

КАК СТАТЬ ПИСАТЕЛЕМ

СЛОВО
И
СУДЬБА

М. Веллер

Михаил Иосифович Веллер

Слово и судьба (сборник)

Текст предоставлен издательством
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=5008196

Слово и судьба: АСТ; Москва; 2008
ISBN 978-5-17-053162-2, 978-5-9713-8190-7

Аннотация

***НАСТОЯЩИЙ МАТЕРИАЛ (ИНФОРМАЦИЯ) ПРОИЗВЕДЕН, РАСПРОСТРАНЕН И (ИЛИ) НАПРАВЛЕН ИНОСТРАННЫМ АГЕНТОМ ВЕЛЛЕРОМ МИХАИЛОМ ИОСИФОВИЧЕМ, ЛИБО КАСАЕТСЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНОСТРАННОГО АГЕНТА ВЕЛЛЕРА МИХАИЛА ИОСИФОВИЧА.**

Эта книга включает в себя «роман-инструкцию» о писательской судьбе и профессии, о становлении характера молодого художника и овладении им секретами литературного мастерства, «Мое дело». И рядом с ним – лекции и мастер-классы, прочитанные Михаилом Веллером в самых престижных университетах мира.

Содержание

Перпедикуляр	4
Русская классика как апокриф	4
Ревизия литературы XX века	64
Критика критики	104
Смысл и цель искусства и литературы	157
Конец ознакомительного фрагмента.	188

Михаил Веллер

Слово и судьба (сборник)

Перпедикуляр

Русская классика как апокриф

Лекция, прочитанная в университете

Турина, Италия, в 1990 г.

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

время пьет, кто-то все время любит детей...

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

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

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

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

Ну вот и про остальных героев анекдоты примерно такие же. И вот мы, студенты, вдоволь навеселившись над этими анекдотами, идем гулять по Невскому проспекту. И проходим мимо елисеевского гастронома. В том же здании – театр Акимова. А на углу такая будочка «Союзпечати», и там торгуют газетами и всякими фотографиями артистов. И в самом уголку этой стеклянной витрины – маленькие фотографии классиков русской литературы. Льва Толстого, который лю-

бил детей. Пушкина, который всегда опаздывал. Тургенева, который всего боялся и уезжал в Баден-Баден. Гоголя, который падал с лавки. И так далее.

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

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

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

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

считал так, другой считал эдак.

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

Значит. Что имели в виду опоязовцы: Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов и т. д. Эти светлые умы сказали: вы знаете, мы имеем литературный текст, а больше ничего нет. Что автор имел в виду? Как на него влияла его личная жизнь. На какие деньги он жил? Мы никогда не узнаем в точности, поэтому исследовать надо текст, и танцевать надо от текста. Вот мы берем только текст – и начинаем его изучать.

Но сначала им сказали: как же так, формалисты! Формальная петроградская школа, это все не то – они рассматривают произведение в отрыве от всего, они танцевали именно от анализа слова, от поэтики произведения, а не от чего иного. Прошло время, их точка зрения стала господствующей, в частности в русском литературоведении; но, правда, не везде, в Советском Союзе она не стала господствующей, в Советском Союзе наоборот – процветала не то что вульгарно-социологическая, а как бы такая политико-идеолого-социологическая школа. Главное значит, какого социального происхождения автор и что он имел в виду в плане прогрес-

сивного мировоззрения, а уже потом текст. Во всем остальном мире серьезные люди все-таки плясали от текста.

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

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

А в границах задачи то, что пьесу эту написал когда-то

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

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

А рядом со входом мальчик лет десяти, озябший такой, в каком-то рванье, практически босиком, просит милостыню. Но милостыню просить нехорошо – при этом он как будто торгует спичками. Но они его просто не видят: они хорошо

одеты, они хорошо выглядят, хорошо устроены, они идут на этот спектакль... И возвращаются с него, говоря: что не все еще потеряно, потому что культура – продолжает существовать! А мальчик-сирота, отец его погиб на Великой войне, за это время уже лежит замерзший, и над ним даже сугроб намело.

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

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

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

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

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

Так вот о мнениях. Потому что, если мы будем ограничиваться Пушкиным-мифом, мы будем повторять то, что незачем повторять – это все и так знают. Если мы захотим понять хоть что-то, что может быть знают не все, то желательно посмотреть, что там было на самом деле. Ну это все равно как врачу для изучения анатомии не надо ограничиваться знакомством с одетыми людьми, а люди нужны раздетые, и даже более того – люди отпрепарированные: чтоб можно было поглядеть, что у них внутри. Что у человека внутри – это иногда выглядит совершенно неаппетитно. Но если вы хотите разбираться в медицине, вы должны это знать. Так вот, ес-

ли вы хотите разбираться в литературе, вы должны представлять себе, что такое писатель, которого читаете вы и хотите понимать. Вы можете его осуждать или не осуждать, превозносить или наоборот ниспровергать, но знать все-таки желательно, потому что только это знание поможет вам понять, что там было в его писаниях на самом деле.

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

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

та та-та та-та-та... ну что это за стихи такие, вы понимаете.

Прошло, однако, полтора года лет – и любому российскому школьнику полагается знать, что гений Пушкин написал гениальный роман в стихах «Евгений Онегин», где очевидно гениальна каждая строка. Черт возьми! Почему она стала гениальна? Правил – заставил, мог – не мог – недоумевает школьник, пытаясь понять: где же здесь божественная поэзия? и не находя ее... А учительница, отягощенная высшим гуманитарным образованием, у него спрашивает: «А вот смотрите, вот здесь стихи, которые написал Ленский – «желанный друг... любезный друг...» и т. д. «Быть может я гробницы сойду в таинственную сень... – это хорошие стихи или плохие?». И неискушенный пятиклассник напрягает свои мозги, но видит, что размер нормальный, рифма нормальная, слова такие красивые, и говорит, что да, по его мнению, стихи – очень хорошие. Но говорит это неуверенно – он чувствует такой-то подвох. А учительница ему говорит: «Э, нет. Это очень плохие стихи. Они примитивные, они напыщенные, они пошловаты, они какие-то неестественные. И вот Пушкин высмеивает такую поэзию». Но школьник недоумевает: да чего ее высмеивать-то? «А по-моему у Ленского даже слова лучше выходят чем у Онегина».

Значит. И по сегодня до пушкиноведов в основном (разумеется, за исключениями), в основном не доходит, что гениальность Пушкина сказалась вовсе не в том, что он в «Евгении Онегине» такого написал! такого наворотил! каждое

слово – такое искусство! Нет. Потому что и в «Руслане и Людмиле» больше искусства и мастерства, и у Жуковского было больше искусства и мастерства. Не в этом дело. А в том, что у Пушкина хватило наглости, хватило прозрения, хватило интуитивного чувства: надо *так* писать стихи, примерно таким же языком, как люди разговаривают, – очень простым, очень ясным, очень чистым, очень легким.

Когда он написал «Евгения Онегина», то оказалось, что любой приличный поэт легко может подражать «Евгению Онегину», легко может писать подобные стихи, потому что этот размер, и этот ритм, и эта нехитрая очень рифма сплошь и рядом глагольная. Ни-какого труда для человека, владеющего сколько-то ремеслом виршеплета, – ни-какого труда не составляют. Но вот сделать это первым! – вот для этого нужно было быть гением. Точно так же как для любого человека, который владеет топором, владеет немного столярным, плотницким делом, в сущности изладить колесо особого труда не составит. Ну такое-то дерево, ну на огне его немного погнул, ну посмотрел один раз, как, понимаешь, там тележник это делает – и тоже сделал. Но человек, который придумал впервые колесо и применил его – вот это был гений всех времен и народов! Хотя сейчас нам его колесо покажется очень примитивным, потому что там нет пневматических шин, там нет подшипников, там очень много чего нет – но оно впервые покатилося: гений-то был он.

Точно так же после Пушкина в русской поэзии появилось

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

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

Первое, с чего у меня начались когда-то вопросы по поводу светлого образа Пушкина – это... значит так: его привез в Петербург поступать в лицей дядя Василий Львович. Отлично. И еще он очень любил свою няню. Ее звали Арина Родионовна – «выпьем с горя, где же кружка...» – стихи про нее. Прекрасно. А папу как звали?

Ну, это можно восстановить, поскольку Пушкин был внуком Ганнибалы. А Ганнибалы звали Абрам. А Пушкин был

Сергеевич, Александр Сергеевич, – то, может быть, папу звали Сергей Абрамович. А еще какие у него были характерные черты? Погодите. А как звали маму?

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

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

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

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

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

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

1. Разумеется, писал гениальные стихи и вынашивал замыслы еще более гениальных произведений;
2. Поскольку Пушкин был всегда любим женщинами, с восторгом говорили все биографы, ну и сам, конечно, любил женщин, то он занимался тем, что был любим женщинами;
3. Ну, он там, может быть, немножко выпивал, ну тогда это было принято: шампанское, жженка...
4. Ну, может быть, он иногда во что-то играл, ну это было принято;
5. У него там дуэль чуть не случилась с одним офицером, – собственно, случилась, но потом они бросились друг другу в объятия.

Вообще получается, что это был немного такой скандальный молодой человек, любитель выпить, любитель сыграть,

любитель пройтись по бабам. Еще он писал стихи. Вот, в сущности, и все, чем он занимался.

Вы знаете, это совсем не та ссылка, которая обычно представляется нам, то есть какой-то глухой угол, скудная жизнь, отсутствие женского общества, жандармы там. Нет, ну что значит ссылка, в Молдавии люди жили!

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

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

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

Следующий абзац идет, от которого у человека неподготовленного, который любит Пушкина недостаточно, просто

отваливается челюсть. Следующий абзац начинается так: «А вот с графом отношения у Пушкина не сложились». Очевидно, авторы хотели, чтобы граф так же, как и жена, любил Пушкина... ну и так далее, так далее, вы понимаете.

Однажды граф, обозленный тем, что, кажется, может получить дочь, похожая на Пушкина, возникло такое подозрение, и вообще Пушкин у него ест, у него пьет, ездит в его экипаже, говорят спит с его женой, а про него в благодарность пишет известные стихи: «Пулумилорд, полуневежда, полуподлец...» и т. д. То есть поистине неблагодарный гость. Обозленный граф командировал Пушкина на борьбу с саранчой. Это сейчас звучит смешно, а должен же в конце концов молодой чиновник хоть что-то делать общественно полезное кроме того, что он делал в доме графа.

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

По службе он не тосковал, но зарплату выплачивать перестали. А вы знаете ли, поэт, который любит хорошо жить и привык получать зарплату, оказавшись без денег, впадает в

какое-то очень затрудненное состояние. Он не понимает, как жить дальше.

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

Мы не будем повторять сплетни про то, что через какое-то время по усадьбе стали бегать дети, слегка похожие на Пушкина, и иногда их продавали, потому что было крепостное право и иногда помещики продавали своих крепостных с целью улучшить свое материальное положение: то есть они просто крепостных продавали, и за это денежки получали. Мы не будем говорить, что великий поэт торговал своими детьми. Это, знаете, будет чересчур. Но крепостные дети бегали, и никто их, знаете ли, не отпускал на волю, не возводил в дворянское достоинство, и т. д. и т. п. Но Бог-то с ним.

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

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

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

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

Тот самый, про которого Грибоедов: «...в Камчатку сослан был, вернулся алеутом и крепко на руку не чист». Тот самый Толстой, который был известным бретером и убил на дуэлях 12 человек. И когда он в конце концов женился, дети у него мерли один за другим. И у него возникла суеверная убежденность, что это кара Господня. И за каждого убитого

Господь прибирает его очередного ребенка. И у них умерло с женой 12 детей, а 13-й остался жить. Была такая история. Вот этот шулер, бретер, мошенник, бродяга, человек деклассированный, которого не пускали никуда, Федор Толстой у Пушкина был другом, приживалом и сватом. Ну, потому что остальные как-то не очень хотели с ним общаться, потому что человек он был ветреный, вспыльчивый, и в сущности полагали его пустым.

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

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

Он был принят государем. И государь сказал ему знаменитую фразу: «Отныне, Пушкин, я буду сам твоим цензором». И Пушкин выходил из царского кабинета со слезами

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

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

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

Значит, проклятый царизм уплатил за Пушкина все его долги, а долгов было где-то там приблизительно 110–120 тыс. золотых рублей. Это, я затрудняюсь сказать, сколь-

ко миллионов долларов в пересчете на сегодняшние деньги, но если мы тогдашний рубль возьмем за сегодняшние не менее как долларов 50–100, не менее, это получается вполне приличную сумму уплатил за него государь. Лимонов пять баксов.

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

Но далее, вы понимаете, вот эта несчастная дуэль с Дантесом. Обычно упускается из виду, выносятся за скобки, и далеко-далеко выносятся за скобки, чтоб видно не было. Первое. Что уже за сколько-то времени, более чем за месяц до дуэли, Дантес женился на родной сестре Натали! И, таким образом, они с Пушкиным были весьма близкими родственниками. Они были женаты на сестрах. Ну, некоторые считают такую ситуацию доказательством того, что Дантес все-та-

ки имел роман не с Натали, а с ее сестрой, на которой женился. Тем более, что Дантес был красавец, Дантес был в свете, Дантес был, в сущности, юноша без средств, откуда у него были... и с чего бы ему было устраивать свои дела таким способом, чтобы ухаживать за Натали, а жениться на ее сестре?! Кстати, сестра была немногим богаче, чем Натали, как вы понимаете.

И вот сестры рыдали друг у друга на груди, не зная, как заставить Александра отказаться от дуэли! Потому что Дантес драться не хотел: во-первых, это его родственник, а во-вторых, Пушкин все жизнь тренировался в стрельбе. Человек маленький, физически слабый, самолюбивый, преуспеть в фехтовании ему не светило, он укреплял руку – он то ходил с железной палкой, то занимался чем-то вроде гантелей, то брал уроки стрельбы, то тренировался в прицеливании. Короче, стрелял он действительно хорошо, по отзывам современников. А Дантес стрелял плохо. Понимаете, он был близорук, и руки у него дрожали, и вообще искусство стрельбы не требовалось для поступления в Лейб-гвардии кавалергардский полк. Это как-то не входило в дворянские доблести. Пофехтовать да, а вот метко стрелять – что-то в этом немного плебейское. Это разбойники, понимаете, типа Вильгельма Телля.

