

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАТРИЦА

Учебник, написанный писателями

XX
ВЕК



ЛИМБУС ПРЕСС
Санкт-Петербург

Вадим Андреевич Левенталь
Светлана Друговейко-Должанская
Павел Васильевич Крусанов
Литературная матрица:
учебник, написанный
писателями. XX век

epub

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66680572

Литературная матрица. XX век:

ISBN 978-5-6045409-5-4

Аннотация

Перед вами легендарная «Литературная матрица» – книга о классической русской литературе, написанная звездами литературы современной. Сегодняшние писатели – от Александра Мелихова и Андрея Рубанова до Аллы Горбуновой и Ксении Букши – рассказывают о классиках, чьи произведения входят в школьную программу, – от Грибоедова до Толстого и от Чехова до Солженицына. Старшеклассник, студент, да и любой читатель, интересующийся русской литературой, найдет в этой книге огромный материал для размышлений, вдохновения и пересмотра привычных оценок классики.

Настоящий том посвящен русской литературе XX века.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

«Литературная матрица»:	7
Аркадий Драгомощенко	11
София Синицкая	36
Наталия Курчатова	72
Роман Сенчин	99
Конец ознакомительного фрагмента.	104

Литературная матрица

Учебник, написанный

писателями

XX век

Идея Вадима Левенталья

Составители Вадим Левенталь, Светлана Друговойко-Должанская, Павел Крусанов

© В. Левенталь, предисловие, 2020

© В. Левенталь, С. Друговойко-Должанская, П. Крусанов, состав, комментарии, 2020

© А. Драгомощенко, В. Шаров, наследники, 2020

© С. Сеницкая, Н. Курчатова, Р. Сенчин, Д. Быков, В. Емелин, В. Тучков, М. Кантор, Г. Садулаев, Д. Воденников, А. Горбунова, С. Бодрунова, К. Букша, О. Славникова, П. Крусанов, С. Гандлевский, А. Етоев, А. Мелихов, Е. Мякишев, С. Завьялов, А. Рубанов, А. Терехов, 2020

© ООО «Издательство К. Тублина», макет, 2020

© А. Веселов, оформление, 2020



facebook.com/LimbusPress



vk.com/Limbus



[instagram.com/LimbusPress](https://www.instagram.com/LimbusPress)



www.limbuspress.ru

* * *

«Литературная матрица»: десять лет спустя

Вы держите в руках переиздание «Литературной матрицы» – по словам многих наблюдателей, самого успешного коллективного сборника в новейшей истории России. Первое издание «Матрицы» вышло десять лет назад и давно стало библиографической редкостью. Оно было двухтомником и сопровождалось одним общим предисловием – вы можете найти его в книге «Литературная матрица. XIX век», которая выходит одновременно с этой. Там описаны принципы, по которым эта книга была задумана, написана и собрана. Повторять здесь все сказанное там нет смысла. Зато уместно высказать несколько соображений в ностальгическом ключе.

Идея «Матрицы» пришла мне в голову десять лет назад. Это только у Дюма, сколько бы лет ни прошло, мушкетеры встречаются всё тем же составом: все живы и всё так же дружны. В реальности так никогда не бывает.

Начнем с того, что ушли из жизни шесть авторов «Матрицы» – Дмитрий Горчев, Елена Шварц, Андрей Битов, Владимир Шаров, Александр Кабаков и Аркадий Драгомощенко. Нет в живых и Виктора Топорова, придумавшего для проекта название.

Никак не отделаться от ощущения, что нет уже и той стра-

ны, в которой создавалась эта книга. Затяжной экономический спад, волны протестов, ужесточение политического режима, возрастающая турбулентность общемирового кризиса позднего капитализма, наконец, события 2014 года – как бы ко всему этому ни относиться, страну вокруг нас не узнать.

Впрочем, взглянув в зеркало, каждый ли узнает себя самого?

