. Да! Все вещи соответствуют своим именам. Китайская ваза была, есть и будет китайской вазой. Хрусталь навсегда останется хрусталем и будет им, когда Луна упадет на Землю. Ты стоял посреди мертвых вещей — живой, теплокровный человек, — и ты один не соответствовал своему имени. <...> Просто у тебя не было имени. Как и у нас всех. У человека нет имени. Сергей Леонидович Штанге, господин доктор, homo sapiens, мыслящее животное, образ и подобие Божие, — это все не имена. Это всего лишь названия⁸⁸.

Почему у вещей есть имена, а у людей только «названия»? Речь идет в первую очередь о парадоксе личного имени: если у вещи есть означающее, означаемое и референт, то у имен собственных нет означаемых. Этимология имен давно стерта, а фамилии, образованные в далеком прошлом от случайных источников, не обладают собственным смыслом. Они только различают, как фонемы, и указывают на предмет, как индексы. Нарочитая стертость имен и фамилий героев за счет случайностей статистической выборки — одна из главных примет

⁸⁸ Сорокин В. Г. Голубое сало. М., 2002. С. 70–80.

творчества концептуалистов, как, впрочем, и позднего Чехова. И там, и там знак обыкновенен и стерт.

Но стертость — не единственный прием. В данном случае Сорокин тонкими средствами усиливает парадокс. Так, Штанге (Stange) — одновременно немецкая и еврейская фамилия, зачем-то и почему-то значащая «стержень». В то же время, в отличие от русского языка, в немецком это слово не является синонимом слов «сущность», «основа», «единство»: стержень лишен внутреннего стержня, как и значение имени лишено значения. И самый знак «человек» ждет у Сорокина та же судьба: *неопределимость значения слова «человек» изнутри человеческого* заставляет героя, который хочет нормализовать мир, сделать его соответствующим языку, преступить границу. Убийство ликвидирует референт и тем самым разрешает парадокс самым простым и радикальным путем: имя, знак превращается в чистое означающее — оттаивает, звучит и ничего не значит.

Убийство происходит после вопроса о смерти Аттиса. Знак «Аттис» подвергается той же операции. Аттис, воскресающий бог, превращается у Сорокина в Аттиса — дохлую собаку. Ритуал погребения-воскрешения Аттиса — страшный мистический обряд, связанный с убийством, зарыванием в землю, самооскоплением и самоубийством мистов — сохраняет здесь свою деструктивную природу, но лишается смысла «воскрешения», превращается в разрывы текста и жизни: изгнание возлюбленной и убийство друга. Надо все умертвить, чтобы привести в порядок — в символический порядок, то есть дать имена, ввести в язык. Убийство, деструкция есть упорядочивание мира (есть ничто). Символический порядок и смерть — одно. Слово есть смерть — так в конечном итоге надо прочитывать сорокинский месседж.

Чехов-3, похоже, действительно соответствует настоящему примерно на 76%, но не потому, что машина дает сбой,

ломает текст, вписывает в него поступки, невозможные у настоящего Чехова. А потому, что отношение к основным оппозициям этого текста — живому и мертвому, вещи и знаку — у Чехова совсем иное. Сорокинские снижения, превращение человека в животное или вещь, как в «Москве», так и в любых других текстах, получают в свете вышесказанного свое объяснение: по Сорокину, это единственный способ «упорядочивания» мира. Чеховское видение, возможно, было даже радикальнее: его насквозь парадоксальные тексты вполне допускают прочтение, при котором не только человек, но и все вещи окажутся не соответствующими своим именам, или, точнее, — символическим системам, в которые они включены. Чехов тоже умел увидеть противоречия в любых системах, и глобальных, и бытовых. Но отношение к проблеме у него было иным. Сорокинский путь — все умертвить, чтобы достичь единственно возможного, с его точки зрения, тождества: равенства нулю. Чеховский путь — продолжать жить в мире несоответствий. Сорокин дополняет чужие тексты, договаривая то, о чем они молчат: о животности, деструктивности человека, о его заточении в языке, о бессилии слов. Но Чехов знает об этой проблематике не хуже Сорокина, только он способен сохранить дистанцию, не вступая в спор и не отождествляясь с этой негативной позицией. Видимо, поэтому чеховские тексты ощущаются как более глубокие: они не только допускают множество интерпретаций, но каждый раз оказываются выше своих толкований.

Возвращаясь к тезису, выдвинутому в самом начале статьи, можно сказать: мы убедились, что по большому счету постмодерн не предложил нового прочтения Чехова. Как и его предшественники, он увидел в Чехове самого себя, игнорируя или огрубив все то, что в подобную схему не вписывалось.

Акунин и Чехов: головоломка «Две „Чайки“»

Феномен продолжений и дополнений популярных текстов существует по крайней мере со времен «Дон Кихота». «Соавторами» движет желание заработать на чужой славе, склонность к мистификациям, простодушное читательское желание не расставаться с любимыми героями, графомания и, наконец, тяга к пародии. Но ни один из этих мотивов явно не подходит к акунинской «Чайке»: Акунину хватает своей популярности, а для пародий можно было выбрать более благодарный объект. Заподозрить Акунина в том, что он, как ангел-истребитель классики Сорокин, борется с традицией в целом, тоже нельзя: бесчисленные цитаты из мировой литературы в его романах — не более чем цитаты, никакого разрушительного заряда в них нет. Поэтому читатель «Чайки-2», скорее всего, должен прийти к мысли, что перед ним самоцельная литературная игра, самым близким аналогом которой окажется чеховское продолжение «Татьяны Репиной» Суворина. Побочные цели этих текстов, наверное, тоже окажутся схожими: Чехов, как известно, хотел показать Суворину, каким именно языком — разговорным, а не публицистическим — надо писать пьесы, Акунин демонстрирует (только не Чехову, а читателям и режиссерам), как надо сегодня обращаться с чеховским строем чувств. Жест

объединения чеховского текста с собственным под одной обложкой, который предпринял Акунин, предлагает читателю правила такой игры: прочесть оба текста подряд, сопоставить их и найти, как в головоломке, N отличий. Однако если отнестись к заданию серьезно, то результат может оказаться больше чем просто развлечением.

Основой реалистического искусства был принцип детерминизма: рядоположенные явления связаны неявной причинно-следственной связью, и задача писателя — эту связь раскрыть. Поэтому реализм не мог не породить детектив, в котором это же явление абсолютизировано и представлено в чистом виде. Детектив разгадывает загадки, делает тайное явным, соединяет разрозненное, объясняет странное. Главное в детективе — восстановление причинно-следственной цепи, и в этом смысле, в каком бы фантастическом хронотопе ни развертывал его автор, детектив глубоко реалистичен. Детектив каждый раз подтверждает, что мир однороден, по-сторонен, объясним. Способный к смешению со многими жанрами, он избегает только мистических, а если и сочетает-ся с ними, то принимает характер разоблачения.

Мотивы человеческого поведения, с которыми связан процесс раскрытия детективной тайны, полным спектром представлены у Акунина уже потому, что в его задачу входило опробовать все возможные виды детективов. Эти мотивы оказываются не столь разнообразны и в конечном итоге сводятся к борьбе за власть, включая и погоню за богатством, которое тоже дает человеку власть. Стремление к власти может принимать гигантские масштабы (всемирный заговор в «Азазеле»), а может ограничиваться карьерными притязаниями одного чиновника (князь Пожарский в «Статском советнике»). Богатство воплощают драгоценности, золото, платина, серебро, раритеты, которыми акунинские романы набиты, как подвалы пушкинского барона. Помимо этого мотива,

двигателем преступления может быть только идеология или мания. Но идеологи у Акунина приравниваются к маньякам, и именно в этой черте его близость к постмодерну, который в большие идеи не верит, наиболее очевидна. Мотивы примитивны — и, таким образом, получается, что, уничтожая тайну, детектив банализирует мир, сводит его к простым отношениям власти. Но при этом есть в сочинениях Акунина и парадокс, весьма интересный для нашей темы: в его романах практически нет движущих действие мотивов ревности, любви, личной ненависти и мести — как раз тех, которые раскрываются в «Чайке».

Если верна теория о том, что развитие литературы представляет собой спиралеобразное движение, каждый виток которого отрицает предыдущий, то на каком-то витке и детектив должен был вернуться к своим реалистическим истокам, чтобы их подорвать и обесценить. И если нельзя порвать причинно-следственную цепочку (это означало бы самоубийство жанра), то можно поэкспериментировать с другими китами реализма: психологией, существенностью деталей, с самим классическим текстом, введенным в качестве матрицы — порождающей цитаты. Именно этим отличается постмодернистский стилизованный исторический детектив, который теперь дошел до России в исполнении Акунина. Мир такого детектива психологичен, но его психология противонаправленна психологии классического реализма. Об этом пишет Лев Данилкин, большой любитель Акунина и автор наиболее серьезной из известных мне статей о нем:

Авантюрный герой Фандорин, существующий внутри известных нам текстов, воспринимает их совершенно по-иному. То, что для нас, читателей, воспитанных на классических текстах, — драматургический прием, для него — улика (звук лопнувшей струны или

сорвавшейся бадьи в чеховской пьесе наверняка не случаен — чудит не автор и не звукорежиссер, а крадется преступник). Для нас — психологическая деталь (кресла Собакевича и диван Манилова), для него — вещественные доказательства. Для нас — пейзаж, соответствующий настроению персонажей, для него — место преступления. Для нас — объемный характер, для него — объект, принадлежащий к какому-либо психотипу и поэтому требующий особой методики дознания. Фандорин прочитывает литературу с помощью авантюрного кода — обнаруживается много любопытного. Особые поручения Фандорина — это как бы расследование литературных преступлений: можно легко представить себе, как он распутывает аферу с мертвыми душами, дело студента Раскольникова и обстоятельства гибели г-жи Карениной. Забавный способ обхождения с литературой⁸⁹.

В этом суждении далеко не все верно: на самом деле не герой «существует в мире классических текстов», а автор общается с читателем при помощи цитат из них поверх головы героя. Акунинский детектив — не внедрение авантюрного героя в романский мир, а сложная система переводов или проекций всех возможных литературных и социальных дискурсов на язык авантюрного повествования. Что при этом происходит с чувствами и мотивировками, — как раз и поймет читатель, взявшийся за решение головоломки «Две „Чайки“».

Со времен Конан Дойла и Агаты Кристи частный сыщик воплощает взгляд, который видит то, что не видят другие. Замечает преступление там, где его вроде бы не было: напри-

⁸⁹ *Данилкин Л.* Убит по собственному желанию [Электронный ресурс]// Сайт «Современная русская литература». 1998. URL: www.guelman.ru/slava/akunin/danilkin.html

мер, толкует самоубийство как замаскированное убийство. Именно так написана «Чайка» Акунина: авантюрный код откровенно прилагается к хрестоматийному тексту, перед нами обнажение приема, скрытого во всех его детективах. Ситуация априорно считается криминальной, то есть каузально определимой, и далее любые детали — в том числе знаменитые чеховские «случайные» детали — оказываются уликами.

Самое забавное, что этот подозрительный «взгляд следователя» был спародирован самим Чеховым в раннем рассказе «Шведская спичка». Вспомним: там по «следам» восстанавливалась во всех подробностях никогда не бывшая ситуация: человек снимал сапоги, когда бандиты влезли в окно, придушили его, вытащили волоком на улицу, ударили чем-то острым, искали, на чем вынести из сада; один из убийц — человек интеллигентный, всего убийц трое; есть круг подозреваемых, один — ранее судимый; есть мотивы — ревность, месть, религиозная вражда; против подозреваемых говорят вещественные доказательства; есть свидетель, видевший, как несли тело; одна из подозреваемых сознается и ведет показывать тело. Финальный пуант: «Тело издавало легкий храп». Убийства не было: просто тот, кого искали, запил и провел три дня у любовницы. На протяжении всего рассказа сосуществуют два способа объяснения явлений. Но героям кажется истинным только взгляд следователя, бытовые объяснения выглядят всего лишь как неубедительная попытка подыскать алиби. Если в пародии Чехова взгляду сыщика придается статус ложной версии, а бытовым обстоятельствам — статус истины, то у Акунина все оказывается наоборот. Чеховский рассказ — о тщетном действии: чем ближе герои к видимому успеху, тем ближе нулевой результат. Акунинский детектив традиционно результативен. Поэтому можно сказать, что с точки зрения «игры с детективом» Чехов более оригинален уже в этом раннем рассказе.

Акунинская оригинальность, очевидно, заключается прежде всего в многофинальности — изобретении XX века (от раннего постмодернизма, начиная с «Женщины французского лейтенанта» Фаулза, и до экспериментов с гипертекстом). Но речь идет не просто о наборе разных финалов, а о ряде разных «прочтений» классического текста. Чтобы построить восемь разных финалов, дополняющих «Чайку», надо восемь раз по-разному прочитать саму «Чайку».