И престарелый отец Дантеса приезжал из Франции, и валялся у Пушкина в ногах, и умолял отказаться от дуэли. И Пушкин не хотел. И общие знакомые его и Дантеса делали

все, чтобы хотя бы смягчить условия дуэли – и Пушкин категорически отказывался. Вот как дьявол какой-то тащил его на Черную речку под эту пулю!

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

Далее не стремятся писать, хотя это совершенно известно, что суд чести офицеров кавалергардского полка рассматривал поведение поручика Дантеса и не нашел в нем чего бы то ни было порочащего честь офицера. Дантес полностью оправдан судом офицерской чести. А председательствовал этим полковым судом полковник Ланской, ветеран 12-го года, человек репутации безупречной.

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

Вот приблизительно так выглядел реальный Пушкин. И не было в нем ничего от того глянца, который на него навели позднее. И когда кто-то вроде Белинского начинает пускать слюни розовые на восторженных фразах, что «в Пушки-

не был явлен нам гармонический русский человек, который появится во всем совершенстве разве что лет через 200», – ну что я могу сказать? Ну, словами другого классика, уже XX века: «Хладнокровнее, Маня, вы не на работе». Ну что это такое, понимаете... Ну какая там гармония, ну какое там совершенство, ну что это за глупости. Был человек полный недостатков, полный пороков, очень трудный в общении, с очень сомнительной, чтобы не сказать больше, репутацией; но, разумеется, чего никто никогда не отрицал – это пушкинского поэтического таланта, а многие даже полагали, что гения если не во всем, то во многом.

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

Потому, что. Когда школьнику с молодых лет твердят, что «Евгений Онегин» гениален и Пушкин – великий гений, совершенно естественно, это одно из его убеждений: Пушкин – это великий гений. Проходит какое-то время, и иногда кто-то из этих школьников интересуется: ну а как там за границей – ценят там нашего Пушкина? И оказывается, они его не ценят. Но они в этом не виноваты. Они его даже не зна-

ют. Ну, тогда некоторые начинают жалеть, что бедный Запад, бедный Запад, он лишен нашего Пушкина!.. А Запад говорит: нет, ну что вы. У нас, у поляков – Мицкевич. А вот у итальянцев – Данте. А вот у англичан – Шекспир. А вот у американцев – Лонгфелло и Уитмен. А у французов там вообще целый выводок, и там Ронсары, и Дю Белле там, и Гюго – великий поэт Франции. А у немцев – Гёте – великий поэт Германии. Так что никому не нужен, понимаете, Пушкин.

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

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

вольно сильная метафора, а сейчас это как-то даже немного наивно.

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

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

шедевр как шедевр.)

Потому что «Станционный смотритель» – это притча о блудном сыне, вывернутая наоборот. На что намекается в лоб, потому что там картиночки висят на стенке, изображающие сцены из притчи о блудном сыне. И то, что не принимает добрый отец торжествующего блудного сына, а наоборот: блудная дочь живет в столице счастливо, а праведный отец умирает в горячке и нищете! А потом блудная дочь, никем не брошенная, богато одетая, с красивыми ухоженными детьми приезжает в шикарной карете и плачет на могиле своего честного отца... Ну, к этому тоже, как к очень ко многому, можно поставить эпиграф: «О времена! О нравы!»... Гениальное произведение, и никто ничего подобного до Пушкина в русской литературе не писал.

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

Таким образом, в каждой деревне есть первый парень и первая девка. Иногда первый парень действительно вполне ничего. Он приезжает в большой город и делает большую карьеру. Такие вещи бывают. Вот он оказывается, допустим, типа Григория Потемкина. Или наоборот, допустим, Влади-

мира Ильича Ленина. А иногда этот первый парень, приехав в большой город, совершенно теряется, потому что он только у себя на селе был первым, – а в городе он так себе, вообще идет за третий сорт.

А также есть первая красавица. И вот когда на селе есть первая красавица, а село так далеко стоит, вот и женятся все вот здесь вот, – то, вы знаете, как-то уже не принимается во внимание, что может быть у нее ноги кривоваты, может быть глаза маловаты, может быть уши лопухие. Понимаете, вот она первая красавица – и поэтому недостатки не очень-то замечаются: имеется одно такое большое суммирующее достоинство – и сквозь призму этого суммирующего достоинства все остальное тоже кажется желанным, правильным, подобающим и вполне даже хорошим.

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

Таким образом, поскольку нет в мире совершенства и никто не идеал, и писатель не составляет исключения, то если какой-то исследователь или какой-то критик начинает захлебываться слюной, объявляя, что у кого-то совершенно все, – это значит, как выражаются кинологи, они же собач-

ники: у критика «заварило нюх». Он уже не отличает одного от другого, и, значит, имеет мало шансов сказать что-нибудь внятное.

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

Таким образом, *в каждой литературе есть свой номер первый*. Уже в силу того, что в мире существуют числа; об этом много говорил когда-то Пифагор. Если существуют единицы и понятие первого номера, то кто-то обязательно будет первым номером. Вот этот первый номер и будет первым парнем или первой красавицей на селе. И тут же все его недостатки будут затушеваны! а все его достоинства будут преувеличены!

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

Дальше. Почему людям вообще свойственно иметь еди-

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

Когда какая-то группа людей имеет одни и те же точки зрения по поводу: вот это делать хорошо, вот это – плохо, вот это надо, вот этого нельзя, туда мы ходим, а вот на ту гору – табу. То как естественное продолжение имеется точка зрения: вот этот писатель хороший – его надо знать, а вот этот плохой – его знать незачем, а вот этот незначительный – о нем говорить нечего. Точки зрения должны быть единообразные, иначе у нас вместо социума структурированного будет аморфная толпа, где у каждого будет свой номер первый, а это невозможно.

Люди инстинктивно подстраиваются друг под друга. Вот есть два человека, или пять человек, они встречаются впервые. И они, во-первых, словно друг друга муравьи усиками

прощупывают. А во-вторых, они неизбежно стремятся выработать какие-то общие точки зрения, типа: справедливо ли ходить по очереди за водой, или правда ли, что вот этот пусть поспит подольше, зато он ночью поздно дежурит; или справедливо ли, что этот больше жрет, зато он в два раза больше других работает? а вообще правильно ли, что у мужчин только одна жена – или лучше четыре. И в конце концов они приходят к общим точкам зрения, – иначе общежитие невозможно!

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

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

то, что он сделал.

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

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

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

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

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

ми.

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

Вот этот самый Лермонтов, который также у нас проходит по разряду невинных жертв, убиенных врагами русской литературы. Судя по всему, этот Лермонтов был абсолютно непереносим в личном общении. Мартынова он затравил, Мартынова он довел, как сказали бы позднее, до нервного срыва. Мартынов несчастный, который никого не трогал, жил в состоянии постоянного стресса. И от Лермонтова Мартынов хотел только одного – хорошо бы никогда не попадаться Лермонтову на глаза. Но общество на Кавказе было узкое, и как только Лермонтов видел Мартынова, так он начинал издеваться над ним. В конце концов и случилась дуэль, где Мартынову пришлось, в общем, стрелять, потому что там были свои дуэльные правила на тот момент, на 1841 год, когда выстрел на воздух шел в нехороший незачет, и т. д. и т. п. Всю остальную жизнь несчастный Мартынов прожил в провинции, в общем, в бедности, в деревне, в раскаянии, и

как-то вот совершенно нехорошо он себя имел. (Там, правда, была еще одна смешная европейская история. Но это выходит, к сожалению, за рамки нашего сегодняшнего разговора.)

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

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

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

Вот этот Лермонтов написал и так вам достаточно известного «Героя нашего времени». Но перед этим он писал «Княгиню Лиговскую». Писал и не дописал... В свое время я пытался говорить с лермонтоведами о том, что, по идее, Лермонтов, который принадлежал к тем людям, которые начи-

нали говорить по-французски раньше, чем по-русски, и читали французские романы, естественно, за отсутствием русских романов на тот момент, – этот Лермонтов не мог, по идее, не читать романа Стендаля «Красное и черное». Роман «Красное и черное» иначе мог бы быть назван «Путь наверх», как назвал уже в другом веке другой роман другой писатель. А «Княгиня Лиговская» – это аналогичная история, это путь наверх. Но вот когда Лермонтов прочитал «Красное и черное» и увидел, что «Путь наверх» уже написан, он написал сразу следующий вариант, который условно может быть назван «Жизнь наверху». О том, что какой смысл было туда рваться маленькому чиновничку, который описывается у него поначалу, и вот у него есть уже все от рождения: знатность, богатство, красота, мужество, – а счастья нет как нет, пустое все это, и т. д.

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

Значит. К числу моментов, которые никогда не мог понять я, и могу только поделиться с вами своими сомнениями, – относится искрометный необыкновенный юмор великого классика русской литературы – Николая Васильевича Гоголя... Когда-то я прочитал у Хемингуэя, что он, Хемингуэй, прочитал «Записки Пиквикского клуба» Диккенса, и

в том случае, если это смешная книга, то значит у него, у Хемингуэя, нет ни капли юмора. Я не хочу уподобить себя Хемингуэю, а Гоголя – Диккенсу, но. Если Гоголь смешон, значит, у меня с юмором плохо. Никогда не мог я заставить себя улыбнуться над Гоголем. Напротив, всегда это казалось мне достаточно тяжеловесным, и каким-то даже не очень высокопробным. Этот юмор представлялся мне, простите меня великодушно, тупым. Возможно, тупой я сам, даже вероятнее тупой я сам, но по-моему этот юмор все-таки тупой.

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

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

И если Лермонтов был, пожалуй, первым в русской лите-

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

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

Вот поэтому, я думаю, читать Гоголя очень тяжело, и юмор – был в нем? – могут почувствовать совсем, совсем не все. Так что, если вам будет совсем не смешно над «Вечерами на хуторе близ Диканьки» или над чем-либо еще, не надо огорчаться. А если кто-то из вас прочтет, что заходит молодой Гоголь в типографию, а там наборщики хохочут, просто работать не могут – это они читают «Вечера на ху-

торе близ Диканьки», – ну так это он сам распространял такой слух, пытаясь кокетничать в том роде, что, видимо, надо мной только простолюдины и смеются. Ну как-то образованные классы меньше немного смеялись, и не тот язык, понимаете.

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

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

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

Я снял с полки «Идиота», нашел ту страницу, касающую-

юся несостоявшейся женитьбы на Настасье Филипповне, и стал ее перечитывать – спереди и сзади, с середины, по диагонали: и ничего у меня не было сиреневого, и ничего не благоухало, и ничего не получалось, и совершенно никак не нравилось это мне. Я понял, что я тупой, что мне не дано понимать то, что дано понимать великому писателю и тонкому стилисту Константину Паустовскому.

Потом прошло время, и со временем я стал сомневаться: ну я-то тупой, ладно, но так ли умны все те, которых за умных я имел до сих пор? Я стал смотреть на самого Паустовского... Ну бог с ним, много нас таких, которые только и любят поводы вытирать калоши о коллег. Я стал смотреть на Достоевского. У Достоевского рассказ есть такой, «Случай в Пассаже». Я стал читать рассказ...

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

И я стал заниматься для себя языком Достоевского и стилистикой Достоевского. Я обнаружил, что написано это чудовищно совершенно. Чудовищно!.. Тем самым просторечным языком, изломанным, антимелодичным, каким-то невкусным, с очень бедным словарным запасом, с неуклю-

жими повторами, от которых просто делается физически плохо. Короче, это по Хемингуэю: «Я никак не мог понять, как человек может писать так плохо, так безнадежно, так чудовищно плохо, и производить при этом такое сильное впечатление». Стоит еще прибавить, что Хемингуэй читал Достоевского на английском в переводе Констанс Гарнет, а на английском этот перевод был в значительной степени выглажен. Я потом, как мог, проверял, и спрашивал у людей, которые лучше меня чувствуют английский.

Так вот. Достоевский был гениальным психологом. Достоевский был каким-то беспощадным препаратором (от слова «препарировать») человеческой психики. Но не надо требовать от Достоевского, чтобы он был гениальным стилистом. Достоевский, как правило, писал чудовищно торопливо, десятками страниц в сутки, у него опять горел срок договора, у него опять был уже аванс потрачен, очень часто просто проигран, и денег не было. Над ним всю жизнь висела сумма сакральная – 2 тысячи рублей. Ему всегда были нужны 2 тысячи рублей. Это напоминает просто Шуру Балаганова. Вот никогда не 10 тысяч, не 500, а именно 2 тысячи! И когда он лудил при свечах по 40 страниц в сутки, – какая там отделка стиля, ну какая шлифовка, побойтесь Бога... Не надо искать у гениального и беспощадного копателя глубин душ человеческих – Достоевского – шедевров стиля. Ну не надо, понимаете... Так же как в жемчуге не нужно искать, допустим, содержание золотого песка. Ну разные это вещи.

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

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

Таким образом. Если вы в сочинениях Достоевского будете искать банальность, вывернутую наоборот, которая дополняет психологические изыскания, – и не будете искать у Достоевского шедевров стиля, – это, может быть, поможет

вам получать от него наслаждение, а не испытывать внутреннее раздражение от того, что вы хотите получить одно, знаете, что вы имеете право получить это одно, а его никак не получаете, – а заодно не получаете и другое.

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

Вот этот самый Лев Толстой в юности, в молодости был человеком настолько замечательным, что с таким просто, наверное, приятно было дружить. Во-первых, Левушка терпеть не мог учиться. Он был вот такой вот бездельник. Он был физически крепок, он с малолетства заглядывался на девок,

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

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

И когда он уже позднее был артиллерийским офицером в осажденном Севастополе, то отмечалось, что это настоящий кадровый, боевой офицер, который уже чуть не десять лет в армии, которого солдаты слушают, сослуживцы уважают, в зубы въехать нерадивому – это для него недолго, и никто не

смеет его поддевать, потому что характером крут и на руку легок и быстр.