Изменились и те, кто придумывал, писал, составлял и редактировал эту книгу. Нет сомнений, что, если бы «Литературная матрица» создавалась сегодня, она была бы во многом другой. (Впрочем, как знать? Ведь и у Дюма мушкетеры встречаются на самом деле не через десять, а через двадцать лет; не зарекаюсь.) Другим был бы, вероятно, состав приглашенных авторов – за прошедшие годы появилось много новых литературных звезд, а звезда некоторых, будем откровенны, закатилась. Другим был бы и список классиков – часть из них новые школьные стандарты перенесли в списки внеклассного чтения, часть – в программу средней школы, а ведь ориентировались мы, напомним, именно на школьную программу по литературе за 10–11-й классы. Наконец, что самое важное, сами авторы наверняка сегодня написали бы о выбранных ими классиках иначе. Ведь неизменны только сами тексты – Пушкина, Толстого, Шолохова, любые, – а их прочтение, восприятие и интерпретация меняются с течением жизни. И тут дело не только в том, что меняется читающий, – меняется мир вокруг него, и меняющаяся реальность

заставляет по-новому смотреть на вещи. То есть чтение – исторично.

Именно поэтому принято решение печатать «Литературную матрицу» в том же самом виде, в котором она впервые появилась десять лет назад. Потому что она в своем роде тоже, как и тексты классиков, – памятник эпохе. Эпохе, в которой не было еще ни Крыма, ни Трампа, ни Сирии, ни коронавируса. И, стало быть, читать ее теперь можно не только как рассказ о классической русской словесности и не только как широкую панораму словесности актуальной, но и как свидетельство о том, чем жила и какими проблемами мучилась русская литература конца первого десятилетия XXI века.

Вместе с тем мало какой памятник, увы, удастся сохранить для потомков в первоизданном виде. Летописные списки горят в пожарах, мраморные статуи раскалываются, дворцы и храмы разрушаются. Вот и наша «Матрица» – та же, да не совсем. Нет статьи Марии Степановой о Цветаевой: автор не дала разрешения на перепечатку (почему – лучше спросить у нее). Не удалось связаться с наследниками Александра Кабакова; вместо него свой – крайне неожиданный в аспекте употребления галлюциногенных грибов – взгляд на творчество Бунина предлагает под этой обложкой София Синицкая.

За исключением этих двух моментов «Литературная матрица» предстает перед вами в первоизданном виде. Уверен, тот заряд беспокойства, свободного полета мысли и мучи-

тельных сомнений, который в ней есть, не только не растерялся со временем, но стал еще более взрывоопасным.

Вадим Левенталь

Аркадий Драгомощенко

Одна-единственная нить ковра

Антон Павлович Чехов

(1860–1904)

Ранней весной 1985 года мне довелось попасть на спектакль Питера Брука¹ в Бруклинской академии музыки². Шел «Вишневый сад». Пьеса, которая, несомненно, уступает в популярности «Чайке», «Дяде Ване» или «Трем сестрам», что отчасти всегда придавало ей ореол загадочности, – и здесь следует добавить, что в бытность студентом театроведческого факультета я однажды вознамерился писать курсовую работу о драматургии Чехова и по сию пору досконально помню, каким в итоге непреодолимым препятствием оказался именно «Вишневый сад». Известное высказывание Чехо-

¹ Брук, Питер (род. 1925) – английский режиссер театра и кино.

² Бруклинская академия музыки (Brooklyn Academy of Music, BAM) – один из основных мировых центров исполнительских искусств; расположен в Бруклине, районе города Нью-Йорка.

ва о повешенном на стену в первом акте «ружье»³, которому должно выстрелить в последнем, неизъяснимым образом никак не «срабатывало» в отношении пьесы «Вишневый сад». Даже для неискушенного читателя это произведение является собой нечто вроде целого пантеона никогда не паливших «ружей». Более того, порой в некоторых еретических умах возникает гипотеза, что в некоем «там», в цветущем пространстве чеховского сада, вообще нет последнего акта...

Задача драматургического анализа (полагаю, на театроведческих факультетах таковая дисциплина существует и поныне) заключается в том, чтобы скрупулезно реконструировать все причинно-следственные связи, прояснить мотивации действующих лиц (проще говоря – их микробиографии) и на этой основе в итоге сплести ткань возможного их взаимодействия, а затем и представления в целом.