Акунин переписывает последние сцены чеховской пьесы, почти не меняя текст: вносятся только ремарки и детали обстановки. И в этом ничего нового нет: здесь работает столетняя традиция режиссуры. По театральным правилам авторский текст трогать нельзя, но все остальное — вотчина режиссера, творчество «автора спектакля». Но на самом деле и текст отчасти принадлежит режиссеру, потому что привносимые интонация или жест меняют весь смысл. Чехов не писал, что Нина говорит с Костей «поставленным, актерским голосом» и «картинно склоняется к столу», но такое режиссерское прочтение представить очень легко. Меняется интонация и интенция говорящего — меняется и текст. Мы давно к этому привыкли — на то и режиссерский театр. И разве не Чехов дал решающий импульс этому театру? Я не думаю, что у кого-то из зрителей «режиссерские» находки Акунина вызовут сильные эмоции, шок или даже удивление. Тригорин — гей, влюбленный в Костю? Дорн — сумасшедший эколог из «Гринписа»? В 1990-е годы бывало и не такое, вспомним хотя бы фильм Бланка и Мережка «Если бы знать» (1993) по мотивам «Трех сестер» — с розовыми сестрами и голубым Соленым. Но, в отличие от таких поделок, «Чайка» вызывает серьезный вопрос: допускает ли чеховский текст акунинские режиссерские находки? Расходятся ли две «Чайки» бесповоротно или действительно дополняют друг друга?

Акунин с самого начала своей пьесы оказывается в одной парадигме с современным театром, испытывающим не-

имоверные трудности в постановке классики, которую следует переделать так, чтобы зритель не заскучал. Мирзоев делает шекспировских героев шизофрениками, Додин помещает персонажей «Безотцовщины» в бассейн, Акунин загромождает сцену «Чайки» чучелами убитых Треплевым животных. Некоторые длинные чеховские монологи (в том числе в последней сцене Кости и Заречной) трудно чем-то оправдать на сцене, кроме страшной взвинченности, перевозбуждения. В конце концов, зритель знает, что это сцена перед самоубийством (или убийством, как у Акунина). И Акунин решает свою режиссерскую задачу грубо «театрально»: дает Косте револьвер и превращает его мольбы в угрозы. Движущим мотивом убийства Треплева, которое совершает Заречная, выступает ревность:

Нина. Я получала от Кости письма и знала, что он совершенно спятил, он помешался на ненависти к Борису Алексеевичу.

Это, безусловно, огрубление, но оно имеет прямой источник, причем не только в чеховской драме, но и в вековой традиции ее толкований. Сколько говорили о Гамлете, об Эдипе, и почему бы Гамлету-Треплеву не испытывать ненависть к Клавдию-Тригорину, который к тому же погубил жизнь его любимой? И к более талантливому писателю? Нина не может защитить Тригорина иначе, как убив Костю: она ведь не может бывать в доме Сорина, ситуация ей неподконтрольна. К тому же в последнем разговоре с Костей (у Чехова) она случайно проговорила про то, что по-прежнему любит Тригорина.

Уже в начальной сцене новой «Чайки» (преобразованной из финала старой) ясна главная закономерность: всё психологически оправданно, но при этом страшно форсировано.

Чем проще герой, тем проще мотивы убийства. Медведенко, доведенный до отчаяния презрением всех, и прежде

всего жены, убивает Костю. «Убивают счастливых соперников». Здесь грубо реализуется чуть возможное робкое желание, и потому читатель должен подумать: «Если бы они не были робки, безвольны, интеллигентны, то я бы в это поверил». Но и эта сторона чеховской пьесы задействована детективом: не всегда удастся уличить убийцу, как в случае с Аркадиной и Заречной, но всякий раз удастся психологически точно заставить героев сознаться — как раз потому, что они робки и безвольны. Именно такой метод следствия использовали и герои «Шведской спички» — нарисовать картину произошедшего, чтобы потрясти подозреваемого и заставить его выдать себя.

Чем невероятнее возможность сделать героя убийцей (любящий дядя, добрейший Сорин — убийца?), тем более отталкивающим надо сделать убитого. В этом варианте Костя — буйный и опасный сумасшедший. Чтобы не отдавать его на муки в сумасшедший дом («Палата № 6»), дядя решается его убить. Финальное объяснение, которое в детективе связывает воедино найденные улики и брошенные автором намеки, в стилизованном «новом детективе» связывает ранее заявленные психологические характеристики героев. А чтобы мать убила сына, надо сделать Тригорина гомосексуалистом, влюбленным в Костю. Совершенно невероятно? Но вот чеховский текст: «Мне приходится не часто встречать молодых девушек... и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы»; «бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть своя такая луна» и т. д.

Глубина текста определяется, среди прочего, многовалентностью мотивов. Обратный свет, который всегда бросает детектив на события, в данном случае дает словам и поступкам персонажей еще одну смысловую добавку, — и разве не так поступают литературоведы, прочитывая текст через дру-

гой текст — литературный источник, миф, философскую концепцию? Детектив груб и прямолинеен, литературоведческая интерпретация мягка и уклончива. Но в большинстве случаев интерпретация, как и детектив, ищет виноватых (или, как было в интерпретациях Чехова, указывает на их отсутствие). Детективы, написанные литературоведом Чхартишвили, тематизируют эту закономерность: в них строго соблюдается правило, по которому под подозрением до самого конца находятся все. В «Чайке» же Акунин весомо, грубо, зримо договаривает то, к чему клонили интерпретаторы.

Металитературность прямо заявлена как мотив в сцене с Тригориним-убийцей. Тригорин — писатель, который завидует таланту Кости; он пишет криминальную повесть, она не выходит, и ему приходится самому стать убийцей, чтобы вышло не фальшиво. Перед нами опять черта чеховского Тригорина — отношение к жизни как к литературе, и снова эта черта форсирована до гротеска, доведена до предела вероятия или, если угодно, осовременена.

Следующий «дубль» продолжает тему: если Тригорин пишет криминальную повесть, то почему бы не попробовать и роль следователя? Ведь раскрыл же Конан Дойл какое-то преступление. Золотое правило детектива: следователь не может быть убийцей. Но именно у Чехова, в «Драме на охоте», был впервые использован этот прием, это было и в одном детективе Агаты Кристи, есть это в романах самого Акунина, есть и здесь. В заключительном «дубле» следователь Дорн («родственник» Фандорина) оказывается убийцей. Кстати, почему Дорн — следователь? Помимо родственных связей, здесь есть и причины литературные. Следователь — одиночка, маргинал, человек, не интегрированный в общество. Идеальный Холмс — холостяк, он не состоит на государственной службе и имеет странные привычки. Из всех героев чеховской «Чайки» к этим характеристикам больше всего подходит

Дорн, старый холостяк, который любит напевать романсы, — эту черту Акунин, конечно, учел и форсировал. После смерти Кости фандоринский кузен напевает «Бедный конь в поле пал». Мы опять видим строгую закономерность: литературные тексты «переводятся» на язык детектива. Другое дело, что это язык с довольно узким словарем и что при переводе любая черта гиперболизируется.

Чистую гиперболу представляет и Треплев — маньяк, убийца животных. Это снова кажется невероятным, но ведь убил же он и у Чехова чайку — неизвестно зачем. И его пьеса при «переводе» в детектив получает гротескное, но непроверяемое прочтение: это мечта об уничтожении всего живого, и человек последовательный будет эту мечту осуществлять.

Чтобы все акунинские мотивировки получили окончательное оправдание, нужно еще одно немаловажное допущение. Надо допустить, что герои «Чайки» Чехова постоянно лгут. Например, Тригорин — Нине о любви, или Нина — Косте о том, «как хорошо было прежде». Слова те же, смысл противоположный — этот троп называется иронией. В сущности, постмодернистское прочтение только продолжает все разговоры об иронии у Чехова — но делает это грубее и тотальнее, так же как форсирует психологию. Новые идеи не вводятся в текст — они возникают из старых интерпретаций.

У Чехова «ползучий» быт чреват крушением личных судеб, точнее — сам является таким крушением, говорили чеховеды. У Акунина тот же быт — поверхность, видимая зрителю, внешнее приличие, сохраненное из вежливости — но только вплоть до решительного момента. Детективная ситуация допроса отвергает приличия, не знает запретных тем: все должно быть высказано, потому что речь идет о жизни и смерти. И в результате раскрытия тайны открывается хаос. Вполне обыденный хаос не менее обычных, чем у Чехова, чувств —

любви, ревности, ненависти, мести, жажды новых форм в искусстве, предчувствий экологической катастрофы. Вялые и нерешительные чеховские герои оказываются безумцами (Треплев), сознательными и расчетливыми преступниками-экспериментаторами (Тригорин), они движимы слепым чудовищем ревности (Аркадина), они благородно берут на себя чужую вину (Шамраев и Полина Андреевна), они защищают мир от разрушения злыми силами (Дорн).

Все это старо, банально, условно, мелодраматично — если бы не вписывалось почти без зазора, играючи, в райский мир дворянской усадьбы с садом, колдовским озером и пятью пудами любви. Только игра в толкование, вписывающая эти элементы в несовместимую с ними традицию, делает пьесу Акунина интересной. Но это еще не значит, что открываются новые смыслы. Напротив, продолжается игра со старыми. Обычное стремление интерпретаторов — не просто прийти до глубинного значения текста, но и показать, что под этим дном скрывается еще одно, недоступное, таинственное, сакральное, глубины подсознания, мистика. У Акунина нет второго дна.

Игра завершается, как и положено. Черные с белыми висками начинают и выигрывают.

«Герой иного времени» Акунина: интертекстуальные трансформации

Роман Г. Ш. Чхартишвили (Бориса Акунина) «Герой иного времени» вышел в 2010 году под псевдонимом Анатолий Брусникин. Как выяснилось впоследствии, и роман, и псевдоним были частью акунинского проекта «Авторы»⁹⁰. Романы, изданные в его рамках, представляют собой не чистые детективы, как большинство других произведений писателя, а историко-приключенческие сочинения с богатой интертекстуальной подоплекой.

Литературный источник акунинского «Героя...» не скрывается, на него указывает уже само название романа, и наиболее интересным для исследования здесь является вопрос об интертекстуальных трансформациях: существует ли единый принцип переработки первоисточника, или перед нами только свободная интертекстуальная игра? Этот вопрос предлагает выбор между двумя хорошо известными ипостасями автора. Первый вариант говорит в пользу Акунина-идеолога, моралиста, дидакта, автора «Аристономии»; второй — в поль-

⁹⁰ Помимо романов Брусникина («Девятный спас», 2007; «Герой иного времени», 2010; «Беллона», 2012), в этот проект входили сочинения, подписанные псевдонимом Анна Борисова. Псевдоним Брусникин был раскрыт автором в январе 2012 г.

зу Акунина-постмодерниста, автора свободных игровых вариаций на темы классической («Чайка», «Гамлет» и мн. др.) и чуть ли не всей приключенческой литературы.

Рассмотрим для начала самое очевидное: нет сомнений, что в «Герое иного времени» Акунин заимствует у Лермонтова парадигму центральных персонажей, но частично меняет их характеры, отношения и сюжетные функции. Место Печорина занимает переведенный с каторги на Кавказ рядовым 50-летний декабрист Никитин; Грушницкого — одержимый наполеоновским комплексом поручик Мангаров; княжны Мери — дочь командующего линией генерала Фигнера, серьезная и смелая Даша; место Веры — верная невеста Никитина, прождавшая его пятнадцать лет Алина Незнамова. Далее следуют доктор Прохор Антонович Кюхенхельфер (Вернер), абрек Галбаций (Казбич); на периферии мелькают прекрасная горянка — любовница русского князя (Бэла), казачий хорунжий Донат Тимофеевич, любящий поговорить про генерала Ермолова, у которого он служил казачком (Максим Максимыч). При этом чем «второстепеннее герой», тем ближе он к лермонтовскому прототипу. Наименьшим сходством отличается Никитин, у которого остаются в основном функции лермонтовского героя в любовном сюжете: Мангаров-Грушницкий влюблен в Дашу-Мери, однако та влюбляется в Никитина-Печорина, и дело доходит до дуэли.

При внимательном чтении можно заметить, что все сходства оказываются неполными, частичными, а иногда и мнимыми.

Смещение происходит прежде всего за счет обнажения приема. Действие акунинского романа развивается в 1842 году на Кавказских Минеральных Водах в городе Серноводске (нечто среднее между Кисловодском, Пятигорском и Железноводском). Все главные герои читали лермонтовский роман, а некоторые были знакомы с его прототипами и даже с самим

автором. Дуэль Никитина и Мангарова происходит на той самой скале, где стрелялись Печорин с Грушницким, причем доктор поясняет, что там «за последний год произошло несколько настоящих поединков, притом два с печальным результатом».

Доктор Кюхенхельфер при первом представлении кажется двойником Вернера, однако затем мы читаем следующее:

Проход Антонович вновь помянул доктора Вернера из «Дневника Печорина», сказав, что хорошо знает Майера, с которого списан этот персонаж, и что Николаю Васильевичу ужасно повезло: после публикации романа он сделался курортной знаменитостью и не имеет отбоя от пациентов, особенно барышень.

Далее следует негативная характеристика Лермонтова, которая одновременно дает представление о взглядах доктора: покойный был

...позер, человек сомнительной нравственности, любитель поиграть в демоничность, сам виноват в своей гибели и прочее подобное. Доктор не отрицал грандиозности лермонтовского дарования, однако тем паче винил покойника за несоответствие личных качеств Божьему Дару.