А потом были напечатаны «Севастопольские рассказы». И все решили, что, видимо, редактор перепутал, что это, конечно... Левушка, да он родителям письма никогда не написал! И вообще говорил-то не очень... Это, видимо, его брат старший, Николенька. Юноша всегда был интеллигентный, образованный, склонный к литературам и искусствам. Нет! Оказалось, что написал Левушка. (?) Все удивлялись страшно.

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

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

ный... но постоять за себя перед боевым офицером не мог!

Случались замечательные истории типа: Николай Алексеевич Некрасов, как известно, любил играть в карты. И однажды он проиграл эти деньги, которые были предназначены на гонорар Тургеневу, за публикацию, за роман. Ну, бывало, бывало... Тургенев страшно обиделся и учинил Некрасову скандал. Некрасов был оскорблен совершенно и говорил, что Тургенев просто марает его грязными подозрениями. А Некрасов Толстому очень нравился. Толстому нравилось, что Некрасов играет в карты, что Некрасов любит женщин, и вообще что Некрасов нормальный человек. Толстой вызвал Тургенева на дуэль. (Эта история в русской литературе обычно замалчивается, потому что когда один гений вызывает на дуэль другого гения, получается ерунда. Вот понимаете, когда Дантес – Пушкина: негодяй, когда Мартынов – Лермонтова: негодяй! А если бы Толстой убил Тургенева – мы были бы в большом затруднении. Это просто фигня какая-то получается. Это не принято.) Короче, Тургенев от вызова уклонился и быстро уехал за границу. Не ответил за базар. Ему было не до дуэлей, он любил Полину Виардо. Она сосала из него деньги, все доходы от его имения и от его гонораров, он переживал страшно. Толстой говорил, что он бы такую бабу просто вышвырнул в окно, и нечего здесь сопли разводить. Тургенев был скандализован такими заявлениями. Короче, Тургенев быстро уехал за границу, чего Толстой не мог ему забыть всю жизнь, издеваясь покуда можно было.

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

И перетекание «Войны и мира» из одной книги в другую – вещь интереснейшая! Все, вероятно, знают о том, что Толстой гордился до крайности композицией, построением «Войны и мира». Обращали внимание, конечно, на то, что «Война и мир» начинается с длинного чисто французского текста. Причем текста бессмысленного: вот эта шелуха светской жизни. А кончается философским анализом – настолько глубоким, насколько Толстой вообще мог дать. И на простом, нормальном, без всякой вычурности, с подчеркнутой простотой русском языке.

Вот что необходимо представлять себе о Льве Толстом, потому что вы должны видеть живого человека, чтобы по-

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

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

Ну, потом такие вещи, как «Крейцерова соната» – это было уже несчастье. И именно потому, что Толстой был человек огромной жизненной силы и энергии, огромной энергетиче-

ской заряженности. Оно конечно же: жизнь-то устаканилась – имение, село, семья, кроткая, добрая, верная, умная, помогающая жена, дети, кругом там бегают бывшие крепостные, свои крестьяне. А тут и денег на жизнь хватает, и слава пришла, и делать больше нечего крупной мятущейся душе. И он начинает терзаться! Потому что ему потребно воротить огромные дела и преодолевать серьезные препятствия.

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

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

И здесь Толстой недаром любил Некрасова. Здесь Толстого с Некрасовым кое-что роднит. Понимаете ли, в свое вре-

мя все советские, то бишь русские, российские школьники терпеть не могли Некрасова. Вот этого певца народных страданий. Слушайте, дети не хотят читать про страдания! Дети хотят читать про приключения, про подвиги, про дружбу, любовь и отвагу! А народные страдания им как-то до фонаря. И вот свой образ жизни дети воспринимают совершенно естественным «Выдь на Волгу – чей стон раздастся»? Да не хотят они слышать этих стонов, понимаете. Вот дети устроены так, что они хотят быть счастливы, по природе своей, и не хотят они стонов ничьих.

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

Вот школьные педагоги в Советском Союзе, в России, это никогда не хотели принимать во внимание. Они полагают, что это развивает гуманизм. А дети говорили: так это он крепостных-то своих – чего, освободил? Не освободил?! Ага... Значит, он получал доходы со своих крепостных, но при этом «страшно страдал». Дети на самом деле все совершенно адекватно воспринимают.

И у школьника к выпуску из школы складывается совершенно отрицательный образ Некрасова. Это – проклятый зануда, который извел всех своими стопами, который объяс-

нял, как он страдает по крестьянскому поводу, и тем не менее крепостные крестьяне на него продолжают работать, а он их эксплуатировать, и вообще, провались оно все пропадом!

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

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

нибудь осталось? – с надеждой спросил Винни-Пух».

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

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

Некрасов стал домогаться Панаевой.

Панаев как-то думал о другом и смотрел в другую сторону. Трудно сказать, принадлежал ли он к сексуальному меньшинству, или какие-то возрастные изменения, или он не принимал какого-то препарата, который делает мужчин счастливыми. Короче говоря, Панаев смотрел на это сквозь пальцы. Его устраивало, что Некрасов – хороший редактор, находит материалы, сам пишет интересное, все прекрасно. А Авдотья Панаева никак не хотела одарить Некрасова своей благосклонностью! То есть полная противоположность тому, как отнеслась, допустим, жена графа Воронцова к молодому Пушкину в Одессе.

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

что сейчас он выбросит весла, прыгнет в воду – и тогда уже его точно никто не вытащит, и он примет к этому все меры. Примерно вот так началась их жизнь в гражданском сожительстве.

Играл обычно Николай Алексеевич Некрасов в том самом Владимирском игорном клубе, где потом много десятилетий был знаменитый театр Ленсовета. Вполне приличное здание, 200–300 метров от Невского, все было хорошо. Суммы проигрывались иногда серьезные, потому что в те времена на «Современнике» можно было выручать деньги. Журнал читали люди состоятельные, имелись также меценаты, и т. д. и т. п.

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

Вот, понимаете, русскую литературу можно воспринимать

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

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

Первое. Принято всегда говорить, полагать, считать, повторять, что русская литература отличается большой гуманистичностью, состраданием к маленькому человеку, сочувствием и вообще страшным человеколюбием и теплотой. Вот у Чехова как раз, писателя рубежного, на рубеже XIX–XX веков, переход и перелом классической литературы в новую литературу XX века, этого сочувствия к маленькому человеку найдешь не сразу и не всегда. Впервые в русской литературе у Чехова появляется такой, я бы сказал, весьма циничный и даже черный юмор.

Сначала это у еще совсем молодого Антоши Чехонте. Скажем, в таком рассказе как «Утопленник». Как вытащили мужичонку из реки и стали его откачивать: он уже вроде отпле-

вывається, глаза открыл... А вот все подают советы, как его надо дальше откачивать, чтоб было лучше. Тут полицмейстер остановился: тоже подал советы! Короче – мужика откачивали, пока он не помер окончательно. И вынесли тогда вердикт: не жилец, значит, был, что же делать.

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

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

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

...Вы знаете, я могу считать себя профессиональным чи-

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

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

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

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

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

После Чехова театр кончился. За редкими несколькими исключениями типа Пиранделло, Пристли, Сартра, – четвертого, назвать не могу... нет, могу, – Дюренмата, – за исключением этих четырех театр кончился на весь XX век. Потому что раньше режиссер был сугубо номинальной фигурой. Режиссер был своего рода директор всей вот этой труппы: ну, присмотреть, чтобы суфлер подавал текст, чтобы актеры по пьяни не падали со сцены в первый ряд, чтобы желатель-

но знали свои роли, чтобы все были при костюмах, – а дальше уже актеры произносили. У Чехова это все не проходило. Чеховский театр требовал режиссера, чтобы заставить актеров ходить так, смотреть так, говорить так, поворачиваться так, чтобы явствовало из этих сцен что-то такое, чего не было написано драматургом. Что не явствует из их речей. Вот режиссерскими штучками-дрычками подать подтекст, которого иначе не было. И вот тогда фигура режиссера вылезает на авансцену. И режиссер делается главным. И вот этой своей командной позиции он назад уже не отдаст!

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

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

Вот чеховские пьесы, которые невозможны без режиссуры, которые рассыпаются как песок и смысла никакого без режиссуры не имеют, ознаменовали собой тот самый новый театр. Что очень хорошо для тех, кто не любит крепкой внятной сюжетной литературы. А вот если кто думает, что отказ от сюжета, отказ от действия, отказ от развития характеров – вот это вот хорошо, – или плохо? – думайте сами. Но, по-

нимаєте, произошло резкое упрощение театра. Режиссер вытаскивает из чеховской пьесы все на свете, а в тексте-то – там похуже, может быть, было, гораздо меньше всего. Это своего рода *энтропийная* драматургия, где развалился канон. И писать пьесы а-ля Чехов, в моем простом представлении, несравненно проще, чем, скажем, писать пьесы а-ля Шекспир; или даже, может быть, Островский.

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

Ревизия литературы XX века

Лекция, прочитанная в

университете Оденсе, Дания, в 1993 г.

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

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

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

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

Понимаете, я всегда любил историю. Я всегда был в каких-то нормальных, я считаю, пределах (некоторые счита-

ют в ненормальных пределах), – любопытен, и поэтому история мне всегда была интересна. Я немного знаю историю Англии. Я представил себе, каково было бы Сэмюэлю Беккету родиться не в XX веке, а в XVI, лет на 400 пораньше. Во времена царствования государя Генриха VIII. Попасть под процесс огораживания, попать под процесс церковной реформации, когда король сказал: сейчас мы распатроним все эти монастыри, а я сам буду главным по части церкви. В те времена, когда отрубили голову Томасу Мору, когда примерно 80 тысяч человек развешали по деревьям. Сначала землевладельцы сгоняли их с земли, потому что поля превращались в пастбища, а потом королевские патрули вешали их на деревьях вдоль дорог, потому что они были бродяги. А это наказывалось. – То интересно: пожив в эту эпоху достославную, что сказал бы Сэмюэл Беккет о страданиях человека XX века, который катается как сыр в масле?..

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

праве иметь свое суждение и высказывать его, не более чем. Мне оно, совершенно понятно, представляется здравым.

Понимаете, по мере лет сложилось совершенно ясное убеждение, что большая часть людей не смеет высказывать своего мнения. Ну люди так устроены, они должны иметь одинаковое мнение, иначе ничего не получится из человечества. Вот они не смеют высказывать свое мнение, потому что они если знают, что Пушкин – это наше всё, значит, всё. Или если они знают, что Ленин – самый человечный человек, значит каждый, кто думает иначе – это враг, и место его в тюрьме. Или знают, что Адольф Гитлер – это вождь немецкого народа, и думать иначе, в общем, это уже преступление против арийской расы, ну и т. д. и т. п.

Но вот бывают коты, которые гуляют сами по себе.

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

ный Флобер: все это есть.

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

Вот таким образом в этих спорах, где все сходились только на том, что нельзя писать как раньше, должно же быть какое-то развитие – в Италии человек по фамилии Маринетти стал писать ни на что не похожие стихи. Короче – появился итальянский футуризм.

Если мы начали говорить о модерне, то известно, что 95 % всех впечатлений, всей информации получаем через зрение. Ну вы слышали: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Это к тому, что живопись всегда идет несколько впереди литературы. Понятно, что все искусства между собой связаны. Вот есть кровеносные и лимфатические сосуды между ними, одно перетекает в другое по сообщающим это каналам. Так вот живопись впереди. Мировоззрение – то же самое; некая, я бы сказал, эстетическая идеологизация об-

щества – та же самая, а живопись впереди и она раньше! Ну, нарисовать – это несколько быстрее, проще и нагляднее, чем написать. Таким образом, на примере живописи яснее всего видно, что появляется *контркультура*.

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

И появляется эпохальное произведение живописи: «Черный квадрат» Малевича. Что интересно, *большинство ничего не понимает*. Даже когда «Черный квадрат» утвердился, намертво врос в историю и идеологию искусства, – находится масса людей, желающих считать себя знатоками, которые подходят в музеях к вариантам этого «Черного квадрата» (авторских вариантов несколько) и, заложив руки за спину, закинув лица немного кверху, с отрешенным видом знатоков, внемлют этому искусству. На самом деле это необыкновенно смешно! Человек, который разглядывает «Черный квадрат» – это примерно то же самое, что придворный, который восторгается новым платьем короля в известной сказке Андерсена. Эти люди не понимают того даже простого,

что «Черный квадрат» – это не живопись, это именно *контркультура*, на него нечего смотреть!.. Достаточно знать, что он существует. Достаточно взглянуть на него один раз. Все, больше не надо. Это означает: подавитесь вашей живописью, мы дошли до логического конца, продолжайте рисовать ваших козочек, ваши пейзажи, ваши портреты, ваши грезовские головки и т. д. . . продавайте их за деньги, вешайте у себя над каминами. . . а вообще сгнила вся ваша эпоха, и сгнило все ваше искусство, и сгнила вся ваша идеология цивилизации, культура. . . и в гробу вас всех. . . вы противны, пошлы и развратны. Вот я вам нарисую черный квадрат. Подавитесь! Вот вам всем!!

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

На рубеже XX века, надо сказать, Россия впервые в своей истории вышла вперед, явственно вышла вперед, по части некоторых родов искусства. Русская живопись, русский авангард, ну просто пользовался хорошим спросом во всем мире. Это была живопись, о которой говорили и которую ценили. Это не что-то там такое вторичное. Ну там про дягилевские сезоны, про балет мы уже не говорим, но вместе с живописью попробовала идти поэзия. Появляется такой человек как Давид Бурлюк. Он сколачивает свою группу.