Во всяком случае, подобной «дорожной карты» требуют

³ Ставшее общим местом высказывание Чехова на самом деле представляет собой на разные лады перефразируемую цитату из письма писателя к С. А. Лазареву-Грузинскому («Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него») или же устного наставления молодому литератору И. Я. Гурлянду («Если Вы в первом акте повесили на сцену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе не вешайте»). А вот что сообщает о происхождении этой фразы В. И. Немирович-Данченко: «Чехов сказал: “Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье”. “Совершенно верно, – ответил я, – но надо, чтоб потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте”. Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение».

основы метода Станиславского⁴ – и для ее построения необходимо ориентироваться в синтаксисе обстоятельств, управляющих поведением персонажей.

Осмелюсь предположить, что Станиславскому (как, впрочем, и мне в пору писания той курсовой работы) было неизвестно замечание Владимира Набокова касательно того, что сакраментальное условие о «ружье» существенно для *хороших* писателей, но отнюдь не для *гениальных*, к каковым принадлежал Чехов⁵.

Постановка Питера Брука поразила: чеховская пьеса как бы «о разорении прошлого, терзаниях, наступлении хищного века» или же «о времени, переменах, о безрассудстве и ускользающем счастье» (список интерпретаций достаточно длинен, однако – не бесконечен) была выставлена в «коврах».

Появляясь на сцене, каждый из персонажей раскатывал собственный ковер. Ковры играли роль задников и кулис, ковры использовались в качестве выгородок, разделявших

⁴ *Станиславский*, Константин Сергеевич (1863–1938) – русский театральный режиссер, актер и преподаватель, создатель теории сценического искусства, метода актерской техники, называемого «системой Станиславского», целью которого является достижение полной психологической достоверности актерских работ: актер в процессе игры испытывает «подлинные переживания» и это рождает жизнь образа на сцене.

⁵ «...Ружья Гоголя висят в воздухе и не стреляют; надо сказать, что обаяние его намеков и состоит в том, что они никак не материализуются» (В. Набоков. Лекции по русской литературе).

зеркало сцены в тех или иных эпизодах. Ковры различались в цвете и узоре. Иногда образовывали зыбкие лабиринты.

Метафора, к которой обратился Брук, намеренно очевидна: ковер в своих символических смыслах чрезвычайно многослоен.

Прежде всего, ковер – это сплетение, образ *единства различий*. У суфиев, мусульманских мистиков, есть бейт (то есть двустишие, содержащее законченную мысль, своего рода сентенцию), в котором говорится о тех, кто «принял одну-единственную нить за целый ковер». Это можно понять как предостережение одновременно и от иллюзии усмотреть полноту там, где ее нет, и от желания лицезреть целостность, не обращая внимания на отдельные детали.

Кроме того, образ ковра адекватен фигуре сада – цветущей сложности перехода, трансформации.

Ведь недаром «ковер-самолет» играет столь значительную роль в древнейших представлениях о связанности мира живых и мира мертвых, реальности и сновидения – представлениях, благополучно перелетевших впоследствии в волшебные сказки детства, чтобы учить воображение не только уноситься, но и соединять несоединяемое, попирая правила гравитации, пространства, времени...

Так ведь театр и есть магическая машина такого перемещения/смещения (изменения мест, точек зрения, самого зрения...) – не удивительно, что Брук с присущей ему пронизательностью предпочел для чеховской пьесы именно по-

добную зримую метафору.

Наконец, раз уж мы упомянули о «ружьях» – так ведь они обыкновенно размещались как раз на настенных коврах, становясь, таким образом, частью декорации, бутафорским реkvизитом, в результате чего лишались способности выполнять утилитарную функцию. Но и это еще не все...

Кроме сценографии, в спектакле Брука поразительное впечатление производила еще и речь (ее интонации, мелодика) игравших на сцене.

Актеры едва ли не кричали, неумеренно при этом жестикулируя, словно выступали в площадном балагане. Шарлотта действительно показывала самые что ни есть настоящие фокусы, вплоть до пожирания огненных языков пламени, как если бы балансировала на проволоке *commedia dell'arte*⁶: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. <...> Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю... <...> Ничего не знаю».