«И прочее подобное» — это реплика рассказчика (Мангаров в старости пишет мемуары), но она явно создает дистанцию между этим резонерством и авторской позицией (хотя, казалось бы, Акунину-моралисту она очень бы подошла). Сходство с Вернером ограничивается внешней характеристикой — «русский доктор с немецкой фамилией», все другие черты разнятся. Кюхенхельфер — знаток местных трав (ради них

и приехал на Кавказ: он хочет с их помощью избавить хирургию от гангрены) и человек самых передовых взглядов, прогрессист, произносящий монологи такого рода:

...мы, нравится вам то или нет, движемся в сторону свободы, равенства и братства, когда у последнего ничего не будет столько же прав, сколько у вельможи!

Уже это со- и противопоставление второстепенных героев двух романов позволяет сделать предположение о направлении интертекстуальных трансформаций.

Акунин «конкретизирует» лермонтовский роман, помещая героев в исторически достоверный контекст «того времени», как они видятся из XXI века. Так, доктор в середине 1840-х годов с большой вероятностью мог оказаться материалистом и прогрессистом (а не только умным циником); а кроме того, он у Акунина занимается решением очень конкретной проблемы военно-полевой хирургии той эпохи — борьбой с заражением крови, которое делало почти любую рану смертельной.

Тот же прием конкретизации проводится по отношению к историческому моменту. В акунинском романе подробно излагается история войны с горцами и характеризуется ситуация на фронте именно в данное время, летом 1842 года (ничего подобного нет у Лермонтова). Подобный «конкретизирующий» подход виден в десятках других деталей: как мы помним, у Лермонтова Азамат предлагает Казбичу отцовскую шашку — «настоящую гурду»; у акунинского двойника Казбича — Галбация — шашка не просто гурда, а «айдемирская гурда», а кроме того, у него есть еще кинжал «знаменитой базалаевской стали». Приехав в Серноводск летом, в разгар сезона, Мангаров никак не может найти жилье — все

переполнено, и ему помогает жандарм, любовница которого содержит гостиницу⁹¹.

В общем, такие качества реалистического повествования, как типичность персонажей и обстоятельств и, главное, *верность деталей*, в акунинском романе выступают на первый план: детали здесь специально подобраны для репрезентации примет эпохи, а типичность героев всячески подчеркивается. Выражением этой типичности считается социальная детерминация характеров и поступков: человек трактуется как сумма социальных обстоятельств. Прошлое лермонтовских героев весьма туманно, и развеять этот туман едва ли возможно: героические усилия, которые предпринял, например, Б. М. Эйхенбаум для доказательства близости Печорина к традициям декабризма, вряд ли могут сейчас кого-то убедить⁹².

У Акунина же работает принцип жесткой детерминации. Почему Грушницкий стал Грушницким, мы можем только догадываться. Характер Мангарова объяснен до последней черточки: юноша из небогатой и нечиновной семьи воспитывался в Дворянском полку — второсортном военно-учебном заведении, путь из которого лежал в армию, однако благодаря упорству и трудолюбию герой сумел выйти в гвардию «по праву одного из первых учеников». Мангаров честолю-

⁹¹ Ср. с этим начало «Княжны Мери»: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли».

⁹² Напомним логику ученого: Б. М. Эйхенбаум полагал, что слова Вернера, обращенные к Печорину, «ваша история там наделала много шума» имеют политическую подоплеку, как и сцена, в которой Печорин читает роман В. Скотта «Пуритане», поскольку это роман о противостоянии вигов королю — и все это «подтверждает связь поведения и судьбы Печорина с традициями декабризма» (Эйхенбаум Б. М. «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 275).

бив, он всей душой рвется к чинам и орденам, хочет стать своим в обществе великосветских шалопаев. При этом он, как каждый небогатый и неродовитый офицер, «свято» помнит, что «Бонапарт стал генералом в двадцать четыре», хотя в то же время понимает, что время Бонапартов закончилось. Оставив гвардию (в том числе и потому, что служить там ему не по средствам), он отправляется на Кавказ, где отличается и получает награду — снова благодаря личным усилиям. Акунинский герой не пьет, не играет в карты, постоянно улучшает свои воинские умения (учится метко стрелять) и даже не чужд изобретательству (придельывает зрительную трубку к ружью и сооружает таким образом что-то вроде первой снайперской винтовки).

Установка на реалистичность и полемика с претекстом видна в прямо перекликающихся сюжетных мотивах. Взять, например, памятный мотив «солдатской шинели».

Даша Фигнер («княжна Мери») заинтересована Мангаровым («Грушницким») в том числе потому, что тот носит старый, выцветший офицерский мундир и рыжую от солнца фуражку, да еще честно заслуженную золотую саблю «за храбрость», эфес которой герой «не без сожаления» расцарапал, «чтоб не сверкал новизной». Мангаров сознательно выстраивает облик настоящего боевого офицера, противопоставляя себя тыловым крысам (что не мешает этим крысам обзывать его за глаза Грушницким). Наряд этот тщательно продуман самим Мангаровым, причем его выбору предшествует эпизод, когда он в крепости наряжается в новенький, с иголки мундир (снова вспомним Грушницкого), но быстро понимает, что выглядит в нем глупо. Отказывается он и от бешмета и черкески — то есть не рядится кавказцем, как большинство офицеров. Чтобы привлечь героиню, персонажу Акунина надо выглядеть «подлинно» и «типично» — боевым офицером. В чем смысл этой полемической реплики? Грушницкий

с помощью солдатской шинели вольно или невольно, но в любом случае самозванно давал понять окружающим: «Перед вами разжалованный, и, может быть, за политику». Похоже, Акунин просто хочет указать на то, что такое самозванство было очень маловероятно: княжне Мери было достаточно выяснить, в каком чине состоит Грушницкий (что в итоге и произошло). Вариант, предложенный в «Герое иного времени» (петербургская барышня заинтересовалась боевым офицером) более правдоподобен.

Как видно из всех вышеизложенных примеров, в переработке претекста оказываются задействованы категории «типичности», «социальной детерминации» и «детализации».

Не менее важным элементом интертекстуального диалога является стремление Акунина снизить и даже принизить, утопить в болоте низкого быта романтические мотивы лермонтовского романа. Приехав в Серноводск, Мангаров видит на бульваре «чернобровую горянку ослепительной красоты» в сопровождении своего приятеля — богатого петербургского бездельника князя Кискиса Бельского. Затем следуют признания князя:

С черкешенкой я дал маху. Лермонтовской Бэлы из нее не вышло... По-русски не понимает, все время ест, день ото дня толстеет и ужасная дура. <...> В первую же ночь попробовал я к ней подкатиться... <...> Зашипела по-змеиному и вынула из-под этого своего халата нож. Я не понял, меня она хотела убить или сама зарезаться, но больше к ней не суюсь. Ну ее к черту...

Смысл эпизода совершенно ясен: такой поступок, как похищение Бэлы, указывает нам Акунин, мог совершить только полный идиот вроде князя Кискиса. В жизни подобного не случается, по крайней мере с умными людьми.

Подобных снижений — как комических, так и серьезных — в романе Акунина много. Вот, например, как объясняется мотив охоты на русских, которой занимается Галбаций — аналог Казбича: «...у них за русскую голову по три рубля дают». Вообще, изображение горцев предельно конкретно и исторично — во второй половине романа развивается сюжет «кавказского пленника» (точнее, пленницы), причем помощь при освобождении оказывает, как и полагается, «дева гор» — ею в данном случае оказывается двенадцатилетняя Зара, влюбившаяся в Галбация.

Получается, что в интертекстуальной полемике Акунин выступает как позитивист, реалист, чуть ли не сторонник нарождающейся в 1840-е годы натуральной школы, с ее любовью к детали и саркастическим отношением к возвышенному романтизму.

В данном случае не анализируются мотивы, восходящие ко Льву Толстому, — повести «Казаки» и рассказу «Два гусара»; отметим только, что в отличие от лермонтовских, толстовские мотивы воспроизводятся Акуниным без всякой иронии⁹⁵.

Не нужно обольщаться, полагая, что конечной целью Акунина является изображение исторически достоверной

⁹⁵ Отметим еще одну интертекстуальную связь. Рассуждения о «сейчас и тогда» и противопоставление поколения декабристов — современному, помимо лермонтовских текстов («Дума»), по-видимому, имеет источником начало «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянова: «На очень холодной площади в декабре месяце тысяча восемьсот двадцать пятого года перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой» — именно из этих людей Никитин, главный герой романа. Акунин усиливает тыняновские метафоры: герой — «мамонт среди малорослых зверушек иного климата»; люди прежнего времени «чрезмерны»: «...они жадно наверстывали упущенное: безрассудно, по-старинному, играли в карты, много — опять-таки не по-современному — пили» и т. д.

действительности, типичных обстоятельств, социально детерминированных характеров и точных деталей. Эти особенности его повествования можно рассматривать и как гарнир для острого приключенческого сюжета, признанным мастеров которого он является.

Известно, что во многих романах Акунин «вписывает» своих героев в историю таким образом, что исход исторических событий ставится в зависимость от их действий⁹⁴. «Ходынка» была побочным следствием интриг доктора Линда и нерасторопности, проявленной Фандориным («Коронация»); московское вооруженное восстание 1905 года — следствие успешной диверсионной работы японского шпиона (сына Фандорина) и опять некоторой нерасторопности, проявленной Фандориным-отцом («Алмазная колесница»), и т. д. В анализируемом романе один из центральных эпизодов строится на полученном Никитиным известии: мирный Центральный Кавказ намерен присоединиться к воюющим Западному и Восточному, после чего «враждебные нам племена сомкнутся в единую стальную цепь». Попытка русских противостоят этому плану Шамиля проваливается из-за интриг жандармского офицера Честнокова и двойного агента — князя Эмархана, служащего и русским, и немирным горцам. Помимо этого эпизода, а также упомянутого выше похищения и освобождения Даши, сюжет акунинского романа включает такие мотивы, как инсценировка заговора против приехавшего с инспекцией на Кавказ военного министра Чернышева, погони, перестрелки, побег из неприступной горной крепости, засады, падения в пропасти и т. д. — полный арсенал мотивов подростковой приключенческой литературы.

⁹⁴ Эта особенность массового исторического романа проявлялась уже в первой половине XIX в., например в сочинениях Рафаила Зотова. Благодарю за это указание А. А. Карпова.

Решить, что важнее в ақунинском романе — острый сюжет или богатые (и очень наглядно представленные) сведения по истории и культуре лермонтовского времени, — может только каждый отдельный читатель. Но понятна суть скрытого интертекстуального спора с Лермонтовым: современного писателя явно не устраивает степень правдоподобия романа, который долгое время считался одним из основополагающих текстов русского реализма.

2012

Чеховские мотивы в рассказах Элис Манро

Сходство рассказов Элис Манро с чеховскими — не новость и не открытие. По свидетельству биографа писательницы Роберта Тэкера, это лестное сравнение впервые прозвучало еще в начале 1950-х, после появления первых рассказов Элис Лэдлоу, будущей Манро⁹⁵. В 1980-е годы сопоставление канадской писательницы с русским классиком стало общим местом, а в 1990-е украсило обложки ее сборников. Наиболее часто приводилось высказывание Синтии Озик: «Она — наш Чехов, и она переживет большинство своих современников»⁹⁶.

К сожалению, это сопоставление никогда не превращалось в подробный анализ. Критики отмечали только отдельные черты сходства: например, умение Э. Манро выбрать одну деталь, которая представит весь пейзаж; или «чеховскую остроту зрения» по отношению к разрыву между желаниями и возможностями своих героев⁹⁷. К сходным качествам двух

⁹⁵ См.: *Thacker R. Alice Munro: Writing Her Lives. A Biography. Toronto, 2011. P. 115.*

⁹⁶ Впервые эта фраза появилась на обложке сборника Манро «*Friend of My Youth*» (1990).

⁹⁷ См.: *Kareda U. The War Within Alice Munro's Heroine // Saturday Night. 1979. January–February. P. 62–63.*

авторов относили лишенный малейшей недоброжелательности гуманизм и тонкий «демократичный» психологизм (Манро и Чехов «занимаются истолкованием внутренней жизни человека, даже если персонажи кажутся совсем лишенными духовности»⁹⁸), а также отсутствие идеологической предвзятости: «Чувство Манро по отношению к тем, о ком она пишет... столь же чисто, как у Чехова, и столь же мало искажено привнесенными извне системами мысли»⁹⁹.

К этим наблюдениям легко добавить некоторые совершенно очевидные внешние черты: Элис Манро — автор рассказов и повестей, она не написала ни одного романа, и Нобелевская премия 2013 года вручена ей как «мастеру современного короткого рассказа». При этом некоторые ее книги тяготеют к «роману в рассказах», связанному общностью места и сквозными персонажами: так построены сборники «Жизнь девочек и женщин» (1968) и «Да кто ты вообще?» (1978). Историк русской литературы при этом сразу вспомнит, во-первых, чеховский неосуществленный роман конца 1880-х годов «Рассказы из жизни моих друзей», а во-вторых, построенную именно таким образом «маленькую трилогию» 1898 года («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»). Большая часть героев и Чехова, и Манро — обычные, «средние» люди, взятые в самых обыкновенных, легко узнаваемых обстоятельствах. В тех редких случаях, когда канадская писательница все-таки выбирает в качестве протагониста человека незаурядного (например, главная героиня повести 2009 года «Слишком много счастья» — не кто иная, как Софья Ковалевская), то такой исключительный герой уравнивается с обыкновенными: демонстрируется его неспособность вырваться из паутины семейно-

⁹⁸ Ozick C. A Short Note on “Chekhovian” // Ozick C. *Metaphor and Memory*. N.Y., 1989. P. 88.