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

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

Писали о том, что социализм – это будущее всей Европы, социализм возник в Германии, потом он стал набирать си-

ду также во Франции, в Англии, в Италии. А социализм – это значит «восстание масс», как выразился когда-то Ортега-и-Гассет; – это означает, что самое главное делают массы и, может быть, массам не нужны эти самые Венеры Милосские, а самое главное – это справедливость и счастье простого человека. А вся та культура, которую нам впаривали до сих пор, была культурой эксплуататорских классов, и вообще пора делать что-то новое. И стали стараться делать новое. И разразилась Первая мировая война.

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

Смена критериев. И вдруг оказывается после Первой мировой войны, что есть великий и замечательный, знаковый писатель Марсель Пруст. Он не создал никаких великих характеров, он не добился никаких художественных свершений, он подробно-подробно шаг за шагом, движение за движением, описывал, как человек думает о том-то и о том-то, как человек увлекается, влюбляется, любит, страдает, а потом происходит охлаждение, как люди разговаривают про-

сто в каком-то доме, в гостиной, салоне, а потом расходятся, как происходит знакомство между двумя людьми – вот они увидели друг друга, обменялись фразами, обменялись специальными взглядами, подошли друг к другу ближе, и, в конце концов, скрылись за какой-то дверью, а потом вышли оттуда, ничего не произошло. Но вот это ничего, то есть, допустим, один мужчина понравился другому мужчине, они зашли за дверь, очевидно, вступили в интимный контакт, какое-то время спустя вышли обратно и разошлись. Правда, потом они встречались еще. Вот и вся история, т. е. идет передача через детали и психологию, которая стоит за этими деталями. Все, ничего больше. Все это очень длинно, очень подробно, в это трудно въехать, в это трудно вчитаться, но если кто уже вчитался, то это затягивает и доставляет удовольствие, потому что, конечно же, это талантливо, это очень подробно. Хотя в общем там большой жизни нет, там есть отдельные сколки. Вот эти отдельные сколки очень-очень подробно расписаны. Все. В сухом остатке не остается, в общем-то, ничего, недаром это называется «В поисках за утраченным временем».

Пожалуй что во времена гигантов XIX века человек, который вдруг стал писать так, не имел бы никаких шансов на успех. И сейчас у него весьма узкий круг читателей, которых он действительно увлекает, которым он понятен. Но вдруг оказывается весьма широкий круг образованных читателей, которые кричат, что это здорово. Ну потому что это

так же как толпа подхватывает: держи вора! и прочее, и прочее. Этот писатель оказывается в числе великих, хотя вот так вот сразу трудно сказать, – ну, и что он сделал для чьего величия?

Он не одинок, потому что оказывается вдруг такой гигант, такой гений, как Джеймс Джойс. Джеймс Джойс долго подходил к своему главному произведению и, в конце концов, написал этот огромный 55-листовый роман про один день из жизни, короче, «Улисса» он написал. Условно считается людьми малосведущими в литературе, что это он изобрел «поток сознания», и т. д. и т. п. (В дневниках Льва Толстого есть одно место, как Толстой подходит к дверям своего дома и поднимает руку, выставляет вперед палец, намереваясь нажать на звонок, чтобы ему открыли, ну и, в конце концов, нажимает на звонок. Звонок звонит, сейчас откроют дверь. Это описывает на скольких-то страницах. Идут все детали, и звук откуда-то донесся, и цвет какой-то... облако... когда периферийным зрением зацепило что-то наверху, и оттенки самого этого звука, и как смотрится сапог на ступени крыльца, и вспыхивающие в связи с этим многочисленные ассоциации, которые могут быть про все что угодно: и про птиц, и про сапожников, и про изготовление фарфора, из которого сделана кнопка звонка, и все это заключается таким вздохом мечтательно-задумчивым, что ведь можно было бы написать целый роман о том, как человек просто звонит в звонок. Вот что такое... был Лев Толстой, который звонил в звонок. Вот

какова была потенция этого писателя.)

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

Лично мне представляется, что такое произведение как «Улисс» – это классический тупик в литературной работе. То есть как человек делает все, что он только может придумать чтобы делать. Ну, вот, например, по дороге собирает земляных блох, потом их изучает под микроскопом и классифицирует, типа: у кого в какую сторону лапки растут. Спросите, кому и для чего нужна классификация видов земляных блох. Вам ответят, что вы ничего не понимаете, что это – наука.

Вот искусство поперло во все щели бытия и сознания, как

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

И вот люди делаются знаменитыми!

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

Вот таким образом и написан роман «Улисс». Вот можно же придумать такой роман? Можно. Можно его написать?

Можно. Нужен для этого талант? Нужен. Не было такого романа раньше? Не было. Дает он что-нибудь человеку? Ничего не дает. Он дает только знание того, что такой роман есть и что так писать можно. Что остается в сухом остатке? Ответ: ничего не остается в сухом остатке.

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

Разница между «Улиссом» и, предположим, «Оливером Твистом» ну примерно такая же, как разница между блестяще написанным и блестяще исполненным экзерсисом, упражнением для беглости пальцев, вот чтобы у пианиста пальцы бегали отлично, чтобы темп и ритм были необыкновенные, чтобы все это было виртуозно, и все говорили, профессионалы, сидящие в зале, как это виртуозно. Но это не

имеет никакого отношения ни к Бетховену, ни к Моцарту, ни к Чайковскому. Разница меж ним и симфонией. Это не музыка. Это экзерсис. Вот смотрите, какие звуки можно извлекать из рояля и в каких комбинациях. А больше там нет ничего.

Вот это – об одном из столпов литературы XX века.

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

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

Или такой рассказ, как «В колонии» – как, значит, приговоренных к смерти казнят таким образом, что вот они... валики, а эти валики утыканы иголочками, и вот эти иголочки по телу... вот валик крутится, иголочки какое-то слово печатают, печатают: они печатают, пока осужденный не ис-

течет кровью и не умрет, а тело его потом измочаленное выкидывается на свалку. И нужно знать, какое слово по тебе печатают... последние муки: что же там, понимаете, по тебе печатают? А потом отменяют эту ужасную казнь, и офицер, который ею всегда руководит, так сказать старший экзекутор, переживая страшно, сам заворачивается в эти валики, сам проходит через эту казнь. Ну, это очень впечатляюще. Да, конечно. Но, понимаете, ужасы там, готика и т. д. – это всё было раньше, и много было! У Кафки просто ужасы обыденны.

Есть у него, конечно, такой роман «Замок» и такой роман «Процесс». И в «Замке» это все бессмысленная бюрократия, и зачем? зачем? без конца. А в «Процессе» человека неизвестно за что приговорили к смерти, и сделать ничего нельзя, и палач-то ничего против него не имеет, ну вот дело такое: кто-то приговорил. И, в конце концов, тихо отвели за горку, положили на камушек, зарезали кухонным ножом и т. д. и т. п.

Вот такие великие произведения. И Кафка был очень великим писателем XX века. Смотрите, с точки зрения чисто литературной, Кафка писал очень просто. Это был своего рода ноль-стиль. То самое, о чем говорили французы еще в конце XIX века. Шел дождь – значит шел дождь. Не надо выпендриваться. То есть стилистический уровень, стилистическое мастерство, которым отличался Пруст; которым отличался Джойс, он имитировал все стили, какие мог придумать

в своем романе, – это мастерство у Кафки отсутствовало за полной к тому ненадобностью. Он показывал абсурдизм и странность этой жизни.

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

Вот этот самый Кафка по прочтении не оставляет также от себя абсолютно ничего, кроме легкой, серой, глухой, плотной, тошнотворной тоски. Потому что главные чувства жизни, мировосприятия Кафки – это вот такая легкая, плотная, безысходная, безнадежная, серая тоска. Я часто думаю, что от депрессии, в сущности, есть лекарства. И все наши действия, наше настроение, наше мировоззрение в большой степени объясняется деятельностью нашей центральной нервной системы и биохимией нашего мозга. То есть если Кафку условно сдать гениальному психоневропатологу, который на несколько месяцев поместит его в идеальную клинику и пропишет ему идеальную схему и режим дня и изменит биохимию мозга, что, в сущности, можно, – то, очевидно, это будет уже не Кафка, а нечто совершенно другое.

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

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

И когда меня, скажем, иногда спрашивали, вот какие у меня комплексы и что я вымещаю. А я говорил, что, по-моему, у меня особых нет, и я их не вымещаю. Мне говорили: ну, что ж, что же так малоинтеллектуален, что этого не по-

нимает...

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

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

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

Несколько позднее появился такой человек как Камю, которого также причисляли к столпам литературы XX века. Вот обычно приносилось – Пруст, Кафка и Камю. (Джойст тоже титан. Он как-то в перечислении стоял немножко сбоку и по отдельности.) Когда в Советском Союзе, если не ошибаюсь, в начале 60-х в журнале «Иностранная литература» напечатали перевод знаменитейшего из романов Камю, там он назывался, помнится, «Чужой», иногда в русском переводе он называется «Посторонний» – ну тут конечно все бросились читать в хвост и в гриву, потому что по-французски в Советском Союзе, ну, сами понимаете... Доступ был небольшой, и кто там знал язык, у кого там были книги, и

прочее. Принимали, конечно, на «ура», потому что глотали не думая и не разжевывая. В свое время мы даже зачет сдавали, естественно по современной зарубежной европейской литературе, на филфаке.

И вот когда в зрелом возрасте ты это перечитываешь – ты обнаруживаешь, что, разумеется, это французский XX века ноль-стиль. Никаких изысков, никаких красот, мало-мало литературных фигур. В центре повествования стоит подчеркнуто заурядный, обычный, никакой человек, можно сказать, «человек без свойств». Это уже, конечно, название другого произведения.

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

Понимаете, есть такая психическая болезнь, она называется аутизм. Фильм был такой гениальный, «Человек дождя», Дастин Хофманн играл. Так вот человек может неадекватно воспринимать окружающую действительность. У человека может быть ослаблен социальный инстинкт. Могут быть сильно ослаблены социальные связи. Люди бывают разные. Встречаются, скажем, чрезвычайные эгоисты, которые, влюбляясь, могут легко зарезать любимую, потому что их приводит в бешенство мысль о том, что она делает не то, что им очень хочется, а жизнь ее вне их желания, в общем, ничего не стоит, и раздражение их огромное. Такие люди к

жизни в социуме не пригодны. В нормальные старинные времена их или убивали, или изгоняли без права возвращения. Вы что, с ума сошли? Они все развалят! Были ярые индивидуалисты, которым было наплевать, что там делают остальные. Они почитались за людей неполноценных.

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

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

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

В связи с этим необходимо упомянуть о том, что в последней трети XX века, да даже, пожалуй, где-то в 60-е годы, вернулся в оборот и в моду маркиз де Сад. Тот самый маркиз де Сад, от фамилии которого и существует термин одного из видов психопатологии «садизм» (садизм как немотивированная физиологическая, беспричинная агрессия и особая

жестокость, направленные на других людей). Все произведения де Сада были переизданы. Отдельные любители литературоведы де Сада реабилитировали как могли. И ревнители покойного маркиза объясняли, что де Сад велик! – потому что он в своих произведениях с бестрепетной откровенностью показывал истинную душу (!) человека. Что говорит о том, что среди критиков и литературоведов ничуть не меньше круглых идиотов, чем среди других граждан.

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

И вот эти писания маньяка объявили большой литературой, а его изыскания – истинной душой. То есть когда, допустим, сын с трепещущим от восторга отцом собирается разрезать на куски собственную мать – то вот это и есть «истинное нутро человека». Но по-моему, автор такой статьи просто идиот с психопатологией. Ну, и конечно, у де Сада тоже

была та самая психопатология. Это к тому, что мнение генеральное человеческое передается от одного к другому.

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

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

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

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

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

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

Вот Советский Союз, он, надо сказать, этого в огромной мере избежал. В Советском Союзе были совсем другие дела. Советский Союз был родиной, – довольно большой родиной, 1/6 часть земной суши, – не совсем состоявшейся Ми-

ровой революции. Я потому говорю «не совсем состоявшейся», что все-таки образовался в Европе социалистический лагерь, и Китай стал коммунистическим, и есть компартия и в Англии, и в Америке, Монголия давно социалистическая республика, короче, мировая революция только отчасти не удалась, а отчасти все-таки удалась. И люди в 20-е годы в конечном торжество мирового коммунизма верили довольно массово и безоговорочно. Изменения, которые были только что в Гражданскую войну произведены своими руками со страшной жестокостью, с необыкновенной решимостью, эти изменения действительно преобразовали лик планеты. Как же тут не поверишь в Мировую революцию. А это вселяло оптимизм. И в России процветал такой революционно-романтический жестокий реализм.

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

Напротив, потом возникла «секретарская литература», где... у Кестнера, прекрасного немецкого писателя Эриха

Кестнера в романе «Фабриан» есть одно гениальное место: когда трое журналистов спорят, по-моему, на выпивку, кто из них придумает лучший заголовок к передовой статье, где говорится о речи канцлера в бундестаге. Выигрывает тот, который придумывает заголовок: «Оптимизм – наш долг, – сказал государственный канцлер».

Вот в этой формулировке оптимизм был долгом советских писателей, поэтому пересмотр величин писателей XX века по литературе западной и по литературе советской – проходит по разным ведомствам. В советской литературе мы констатируем, что совершенно упали и растворились великие секретари типа Кочетова, Бубенного и иже с ними, увешанные, увенчанные разнообразными премиями, орденами, дипломами и т. д. и т. п. А на Западе табель о рангах была другая и гораздо более истинная.

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

После Первой мировой войны в Америке сложился очень

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

Так вот, с американской литературой. Хемингуэй стал работать в той же системе ноль-стиля, которая вошла в моду во Франции на рубеже веков. Недаром молодой Хемингуэй довольно много лет прожил в Париже. Он правильно понял службу, и он пошел в самой современной струе литературного мейнстрима того времени для Запада. Вот его отмытый, чистый, скупой, сухой, лапидарный стиль, его знаменитые когда-то многократно описанные «he sad», «she sad» и т. д. И они были канонизированы. И в результате Хемингуэй не после романа «Фиеста», замечательного, на мой взгляд, романа, а после романа «Прощай, оружие!», на мой взгляд, романа весьма более слабого. Стал в 30 лет мировой знаменитостью.