А из глубин памяти отчетливо всплывали слова Мережковского, некогда казавшиеся мне весьма точными: «Чехов никогда не возвышает голоса. Ни одного лишнего, громкого слова. Он говорит о самом святом и страшном так же просто, как о самом обыкновенном, житейском; о любви и о смерти – так же спокойно, как о лучшем способе “закусывать рюм-

⁶ *Commedia dell'arte* (комедия дель арте) – комедия масок, импровизационный итальянский площадной театр (XVI–XIX вв.).

ку водки соленым рыжиком”. Он всегда спокоен, или всегда кажется спокойным. Чем внутри взволнованнее, тем снаружи спокойнее; чем сильнее чувство, тем тише слова»⁷.

Впрочем, в антракте, выйдя с сигаретой на воздух, я подумал было, что знаю, почему актеры «кричат»: постановка Брука словно бы стремилась разодрать ткань пьесы, сплетенную Чеховым из пауз⁸, тихих истерик в семейных рамах, сомнамбулических реплик, словом – «простой неаффектированной речи». Затем я подумал, что интонация играющих является сложноподчиненной системой жестов, не столько обслуживающей мысль, сколько создающей эту мысль, и тотчас поймал себя на том, что как бы скороговоркой произношу про себя хорошо известную сцену из второго действия:

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары...

Гаев. Вот железную дорогу построили, и стало удобно. Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...

Любовь Андреевна. Успеешь.

⁷ *Мережковский*, Дмитрий Сергеевич (1865–1941) – русский прозаик, поэт, литературный критик, переводчик, религиозный мыслитель. Цитируемая статья «Чехов и Горький» написана в 1906 г. – *Прим. ред.*

⁸ «Особую роль в новой поэтике драмы играют паузы, о которых много писалось в литературе о драматургии Чехова. <...> Паузы ослабляют концентрацию эпизодов, высокую во всякой драме. Ритм движения эпизодов замедляется, прерывается искусственная каскадность; впечатление неупорядоченности усиливается. Как было неоднократно подсчитано, число пауз от пьесы к пьесе непрерывно растет» (Чудаков А. П. *Поэтика Чехова*. М.: Наука, 1971. С. 201).

Лопухин. Только одно слово! (*Умоляюще.*) Дайте же мне ответ!

Гаев (*зевая*). Кого?

Любовь Андреевна (*глядит в свое портмоне*). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало...

Допустим, следуя предположению А. П. Скафтымова, одного из лучших исследователей творчества Чехова, что в этом месте пьесы диалог «непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах»⁹. И что каждый говорит о своем, и это его «свое» оказывается недоступным для прочих. Проще говоря – каждый, будучи глухим, говорит будто с глухим. Буквально и просто понятая режиссером «разорванность», эдакая прореха на ковре, возникновение которой лишает взгляд созерцающего возможности пристально, стежок за стежком, исследовать рисунок ткани? Или, напротив, иной способ взаимосвязей, *иная* логика – логика *для других*?

Ведь каждый из них – и Лопухин, и Гаев, и Любовь Андреевна, и остальные – в сущности, говорит в зал, а это изначально полагает, что любой из них реплик всех прочих, кто присутствует на сцене, не только не слышит, но и не должен слышать, ибо даже не предполагает, что к нему кто-то обращается. Каждый из них говорит с *другими*. Со зрителями?

⁹ Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Три сестры. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 229–268. – Прим. ред.

Поль Валери отмечает: «Когда в театре герои пьесы беседуют, они лишь делают вид, что беседуют; на самом деле они отвечают не столько на чужие слова, сколько на ситуацию, что значит на состояние (возможное) зрителя»¹⁰.

Допустим. А для кого, спрашивается, «действующие лица» произносят свои реплики, когда пьеса еще только находится в процессе замысла/сочинения/написания, когда «зрительный зал» или «читатель» есть лишь одна из многих нитей того ковра, который создается в данный момент автором?..

Словом, кто он и каков он, этот *другой*?

Другой – это и некий историк словесности, обнаруживший, к примеру, факт продажи Чеховым в таком-то году имения, после чего новый обладатель вырубил под корень росшие там вишни, и принявший эту одну-единственную нить за целый ковер.