⁹⁹ Gorra M. *Crossing the Threshold* // *New York Times Book Review*. 1998. November 1. P. 6.

бытовых обстоятельств, упадок сил, болезнь, отчаяние. Точно так же поступал Чехов — достаточно вспомнить «Скучную историю» или «Архиерея». Герои Чехова и Манро погружены в быт до такой степени, что стирается граница между бытом и событиями¹⁰⁰. Внешние события затушевываются, не имеют последствий, и их место занимают внутренние, ментальные. Как и для Чехова, для Манро характерен интерес к вопросам человеческого общения, прежде всего — к провалам коммуникации, а также «антииерархическая тема»: писательница неустанно следит за тем, как люди выстраивают незримые иерархии в отношениях друг с другом¹⁰¹. И Чехов, и Манро предпочитают воздерживаться от прямых суждений о происходящем, оставляя право окончательной этической оценки «присяжным»-читателям. Помимо этих самых общих черт, можно указать на множество отдельных «черточек» поэтики — сходных деталей и подробностей. К ним относятся, например, пестрящие в текстах Манро слова «возможно», «наверное» и «казалось», которые переводчику приходится отчасти убирать, чтобы русский текст стал читабельным (чеховскую любовь к слову «казалось» отмечала еще прижизненная критика) и т. п.

Нужно заметить, что даже такие — лежащие на поверхности — наблюдения в критике почти не встречаются. В большинстве случаев сравнение Манро с Чеховым имеет ритуальный или рекламный характер и опирается на очень общее представление о «чеховском» («Chekhovian»), характерное для

¹⁰⁰ См. об этой чеховской черте: Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 404–435.

¹⁰¹ В посвященном этой теме рассказе «Детская игра» (2007) в качестве рассказчицы и центральной героини выступает профессиональный антрополог, что позволяет провести параллели между правилами поведения первобытных и современных обществ.

англоязычных критиков, чье знакомство с творчеством русского писателя обычно ограничивается четырьмя великими пьесами и несколькими поздними рассказами¹⁰². Несмотря на статус мирового классика, значительная часть того, что написал Чехов-прозаик, на протяжении XX века оставалась мало известна не только публике, но и литераторам-профессионалам, о чем свидетельствует и практика цитирования, и история переводов Чехова на английский язык¹⁰³.

Чтобы разобраться в сходствах и различиях Манро и Чехова, попробуем кратко проанализировать несколько текстов нового нобелевского лауреата. Основной корпус произведений Манро — это 169 повестей и рассказов, большинство которых составили 14 «канонических» сборников. Охватить их все в одной работе невозможно и поэтому мы ограничимся в основном материалом сборника «Слишком много счастья» (2009), который был первым переведен на русский язык¹⁰⁴.

¹⁰² Особенно повезло «Даме с собачкой», которую включают во все антологии и университетские курсы как образцовый, идеально написанный короткий рассказ.

¹⁰³ В 1916–1922 гг. Констанс Гарнетт перевела на английский 201 прозаическое произведение Чехова, причем их выбор был совершенно произвольным, а стилистика перевода отличалась тяжеловесностью. Тем не менее это собрание почти без конкуренции представляло Чехова-прозаика в англоязычном мире до середины 1950-х гг. Впоследствии образцовым стало академическое издание пьес и поздних рассказов в переводах Рональда Хингли (так называемый «оксфордский Чехов»), выходящее в 1964–1980 гг.; оно включало в себя, помимо пьес, только рассказы, написанные после 1888 г. В 1982 г. вышел сборник переводов 35 ранних рассказов, выполненный Патриком Майлзом и Харви Питчером, за этим изданием последовал ряд других. Однако до сих пор многие тексты молодого Чехова остаются непереуведенными. См. об этом: *Шерешевская М. А. Чехов в Англии. Переводы // Литературное наследство. Т. 100. Чехов и мировая литература. Кн. 1. М., 1997. С. 369–405.*

¹⁰⁴ См.: *Манро Э. Слишком много счастья / Перев. с англ. А. Д. Степанова. СПб., 2014.*

Начнем с тематического сходства. Писательнице, почти всю жизнь прожившей в маленьких городках канадских провинций Онтарио и Британская Колумбия, разумеется, близка и понятна тоска чеховских героев, которые томятся в уездном захолустье по иной, счастливой жизни. Например, в провинциальном городке родилась и выросла Джулиет, героиня рассказа «Жребий» (2004), — одаренная девушка, в двадцать один год получившая магистерскую степень по классической филологии. «В городке, где она росла, — замечает повествователь, — на ее одаренность посматривали так, как обычно смотрят на хромоту или лишний палец»¹⁰⁵. Эта фраза является, по-видимому, прямой цитатой из «Трех сестер», где Маша говорит о себе и своих сестрах: «В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца». Однако в мире Манро, в отличие от чеховского, нет труднопроницаемых перегородок между столицей и провинцией, которые не могут преодолеть сестры Прозоровы и с трудом преодолевает Надя Шумина из рассказа «Невеста». Та же Джулиет, увлеченная древней историей, легко поступает в университет, получает стипендии, пособия, ученую степень, а затем находит работу и обретает личное счастье. В последнем обстоятельстве тоже сказывается отсутствие социальных перегородок: мужьями героинь Манро — рафинированных высокообразованных девушек — часто становятся простые люди, плотники, лесорубы и рабочие. Однако различие в образовании не ведет к конфликту — что отличает Манро от Чехова, который посвятил теме неравного в социальном и интеллектуальном отношении брака добрый десяток рассказов: от ранних «Дачницы» и «Розового чулка» и до поздних «Учителя словесности» и «Супруги».

¹⁰⁵ *Munro A. Chance // Munro A. Runaway. New York, 2005. P. 53. — Здесь и далее перевод текстов Э. Манро наш.*

Разумеется, причины такого положения вещей — не только литературные. Канада — одна из самых благополучных стран в современном мире, *de facto* социалистическая, с отсутствием резкого разделения людей по уровню доходов, образования и культурных предпочтений, с твердыми социальными гарантиями, толерантная и спокойная. Здесь успешно преодолены расовые, сословные и гендерные предрассудки, и основанные на них сюжеты, которые часто разрабатывал Чехов («Скрипка Ротшильда», «В усадьбе», «Печенег» и мн. др.), по-видимому, невозможны. В большинстве рассказов о современности Элис Манро пишет не столько о социальных, сколько о личных — индивидуально-психологических и семейных — конфликтах. Часто в основу сюжета положено преступление, однако не «типичное», социально мотивированное, а спонтанное, представляющее собой как бы выход на поверхность того дикого хаоса, который таится в душе каждого человека. Только в рассказах о далеком прошлом (сборники «Да кто ты вообще?», 1978; «Вид из Касл-Рока», 2006) решающей оказывается социальная детерминация поступков. Социальная тема отчетливо звучит и в рассказах, действие которых происходит во времена детства и молодости писательницы (1940–1950-е годы), когда социальные контрасты еще оставались сильны («Венлокский крик», 2005; «Есть такие женщины», 2008), а отношение к непохожему на других человеку было совсем иным («Лицо», 2008; «Детская игра», 2009).

Сравнение с Манро оказывается небесполезным для понимания Чехова. Мы привыкли считать, что его творчество имеет общечеловеческий и вневременной характер: иначе как объяснить сегодняшний успех чеховской прозы и драматургии в других странах? Однако в сравнении с Манро на первый план выходит иное: Чехов, считавшийся многими «передовыми» современниками (Н. К. Михайловский,

А. М. Скабичевский, М. А. Протопопов и др.)¹⁰⁶ аполитичным автором, не отвечавшим на современные общественные запросы, теперь предстает писателем, который почти всегда писал о социальной несправедливости.

Не менее важно и различие в поэтике двух авторов на сюжетном уровне. Ключевой лейтмотив Манро, при всей погруженности ее героев в быт, — это мифологический архетип «прохождения через ад», символическая смерть и воскресение. Следы этого протосюжета можно увидеть почти в каждом тексте. Героиня (реже герой) попадает в ситуацию, когда ей кажется, что жизнь кончена, она продолжает жить в некоем лиминальном пространстве, но чувствует себя мертвой и готовится к окончательной смерти. Затем он или она внезапно обнаруживает, что жизнь только начинается, впереди ждет воскресение и свет. Приведем в качестве примеров фабулы двух рассказов из сборника «Слишком много счастья».

«Измерения» (2006). В жизни 22-летней Дори произошла трагедия: ее психически неуравновешенный муж Ллойд убил их маленьких детей. После этого Дори чувствует себя мертвой и отказывается общаться с людьми. Ллойд, теперь заключенный психбольницы, тоже похож на мертвеца. Между бывшими супругами устанавливается странный эмоциональный контакт, их тянет друг к другу. В конце концов Ллойд рассказывает о своем открытии: убитые дети существуют в некоем ином измерении, куда можно проникнуть в видениях и снах. Героиня почти готова в это поверить. «Переход» на сторону мужа означал бы для нее окончательную смерть, но этого не происходит. В конце рассказа Дори спаса-

¹⁰⁶ См.: А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в.: Антология. СПб., 2002. С. 80–92, 112–143, 144–179.

ет попавшего в тяжелую аварию незнакомого юношу и словно оживает сама; ее больше ничто не связывает с бывшим мужем.

«Глубокие скважины» (2008). Девятилетний Кент во время пикника, устроенного его родителями в горах, проваливается в глубокую расселину в скале; мать и отец спасают его, вытаскивая наружу (как бы рождая заново), и он становится другим человеком. Повзрослев, Кент уходит из дому, полностью порывает с семьей и становится главой ньюэйджевской секты, исповедующей жизнь только в настоящем, без прошлого и будущего. Он хочет принять имя евангельского Лазаря (умершего и воскрешенного), но потом решает назваться Ионой — пророком, побывавшим во чреве кита.

Подобные мотивы есть почти в каждом рассказе («Любит — не любит»¹⁰⁷, 2001; «Наплавной мост», 2000, и др.). Очень частотны у Манро мотивы смертельной болезни (обычно онкологической), во время которой павший духом человек все-таки находит в себе силы принять мир таким, какой он есть, и, подобно толстовскому Ивану Ильичу, видит свет. Это сближает Манро не столько с Чеховым, сколько с темами «воскресения» и «восстановления погибшего человека» — центральной линией русской литературы XIX века, традициями Толстого и Достоевского. У Чехова, завершавшего эпоху классического реализма, эта тематика присутствовала в ослабленном и редуцированном виде. Как показал В. Б. Катаев¹⁰⁸, место

¹⁰⁷ Так мы перевели бы название рассказа, в котором цитируется детская считалка: «Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage» (2001). См. следующую статью в этом сборнике.

¹⁰⁸ См.: Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М., 1979. С. 10–30.

этого мотива у Чехова часто занимает гносеологическое «открытие»: герои осознают неправильность собственного поведения, неоднозначность обстоятельств, большую, чем им казалось раньше, сложность жизни в целом и т. д. Подобное открытие составляет центральное событие чеховского рассказа, однако, в отличие от «воскресения», оно не является окончательным, не обязательно меняет жизнь героев и может быть забыто уже на другой день. На этом фоне творчество Манро предстает и более однозначным (контрастным, построенным на противоположностях), и более оптимистичным.

Различие двух авторов заметно и в том, что Элис Манро часто использует практически отсутствующий у Чехова сюжет о Золушке. Бедная, робкая, некрасивая, часто уже немолодая женщина «чудом» находит свое счастье, возлюбленного, становится «царицей мира» (рассказы «Любит — не любит», 2001; «Жребий», 2004; «Настоящая жизнь», 1992; «Вымысел», 2007; незавершенный сюжет в повести «Слишком много счастья», 2009). У Чехова действует совсем другая закономерность: желания героев (и героинь) не выполняются. Чеховский человек, как правило, не обретает того, что хотел, но очень часто получает нечто противоположное или противоречащее желаемому. Особенно ясно это видно как раз в рассказах о любви, где зачастую отсутствуют препятствия к счастью героев: молодая и богатая Анна Акимовна в повести «Бабье царство» (1894) воспринимает свое положение хозяйки фабрики как тяжелое испытание и отказывается от возможности выйти замуж за простого рабочего в ситуации, когда выполнению ее желания ничто не препятствует.