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

кризис 29-го!

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

Вы знаете, вот Зощенко Михаил Михайлович в окопах Первой мировой войны просидел 3 года. Из вольноопределяющихся дослужился до штабс-капитана, командира пехотной роты на передовой, заместителя командира батальона. Был награжден солдатским Георгиевским крестом за храбрость, был награжден аннинским темляком к офицерской шашке за храбрость, был неоднократно ранен и травлен газами. И никогда ничего не говорил о своем военном прошлом! И никогда не был образцом мужчины, например. А Хемингуэй, который немного побыл санитаром в нескольких поездках на липовом, который сам обыгрывал, итало-австрий-

ском фронте, и был ранен совершенно случайным образом, стал, однако, образцом мужчины! Вот что такое имидж.

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

Если мы возьмем такого гиганта американской литературы как Уильям Фолкнер... ну, как это, ну, все знали, что гигант, Фолкнер – гигант, гигант-Фолкнер. Он написал «Шум

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

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

И когда потом я стал в зрелом возрасте перечитывать эту трилогию: «Деревушка», «Город», «Особняк». Да вы с ума сошли. Это немного напоминает роман Горького «Дело Артамоновых», только написанный позднее и длиннее на другом материале. Этот такой вот примитивный народный социологизм, я бы сказал. Поэтому только в Америке Фолкнера могли объявить великим писателем, потому что для него была экологическая ниша: каждая литература хочет иметь

такого эпического писателя, который запечатлеет народ этой страны. Ну, вот в Америке Фолкнера как раз уложили в эту нишу. Я не знаю, кто сейчас читает эту трилогию... Ну, ее наверняка читают студенты английской филологии во всех университетах... а кто еще я не знаю, потому что не вижу никакого смысла в этом прочтении.

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

И вот когда отгремела эта огромная двухчастная Мировая война, один и два! И настало процветание на Западе 50-х годов! Вдруг оказалось... о-па!.. литературы – нет! Вот есть

титаны: Хемингуэй и Фолкнер, которые как-то рано состарились и уже плохо себя чувствовали, правда, оба много пили. Это бывает. Во Франции вдруг оказалось, что самые читаемые и почитаемые – такие писатели как, например, Франсуа Мориак, ну, такой себе бытовой реалист, ничего из себя не представляющий. Модная писательница Франсуаза Саган, о которой даже французская энциклопедия написала: «Умеет облечь банальность и в точный и тонкий слог». Да, примерно так.

Нет, упомянем еще такого сравнительного гиганта, как Сартр. Он был мыслитель, и он был экзистенциалист, и его тошнило от бессмысленности мира, а еще он прекрасно умел конструировать пьесы. Студенты Сорбонны и европейские интеллектуи его просто обожали, их тоже тошнило, западная интеллигенция была беременна своим могильщиком: либералами и террористами.

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

Строго говоря, экзистенциализм, под знаменем которого

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

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

Элитарная литература XX века – это литература духовного кризиса мощной и совершенной культуры. Запомните это.

Деструктивный пессимизм – вот что эту «элит-туру» отличает.

А чтобы вот из гигантов... Вот в Англии был читаемый Джон Брейн, «Путь наверх» (он же «Room at the top») и «Жизнь наверху», а вот этих вот, вот таких больших как раньше – они исчезли. Прекрасный саркастический реалист Сомерсет Моэм остается едва ли не крупнейшим писателем Англии XX века!..

Но вместо этого произошла другая история. Если когда-то в XIX веке отправляли кухарок, у кого не было лакеев, покупать свежую газету в киоске – что там написал в следующей главе, значит, Диккенс про крошку Доррит; если рвали из рук свежий номер газеты с подвалом, где была следующая глава «Трех мушкетеров»; то в конце 50-х годов отстав-

ной разведчик Ян Флеминг стал писать про Джеймса Бонда. Джеймс Бонд – это уже, ну конечно же, это явная пародия и самопародия, это совершенно условно развлекательное чтение, это отчасти просто комикс, отчасти просто юмор, ну так, очень облегченное чтение.

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

Потому что прошло не так уж много лет – и появился в Америке молодой, один из многих фантастов, склонных к писанию ужасов, Стивен Кинг. Ну, мало ли в Америке было фантастов, среди них были такие гениальные фантасты как Рэй Бредбери, такие остроумцы как Роберт Шекли, такие весельчаки как Гарри Гаррисон, – ну, появился еще какой-то Стивен Кинг. Стивен Кинг, который наворачивал свои ужасы длинно и всовывал бытовых подробностей много, и сажал происходящее на основу такую вот как бы нормальную реалистичную. Он знаменовал собой превращение коммерческой литературы в главную.

В свое время, когда у него уже вышла пара книг, когда он получил известность, были такие мнения, что Кингу, чело-

веку талантливому, надо бы завязать чуть-чуть с этим жанром, завязать с этим издательством, потому что он стоит сейчас на распутье: или он пойдет по той дороге, где коммерческая литература, где зарабатывают деньги, раскупают экземпляры, но это макулатура, – или он пойдет по пути серьезной литературы, где может быть будет меньше распродано сразу и меньше денег, но зато серьезная литература, мировая слава. Кинг наплевал на это на все, пошел по коммерческому пути, а элитарный путь как-то усох сам собой.

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

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

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

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

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

И вот сегодня. Когда вдруг оказывается, что столь простые книги, как «На Западном фронте без перемен» и «Три товарища» Ремарка читать продолжают. Очень простые повести Франсуазы Саган читать продолжают. И даже очень

простую книгу Джона Брейна «Путь наверх» читать тоже продолжают. Продолжают читать нормальную литературу. А литература вершин вышла из обращения, потому что она с трудом поддается прочтению и неясно, зачем существует. Мы можем констатировать, что эстетическая идеология, если допустим такой оборот, XX века в западноевропейской литературе, эта эстетическая идеология была пустой и ошибочной. Потому что если нам пытаются сказать о страданиях маленького человека – провалились они пропадом, эти червячки с бабочками.

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

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

А когда мы говорим о маленьком человеке, который живет себе в своем болотце, которому плохо, и жизнь – безна-

дежна. Нет, это не трагедия. Это та самая изнанка, те самые отходы. Понимаете, вот у человека белье пачкается и делается грязным или иногда надо сморкать нос, или внутри в животе процесс пищеварения, и т. д. и т. п.

Из этого еще не явствует, что упомянутые, условно говоря, побочные эффекты существования являются главными для изображения. Понимаете, их можно упомянуть, их можно упомянуть в правильной пропорциональной дозе и на правильном месте, и тогда это будет настоящий реализм. Но если деятельность человека свести к мочеиспусканию и дефекации, к сморканию и потению, к выделению чего-то из золотушных ушей, к, допустим, кариесу, облысению, прыщам и грязным ногтям... ну, есть еще что-то... ну как бы если все вот это перечисленное мною настолько главное – то, в сущности, хорошая жизнь уже невозможна. Я думаю, что это будет неправильно, это будет психопатология.

И то, что называли основной философией XX века – экзистенциализм – это, в общем, не философия, а это идеология противостояния человека бессмысленной жизни, каковая жизнь, в общем-то, является источником неприятностей и страданий. И все это можно рассматривать как литературу периода кризиса цивилизации, когда система исчерпала свой ресурс, когда начинается дегенерация этой системы. И эта дегенерация сказывается не только через обрушение всех моральных критериев, через изменение идеологических установок. Но и через исчезновение критериев эсте-

тических и этических, когда вещи, которые еще вчера вызывали пренебрежение и презрение, объявляются актуальными и глубоко ценными. Таким образом, я полагаю, что не нужно изводить себя, старательно читая не однажды упомянутых мною писателей – а отдавать себе отчет в том, что когда происходит во всем упадок, происходит и в литературе. И это на самом деле не более чем горестная, тупиковая литература периода упадка, которая по мере времени полностью теряет свое значение, оставаясь лишь в учебниках для изучателей этой литературы в последующие времена.

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

Критика критики

Лекция, прочитанная в университете

Милана, Италия, в 2005 г.

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

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

Но потом началось знакомство с великой классикой. И это

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

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

что он вообще хорошего в жизни сделал?! Что он страдал?! Ну так это его проблемы, это его горе. А толку от него-то чего?

Когда мы в мягкой форме поделились с любимой Кирой Михайловной этими соображениями, она возбудилась. Она закричала, она сказала, что мы еще ничего не понимаем, что мы не понимаем страданий. Мы иногда понимали страдания, но мы были все-таки не согласны.

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

подшивки каких-то зеленовато-серых пыльных журналов, и я бережно-бережно их раскрываю на нужных страницах и начинаю читать.

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

Первый и самый яркий... понимаете, я рос в офицерской семье, субординация, по-видимому, въелась в кровь, поэтому я начал читать критиков по старшинству. Я начал с отзыва Государя Императора Николая I Павловича о книге М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Тогда я узнал, что почтения Генеральным секретарем Хрущевым поэтов – как пишут стихи, писателей – как писать прозу, мемуаристов – как вспоминать мемуары, – ! – вот эти поползновения Хрущева имеют в России давнюю историческую традицию, где лидер государства учит писателей, как надо писать, и публично излагает свою точку зрения. Которая, впрочем, принимается, как руководство к действию. Николай Павлович, светлой души патриот, писал, что он остался глубоко разочарован и в печальном недоумении. Он-то полагал, что героем нашего времени является тот, кто показан с первой же страницы – честный человек, русский патриот, добросовестный служака, что называется – слуга царю, отец солдатам, душевный, неприхотливый, привязчивый, надежный, храбрый солдат и верный товарищ, простой штабс-капитан Максим Максимыч. Вместо этого удивил государя-императора Печо-

рин – бездельник, хлыщ, человек глубоко порочный, который не может подать никакого доброго примера русскому юношеству. Чем он собственно занимается? И вообще господин Лермонтов, который, видимо, сочинитель, видимо, не без способностей, что-то сделал очень сильно не то.

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

Видимо, раньше я ошибался.

Я стал читать демократическую критику.

Значит, так. На протяжении первых пятнадцати лет, вот так примерно с 1840 по 1855 год, русская критика, великая русская критика, мудрая, глубокая, тонкая и доброжелательная, не сказала о романе «Герой нашего времени» *ни одного доброго слова!!!* Наилучший отзыв был, что вот он ушел в мир иной, а остался на нем грех не смытый – «Герой нашего времени»; что это все действительно способствует растлению нравов; что герой – пустой, мелкий, никчемный; и книга в общем и целом вполне даже гадостная и недостойная бесспорных способностей Лермонтова, которые у него, видимо, все-таки были. И вот в таком вот духе.

Что характерно – хоть бы кто-нибудь сказал, какой небывалой до него в русской литературе, какой благоуханной кри-

стальной прозой написана эта книга. Нет. Как будто этого никто не увидел. Ну, как-то там написано и написано. Вот Одоевский писал, Карамзин писал, Пушкин писал, ну и Лермонтов писал. И не было никому дела до этого языка, до этого изящества, до этого психологизма, до этого блеска небывалого. Нет. Критика этого всего как-то совершенно не увидела.

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

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

Когда, собственно, родилась критика? Собственно, давно. Нам известно, что уже в Древней Греции были критики, которые критиковали кого ни попадя. А поскольку главнее всех в литературе был великий Гомер, то они пытались зарабатывать на жизнь тем, что ругали Гомера. Они указывали на его недостатки, на несовершенство его поэзии, на разнообраз-

ные ошибки, на противоречия в сравнении с классической мифологией и т. д. и т. п. Я сейчас не хочу называть ни одного из этих имен, потому что они того не заслуживают. Ишь ты, прибежали Геростаты и разложили свои раскладушки в тени Гомера. Обойдутся. Ну вот, понимаете, критика, она так примерно и начиналась.

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

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

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

А была еще одна великая литература XIX века – великая английская литература. И вот в этой великой английской литературе был Теккерей – великий Теккерей с его «Ярмаркой тщеславия». Был великий Диккенс – человек, которому здорово не повезло в переводах на русский язык, потому что писал он очень легко, очень изящно, очень иронично, дыхание

его фразы было длинным и легким. А у нас по-русски он звучит, в переводах на наш язык, тяжело. Вот этот вот великий Диккенс, который потрясал эпоху, когда президент Америки и король Англии посылали за утренней газетой, чтобы прочитать следующую главу, что же там стало с крошкой Доррит: она умерла или она выжила. Вот этот Диккенс будет гораздо менее известен, чем доктор Конан Дойл, который придумал сыщика Шерлока Холмса со своим помощником доктором Ватсоном. Нет, конечно, плебеи из публики читать это любили и требовали продолжений, но, разумеется, это нельзя считать серьезной литературой. Если бы им сказали, что в далекой полудикой холодной царской России, после массы потрясений, будет создан такое киносериял, который будет признан лучшим Шерлоком Холмсом всех времен и народов, они сказали бы, что это какой-то неправильный вариант утопии и что этого, конечно, не может быть никогда. То есть у критики немного не то представление о том, что в литературе останется и что в литературе не останется, нежели у истории. Ну вы понимаете, в Англии тоже были высокоумные и высокообразованные критики.

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

Поскольку, однако, мы говорим все-таки о русской литературе, а в частности сегодня о русской критике, а Пушкин –

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

Эта критика немного не совсем ставила Пушкина на пьедестал, хотя ему все-таки в основном отводили призовое третье место. На первое место критика ставила Крылова с его баснями. Это не важно, что Крылов переводил на русский басни Лафонтена, их чуть-чуть естественно переделывая, так как он представлял правильное и нужнее. Его басни были полезны, они давали пример поведения, они давали анализ происходящего, они были аллегоричны, символичны, они были прекрасны! Они были понятны людям сравнительно простым – а в то же время их можно было читать и людям образованным. Первое место Крылову – национальному русскому поэту, великому баснописцу.

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

А уже Пушкин, которому царь сказал: «Пушкин, я сам буду твоим цензором» – это очень облегчило положение Пуш-

кина, потому что если бы цензор был не царь, то жизнь поэта была бы еще менее сладкой – так вот Пушкину третье место. А потом как-то по мере времени все-таки Пушкин немного более оставался, а Жуковский с Крыловым, при всем уважении к ним всей критики, стали немного просаживаться.