Или же *другой* историк словесности, нашедший в архивах письмо, полученное Чеховым в сентябре 1886 года от соседа Алексея Киселева, владельца перезаложенного имения Бабкино, в котором тот красочно повествует, как заставил жену «писать слезливое письмо пензенской тетушке, выручай, дескать, меня, мужа и детей... Авось сжалится, пришлет не только для уплаты пятисот рублей, но и всем нам на бом-

¹⁰ Валери, Поль (1871–1945) – французский поэт, эссеист, критик. Цитируется фрагмент текста Валери «Из “Тетрадей”» (перевод В. Козового; в книге: Поль Валери. Об искусстве. М.: Искусство, 1976). – *Прим. ред.*

бошки»¹¹. Согласно версии еще одного почтенного исследователя, именно это письмо и «явилось зародышем того семени, из которого позже вырастет “Вишневый сад”, – Гаев просит денег у ярославской тетушки, растратив свое состояние на леденцы»¹². (Между прочим, впоследствии, окончательно разорившись, Киселев поступил на должность в банке – как и Гаев. Или наоборот – это уж не мне судить.)

Племянница «пензенской тетушки» и жена Алексея Киселева, Мария Владимировна, была известной детской писательницей и хозяйкой салона, в котором часто бывали известные художники, музыканты, актеры.

Ничего удивительного, что, когда в том же 1886 году в «Новом времени» была напечатана повесть Чехова «Тина», номер журнала с повестью писатель послал М. В. Киселевой. И по истечении дачно-осеннего времени получил от нее ответ.

Что же пишет хозяйка салона и детская писательница? Привожу ее письмо и ответ Чехова (написанный после двухнедельного молчания) в возможно полном объеме, поскольку они являют нам столкновение точек зрения одного (автора) – и *другого* (читателя).

¹¹ См. примечания П. С. Попова к воспоминаниям Н. В. Голубевой, сестры жены Киселева («Литературное наследство». М.: Изд. АН СССР, 1960. Т. 68. С. 574). – *Прим. ред.*

¹² Доналд Рейфилд. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Независимая газета, 2005. С. 207. – *Прим. ред.*

«...Присланный Вами фельетон мне *совсем* и совсем не нравится, хотя я убеждена, что к моему мнению присоединятся весьма немногие. Написан он хорошо... бóльшая часть публики прочтет с интересом и скажет: “Бойко пишет этот Чехов, молодец!” Может быть, вас удовлетворят... эти отзывы, но мне лично досадно, что писатель *Вашего сорта*, т. е. не обделенный от Бога, – показывает мне только одну “навозную кучу”. Грязью, негодьями, негодяйками кишит мир, и впечатления, производимые ими, не новы, но зато с какой благодарностью относишься к тому же писателю, который, проводя Вас через всю вонь навозной кучи, вдруг вытащит оттуда жемчужное зерно. Вы не близоруки и отлично способны найти это зерно – зачем же тогда только одна куча? Дайте мне зерно, чтобы в моей памяти стусеивалась вся грязь обстановки: от Вас я вправе требовать этого, а *других* (курсив мой. – А.Д.), не умеющих отличить и найти человека между четвероногими животными, – я и читать не стану».

Выдержав паузу, Чехов резонно отвечает г-же Киселевой:

«Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в “навозной куче”, но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении, или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодно-циничные в душе и в жизни? <...> Подобно вопросам о непротивлении злу, свободе воли и проч., этот вопрос может быть решен только в будущем. Мы же можем

только упоминать о нем, решать же его – значит выходить из пределов нашей компетенции. Ссылка на Тургенева и Толстого, избегавших “навозную кучу”, не проясняет этого вопроса. Их брезгливость ничего не доказывает; ведь было же раньше них поколение писателей, считавшее грязью не только “негодяев с негодяйками”, но даже и описание мужиков и чиновников ниже титулярного. <...> Что мир “кишит негодьями и негодяйками”, это правда. Человеческая природа несовершенна, а потому странно было бы видеть на земле одних только праведников. Думать же, что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев “зерно”, значит отрицать самое литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение – правда безусловная и честная. Суживать ее функции такую специальностью, как добывание “зерен”, так же для нее смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, “зерно” – хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дуж, и, как ему ни жутко, он обязан бороться свою брезгливость, мараť свое воображение грязью жизни... <...> Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что

навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и хорошие».