Если центральные темы рассказов Чехова и Манро всегда имеют больше различий, чем сходств, то темы дополнительные, сопровождающие главную, а также отдельные мотивы и детали оказываются весьма сходными. Так, в уже упомянутом выше рассказе «Глубокие скважины» явно просматри-

ваеся одна из тематических линий чеховского «Архиерея» (1902): отчуждение в отношениях матери и сына, который, «заново родившись» и сменив имя, умер для семейной жизни и стал чужим для родных. Напомним, что чеховский герой, преосвященный Петр, — это монах, который хотя и дал обет ухода от мира, тем не менее не находит в себе сил следовать этому обету и жаждет обыкновенного человеческого общения. Его тяготит почтительность окружающих, невозможность простых отношений ни с кем, даже с родной матерью. Сходный разрыв в отношениях, и даже более глубокий, изображен в рассказе Манро. Более того, у канадской писательницы провал коммуникации выглядит совсем фатальным. Чеховский преосвященный Петр — все-таки «монах по должности», принявший постриг не по зову души, а как условие продвижения в церковной иерархии (архиереем может стать только представитель «черного» духовенства). Герой Манро Кент оставляет отца и мать очень легко, руководствуясь даже не словами Христа, обращенными к матери¹⁰⁹, а исключительно внутренним убеждением. Он объявляет себя существом бесполом, неимущим, лишенным дружеских и родственных связей, стоящим вне социума, не имеющим прошлого и живущим только настоящим. Как и другие члены его секты, Иона-Кент живет тем, что подбирает выброшенные вещи и продукты и просит милостыню. Это не просто кенозис, а некий предел возможного в современном обществе самоумаления. Герой — чужой для всех, и это обстоятельство определяет поэтику рассказа. Если в чеховском «Архиерее» господствует точка зрения сына, то у Манро — точка зрения матери. При этом герой-отступник остается закрытым, загадочным, мотивы его поступков, которые не может понять

¹⁰⁹ Когда мать Кента припоминает слова Христа: «Иисус говорит Ей: что Мне и Тебе, Жено?» (Ин. 2: 4), это вызывает у героя раздражение.

мать, не до конца понимает и читатель. Но одновременно создается и более трагическая, чем у Чехова, перспектива: Салли много лет назад потеряла связь с сыном, потом случайно нашла его, но только для того, чтобы убедиться, насколько он стал ей чужим. Сходные ситуации — невозможность не только родственного общения, но и коммуникации вообще — обусловлены разными причинами. У Чехова в сравнении с Манро выступает на первый план «иерархическая тема»: мать — вдова дьякона, вечная просительница, привыкшая к почти раболепному отношению к вышестоящим, тем более к архиерею. Мотив отчуждения обусловлен несовпадением антропологического и социального, человеческого и общественного. У Манро, помимо психологического отчуждения (непонимания мотивов и смысла поступков сына), сильным фактором оказывается буржуазное презрение к неопрятному быту нищего побирушки, в которого превратился сын.

Таким образом, за различием авторов стоит различие общественных сознаний: иерархическое, почти кастовое общество времен заката империи — и современная демократия. Индивидуальное же отношение к проблеме проявляется у авторов в вере или неверии в возможность преодолеть отчуждение. В чеховском рассказе перед смертью героя происходит то, что интерпретаторы обычно воспринимают как чудо понимания: почти дословно совпадают самоощущение архиерея и то, каким он кажется матери: «...и ему уже казалось, что он хуже и слабее, незначительнее всех... <...> И ей тоже почему-то казалось, что он хуже, слабее и незначительнее всех». Мать забывает, что перед ней преосвященный Петр и зовет его детским именем: «Павлуша».

Однако этот контакт в «Архиерее», как и в других чеховских рассказах, оказывается всего лишь мгновенным проблемным. Сразу после момента таинственной общности мыслей и представлений говорится о том, что герой «уже не мог вы-

говорить ни слова, ничего не понимал», возможность взаимопонимания теряется навсегда. А затем следует «сцена забывания»: покойного преосвященного все забыли, и не все соседки верят матери, когда она робко упоминает, что у нее был сын архиерей. Время стирает и уничтожает всё.

Иначе решает вопрос Элис Манро. Оба героя — сын и мать — остаются живы. Они расстаются и, по-видимому, навсегда. Однако в самом конце рассказа появляется слабый лучик надежды. Финал звучит так:

Но, как бы там ни было, Салли прожила этот день, и он не стал концом всего. Стал или не стал? Она сказала: «может быть, увидимся». А он ее не поправил.

Таким образом, в интертекстуальном диалоге с Чеховым (если он действительно имеет место) Манро оказывается «адвокатом Бога» — она утверждает жизнь, надежду и спасение. Наверное, в этом и заключается главное отличие канадской писательницы от «вечного спутника», с которым ее сравнивают всю жизнь.

«Спящая красавица» сегодня: к вопросу о границах интертекстуального и мифопоэтического подходов

Гипотеза, которую мы намерены проверить в данной статье, состоит в следующем. Для того чтобы возникла некая существенная в семантическом отношении связь между двумя сюжетными произведениями, нужно, чтобы их фабулы (или, по крайней мере, центральные эпизоды) поддавались «совместному пересказу» — сводились к некоему полному предложению, в котором обязательно есть подлежащее, сказуемое и дополнение (логические субъект, предикат и объект), а желательно и другие второстепенные члены. Чем больше можно внести в это предложение общих дополнений, определений и обстоятельств, тем убедительнее будет искомая связь; чем меньше окажется совпадающих элементов (вплоть до совпадения только одного из главных компонентов — субъекта или предиката), тем поверхностнее и отдаленнее сходство. Если в «совместном пересказе» можно привести несколько хронологически и/или логически сопоставленных предложений, образующих связный текст, то значимость интертекстуальной связи резко повысится. Наиболее сложным моментом, отграничивающим «вчитывание» от «значимой интертекстуальной связи», оказывается так называемый «нажим на

текст»: случай, когда, для того чтобы втиснуть материал в общую рамку, исследователь перефразирует фабулу одного из текстов, используя тропы и/или описывая актанты и действия перифразами-загадками по принципу «затемнения содержания». В данной статье мы не будем выстраивать «типологию вчитываний», это задача отдельной работы¹¹⁰.

Подход, который мы попытаемся развить, был намечен И. П. Смирновым в некоторых замечаниях книги «Порождение интертекста». Так, ученый доказывает отсутствие связи между стихотворениями Пастернака и Каролины Павловой о Венеции, поскольку сюжетика стихотворения Павловой сводится к пропозиции «город — пленная царица, забывающая в водной стихии о плене», а у Пастернака Венеция предстает «горожанкой-самоубийцей, бросающейся в воду»¹¹¹. Сходства тематики («стихи о Венеции»), центрального образа (город-женщина) и атрибутики («водная стихия») недостаточно для

¹¹⁰ Приведем только один пример такого «вчитывания» в форме шуточной загадки (которая, впрочем, мало отличается от многих вполне серьезных интертекстуальных находок): в каких двух текстах описывается «варяжский князь, скончавшийся от яда вскоре по произнесении монолога, обращенного к черепу существа, на котором он некогда ездил верхом?» (*Безродный М. В.* Пиши пропало. СПб., 2003, 40). Помимо очевидного ответа («Песнь о вещем Олеге»), есть и неочевидный — «Гамлет» (ср.: «Увы, бедный Йорик! Я знал его, Горацио; человек бесконечно остроумный, чудеснейший выдумщик; он тысячу раз носил меня на спине»; перевод М. Л. Лозинского). Назвать датского принца «варяжским князем», а шута, игравшего с ребенком, «существом, на котором герой ездил верхом», — и есть подмена-«вчитывание», о которой мы говорим. Поскольку «вчитывания» — хотя обычно и менее карикатурные, чем в приведенном примере, — встречаются в интертекстуальных прочтениях постоянно, выстроить типологию таких подмен — важная задача литературоведения, если оно хочет остаться наукой.

¹¹¹ *Смирнов И. П.* Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. СПб., 1995. С. 62.

утверждения значимости взаимодействия, если нельзя выстроить единую для двух текстов цепочку «субъект — предикат — объект» или показать, что элементы первой цепочки трансформируются в элементы второй с помощью единой логической операции¹¹². Таким образом, в формулировке темы взаимосвязанных произведений должны быть задействованы и термины, и реляции — одновременно логические субъект, предикат и объект: «Интертекстуальная операция проводится на сопряженных элементах предшествующего высказывания и изменяет либо их связь, либо (частично) сами термины»¹¹³. При этом логично предположить — хотя Смирнов этого не делает, — что чем больше в такой формулировке совпадает обстоятельств и атрибутов, а также и отдельных подробностей двух текстов, тем релевантнее их сопоставление.

В случае, когда речь идет не о генетической связи текстов, а о типологическом сходстве, можно, по-видимому, говорить и о порождении их обоих из единого тематического инварианта в соответствии с принципами порождающей поэтики, а этот вариант, в свою очередь, попытаться возвести к неким общим для литературы (и возможно, мифа) схемам.

Исходя из этих положений, можно сформулировать практические задачи интертекстуального анализа:

— установление тематической связи текстов путем ненавязливого «совместного пересказа»;

— демонстрация основных направлений порождения окончательного текста каждого произведения из темы через ряд промежуточных звеньев;

¹¹² А с другой стороны, если логические связи субъекта — предиката — объекта совпадают, то реальное их воплощение (например, пространственно-временные обстоятельства жизни героев) могут полностью различаться, — это мы увидим на примере рассказов Т. Толстой и Э. Манро.

¹¹³ Смирнов И. П. Указ. соч. С. 55.

- сопоставительный анализ двух текстов, при котором они «высвечивают» смысл друг друга;
- поиск более отдаленных сходств за пределами двух текстов.

Другими словами, нужно сначала найти точную формулировку семантического инварианта двух текстов, затем выявить сходства и различия в процессах и результатах воплощения глубинной темы, а затем искать ее истоки. В реальной практике литературоведческого анализа эти этапы часто смешиваются и/или переставляются.

Попробуем в качестве иллюстрации выполнить работу по заданной программе на материале двух знаменитых — каждый в своей культуре — современных текстов.

Рассказ «Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage»¹¹⁴ (2001) — один из самых известных у лауреата Нобелевской премии 2013 года Элис Манро: по нему был назван один из сборников писательницы (2002), он входил в состав трех собраний ее избранных произведений (такой чести удостоились только 6 из 114 написанных писательницей рассказов), по нему был снят фильм¹¹⁵. Не менее известен — но только в русской литературе — один из самых первых рассказов Татьяны Толстой «Соня» (Аврора. 1984. № 10. С. 78–84), о чем

¹¹⁴ Название рассказа буквально переводится так: «Ненависть, дружба, ухаживание, любовь, замужество». Эту известную формулу девичьего любовного гадания по лепесткам цветка можно передать аналогичной русской формулой при гадании на ромашке: «Любит — не любит, плюнет — поцелует...» и т. д. В дальнейшем английские тексты даются в нашем переводе.

¹¹⁵ «Hateship, Loveship» (2013), режиссер Лиза Джонсон. В фильме сохранены центральные персонажи и главная сюжетная линия, но действие перенесено в современные США, а мотивировки поступков и характеры героев частично изменены.

свидетельствуют и многочисленные перепечатки в сборниках писательницы и антологиях короткой прозы¹¹⁶, и критические отзывы, и научная литература; по мотивам рассказа также был снят фильм¹¹⁷.

Элис Манро не знает русского языка, однако надо заметить, что «Соня» была переведена на английский и напечатана в составе первого вышедшего в США сборника Толстой («On the Golden Porch». N.Y., 1989), то есть до написания рассказа Манро. Впрочем, преувеличивать вероятность прямого влияния не стоит: у нас нет свидетельств о знакомстве Манро ни с этим рассказом, ни с творчеством Толстой, ни с современной русской литературой в целом, а интересы обеих писательниц, истоки и поэтика их прозы настолько различны, что прямая генетическая связь в данном случае может быть исключена¹¹⁸.

Тем не менее явно присутствует связь типологическая. В обоих рассказах можно выделить следующий общий фабульный стержень:

¹¹⁶ На сегодняшний день это 11 сборников и антологий. Элис Манро и Татьяна Толстая по-разному подходят к формированию своих сборников. Корпус произведений Манро составляют 114 произведений, объединенных в 14 авторских сборников, тексты в которых не повторяются. Помимо этого, писательница выпустила ряд изданий избранных рассказов. Рассказы Т. Толстой постоянно «перекладываются» из одного сборника в другой, перемежаясь с новыми художественными сочинениями и эссеистикой.

¹¹⁷ «Дом на песке» (1991), режиссер Нийоле Адоменайте.

¹¹⁸ Впрочем, есть вероятность, что обе писательницы были знакомы с фильмом Хуана Антонио Бардема «Главная улица» (1956; в конце 1950-х гг. шел в СССР). Частично события фильма (шутники решают разыграть старую деву; один из них играет роль ее «жениха») совпадают с описываемым ниже сюжетом; однако в фильме нет мотива спасения в результате вымышленной любви и параллелей со «Спящей красавицей». Благодарю И. П. Смирнова за указание на фильм Бардема.

Расшалившиеся молодые люди разыгрывают серьезную, немолодую, некрасивую, одинокую, несчастливую, посвятившую жизнь другим женщину, придумывая ей возлюбленного. Завязывается переписка, героиня заочно влюбляется, пранкеры отвечают ей письмами от лица героя. Спустя некоторое время жертва розыгрыша встречается с мнимым возлюбленным (или при встрече принимает пранкера за мнимого возлюбленного) в момент, когда тот близок к смерти и находится в бессознательном состоянии. Героиня спасает его и возвращает к жизни.