А потом, после смерти поэта и смерти многих кого еще и еще многих, после Октябрьской революции и Гражданской войны наступил 1937-й год. Но мы упомянули его не потому, что перестреляли массу народа, а потому, что исполнилось 100 лет с того печального дня, когда погиб Пушкин. И вот в 37-ом году, вернее еще немного раньше, в конце 36-го, было дано указание, как следует отпраздновать юбилей поэта, которого убили враги всего хорошего, потому что стала поне многу восстанавливаться русская культура, которую поносили страшно во время Гражданской войны – слово «русский» было вообще ругательным. Что значит «Русская империя»?

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

Так что не надо думать, что цари и генсеки плохо относятся к поэтам. Один был его цензором и уплатил все его долги после его смерти, а долгов было за 100 тыс. золотом – в нынешние времена это сколько-то миллионов долларов, а

второй сделал его таким великим, каким мы и знаем его сегодня. А вот критика современная ставила Пушкина на третье место. При товарище Сталине никто бы не посмел сказать, что Пушкин стоит на третьем месте после Крылова и Жуковского. Таких храбрецов больше не находилось.

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

Скажите, зачем мужикам нести с базара Гоголя? Представляется, что Гоголь и близко не обладал той легкостью письма чарующей, которой обладал Лермонтов, не обладал той простой внешне мудростью, которая есть в лучших прозаических произведениях Пушкина, не был тем психологом, каким был Достоевский... А что в сущности есть такого особенно великого в Гоголе, если начать разбирать его? Но звучит это сегодня кощунственно! Кощунственна сама попытка усомниться в величии какого-то классического гения. Мы к

этому моменту еще вернемся.

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

Да и самого-то Некрасова что-то особенно народ никогда не читал в восторге и кроме того, что называется «Коробушкой», от его стихов ничего и не припомнить. И стихи, и его «Кому на Руси жить хорошо» были устроены таким образом, что народ их все равно не читал по той простой причине, что народ не читал стихов, и прозы не читал, и ничего не читал, и вообще большая часть народа была неграмотна. А, значит, классы наверху тоже в общем этого не читали, разве что потом в гимназии стали проходить по обязательной программе, но полагали, что... ну, конечно, стихи не очень изящные,

но ведь это для народа, а народ и не знал, что это для него. Вот в такие игры играла критика.

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

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

Скажем, Куприн полагался критикой ббльшим писателем, нежели Бунин. Вот прошло какое-то время, и в нашей табели о рангах Бунин, ну опять же Нобелевскую премию получил,

стоит выше, чем Куприн. А что касается оценки того же Бунина, вы понимаете, на моих глазах произошла канонизация книги Бунина «Темные аллеи». У нас тогда в Ленинградском университете на кафедре советской литературы работала доцент Крутикова. Вот доцент Крутикова сказала, что она сделала открытие.

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

Если вы внимательно и вдумчиво сравните «Темные аллеи», написанные старым уже человеком о том, как хорошо быть молодым и спать с молодыми свежими поселянками, или молодыми свежими офицерскими женами, или молодыми свежими дворянками, или молодыми свежими незнакомками, и как это прекрасно, и как ты говорил им, ка-

кие они красивые, они говорят тебе, что ты еще красивее, и жизнь прекрасна, а вот все это уже прошло. Есть в русском языке такое совершенно цензурное, но эстетически не очень привлекательное слово «спермоточивый». Вот «Темные аллеи» Бунина отличаются некоторой такой спермоточивостью, т. е. барин, бывший когда-то таким тонким, стройным, таким жгучим, грузиноподобным таким, вспоминает со вздохом, будучи старым и ветхим, в небогатой эмиграции во Франции, как прекрасно жил он нерегулярной, но бурной половой жизнью в России в молодости.

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

Точно так же предреволюционная и послереволюционная русская, а затем в 20-е годы советская критика знала, что есть прекрасные поэты, есть более или менее великий – не великий, но большой Блок, а есть Мережковский, а есть

Бальмонт, а есть Ходасевич, а вот Маяковского критика не то чтобы не любила, да она его в упор не видела. Ну ходит там несколько идиотов, среди них «верзила с лошадиным лицом», как писал Алексей Толстой, на полторы головы выше толпы, который что-то рисует на лбу, кто в желтой кофте, кто еще что-то, и выкрикивают какие-то идиотские стихи. Ну мало ли там молодежь сходит с ума, делать нечего, и вообще извращенцы.

Маяковский сильно страдал, что критика его не признает. От этого непризнания Маяковский иногда совершал не совсем правильные, с точки зрения пиара, поступки. Например, он сам себе организовал выставку «20 лет работы». Заметьте, прожил он всего 37 лет, но выставку «20 лет работы» он себе организовал. И никто не то что из собратьев-литераторов, с ними-то ладно, из критиков никто не пришел на эту выставку. Маяковский переживал и вскоре застрелился.

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

Лиля стала жить плохо, она к этому делу не привыкла, она любила жить хорошо и написала письмо товарищу Сталину.

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

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

Ну это, понимаете, конечно, советская критика, она отдельная – но другой-то не было, перефразируя фразу Филиппа Филипповича из незабвенной булгаковской повести «Собачье сердце». Вот в 34-м году были разогнаны все литературные группировки – хватит группироваться. Мы это проходили уже, понимаете, запрещение всяких фракций в партии единственной. И был образован Союз советских писателей. Партия руководила этим министерством литературы, а тем, которые вошли туда, давали всякие блага, и им в нищей стране, где люди мерли с голоду, давали дачи, давали автомобили, давали прислугу, их возили иногда за границу, жрали они, я вам доложу...

В Русском музее висит портрет Алексея Толстого работы Кончаловского. Висит себе и висит. Портрет страшный, то

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

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

И недаром Юрий Олеша – человек, сломанный этой системой, шутил как-то, что хорошо бы все-таки ввести в Союзе писателей тоже знаки различия. Вот, например, там... не только в Союзе писателей, вот в Союзе композиторов – лиры там какие-нибудь на петлицах, вот у писателей, например, –

перья гусиные на петлицах – одно перо, два пера, три пера, да, простите, все смеялись, четыре пера, а вот критикам, например, подумал и сказал: дубинки! Одна дубинка, две дубинки, три дубинки. Вот идет по коридору Союза писателей критик, на петлицах у него четыре дубинки, и все встречные прозаики становятся во фронт, потому что что захочет, то и сделает. Вот это приблизительно, понимаете, о критике.

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

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

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

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

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

И вот о таких. Уже после снятия Хрущева в тот краткий период 1965–66 годов, когда Хрущев уже кончился, а завинчивание гаек брежневской эпохи еще не началось. Была такая пара лет очень свободных. И напечатал в «Знамени» подборку своих стихов Илья Эренбург, где было стихотворение «Священные коровы». И были там строчки, которые трудно забыть: «Было в моей жизни много ошибок. Частенько били

– за перегибы, за недогибы, за изгибы. Никогда только не был священной коровой. И на том спасибо». Вот эти «священные коровы» жили прекрасно: их переводили на все языки республик СССР, а после войны еще и стран санитарного кордона: на чешский, на словацкий, на польский, на венгерский и т. д.

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

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

А молодые стали писать не совсем то, что ожидал Никита Сергеевич Хрущев... Если мы возьмем самое начало 60-х, то у нас наблюдается интереснейшее расхождение официального литературного процесса с нормальной литературой, которую читают люди. С одной стороны, есть товарищ Павленко, товарищ Бубеннов, товарищ Кочетов, я не помню, ну еще какие-то, какие надо, такие и товарищи. Просто даже

вспомнить уже... А... Алексеев. Ну а как же: «Белая бере-за», «Счастье», «Хлеб имя существительное» и т. д. Про по-этов сказать ничего не могу, они были какие-то совершенно нечитаемые. Мы по ним в свое время на русском отделении сдавали зачеты, даже не читая, а потом мы поняли, что наши преподаватели их тоже не читали. Мы играли в такую игру, знаете, у этой игры были свои условия: они делали вид, что они их читали, а мы делали вид, что мы их сдаем.

А для людей появился вдруг писатель Анатолий Глади-лин, и появился писатель Василий Аксенов, и появился пи-сатель Анатолий Кузнецов, и появился поэт Андрей Возне-сенский, и поэт Евгений Евтушенко, и проходит время, и в начале 60-х условно – первый писатель-прозаик страны Ва-силий Аксенов. Все читают журнал «Юность», где его пече-тает старик Катаев (а всех видал в гробу старик Катаев, он уже старьй, ему надоело трястись, в конце концов он еще в Первую мировую воевал, он в Гражданскую воевал, надоели ему все).

А первый поэт, вот из тех, которого знают все, – это Евту-шенко. Над Евтушенко полагалось людям высоколобым сме-яться, потому что Евтушенко слишком любит славу, что он тщеславен, что он экстравагантно одевается, что ездит по миру, а на самой деле, конечно, завидовали. Спорили о том, что у Вознесенского есть стихи лучше построенные, лучше сделанные, в которых больше поэтики. Но это уже внутрен-ние разборки. Потому что для критики лучшим поэтом был,

например, Егор Исаев, который написал поэму «Суд памяти» и получил за это Ленинскую премию первой, помнится, степени. И были такие вот разные действительно поэты.

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

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

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

И вот Джамбул Джабаев был объявлен великим казахским

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

И вот в конце 60-х печатают наконец пролежавший около 30 лет под спудом роман Булгакова, который сегодня уж все русисты-то знают совсем хорошо: «Мастер и Маргарита». И все критики в один голос говорят, что, разумеется, это совершенно замечательный роман, хотя есть мелкие споры по поводу того: он замечательный, совсем замечательный или совершенно блистательный. Вот споры примерно были на таком уровне. Но пока Булгаков был жив, он, разумеется, после того как Сталин выразил неудовольствие его пьесами, был на фиг никому не нужен и в табели о рангах проходил настолько ниже тех, кто тогда ел хлеб с маслом, что не о чем даже говорить.

А великой книгой была книга Александра Фадеева «Молодая гвардия». Направленность книги хорошая, патриотическая, вот про ребят, которые воевали, как могли. Уровень художественного исполнения – чудовищный. К тому времени это был совершенно спившийся, разложившийся человек, не вылезавший из депрессии, приблизительно понима-

ющий, что он делает. А кроме того, он был вынужден ставить свою визу на разнообразные бумаги, а по этим бумагам очередной член Союза писателей отправлялся на Лубянку, а потом чаще всего на расстрел. Ну конечно Фадеев жил плохо, и в таком состоянии, хотя у него была главная дача председателя Союза писателей. Ну, что там хорошего можно написать?..

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

Но эта метафора была сложновата для нас, шестиклассников, и мы спрашивали друг у друга, как они под землей могут петь? Потом мы спросили у учительницы, а она заорала в том духе, что не нашего собачьего ума, бессовестного, дело, а вот так оно и есть! И учиться надо патриотизму, и нечего там вообще... вот когда вас заруют, тогда узнаете. Ну, мы не захотели, чтобы нас зарыли. И вот критика объявляла этот роман просто вершиной советской литературы!

А сколько чуши было в такой вещи, как «Повесть о настоящем человеке». То есть реальный летчик Маресьев был заслуживающий всяческого уважения и преклонения чело-

век. Но книга, которую написал Полевой, ну совершенно никуда не годится. Одна ерунда, понимаете, навернута на другую. Главное, конечно, роль комиссара Воробьева. Если бы не комиссар Воробьев, никогда бы не стал летать безногий летчик.

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

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

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

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

И что же вы думаете, критика подвергала эту книгу анализу? Пыталась выяснить, почему же эта книга явилась шедевром? Пыталась разобрать эти характеры, эти принципы построения? Пыталась сказать, что же это все значило для людей? Нет! Знаете, отдельные такие мелкие попытки были насчет того, что вот там детали яркие, фраза там короткая, понятно, ну, юмор, конечно, у них, но в общем критика особенно Ильфом и Петровым не занималась. То место, которое им в своем условном пантеоне для русских литераторов уделила критика, и то место, которое они занимают на читательских полках и в читательских умах – эти два места от-

носятся друг к другу примерно так же, как кошачий нос к собачьему хвосту. То есть да, в общем один биологический вид, но все-таки очень по-разному.

Едем дальше. Несколько поколений всей советской читающей интеллигентной публики цитировало и продолжает цитировать великих русских советских писателей братьев Стругацких, которые сочетали очень редко сочетающиеся качества. Они писали легко, они писали увлекательно, они писали, не размазывая ничего лишнего. Они писали очень хорошим смачным языком, который так и просится цитировать. Они писали мудро: о том, что было везде и всегда, и что лежит в основе и человеческой природы, и человеческого общества. И делали они это все очень ненавязчиво. Как будто имея в виду, кроме прочего, – это глобусовское, шекспировское, – «Развлекая, поучать».

У советской критики Стругацкие вообще не проходили ни по какому разряду. Ну, во-первых, они фантасты, а фантастика – это нечто вроде знака скверны. Что такое фантастика? Это какая-то второсортная беллетристика, паралитература. Ну, сравним, Стругацкие, которые фантасты и, например, Трифонова. Трифонов, который писал для... Юрий Трифонов, Юрий Валентинович... но, правда, Сталинский лауреат, но это не важно – огрехи молодости. И вот он писал для всей советской интеллигенции. И она его читала. Она много чего читала, знаете ли. Она и «Плаху» Айтматова читала, полагая ее шедевром. Где в «Плахе», понимаете

ли, жена Понтия Пилата обращается к своему мужу в письме: «Понтий...» Пилат Понтийский! То есть в своей простоте душевной Айтматов – большой знаток античной истории и еще многих вещей, полагал, что Пилат – это, видимо, фамилия, а Понтий – это видимо имя, и жена к нему так и обращается. А пипла хавала, как скажет позднее Богдан Титомир. И вот они полагали, что это все прекрасная литература.