В этом эпистолярном диалоге речь идет, в сущности, о том, чем должно быть искусство в отличие от других практик: социальных, финансовых, мистических и т. д.

Но для нас сейчас важно обратить внимание вот на что: неожиданно и в какой-то мере благодаря мнению *другого* (в данном случае некой детской писательницы XIX в.) возникает, собственно, ответвление к теме «*другого*».

Кто такой/такая «Я»? Кто есть «*Другой*»? Кем (*Я* или *Другим*) является читатель по отношению к автору?

«*Дайте мне*» то, чего «*от Вас я вправе требовать*» – вот обычная апелляция читателя к автору. «*Я должен быть объективен. Я должен отрешиться от житейской субъективности*» – вот столь же обычная позиция автора. Хотя какая уж тут «объективность», если для «я» любого читателя автор, вне всякого сомнения, всегда предстает *Другим*.

В данном контексте Питер Брук интересуется нас как еще один из множества читателей пьесы Чехова – откликающийся непосредственно спектаклем (то есть прочтением) на чеховское замечание о методе его собственного письма: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам». (О подобном позднее Осип Мандельштам скажет: «Я мыслю опущенными звеньями...» Недостающими.) Итак: *недостающее*.

«Опущенным звеном», «недостающим субъективным элементом» в пьесе «Вишневый сад» является собственно сад. Традиционно для читателя/зрителя и, уж конечно, режиссера «сад» есть landmark, то есть ориентир, «печь», от которой «танцуют» все возможные представления о саде¹³.

Сад не менее удобная, нежели ковер, фигура для толкований. Но, как правило, в театральные постановки сад становится либо полем столкновения прошлого и настоящего, либо объектом смутных желаний.

Вот ведь, мы вновь возвращаемся к краю: не «принимай единственную нить за целый ковер». Как же, сколько веревочке ни виться... конца не найти. В центре любого ковра, то есть в основе симметрий, – смерть, нескончаемо обнаруживающая свое продолжение в жизни или ею же отраженная до ослепления себя самой.

«Я думаю, – пишет о вишневом саде, центральном символе пьесы Чехова, японский исследователь Икэда, – это чи-

¹³ Ср. в стихотворении Беллы Ахмадулиной «Сад»: «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, а в слове: “сад”. / Оно красую роз возросших / питает слух, и нюх, и взгляд. / <...> Вместилась в твой объем свободный / усадьба и судьба семьи, / которой нет, и той садовый / потерто-белый цвет скамьи. / <...> И, если вышла, то куда я / все ж вышла? Май, а грязь прочна. / Я вышла в пустошь захуданья / и в ней прочла, что жизнь прошла. / Прошла! Куда она спешила? / Лишь губ пригубила немых / сухую муку, сообщила, / что все – навеки, я – на миг. / На миг, где ни себя, ни сада / я не успела разглядеть. / “Я вышла в сад”, – я написала. / Я написала? Значит, есть / хоть что-нибудь? Да, есть, и дивно, / что выход в сад – не ход, не шаг. / Я никуда не выходила. / Я просто написала так: / “Я вышла в сад”...» – *Прим. ред.*

стое и невинное прошлое, символически запечатленное в белоснежных лепестках вишни, и одновременно это символ смерти»¹⁴.

А вот Иван Бунин замечает о «Вишневом саде»: «Его (Чехова. – А.Д.) “Архиерей” прошел незамеченным – не то что “Вишневый сад” с большими бумажными цветами, невероятно густо белеющими за театральными окнами»¹⁵.

И Икэда, и Бунин пересекаются в определенной точке.

Рассказ «Архиерей», законченный в 1901 году, Чехов писал два с половиной года (сравним: рассказ «Егерь» – не самый худший, а по-моему, даже и в числе «лучших» – он написал за час, скрываясь от домашних в купальне). И, как кажется сегодня, «Архиерей» потому создавался автором столь медленно, что «предмет» описания (ощущение ужаса смерти) не был отчетливо возможен в оптике его привычного литературного обихода, несмотря на почти ставшую привычной для Чехова в творчестве позицию отъединения: «*это-не-я, Господи, но-я*».