Главное различие, которое не охватывается этим инвариантом, состоит в том, что возлюбленный Сони Николай в рассказе Толстой — полностью вымышленная насмешниками фигура, в то время как Кен Будро, будущий муж Джоанны в рассказе Манро, — реальное лицо. Это различие (тяготение к вымыслу/реальности), как мы увидим, окажется существенным для сопоставления двух текстов, однако оно не подрывает инвариантного сходства. *Реальное спасение в результате вымышленной любви* составляет центральное событие обоих рассказов, и его можно рассматривать как их «матрицу» в смысле порождающей поэтики или М. Риффатерра — тот набор смыслов, который после постепенного разворачивания и развития с помощью определенных «приемов выразительности» (или «модели» у Риффатерра) превращается в окончательный текст.

Дадим теперь более полные изложения двух фабул, которые будут представлять собой промежуточное звено в процессе порождения и в то же время позволят нам убедиться, что не произошло «нажима» на текст и приведенный выше «совместный пересказ» входит в эти пересказы на правах подмножества.

Рассказ Манро. Действие происходит в 1960-х годах в Канаде. Почти сорокалетняя Джоанна Пэрри всю жизнь посвятила другим, работая сиделкой, воспитательницей и домработницей. Шансы Джоанны на устройство личной жизни невелики: она груба, прямолинейна, упряма, не следит за собой, не умеет одеваться, не отличается ни красотой, ни покладистостью характера. Случайно встретив бывшего военного летчика, а теперь предпринимателя-неудачника Кена Будро, отца ее воспитанницы Сабиты, Джоанна пишет ему письмо с предложением дружбы. Кен не отвечает, но вместо него переписку затевают Сабита и ее подруга Эдит — девочки-подростки лет тринадцати, желающие посмеяться над «старушкой» и «уродиной». Письма приобретают любовный характер, и Джоанна решает все бросить и переехать на другой конец Канады, из «цивилизованной» провинции Онтарио в «дикий» Саскачеван, чтобы соединиться с Кеном. Прибыв в забытый богом поселок, она находит Кена тяжело больным, в бессознательном состоянии, выхаживает его, постепенно улучшает жизнь неудачника материально и морально и в конечном счете выходит за него замуж. Рождается ребенок.

Рассказ Толстой. Действие происходит до и во время войны в Ленинграде. Почти сорокалетняя Соня — некрасивая, не умеющая одеваться, простодушная, внешне суровая, но втайне восторженная старая дева, работающая музейным хранителем, — посвящает всю жизнь другим, помогая знакомым по хозяйству и заботясь о чужих детях. Компания веселых молодых людей во главе с Адой — блестящей «женщиной-змеей» — решает разыграть «дуру» и затевает с ней переписку от лица выдуманного Николая, который якобы влюблен в Соню, но не может с ней встретиться, так как обре-

менен женой и тремя детьми. В качестве обратного адреса указывается квартира Ады. Соня заочно влюбляется и клянется пожертвовать всем ради любимого. Постепенно молодые люди охлаждаются к своей затее, письма Соне продолжает отправлять из жалости только Ада. В первую блокадную зиму Ада оказывается на грани смерти: похоронив близких, она ложится на диван и, навалив на себя всю имеющуюся в доме теплую одежду, готовится умереть. Соня, словно почувствовав, что с «Николаем» случилась беда, пробирается через весь город и, не узнав страшно изменившуюся Аду, отпаивает «возлюбленного» последней банкой фруктового сока. После этого Соня отправляется за водой и не возвращается — по-видимому, погибает во время бомбежки. Ада выживает.

Как мы видим, при воплощении темы, ее расширении и конкретизации из фабульной схемы в более развернутый «сценарий» возникают существенные отличия двух рассказов: прежде всего в хронотопах, предметном наполнении и мотивировках поступков. В обоих текстах поэтика подчинена принципу контраста, что объясняется спецификой темы: для реализации выделенного выше инвариантного смысла, построенного на оппозициях «счастье/несчастье» и «игра / гибель всерьез», требуется контрастная композиция.

Рассказ Толстой построен на чрезвычайно резком контрасте между безоблачным довоенным временем и трагической ситуацией блокады. Некоторая искусственность и нарочитость этого противопоставления видна из того, что в первой, «мирной» части нет ничего специфически советского и тем более характерного для предвоенного десятилетия. Изображенная в рассказе семья, судя по накрахмаленным скатертям, игре в теннис и поеданию в 1930-е годы деликатесов, — не просто столичная и зажиточная, а весьма «элитарная», хотя,

судя по походам в филармонию и знанию литературной классики, интеллигентная. Так, весело и комфортно, в «большой отцовской квартире», могло жить семейство крупного советского писателя или ученого, однако в реальности и оно вряд ли избежало бы страхов и лишений. Впрочем, не надо забывать, что рассказ напечатан в 1984 году и многие реалии 1930-х не могли попасть в него по цензурным условиям. Как бы там ни было, в конечном итоге «реальность» подменяется здесь обобщенно-притчевым противопоставлением «счастливых» и «ужасных» времен как таковых, взятых почти вне истории, а контраст оказывается очень резким.

Элементы притчи можно найти и у Манро, однако по части контрастных противопоставлений канадская писательница оказывается гораздо сдержаннее. Перипетия, происходящая с Джоанной, — это, по большому счету, переход от устойчивого «несчастливого состояния», в котором героиня пребывала всю жизнь, к финальному счастью¹¹⁹. Хотя в прошлом у Джоанны были и относительно светлые годы (жизнь у миссис Уиллетс), в целом ее судьба складывалась неудачно, и чтобы обрести счастье, ей нужно совершить решительный поступок и преодолеть ряд препятствий — что и происходит. В результате произошедшей с ней метаморфозы Джоанна приобретает все то, чего была лишена прежде: мужа, ребенка, собственность; из «служанки» она становится «хозяйкой» собственной жизни. Таким образом, история, рассказанная Манро, типологически близка к повышающим социальный статус человека обрядам перехода и базирующимся на них сказочным сюжетам (в рассказе просматриваются мотивы «путеше-

¹¹⁹ Таким образом, получается, что если рассматривать рассказы в терминах оппозиции «улучшение/ухудшение положения героини», то они оказываются не только несходными, но даже противоположными по своим интенциям.

ствия в иное царство», «решения трудной задачи», «завоевания брачного партнера», «возвращения назад в повышенном статусе» и другие элементы классической волшебной сказки). Трансформация «матрицы» в сюжет происходит с помощью готового механизма.

История, рассказанная Толстой, не соотносена с обрядами перехода и в сюжетном отношении сложнее сказки: в саму «плоть» нарратива внедряется момент субъективности и иллюзорности. Хотя фабула и построена на противопоставлении «счастье/несчастье», в сюжете эта оппозиция размывается: счастье может быть выдуманным, что и доказывает случай Сони. Безусловной ценностью является здесь не счастье (как у Манро), а нечто ему противоположное — самопожертвование: развитие сюжета можно описать как реализацию способности героини к жертве. В счастливое довоенное время Соня дарит любимому «свое единственное украшение: белого эмалевого голубка», а во время войны буквально отдает последнюю каплю жизни. Таким образом, помимо выделенного выше инварианта, матрицей рассказа служит еще и определенный потенциал, изначально заложенный в характере героини.

В рассказе Манро тоже есть реализация изначально заложенного потенциала, однако иного. Как и Соня, Джоанна превосходно готовит, заботится о детях и ведет хозяйство, но делает это до поры до времени не для себя и своей семьи, а для других: она много лет выполняла роль сиделки при старухе миссис Уиллетс, потом заботилась о чужих детях (Сабите) и по-детски беспомощном в житейском отношении старике Маккаули. У обеих героинь есть «talant домохозяйки» и «нереализованный семейный потенциал», однако у Сони, которую окружает ореол «святости», этот потенциал так и не реализуется, а у более приземленной Джоанны воплощается в устройстве дел Кена и создании семьи. Если выдуманная любовь Сони романтична и возвышенна, то история Джоанны

романтического флера совершенно лишена. Корал Энн Хауэллс даже замечает, что отношения Джоанны и Кена — нечто противоположное любовной истории, это «торжество организаторских способностей женщины в сочетании с благодарностью мужчины за спасение»¹²⁰. Помимо благодарности за спасение, немалую роль для Кена играет и то, что у Джоанны есть деньги: иными словами, здесь задействованы не просто «приземленные», а меркантильные стимулы, не согласующиеся со всем строем рассказа Толстой.

Таким образом, оттолкнувшись от единого инварианта, Толстая и Манро развивают сюжет в разных направлениях; трудно не заметить, что рассказ Манро не только заканчивается «хеппи-эндом», но и явно воплощает «мечту Золушки». Возникает соблазн объявить, что русская и канадская писательницы тяготеют к противоположным полюсам оппозиции «духовное/материальное».

Соню и Джоанну характеризует разная степень способности к самоотдаче, и это сказывается даже на пространственно-временных характеристиках. В последнем отношении очень схожими оказываются центральные эпизоды, которые можно свести к следующей инвариантной схеме: *героиня, преодолев большие трудности, прибывает в выморочное место, где в бессознательном состоянии находится герой, и возвращает его к жизни.*

Пространство, где пребывает находящийся при смерти возлюбленный, характеризуется отдаленностью, экстремальностью, обрывом всех связей с остальным миром: это царство холода (у Толстой) или жары (у Манро); вымерший город (у Толстой) или «полное отсутствие цивилизации» (у Манро);

¹²⁰ Howells C. A. *Intimate Dislocations: Alice Munro, "Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage"* // Alice Munro / Ed. H. Bloom (Bloom's Modern Critical Views). N.Y., 2009. P. 177.

заброшенная квартира/дом, где все обитатели умерли/разъехались, за исключением одного человека. Однако за формальным внешним сходством стоит совершенно разное содержание, которое связано с разной степенью «готовности к самопожертвованию». Соня еще до войны обещает «отдать за Николая свою жизнь или пойти за ним, если надо, на край света» — что и происходит, когда она в блокадном декабре идет «через весь Ленинград в квартиру умирающего Николая». В мире Манро (как и в реальной Канаде) поездка за любимым в отдаленную провинцию на западе, в забытую богом деревню — решительный поступок, но все-таки не подвиг, хотя бы потому что оттуда всегда можно переместиться в более удобное для жизни место, что и делают герои после создания семьи¹²¹.

Различие в методах Толстой и Манро ощутимо и в степени объясненности характеров героинь. Соня у Толстой как бы возникает из ничего и уходит в ничто: оживает старая фотография (или воспоминание). Правдоподобие происходящего обманчиво, при более внимательном чтении становится ясно, что перед нами модернистская иллюзия реальности: в характерах и поступках героев нет никакой социальной детерминации, да и сами обстоятельства их жизни остаются непроясненными¹²². В отличие от Толстой, Манро подробно про-

¹²¹ В ряде рассказов Манро описываются подобные перемещения героев: «Случай» («Chance», 2004), «Скоро» («Soon», 2004) и др. Важнейшими событиями в небогатой проишествиями жизни самой Манро был переезд из Онтарио в Британскую Колумбию в 1949 г. и возвращение обратно в 1972 г.

¹²² О Соне говорится: «...неизвестно, кто были ее родители, какой она была в детстве, где жила, что делала и с кем дружила до того дня, когда вышла на свет из неопределенности и села дожидаться перцу...» Такие обрезанные нити характерны и для Т. Толстой, и для Набокова: у этих писателей, как правило, «типичны» только второстепенные фигуры, а на передний план всегда выходят уникамы.

писывает биографию Джоанны, полностью объясняющую ее характер, однако при этом — тоже в соответствии с реалистическими установками — оставляет своему персонажу потенциал для самореализации, который воплощается в сюжете.

«Нереалистическая» природа рассказа Толстой усугубляется и тем, что в нем сильно лирическое начало. «Соня» читается как грустное элегическое размышление о быстротечности человеческой жизни, о тленности всего сущего и противопоставляет обреченности и смерти странное, парадоксальное, почти мистическое событие: вымысел воплощается в реальность — по крайней мере, в «реальность сознания» героини.

Ощущение происходящего в рассказе Толстой как «нереальности» усиливается и системой повествования. Природа рассказывающих о Соне повествовательных инстанций не до конца понятна: сначала некий близкий автору голос из времени написания рассказа словно бы интервьюирует запечатленную на фотографии «веселую компанию» пятидесятилетней давности: «...хотелось бы поподробнее узнать про Соню». Дальше создается впечатление, что один из участников этой компании откликается на просьбу и рассказывает историю Сони, хотя в живых из тех людей осталась одна Ада, и она явно не является рассказчицей. При этом говорящий и слушающий принадлежат к одному кругу, а может быть, и к одной семье: адресату-слушателю не надо объяснять, кто такие мельком упомянутые Валериан или Котик, хотя при этом он(а) не знает, как одевалась Соня. Однако, едва сложившись, такая система повествования — «рассказ старшего члена семьи младшему» — тут же рушится: в нее вдруг проникают реальные диалоги из прошлого и возникают детали, вызывающие эффект присутствия (например: «...ваш незабываемый облик навеки отпечатался в моем израненном сердце (не надо „израненном“, а то она поймет буквально, что инвалид)»; «...тут Валериан просто свалился с дивана от хохота» и др.). Рассказ

превращается в сцену, дистанция исчезает, прошлое, о безнадёжном исчезновении которого говорится в начале, становится видимым и слышимым — ожившей фотографией. (Однако такая детализация сочетается со странными провалами в знаниях всеведущего рассказчика: так, он знает, что Соня, встретившись с «Николаем», «благословила свою счастливую судьбу и ушла с ведром за водой», но не знает точно, как она погибла.) Возможно, Толстая оставляет этим читателю возможность посчитать все рассказанное вымыслом. Таким образом, у Толстой само повествование ориентировано на восприятие чуда, способ рассказывания работает на тему воскрешения, с самого начала противопоставленного полному исчезновению прошлого, от которого «никого не осталось», кроме (вновь) находящейся на пороге смерти Ады.