А Стругацкие, ну что там, понимаете, это же фантастика. Да? Прохлопано было Стругацких при том, что они были *самыми издаваемыми и переводимыми в мире советскими писателями*. Что, как вы можете догадаться, сильно усложняло их жизнь, потому что собратья любили их до ужаса, и массе литераторов хотелось бы, чтобы они вот просыпаются утром: и нету Стругацких. И сердце начинает меньше болеть, что кого-то столько читают, покупают, переводят и т. д. Для критики Стругацкие не существовали!

А еще для критики почти совсем не существовал также продолжающий издаваться, переиздаваться, покупаться, экранизироваться писатель Валентин Пикуль. Пикуля критика заметила только после того, как впервые он напечатался в толстом журнале. На дворе уже стояло, помнится, я могу ошибиться, самое начало 80-х, а книга была, значит, даже не помню, как это сейчас называется, «У роковой черты» или «У последней черты». Короче, там Распутин и дело там идет к Февральской революции. Это напечатал журнал «Наш современник». Это был толстый журнал, но следу-

ет заметить – из толстых журналов «Наш современник» был такой наименее престижный. Но все-таки – это статус. И вот там напечатали, и эта вещь удостоилась критике лично секретаря Политбюро ЦК КПСС и идеолога партии, Михаила Андреевича Суслова. А это уже знак отличия. Вроде как тебя не какой-то полицай расстреляет, а лично комендант лагеря. Это уже не на всякого он ствол-то наведет.

Вот после этого Пикуля заметили, критика дружно потопталась на Пикуле, сказала, что, конечно, Суслов прав, а Пикуль, разумеется, не прав, и все это какие-то реакционные бредни. И тут все историки по сигналу стали писать, что Пикуль перевирает историю. Это неправда. Пикуль не перевирает историю. Пикуль историей пользовался. Он брал те версии, которые ему больше всего нравились в силу их скандальности и сенсационности. Он в исторических личностях брал те черты, которые ему больше нравились и больше подходили для данной книги. А в результате книги получались довольно увлекательные.

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

ручкой, и т. д. и т. п. Так или иначе, народ читал Пикуля, а критика презрительно воротила нос.

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

Вы еще помните, французская критика полагала, что «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» – «это не литература». И разницу между «Тремя мушкетерами», романом,

накачанном энергией и иронией, и достаточно скучно-ходульными «Парижскими тайнами» Эжена Сю современная критика не различала.

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

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

И когда пишет Юлиан Семенов – это с самого начала, пер-

вая страница первой главы – о том, что в саду пел соловей. Вы можете припомнить – один из бродячих сказочных сюжетов: как ночью поет соловей, а наутро умирающий император выздоравливает. Семенов был умный и образованный человек, и знал, что к чему.

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

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

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

И как пример того, что сложно критике понимать, мож-

но обратиться к писателю, сегодня и уже давно вполне известному всем, кто занимается русской литературой, а вот где-то в районе 90-го, пожалуй, года был пик его славы. Нет, это была уже перестройка, простите, пожалуй, пик его славы приходится на около середины 80-х, видимо, где-то в 82-й, 85-й, 86-й годы. Это прекрасный русский писатель Владимир Маканин.

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

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

сатель? Только шнурками от ботинок.

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

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

И только когда несколько позднее в журнале «Север» («Север» был тоже толстый журнал, издавался он в Петрозаводске, а поскольку в Петрозаводске, а не в Москве и даже не в Ленинграде, то это был как бы второй ряд толстых

журналов) напечатали роман (по-моему тогда он назывался повесть) Владимира Маканина «Предтеча». Критика заметила Маканина и написала, что повесть очень даже хорошая и всякие такие слова. Но парадоксального мышления Маканина критика так и не усекла. И когда Маканин напечатал в середине 80-х в «Новом мире» замечательную (гениальную, возможно) короткую повесть «Где сходилось небо с холмами». В авторском варианте она называлась «Аварийный поселок». Критика не знала, как это надо понимать. Вот этот поселок, где добывают неизвестно что какие-то шахтеры; который все время горит; а живут в поселке аварийщики, которые сами же его все время гасят. Ну и в конце концов от поселка почти ничего не остается. А только они петь любят, эти аварийщики. И вот главный герой в конце концов становится композитором, приезжает из города на родину, такой home back, и вот он вдвоем с местным дурачком поет их старые песни. А кроме них – его, который уехал, и дурачка, который за дурачка и ходит – эти старые песни уже и петь некому. Вытоптали они эти песни. Критика не знала, как это надо понимать, ну сложно им было. По-моему, критика этого до сих пор не знает.

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

Владимир Высоцкий был великий русский поэт, который вернул поэзию к ее изначальному истоку. Поэт сам пишет

стихи и сам исполняет эти стихи под нехитрый ритмизованный аккомпанемент. Это то, что Высоцкий делал.

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

На каких только поэтов не навешивали лавры и на какие только места не надевали лавровые венки разнообразным стихотворцам. А Высоцкий переживал, что его отпинывают от Союза писателей, отпинывают от издательства «Советский писатель», не признают его поэтом, не принимают

нигде его сборник, чтобы издать. А друзья говорили, что: Володя, ты что, тебя слушает вся страна, да ты легенда. Да из любого окна там, понимаешь, твои песни. А вот ему хотелось идти как поэту. Нет, ну что, это же невозможно перенести, понимаете: ему и слава, ему и деньги, ему и жена-француженка, ему и автомобиль «Мерседес» в Советском Союзе – а еще он хочет быть в Союзе писателей. А остальным что тогда останется в Союзе писателей?..

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

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

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

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

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

Если капать на темечко, выбритое, каплей очень долго, то таким образом Бродский получил Нобелевскую премию

и после этого уже никто не сомневался, что Бродский – великий поэт и, конечно, более великий, чем Вознесенский, чем Евтушенко, чем Слуцкий, чем многие еще... наверно, более чем Блок, которого уже не представляли на Нобелевскую премию. Вот Толстому хотели дать, а Блоку не хотели. Вот французскому поэту Сюлли-Прюдону, значит, дали. Кто его сейчас помнит? Если бы не дали Нобелевскую, так и не помнили бы. Толстой высокомерно отказался, ну и правильно сделал, а вот Блоку не давали. А вот, понимаете, значит, Бродскому дали. После этого критики были вынуждены считать Бродского великим поэтом. Но раз дали – ведь это наша слава!

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

То, что я говорю сейчас, совершенно ужасно, это кощунственно, этого не может быть, потому что не может быть ни-

когда. Вам сказали, что Бродский – великий, значит Бродский – великий. А лучшая книга – это «Молодая гвардия». А лучший поэт – это Крылов. А сегодня лучший поэт – Бродский. Вот так считает, понимаете ли, критика.

Есть люди, которые умеют усложнять себе жизнь, если не во всем, то кое в чем. Давно-давно, в советские времена, приблизительно в 1980-м году или чуть-чуть позднее, в рассказе «Рандеву со знаменитостью» я написал такое: «Вопрос: – ваше отношение к критикам? – Ответ: – Знаете, есть такая старая цыганская пословица: «Удаль карлика в том, чтобы высоко плюнуть». Пословицу эту я вычитал в знаменитой новелле Мериме «Кармен». Правда, там не плюнуть, а сделать кое-что другое, что вы легко можете восстановить. Таким образом, если с самого начала, например, лично я стал выказывать негативное отношение и недоверие к критике – довольно странно было бы со стороны критики ожидать такую неразделенную любовь ко мне. Так что здесь мы с критиками, я считаю, более или менее вполне квиты.

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

Ну, есть такое шутовское место у Хемингуэя в его замечательной книге, славной, «Праздник, который всегда с тобой», где к нему приходит один приятель в бытность его бедную, красивую в Париже, начальную, и жалуется на то, что у

него что-то в прозе не получается, то не получается сё. А он, значит, Хем – 190 сантиметров, сложение тяжеловеса, самонмение необыкновенное, жрать охота всегда, потому что денег мало – ему и говорит:

– Слушай, а ты попробуй стать критиком.

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

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

– И все? – недоверчиво спрашивает приятель.

– Ну, конечно, – говорит Хемингуэй.

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

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

У Хема приоткрывается рот.

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

То есть Хемингуэй с трудом делает глоток.

– Кроме того, ты, по-моему, не умеешь писать концовки.

Все твои вещи совершенно не завершены.

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

Дальше он пишет: «От меня уходил критик».

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

Вот у писателя, скажем, примерно то же самое – овладеть ремеслом. Но самого ремесла, разумеется, мало, потому что человеку можно привить стопроцентную технику прыжков в высоту, а прыгать в высоту он все-таки будет на полтора метра, потому что данные не те. Вот мышцы не те, длина ног не та. То же самое примерно с писателями. Техника техникой, но главное – это то, что от природы, от Господа Бо-

га делало Высоцкого гением, – энергетический заряд, нервное напряжение. Внешне, со стороны глядя, все, что написал Высоцкий – это просто, это традиционно, а иногда это даже примитивно. Только это тот примитив, от которого бьет электрическим током, этому нельзя научиться, с этим надо родиться, хотя оттачивать надо все время.

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

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

зы журнала «Нева» у Лурье был практикантом, и он доверительно дал мне почитать первые несколько глав.

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

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

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

И книга провалилась так, как мог бы в ленинградскую

блокаду провалиться торт, сделанный из картона. То есть вроде бы он и есть, а пропитаться им нельзя никак, потому что книга была полная пустышка. Читать ее было невозможно, потому что в ней не было ничего. По гамлетовскому бес- смертному: «Слова, слова, слова...»

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

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

Топоров вел в ленинградской газете, забыл какой, навер- ное «Смена», рубрику, которая двусмысленно называлась «Литературная рубка». То есть рубка у подвод ной лодки,

которая иногда высовывается из-под воды, и рубка от слова «рубить», например шашкой лозу. В этой «литературной рубке» он раз в неделю кого-то рубил. Ну и в общем у одного человека сильно портилось настроение, зато человек у пятидесяти настроение сильно поднималось, потому что одно из главных удовольствий писателя – это прочесть о том, как секут какого-то другого писателя. Писатели это просто обожают. Для них это вроде гладиаторских боев без правил.

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

зять еще о целом ряде русских критиков, которые решили писать беллетристику и мало в этом преуспели.

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

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

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

Или некреативной личностью.

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

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

Смотрите. Критик – это, в общем, аутсайдер. Лузер. Критиком становится тот, кто не может стать политиком, бизнесменом, юристом, врачом, менеджером; а также не может стать писателем. То есть низкий уровень энергетики – а энер-

гетика решает все! Низкий уровень креативности: собственной фантазии не хватает, самостоятельных творческих способностей не хватает. Критик живет при литературе, как лиана при дереве, чтобы не прибегать к более обидным и даже оскорбительным сравнениям насчет организмов-паразитов, живущих в симбиозе с хозяевами, но одновременно портящих им здоровье и сосущих соки.

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

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

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

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

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

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

Вот поэтому критик озвучивает некое мнение, стремясь, чтобы это мнение стало обязательным. Через критика проявляется социальный инстинкт человеков применительно, в

нашем случае к литературе – применительно к тому, что должны быть некие единые критерии в литературе. Они не для чего-то должны быть, не для чего-то, – они потому должны быть, что мы, люди, образуя социум, должны придерживаться единых взглядов: на королевскую власть или на демократию, или на то, что Земля окружена хрустальной твердью, или о том, что во Вселенной множество обитаемых миров. Мы должны иметь единые взгляды!

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

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

Смысл и цель искусства и литературы

Лекция, прочитанная в университете

Иерусалима, Израиль, в 1996 г.

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

А вопрос этот: *а зачем вообще литература.*

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

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

Всякое искусство совершенно бесполезно».

Так вот на том, что оно бесполезно, сходились многие;

а многие оспаривали. Но зачем и почему оно вообще?

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

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

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

Естественный вопрос: для славы? Но это опять же эгоистическая постановка вопроса. Художник хочет славы. Но вот в наше время, в эпоху телевидения, слава гораздо легче –

скандального характера! Она сегодня почти вся скандально-го характера. И достигается иначе, – то есть прямым ходом ты должен идти в телезвезды. Вот телезвезда имеет максимальную славу, причем славу узнаваемую, полезную. Слава, которая в каких-то жизненных ситуациях легко конвертируется по законам бартера в какие-то услуги, в открытые двери, в кредиты и т. д.

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

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

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

Потом наступила Вторая мировая война, где происходили известные преступления против человечества и человек-

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

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

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

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

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

Если человек шел по шоссе, а потом пошел по пояс в грязном болоте, то не надо говорить, что грязное болото – это дальнейшее развитие шоссе. Это дальнейшее движение, а вот насчет развития шоссе – это вряд ли.

Вопрос. Какого лешего мы занимаемся литературой?

В свое время блистательный американский писатель Торнтон Уайлдер поставил этот примерно вопрос в своем первом из знаменитых романе «Мост короля Людовика Святого». Где старый, условно говоря импресарио, антрепренер, наставник заставляет свою любимицу и воспитанницу, молодую актрису, шлифовать свое мастерство до небывалых, невозможных высот, – хотя вся публика города Лимы в далеком провинциальном Перу убеждена: что то, что она видит на сцене, – и так верх совершенства. Для чего он требует от нее вот этого совершенства, если публика не в состоянии

его оценить?! Уайлдер так и не ответил на этот вопрос... И меланхолично вздохнул на ту тему, что «видимо, истинный ценитель и знаток живет не в этом мире», полагая, что вот... ну, Господь вложил такую искру в душу художника, и художник добивается совершенства.

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

Итак. Если кто всерьез хочет понять, так почему, и для чего, и зачем существует литература, – сначала, наверное, должен представить себе, как вообще существует мир, как устроена Вселенная, ну хотя бы в самых основах. Потому что мы все-таки часть этой Вселенной, порождение этой Вселенной, – и одновременно орудие этой Вселенной.