Итак, «Архиерей»:

«Вечером монахи пели стройно, вдохновенно, служил молодой иеромонах с черной бородой; и преосвященный, слушая про жениха, грядущего в

¹⁴ Рехо К. Наш современник Чехов: обзор работ японских литературоведов // Литературное обозрение. 1983. № 10. С. 27. – Прим. ред.

¹⁵ Бунин И. А. Полное собрание сочинений: В 6 т. Пг.: Изд. т-ва А. Ф. Маркс, [1915]. Т. 6. С. 313. – Прим. ред.

полунощи, и про чертог украшенный, чувствовал не раскаяние в грехах, не скорбь, а душевный покой, тишину и уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность, когда также пели про жениха и про чертог, и теперь это прошлое представлялось живым, прекрасным, радостным, каким, вероятно, никогда и не было. И, быть может, на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством. Кто знает! Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно. Слезы текли по лицу. Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, но все же не все было ясно, чего-то еще *недоставало* (курсив мой. – А.Д.), не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного, о чем смутно мечталось когда-то, и в настоящем волнует все та же надежда на будущее, какая была и в детстве, и в академии, и за границей.

“Как они сегодня хорошо поют! – думал он, прислушиваясь к пению. – Как хорошо!”».

Что же здесь сказано такого важного? Да все подряд, но паче всего – слова «чего-то еще недоставало».

Вот оно, вновь – *недостающее*. Опущенное звено.

Создается впечатление, что причиной множественного непонимания современниками того, что было написано Чеховым, чаще всего становилась именно неспособность их вообразить писателя, который «мыслит опущенными звенья-

ми», и, как следствие, *несхватывание* ими скорости переходов между звеньями оставшимися. Это же касается и чеховского «нулевого письма» – то есть такого литературного стиля, который лишен любых идеологических и литературных кодов, индивидуальных характеристик и представляет собой нехитрую комбинацию речевых штампов и банальностей. И лишь примерно через полвека читатель оказался способен на должное «ускорение» и мог без раздражения прочесть первые фразы романа *другого* писателя (кстати, так или иначе отсылающие к предмету нашего разговора):

«Сегодня умерла мама. А может быть, вчера – не знаю. Я получил из богадельни телеграмму: “Мать скончалась. Похороны завтра. Искренне соболезнуем”. Это ничего не говорит – может быть, вчера умерла»¹⁶. (Ср.: «...я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая... Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю... Ничего не знаю».)

Впрочем, окончание романа в какой-то мере выдает автора как человека, заинтересованного в том, что называется «судьбой», «равнодушием мира»:

«На пороге смерти мама, вероятно, испытывала чувство освобождения и готовности все пережить заново. Никто, никто не имел права плакать над ней. И, как она, я тоже чувствую готовность все пережить

¹⁶ Камю А. Посторонний (1942) / Перевод Н. Немчиновой. – Прим. ред.

заново. Как будто недавнее мое бурное негодование очистило меня от всякой злобы, изгнало надежду и, взирая на это ночное небо, усеянное знаками и звездами, я в первый раз открыл свою душу ласковому равнодушию мира»¹⁷, –

но и эти строки отдаленно напоминают если не непосредственно монологи Раневской, то уж кого-то из «Чайки» – наверняка; напоминают немислимым, тончайшим взаимопроникновением иронии и патетики, внутреннего и внешнего, значительного и незначительного, «прекрасного» и «безобразного» и т. д.

Мир медленно учился писать так, как то делал Антон Павлович Чехов. Но ведь все-таки научился! Словно лоя губами эхо того, что им же самим было уже сказано раньше. М. Бахтин¹⁸, если мне не изменяет память, говорил: для того чтобы познать собственную культуру, к ней нужно возвращаться из *другой*.

Отсюда и произрастает приговор В. Набокова: «Человек, предпочитающий Чехову Достоевского или Горького, никогда не сумеет понять сущность русской литературы и русской жизни и, что гораздо важнее, сущность литературного искусства вообще. У русских была игра: делить знакомых на партии сторонников и противников Чехова. Не любивших

¹⁷ Там же. – *Прим. ред.*

¹⁸ *Бахтин*, Михаил Михайлович (1895–1975) – русский философ, литературовед и теоретик искусства. – *Прим. ред.*

его считали людьми не того сорта»¹⁹.