Сложная система повествования в рассказах Элис Манро становилась предметом специальных исследований¹²⁵. «Фирменные» приемы писательницы — это свободные переходы между разными временными пластами и точками зрения героев: считается, что такая техника, больше характерная для крупного нарратива, придает коротким рассказам романную глубину (этот тезис, кстати, не раз высказывался и по отношению к Чехову, с которым любят сравнивать Манро критики). В «Любит — не любит» все эти приемы представлены очень наглядно. Рассказ начинается с заставки «Давным-давно...» («Years ago...»), отодвигающей происходящее на некую «эпическую дистанцию», а дальнейший текст включает постоянные отсылки как к отдаленному, так и к недавнему прошлому уже по отношению к моменту основного действия. Повествователь становится на точку зрения каждого из центральных героев (Джоанна — Маккаули — Эдит — Джоанна — Кен — Джоанна — Эдит) поочередно. Такое «чтение чужих мыслей» было бы

¹²⁵ *Duncan I. Alice Munro's Narrative Art. N.Y., 2011. P. 31–52.*

чудом, если бы не представляло собой давно автоматизированную повествовательную условность, которая применяется куда чаще, чем приемы, выбранные Толстой. Кроме того, способ повествования у Манро, в отличие от Толстой, не связан непосредственно с тематикой рассказа, а представляет собой (как и «сказочное» развитие матрицы) готовый прием.

По-разному связаны разбираемые тексты и с большой литературной традицией.

Рассказ Толстой несомненно переосмысляет тему воскрешения — центральную и для русской классики XIX века, и в целом для русской литературы. В отдаленной перспективе главное событие «Сони» можно сопоставить не только с романом Толстого «Воскресение», но и, например, с эпилогом «Преступления и наказания», когда под действием жертвенной любви Сони сознание Раскольникова начинает преодолевать свою «уединенность», с чего начинается «история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомой действительностью» — то есть воскрешение.

Рассказ Манро подключается, скорее, к другой традиционной теме — рождественской. Ключевое событие в рассказе Манро напоминает рождественское чудо, и не случайно об этом упоминается в переписке героев: «Каким, думаю, счастливым подарком на Рождество будет, если Джоанна скажет мне: я твой друг»¹²⁴. Впрочем, последовательно реалистический текст вряд ли возможно редуцировать к одной «архетипической» теме.

¹²⁴ Заметим, что рассказ Толстой тоже содержит скрытое упоминание о рождественском чуде, однако очень неоднозначное и горько-ироническое: перед тем как лечь умирать, Ада «затопила печурку Диккенсом», который явно выступает тут как метонимическая отсылка к Рождеству.

Подводя итог вышесказанному, можно заключить, что Манро и Толстая не просто в разных направлениях воплощают исходный инвариант, но и пользуются при этом разными художественными методами. Для Толстой характерна модернистская (набоковская) вера в торжество вымысла-искусства над реальностью, резкость контрастов и недообъясненность характеров персонажей; для Манро — сдержанность, логичность, стремление сохранить полное правдоподобие, несмотря на новеллистический сюжет о «свершившемся *неслыханном* событии», по знаменитому определению Гете. В сопоставлении друг с другом эти особенности текстов высвечиваются особенно ярко (в чем и можно увидеть оправдание предпринятого анализа).

Выделенная выше инвариантная последовательность мотивов (*героиня, преодолев большие трудности, прибывает в выморочное место, где в бессознательном состоянии находится герой, и возвращает его к жизни*) не может не напомнить об одном из самых известных бродячих сюжетов мирового фольклора. Сюжет № 410 по указателю Аарне-Томпсона («Спящая красавица») — как в сочетании с сюжетом АТ 709 («Волшебное зеркальце»), так и без него — широко распространен в сказочном фольклоре и неоднократно обрабатывался в литературе и других искусствах.

Основные литературные обработки этого сюжета в Европе — хрестоматийные сказки Шарля Перро и братьев Grimm и их возможный источник — сказка Джамбаттиста Базиле «Талия, Луна и Солнце». Мотив пробуждения заколдованной спящей героини наиболее известен по сказке братьев Grimm «Белоснежка», также восходящей к Базиле (сборник «Пентамерон»; II, № 8). В русской традиции этому мотиву соответствуют сказки № 210 и 211 из сборника А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки». «Белоснежка» братьев Grimm наряду с первой русской публикацией сказки этого типа в лубочном сборнике

«Старая погудка на новый лад» (1795) и с записью народной сказки, сделанной Пушкиным, послужили материалом для пушкинской «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях»¹²⁵.

Попробуем определить степень значимости этого сюжета для понимания рассказов Толстой и Манро. Оговоримся сразу, что, по нашему убеждению, к подобным параллелям следует относиться с большой осторожностью: так называемые «мифопоэтические прочтения» обычно представляют собой самый явный вид «вчитывания», и насущной задачей литературоведения является «положить предел» этой практике. Однако в данном случае сходство сюжетов несомненно, и сопоставление допустимо. При этом речь идет не о происхождении рассказов из сказки и/или мифа — от подобных суждений исследователь, на наш взгляд, должен воздерживаться, — а именно о значимом типологическом сходстве, которое определяется тремя факторами.

Во-первых, можно уверенно утверждать, что сказочно-мифологический сюжет знаком обеим писательницам в силу своей общеизвестности.

Во-вторых, сказку и оба анализируемых текста объединяет общее центральное событие — выведение «объекта» из летаргического сна, забвения-болезни.

В-третьих, работает указанное в начале статьи «правило ненасильственного пересказа»: при объединении сюжетов сказки и двух рассказов в инвариант мы не пользовались тропами (если не считать совсем стертой языковой метафоры «возвращать к жизни») и не описывали актанты и действия затемняющими перифразами-загадками. Содержание центрального события в сказке и рассказах остается тем же, но в соответствии с принципом новеллизации волшебной сказ-

¹²⁵ Азадовский М. К. Литература и фольклор. Очерки и этюды. Л., 1938. С.75–84.

ки, описанным Е. М. Мелетинским¹²⁶, меняется атрибутика: принцы и принцессы превращаются в обычных людей, а «расколдовывание» — в помощь больному или голодающему.

Однако есть сложная проблема, которая ставит под вопрос релевантность сопоставления сказки и современного текста; ее можно назвать «проблемой лишних деталей». Объединяя сюжеты в один инвариант, мы не искажаем их, однако неизбежно пропускаем не совпадающие в претексте и посттексте элементы. Попробуем их проанализировать, ничего не упустив.

К явным «лишним деталям» в рассматриваемом случае относится в первую очередь перемена гендерных ролей в рассказах по отношению к сказке. Если в наиболее известных вариантах сказки (Базиле, Перро, братья Гримм, ее обработки в искусстве) юноша силой любви воскрешает девушку (отсюда русский перевод «beauty» как «красавица»), то у Толстой и Манро происходит обратное — женщина воскрешает мужчину. В. Я. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки» допускает такую инверсию: «В некоторых случаях в стеклянном гробу лежит юноша (Ж. ст. 339). „Спящей красавице“ можно противопоставить „спящих отроков“ (См. 56)»¹²⁷. Однако если не поверить Проппу на слово, а заглянуть в сказки, на которые он дает отсылки в скобках, это допущение покажется сомнительным.

¹²⁶ В процессе превращения волшебной сказки в новеллистическую происходит фундаментальная перемена — «трансформация волшебных сил... в удивительные перипетии жизни индивида в виде отдельных необычных „эпизодов“, «демонические противники превращаются в лесных разбойников, а чудесные (в генезисе тотемические) жены становятся переодетыми в мужской костюм верными подругами, активно вызволяющими из беды своих мужей» и т. п. (Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 12, 18).

¹²⁷ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 128.

В первом случае Пропп ссылается на очень позднюю запись явно «полуавторского» текста, свободно контаминирующего мотивы различных волшебных сказок и современной рассказчику уголовной литературы. В нем нет мотива заколдованности и болезни, зато есть мотив обмана: герой принимает вид уродца, скрывая свою красоту и силу от невесты-царевны (потом жены). В ключевом эпизоде царевна будит уснувшего после боя со змеем героя и узнает в нем богатыря¹²⁸. Строго говоря, данный эпизод не относится к сюжету «Спящая красавица» (правда, в финале этой сказки неожиданно появляется хрустальный гроб в подземелье, в котором лежит восковая фигура героя, но этот мотив явно представляет собой реминисценцию из Пушкина).

Во втором случае Пропп дает ссылку на записанную в 1903 году в Новгородской губернии историю, в которой рассказывается о том, как праведные отроки в знак протеста против того, что их отец-маловер посылал их в праздник работать, заснули в поле, потом исчезли и проснулись (сами) через 30 лет на том же месте в совершенно изменившемся мире; в финале братья уходят в лес, туда, где спали, строят там «келью» и умирают; на этом месте по их завещанию воздвигают монастырь¹²⁹. По всем параметрам этот сюжет также не может быть отнесен к АТ 410; первая его часть напоминает скорее «Рипа Ван Винкля» В. Ирвинга, а вторая — легенды об основании монастырей.

Перемена пола героев не влияет на семантику сюжета («любовь побеждает смерть»), как не влияет на нее и перемена

¹²⁸ Сибирско-русские сказки // Живая старина. 1914. Т. XXI. Вып. II–IV. С. 339.

¹²⁹ Сборник великорусских сказок Архива Русского географического общества: [В 2 вып.]. Т. 1. (Записки Императорского Русского географического общества по отделению этнографии. Т. 44). Пг., 1917. С. 260–264.

возраста («вечно юные герои сказки vs люди средних лет в рассказах»), поскольку множество сюжетов нового времени стремится доказать, что «любви все возрасты покорны». «Но все же, — честно замечает Пропп, — тенденция к специфически женским формам временной смерти налицо. В этнографических материалах нет источников для такой дифференциации. Мы должны считать ее явлением сказочной традиции, начало и причину которой можно проследить только путем специального изучения данного сюжета»¹³⁰. Насколько нам известно, такого изучения пока проведено не было.

Другое существенное расхождение касается финалов сказки и одного из сопоставляемых текстов.

Хеппи-энд рассказа Манро только усиливает «сказочность» происходящего (вопреки установке на строгий реализм). Как мы уже говорили, в финале «Любит — не любит» происходит типичное для сказки обретение «руки» и «царства»; героиня, успешно пройдя испытания, повышает свой социальный статус. Более того, у увлеченного сопоставлением исследователя может возникнуть желание перевести все образы рассказа Манро на язык сказки, и тогда хозяйка магазина «У миледи» превратится в фею, поезд — в экипаж, Саскачеван — в тридевятое царство, полуразвалившаяся гостиница Кена — в заколдованный замок и т. д. Найдутся новые функции у отдельных деталей: если перед нами сказка о спящей *красавице*, то не случайно в тексте, написанном с точки зрения героини, говорится о «прелестном, нагловатом лице» («*charming cossy-looking face*») найденного героя. Мы не будем сейчас разбирать эти возможности (при анализе в каждом случае возникнут свои «за» и «против»). Отметим другое: ничего подобного нет у Толстой.

Вместо счастливого воссоединения возлюбленных в «Соне» происходит гибель заглавной героини. Правда, возможно

¹³⁰ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 129.

возражение: это не отменяет самого смысла «воскрешения силой любви», ведь Ада остается жива. Однако приведенный выше анализ системы повествования доказывает, что та «красавица», которая воскрешается в рассказе, — это не одна Ада, но еще и память, а ее воскрешение не вечно. В «Соне», как и во всем раннем творчестве Татьяны Толстой, борьба памяти и забвения всегда заканчивается победой всепоглощающего времени¹⁵¹, и потому текст окрашивается в элегические тона¹⁵².

Любопытно, что в рассказе Манро, где воскрешение именно силой любви сомнительно, сказочная схема просматривается куда лучше, чем в рассказе Толстой, где речь несомненно идет именно о силе любви (пусть и к воображаемому объекту).

Список деталей, которые доказывают близость рассказа Манро к сказке и отдаленность от него рассказа Толстой, можно продолжить¹⁵³.

Все это говорит об одном: сказочные (и шире — мифопоэтические) параллели — ускользающие, почти неуловимые объекты, и потому они очень удобны для разнообразных манипуляций и «вчитываний», которые всегда происходят при обязательном условии: игнорировании деталей.