Значит. Если принять так называемую сингулярную, точечную теорию происхождения Вселенной, теорию Большого Взрыва, то у нас получается следующее. Вот изначально существовало так называемое космическое яйцо. Его поперечник измерить невозможно – потому что нечем мерить:

потому что пространства не существовало, времени не существовало, материи, можно сказать, тоже не существовало, а существовал некий точечный сгусток, концентрат энергии. И вот произошел взрыв. И Вселенная стала расширяться со скоростью 300 тысяч километров в секунду, со скоростью света. Энергия поперла во все стороны в виде ярчайшего света. А свет имеет двойственную, дуалистическую, корпускулярно-волновую природу, то есть это и частица и волна в одно и то же время. С одной стороны, как будто бы что-то вроде волн или поля, а с другой стороны, что-то вроде материи.

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

можем рассматривать материю как агрегатное состояние энергии.

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

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

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

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

А законы эти достаточно несложные в самой своей основе. Потому что, с одной стороны, существует *закон всемир-*

ной энтропии. Что в переводе на простой разговорный русский означает «делаешь руками, а разваливается само». Энтропия означает, что любое здание когда-нибудь развалится, любой самолет раньше или позже так или иначе приземлится, любое живое существо умрет, любая гора рассыплется, любой огонь когда-нибудь погаснет и т. д. И, в конце концов, все во Вселенной уравнивается и наступит так называемая тепловая смерть Вселенной, – когда все, что есть теплого, отдаст тепло через излучение в разные стороны. И температура всего будет одинаковая, и невозможно будет передать никакую энергию от одной точки пространства к другой, и тут-то и кончится ВСЁ. Некая бесконечная, безжизненная, серая, прохладно-тепловатая пустыня. Это энтропия.

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

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

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

Закон всемирной структуризации

выражается в том, что – если пытаться сформулировать:

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

Что означает:

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

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

Давно выяснена, – ну, что значит давно, в XX веке, все-таки давно, – такая закономерность, что. Если появляется какой-то новый биологический вид, возникает какое-то существо, у него обычно есть голова, и в этой голове есть мозг

– центральная нервная система. Дальше это существо эволюционирует (ну, если археологи могут что-нибудь там накопать и посмотреть, палеонтологи, копатели). И как бы оно ни эволюционировало, *его головной мозг, его центральная нервная система может становиться только больше*. Она всегда становится больше – и никогда не становится меньше! При этом она может перестать развиваться, существо может так здорово вписаться в какую-то экологическую нишу, что будет жить неизменно в течение десятков миллионов лет, а может исчезнуть, но никогда его головной мозга не будет уменьшаться. Ни в коем случае. Вот это и есть одно из действий, одно из следствий, один из аспектов действия **Закона всемирной структуризации**.

Из этого следует, что когда мы, люди, объединяемся промеж собой в социумы, в сообщества, в народы, в этносы, государства, – то мы создаем все более сложные материальные структуры. *Все наши действия в конечном итоге антиэнтропийны*, даже если мы сжигаем деревья, и уголь, и нефть, то есть ту биомассу, которая за миллионы и миллионы лет образовывалась до нас. Мы, тем не менее, делаем что-то, то есть: роём каналы, строим здания, строим космические корабли и запускаем их и т. д., – создаем то, что противоположно всеобщему развалу, противоположно энтропии: мы все более усложняем нашу среду обитания! Даже когда мы выбиваем какие-то биологические, ботанические виды, разводя фермы вместо диких лесов и поля вместо степей, –

тем не менее где-то там остаются поля, где-то леса, – а где-то мы сажаем те растения, которые культурные противоположные диким, дикие хотели бы их размолоть.

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

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

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

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

нимались всякой ерундой, а теперь войди в нашу космическую семью – и ты поймешь, как это здорово: ускорять. Ну, в общем, они навертели ему этой лапши на уши, он вошел в их космическую семью: встроился в корабль как ускоритель; они собрались все вместе и полетели. И он стал ускорять. И почувствовал, как это хорошо! Вот, значит, один из вариантов шуточных, какова роль человека в этом космическом, еще неизвестном нам, содружестве.

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

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

Тогда может возникать вопрос: для чего он это делает? Это имеет простое объяснение: в него встроены, в человека, чувственный механизм. Разумеется, он не задается целью: «давайте-ка я переделаю вот это все». Он делает это потому, что ему хочется. Он под это подбивает подкладки типа: «оставить след» или «созидательная функция», или «как это прекрасно», или «счастливое будущее человечества», а вообще он переделывает потому, что этого хочет и попутно решает свои собственные задачи, т. е. он займет высокое место

в социальной иерархии или он совершит подвиг и покорит любимую девушку, ну уже подразумевается отдельно природой, что они дадут счастливое многочисленное здоровое потомство, или он, таким образом, заработает кучу денег и будет счастлив. У него есть механизмы хотения.

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

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

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

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

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

То есть: взгляд со стороны – и взгляд изнутри.

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

Интересно, что в чем-то это чистая лысенковщина, но, значит, как его звали, я уже не помню сейчас никак...

Петр Трофимович Лысенко, или наоборот, Трофим Денисович... короче, народный академик точно то же самое и го-

ворил: хорошие условия – у нас овсюг превращается в овес, а плохие – овес вырождается в овсюг, все очень быстро.

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

Точно то же самое относится к животным. Ибо павлины со своими хвостами должны были давным-давно погибнуть, не вынеся конкуренции с птицами более мобильными, у которых сзади нет вот этого снопа, бесполезного для жизни. Не получается с точки зрения пользы!

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

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

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

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

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

Природа производит все мутации, которые только могут быть. А потом что-нибудь чуть-чуть меняется – и какие-то оказываются полезными. Иногда заранее этого нельзя предвидеть. А иногда какие-то из них, очень немногочисленные, оказываются полезными сейчас. Но это не потому, что природа движется в каком-то определенном направлении. А потому, что вот как по всей сфере, вот 360 градусов, всё что есть... вот как шар кругом нас – и по всему этому шару происходят эти мутации. Какие-то оказываются полезными.

Точно так же человек делает абсолютно все, что он может

придумать, чтобы делать. Не потому, что это полезное, а вот потому, что через него продолжаются эти мутации вселенской деятельности во все стороны.

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

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

Понимаете, вот так же существует вещь, которую можно назвать *стремлением к украшению себя*. То есть самые первобытные народы стремились что-то изменить в своем облике. Или они заплетали волосы в косички. Или они подпиливали себе зубы, или они свои белоснежные зубы специаль-

ной сажей красили в черный цвет, и считалось, что это красиво. Или они покрывали свои тела, вот свою гладкую, смуглую, бронзовую, загорелую кожу они покрывали татуировками. Но делали что-то такое, чего не было раньше.

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

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

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

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

трясти. Вот начинает его ритмично потряхивать. Вот потряхивает и потряхивает. Сил у него невпроворот, потряхивать может долго.

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

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

больше на возникновение жизни на Земле, чем получилось.

А как она возникла так быстро? А вот потому что существует тот самый, о котором мы говорили, ЗАКОН ВСЕМИРНОЙ СТРУКТУРИЗАЦИИ. Который все изменения отбирает таким образом, чтобы в результате *эволюция шла в сторону наибольшего усложнения всех материальных структур*. А поскольку жизнь сложнее «преджизни», и изменяется все при жизни быстрее, то эти случайности как будто какой-то рукой продавливались при любых изменениях в эту сторону. Вот как будто кто-то тряс ящик таким образом, чтобы жизнь у нас возникла быстрее, то есть чтобы все мелкие картошки, допустим, были там внизу.

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

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

В свое время великий Шопенгауэр сказал: «Поскольку мы всегда имеем дело не с предметами, а с нашими представлениями о них (т. е., прибегая к кантовским формулировкам, «не с вещью с самой по себе», а «с вещью для нас»), то, – продолжал Шопенгауэр, – коли мы имеем дело с нашими пред-

ставлениями о вещах, всякая честная философия неизбежно должна быть идеалистической». Против этого очень трудно возражать, потому что действительно: что бы там ни было – мы воспринимаем все через наши органы чувств. И имеем дело с не предметами, а с нашими о них представлениями, которые на чувствах базируются, а потом в рациональные системы могут перерабатываться. Поэтому мы должны признавать, что все-таки честная философия действительно должна быть немного идеалистической. Мы имеем дело с нашими представлениями о предметах: они объективно могут существовать – а субъективно мы все равно имеем дело с нашими представлениями.

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

А еще есть **«Бытие-внутри-нас»**. Это означает, что. Из опыта нам понятно абсолютно: если любого человека убить – то все остальное все-таки останется. Мы это видели неоднократно в кино, а некоторые даже видели это наяву. Но для каждого из нас все-таки в этот момент прекращается жизнь

– и тем самым прекращается мир. И каждый из нас подобен своего рода танку, который не имеет оптических приборов, а имеет только телевизионные. Вот как со зрением мы имеем дело, с сетчаткой глаза, куда проецируются все изображения, – так мы внутри себя имеем дело с этим самым «бытием», а вернее с нашим *представлением об этом бытии*. Вот бытие, каким оно воспринято внутри нас.

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

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

А теперь внутри нас. «Вне нас» – это значит: уничтожь все человечество, но этот бетонный блок остался и он не изменился ничуть. А «внутри нас»... Предположим, существуют стихи. Ты уничтожил человечество – и вся поэзия исчезла. Если эти стихи были напечатаны в книгах, то остались материальные носители поэзии: осталась бумага, покрытая буквами, то есть вот такая-то материя, так-то структурированная: вот такие-то пластиночки белые, имеющие такие-то данные, физический, химический состав, размер, – на кото-

рых такие черные черточки. Но. Поэзии самой не осталось! Потому что – некому это читать, некому это произносить, и некому это представлять внутри головы.

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

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

Вариант второй – мы пишем стихи. Ничего не изменяется в Бытие-вне-нас, а внутри нас все-таки изменяется. Значит. Зачем мы пишем стихи? Мы с этого начали. Для денег, для славы, для пользы, для смягчения нравов, говорили. Не прокатывает. А потому, что:

Человек как *продукт эволюции* и как в чем-то *орудие* этой

вселенской эволюции должен *делать*. Запрограммирован он так инстинктивно, сущность его вселенская: делать абсолютно все, что он только может придумать. Вот до чего он додумается делать – вот это все он всегда будет делать. Полезно это или не полезно, он часто не знает.

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

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

Понятно, что есть функция изначально информативная: рассказать, что там было. Функция познавательная: когда литература неразъемна от мифологии и пытается объяснять мир. Функция эмоциональная: когда поют на свадьбах или плачут на похоронах. Ну, а когда все спокойно – зачем нуж-

но писать стихи?.. «Для того, чтобы это было прекрасно».

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

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

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

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

Вот мы берем и делим наш внутренний мир на две неравные части. Большая часть, ну чисто условно возьмем 90 %, – это наш внутренний мир, который совпадает с внешним миром. И чтобы мы ни переделывали, переструктурируя во внешнем, оно у нас внутри совершенно адекватно отражает-

ся. И поскольку мы имеем дело все-таки с нашими представлениями о предметах, то мы переструктурируем те 90 % своего Бытия-внутри-нас, которые адекватно отражаются снаружи. Мы думаем, что мы строим космический корабль – и мы строим космический корабль. Думаем, что летим к Марсу – и летим к Марсу.

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

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

Музыка – это специальное упорядочивание звуков. На акустическом уровне *музыка категорически антиэнтропийна*. Звуки, которые валяются хаотично и неорганизованно, –

композитором и исполняющими сочинение музыкантами очень здорово структурируется: высокие сюда, низкие сюда, слабые так, сильные сядь и т. д. и т. п. И мы имеем могучую акустическую структуру. С этой точки зрения *музыка – это очень высокоорганизованная акустическая структура*, не имеющая, в общем, прямых аналогов в природе. А самые близкие – это птичье пение.

Точно так же можно сказать о живописи. Потому – что. Мы берем краски: если мы их смешаем все вместе и покрасим холст ровным слоем – у нас получится что-то такое ровное и серо-буро-малиновое. Глупости! Разные краски разнести таким сложным образом, что они изображают жизнь. А на самом деле краски просто масса какая-то. Более того, этими красками можно изображать не жизнь, а вообще неизвестно что. Тогда говорится о современной живописи, авангардной живописи или еще чего-то. Хотя сплошь и рядом авангардная живопись занимается как раз тем, что льет воду на мельницу *энтропийного процесса*: смешивая все в кучу и объявляя это искусством. Но это сейчас выходит за рамки нашего рассмотрения. Факт тот, что вообще живопись, – на уровне если брать по краскам – материальном, если зрение – визуальном, – также антиэнтропийна.

Точно так же самая антиэнтропийная архитектура. Потому что достаточно вырыть пещеру, или построить примитивный каменный или деревянный параллелепипед, или сделать ему двускатную крышу, чтобы скатывался снег, дождь,

и т. п. – этого достаточно. Когда начинаются всякие колонны, портики, и прочее, и прочее, – делается то, чего не было. Архитектура антиэнтропийна на уровне не только визуальном, но уже и сугубо материальном.

Так вот. Мы мыслим словами. И на уровне вербальном, на уровне слов, – *литература также антиэнтропийна*. Из слов, которые существуют в нашем мозгу и между нами по договоренности; из слов, которые существуют и внутри нашего сознания в Бытие-внутри-нас – и вне, потому что эти слова являются общими для всего народа; вот из этих слов писатель создает конструкцию, которой не было. Всего-навсего из фонем, а фонемы складываются в слова, слова в предложения, этими предложениями выражаются и мысль, и вид природы, и разнообразные чувства и т. д. и т. п. И литература – это такой вот род *субъективной антиэнтропийной деятельности*. То есть можно сказать, что: *склонность человека к занятиям литературой вполне встроена в наш вселенский инстинкт. И занятие литературой – это один из видов всей, в общем, антиэнтропийной структурирующей человеческой деятельности*.

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

То есть. Из слов, которые в языке стоят беспорядочно, по-

эт методом организации создает такие вербальные конструкции, где присутствует ритм, и присутствует рифма, и присутствует размер. И получаются ритмованные, мелодичные стихи, которых не существует в простой речи. Это классический пример *антиэнтропийного воздействия художника на язык*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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