¹⁵¹ «Победа над временем» у Толстой может иметь ментально-символический, но не реальный характер.

¹⁵² Ср. такие рассказы, как «На золотом крыльце сидели», «Милая Шура», «Река Оккервиль» и др.

¹⁵³ Так, например, болезнь, которая приводит к временной смерти девушки в сказке, «приписывается наличию в теле постороннего предмета, а лечение состоит в извлечении шаманом этого предмета» (Пронн В. Я. Указ. соч. С. 127). Если о рассказе Манро еще можно с некоторой натяжкой сказать, что излечение происходит путем удаления инородного тела (мокроты), то у Толстой и причины временной смерти, и причины выздоровления совершенно иные (для АТ 410 характерен не живительный, а, наоборот, отравленный напиток).

Подводя итог вышесказанному, можно сделать следующие *выводы*. Предложенная в преамбуле данной статьи схема интертекстуального анализа, по-видимому, способна наметить границы верифицированного подхода к сопоставлению сюжетных текстов, хотя его окончательные контуры остаются неясными и могут быть выявлены

— эмпирическим путем: сопоставлением имеющих общее тематическое ядро разнородных (по эпохе, жанру, происхождению, авторской стилистике и т. д.) текстов;

— теоретически — прежде всего за счет более подробного сопоставления с методиками порождающей поэтики, возможности которой отнюдь не исчерпаны. Сопоставительный анализ может стать продуктивным в том случае, если он наглядно представит, как общая сюжетная схема двух текстов конкретизируется в окончательный текст каждого из них, проходя сходные этапы порождения (в нашем анализе этот процесс был описан очень приблизительно). Однако и здесь надо проявлять осторожность¹³⁴.

Необходимым условием верификации является решение поставленной в преамбуле задачи классификации «вчитываний», «нажимов на текст», «насильственных совместных пересказов» и других форм выдачи желаемого за действительное в сфере интертекстуального анализа.

Что касается сопоставления «новых» текстов с их гипотетическими отдаленными «мифопоэтическими» претекстами, то мы убедились, что даже явное сюжетное сходство не гарантирует значимого межтекстового взаимодействия.

¹³⁴ Метод порождающей поэтики обычно исходит из представления «один текст — одна тема». Однако в нашем анализе мы видели, что в процессе порождения рассказов, имеющих общий инвариант, могут быть задействованы разные темы (нереализованные потенциалы самопожертвования / семейной жизни).

Кроме того, такое сопоставление мало что дает для понимания текстов: при осторожном верифицируемом подходе оно способно, похуже, только подчеркнуть тему анализируемого текста и указать на «бродячий» характер сюжета. Мы не призываем полностью отказаться от «мифопоэтического» подхода, а просто склонны не придавать сюжетному сходству с мифом большого значения. Не стоит видеть в легкой возможности вчитать в текст некий «архетип» знак присутствия истины, вечности, связи времен, универсалий человеческого мышления и т. п.

2017

IV

Письмо Саше Соколову

Дорогой автор такой-то, я очень хорошо помню этот забор, высокий и длинный, я прислонился к нему, выйдя из троллейбуса, в котором ехал в школу, которую называли высшей, потому что нас учили там читать и даже немножко писать, и это был незаполненный троллейбус, то есть в нем не было никого, кроме меня, водителя и серых домов за окнами, — и чтобы его заполнить, его и время, я достал из сумки журнал, на котором было написано октябрь номер три, хотя за окном был март номер два, то есть конец марта, я точно помню это, потому что снег уже совсем растаял, а где еще оставался, имел вид смущенный и виноватый, — хотя нет, я все путаю, журнал назывался как река, которая сейчас в основном известна тем, что вы на ней жили и работали, то есть занимались охотой, хотя тогда я этого еще не знал, потому что вообще не знал, что вы есть, — и я стал читать этот журнал, а спустя время я услышал голос водителя, который интересовался моим здоровьем и планами на жизнь, потому что была уже конечная остановка, — и тогда я вышел из троллейбуса и прислонился к забору с книжкой в руках, и так долго стоял, а когда я перевернул последнюю страницу вашего романа, то оказалось, что пали сумерки, свет кончился и было поздно ехать в школу учиться читать, я и сейчас не знаю, как читать вашу книгу, то есть какое у нее может быть прочтение,

и я пошел вдоль забора, думая про себя — вот забор, его построил вокруг своего дома автор такой-то, когда он решил, что больше не хочет фотографироваться и получать письма, он построил его, хотя и знал, что тому мальчику, которого он придумал, очень хотелось написать ему письмо, чтобы спросить, куда деваются утки, когда река Лета замерзает и по ней начинают кататься на коньках, но этот мальчик не знал адреса, как и я, и поэтому он спрашивал у всех встречных и встреченных на длинном и жизненном пути, — и тогда я вспомнил, как ехал потом по стране, которую называют восточным царством, хотя никакого западного царства никогда не было и не будет, я ехал на машине, или, точнее сказать, в машине, потому что я был пассажиром, а за рулем сидела женщина, которая когда-то была вашей бывшей женой, и мы ехали с ней на машине, очень большой и красивой, в багажнике этого автомобиля ваша бывшая жена вывозила беженцев из еще более восточной страны, где шла гражданская война, она вывозила их в свое несуществующее, но очень счастливое западно-восточное царство, где война давно закончилась, и я думаю, что в багажник каждый раз помещалось двое или даже трое беженцев и им совсем не было тесно, и я все не решался спросить ее о вас, а когда спросил, то оказалось, что она не видела вас очень давно, почти с тех самых пор, когда вывезла вас из самой восточной страны, а вы решили уехать в самую западную, — и тогда я вспомнил, как попал потом в эту западную страну, и там был вечер, и я сидел за столом у окна вместе с бородатым человеком, вашим другом, а за окном шел снег и какие-то люди с лыжными палками на плечах, они спускались с горы к реке, а на реке и по реке другие люди катались и катились на коньках, и это была страна, в которой вы когда-то родились, ваша первая вторая родина, и я долго не решался спросить его о вас, а когда спросил, то оказалось, что ваша новая книга вовсе не сгорела, просто ее автор, автор та-

кой-то, исчез, как исчезают утки, сумерки и желание фотографироваться в простой рубашке на фоне двери, которая никуда не ведет, хотя, может быть, она куда-то и ведет, ведь недавно кто-то сказал, что вы в парагвае, и я опять спрашивал у всех, но никто не знает, даже руся гуглов, мой приятель и сосед, может быть, это уругвай, а не парагвай, пожалуйста, срочно ответьте, какая первая буква, существуете ли вы на свете, и за чем они врут, что вам сегодня шестьдесят лет.

2003

Подделочка Лорочки

Набоков В. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа / Пер. с англ. и послесл. Г. Барабтарло. СПб.: Азбука-классика, 2010.

Перебарабтарлано с английского заместо рецензии

Лор-ра! Литтл лорд оф май лоинз, лориэт оф май нобель прайз, лорка оф май кафка! Лор-ра!

За год перед тем, как повеситься в апфельсиновой роще, в синюю гостиную взошел ее дурно пахнущий отчим, ведя за собою толстого-претолстого кота на поводке. Он был, как говаривали в старину, большой *лорофил*. Звали его Зигмунд Г. Гумбрехт — имя, несомненно, гнусное, а инициъял и фамилья ему и вовсе не полагались. Он плюхнулся на диван и заерзал, подбираясь все ближе к Лорочке и явно имея в предмете слегка поцапать (to touch) ее прелестную, черезчур выступающую из туфли пятку, а может быть, и бедренные мослы, снулые снутри, и, если получится, даже саму ея щекотливенькую душку. Бедную маргаритку (kolokol'chik) проняло. Отроковица вскраснелась, позстепенно меняя цвет лица с гелиотропного на вердепомный, с палевого на пюсовый, с гридеперлевого на гриделиновый, с ванильного на мердуа, — и, наконец, пнула наглого котяру концом своей милой, милой, миньятюрной, с белоснежным бархатным подъемом в части ступни, ножки. Гумбрехт с мявом обрушился с софы, прищемив хвост.

Брыкмяк
лоинз

На этом роман обрывается, однако к тексту прилагается факсимильное изображение 4323 убиенных в Альпах бабочек и одна задача на реверсивный мат в два хода.

На суперобложке подарочного издания изображена Тицианова Венера с зеркалом, в котором видно издателя, который пересчитывает банкноты, провожая боковым зрением медленно удаляющиеся ослиные уши читателя, зажавшего под мышкой пухленькую «Подделочку Лорочки».

2009

Содержание

От автора	5
---------------------	---

I

Аура	9
Лесной	14
Привет от Ким Чен Ына	21
Современное искусство с человеческим лицом	23

II

Об интересном литературоведении	29
Идиллия и прогресс	44
Исчезающий Гедройц	63
Уроборос: плен ума Виктора Пелевина	70
Плоды просветления: пять пелевинских «П»	78
Избавиться от других	84
Жить в Монголии	90
«А» и «Б» патриотизма	94
Олег Стрижак и число Грэма	101
К чистому истоку	110
Случай Сергея Носова	113

О «проэзии» Саши Соколова	119
Минимализм как коммуникативный парадокс	127

III

Бродский о Чехове: отвращение, соревнование, сходство	167
Предчувствие конца (Левитан и Чехов)	186
Об отношении к мертвым словам (Чехов и Сорокин).	198
Акунин и Чехов: головоломка «две чайки»	219
«Герой иного времени» Акунина: интертекстуальные трансформации	230
Чеховские мотивы в рассказах Элис Манро	240
«Спящая красавица» сегодня: к вопросу о границах интертекстуального и мифопоэтического подходов	252

IV

Письмо Саше Соколову	277
Подделочка Лорочки	280

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

ИГОРЬ КАРАУЛОВ

«Трудный возраст века»



Игорь Караулов не только знаменитый поэт, но и один из умнейших политических обозревателей современной России. Спокойный голос, ирония, глубина взгляда и широта подхода делают каждое его высказывание событием. В настоящей книге автор ретроспективно оглядывает 2010-е — десятилетие Трампа и Брексита, Майдана и Русской весны, Павленского и Pussy Riot, etc., — этот взгляд необходим, чтобы, сделав выводы, сформулировав итоги, придя к обобщениям, — двигаться дальше, в третье десятилетие XXI века, не наощупь, а в свете понимания прошедшего.

Интернет-магазин gorodets.ru

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталья»

АЛЕКСЕЙ КОЛОБРОДОВ
**«Об Солженицына. Заметки о стране
и литературе»**



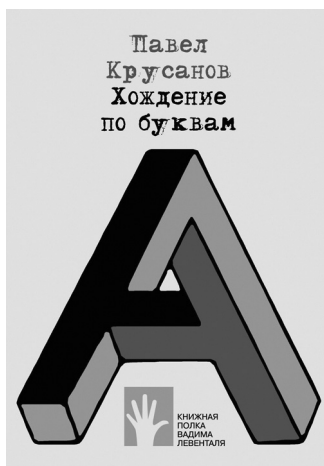
Артефакты культуры потому и интересно изучать, что в них аккумулируется история — ее ключевые сюжеты, смыслы и противоречия. Исследователь здесь подобен археологу: он аккуратно кисточкой очищает от песка вещи прошлого — книги, песни, искусство в самом широком смысле, — для того чтобы рассказать нам об эпохе и о людях, в ней живших.

Алексей Колобродов — как раз такой исследователь. В своей новой книге он прослеживает важнейшую для нас связь — происхождение сегодняшней культурной и общественно-политической ситуации из политической и культурной жизни позднего Советского Союза.

Интернет-магазин gorodets.ru

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

ПАВЕЛ КРУСАНОВ
«Хожде^ние по буква^м»



Рассуждения писателя о книгах — как и композитора о музыке, художника о живописи — всегда интересны: ведь перед нами не холодные наблюдения стороннего исследователя, а ревнивый взгляд одного мастера на работу другого. Вдвойне интересно становится, когда о коллегах высказывается мастер поистине выдающийся.

Перед вами первая книга статей о литературе именно такого мастера — знаменитого писателя Павла Крусанова.

Еще в серии «Книжная полка Вадима Левенталя»

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

«Топ-топ хронотоп»



В своей неподражаемой — вместе и едкой, и доверительной — манере знаменитый писатель и критик Татьяна Москвина делится в этой книге с читателем своими наблюдениями и рассуждениями обо всем на свете, от книг и спектаклей до явлений повседневности. Эта книга похожа на разговор с умным, внимательным, доброжелательным, но во многих вещах принципиальным собеседником.

Интернет-магазин gorodets.ru

Литературно-художественное издание

Андрей Степанов

Исчезающее счастье литературы

16+

Художественный редактор *Павел Лосев*
Редактор *Алла Степанова*
Корректор *Татьяна Бородулина*
Компьютерная верстка *Наталии Ремизовой*

Подписано в печать ????.2021. Формат 60 × 90/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл. печ. л. ??? Тираж 1000 экз. Заказ

ООО «ИД „Городец“»
105082, г. Москва, Переведеновский пер., д. 17, кор. 1
тел.: (985) 8000 366
www.gorodets.ru
e-mail: info@gorodets.ru, levental.bookshelf@gmail.com

Интернет-магазин: gorodets.ru