(Это, как кто-то сказал (не помню...), что в детстве читают либо «Алису в Стране чудес», либо «Марсианские хроники», и разница между ними – как между холодной овсяной кашей на рассвете в нетопленной комнате и тем, как бегать босиком по траве утром. И там и там – ты один...)

Чтобы не изобретать колеса, я написал одному из, на мой взгляд, самых последовательных²⁰ писателей сегодняшнего дня – Анатолию Барзаху²¹, моему соседу, с которым нас разделяют два «сада» по диагонали – Богословское кладбище и парк Политехнического университета, и в тех садах «электрическая почта» скользит покуда без помех. (В первом из этих садов, кстати, продают фальшивые цветы из крашеной бумаги – аллюзия на упомянутые Буниным «большие бумажные цветы, невероятно густо белеющие» на заднем плане чеховского «Вишневого сада», – которые, будучи положены на надгробия, тотчас теряют признаки искусственности и лжи. Ибо только цена смерти за плечами способна искупить фальшь декораций.)

¹⁹ *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1996. – *Прим. ред.*

²⁰ Здесь, внизу, в сноске, скажу, что «из лучших».

²¹ *Барзах, Анатолий Ефимович* (род. 1950) – литературовед, критик. Автор книг «Ощущение тяжести» (СПб., 1994), «Обратный перевод» (СПб., 1999), «Причастие прошедшего зренья» (М., 2009). – *Прим. ред.*

«В чем заключается, – спрашивал я ученого соседа, – тот самый “гуманизм”, о котором, вероятно, все устали не только писать, но и прекратили помнить применительно к слову “Чехов”?», – спрашивал, имея в виду не только цитируемое выше письмо Киселевой.

Ученый сосед напомнил мне о письме Иннокентия Анненского²² некоей неважной для нас Е. М. Мухиной: «Любите ли Вы Чехова?.. О, конечно любите... Его нельзя не любить, но что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? Я перечел опять Чехова... И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника... Ах, цветочки! Ну да, цветочки... А небо? Небо?! Будто Чехов его выдумал. Деткам-то как хорошо играть... песочек, раковинки, ручеечек, бюстик... Сядешь на скамейку – а ведь, действительно, недурно... Что это там вдали?.. Гроза!.. Ах, как это красиво... Что за артист!.. Какая душа!.. Тс... только не душа... души нет... выморочная, бедная душа, ощипанная маргаритка вместо души... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского – я не люблю Чехова...»

И сопроводил его собственным комментарием: «Вот так.

²² *Анненский*, Иннокентий Федорович (1855–1909) – русский поэт, драматург, литературный критик. Письмо к Мухиной, написанное им под впечатлением от смерти А. П. Чехова, опубликовано в изд.: *Анненский И. Ф. Книги отражений*. М., 1979. С. 460. – *Прим. ред.*

И что бы, и как бы ни говорили о “недоразумении”, о “своя своих не спознаша”²³ – это глубоко продуманная позиция. В сущности, она недалеко от знаменитых претензий Скабичевского к Чехову в “безыдейности”, “безыдеальности”²⁴. К которым (при всей их примитивности) тоже не следует относиться высокомерно, как к некоей “народнической”, “добролюбовской” отрывке, как всего лишь к призыву к унылой ангажированности, отрицанию “чистого искусства”. Здесь вскрывается истинный смысл пресловутой “гуманистической направленности” русской литературы: это грандиозный миф. Этос²⁵ русской веры, русского искусства – жесток и бесчеловечен (я не придаю этим словам никакого оценочного оттенка): от самосожжений раскольников и “гуманнейшего” Льва Толстого, в пылу охоты забывающего об истекающей кровью любимой собаке, до изуверски жестоких Сталкера Тарковского или героя Мамонова в “Острове”²⁶.

²³ Своя своих не спознаша (*церковнославянское*) – цитата из Евангелия от Иоанна, гл. 1, ст. 11. – *Прим. ред.*

²⁴ *Скабичевский*, Александр Михайлович (1838–1910) – критик, историк литературы. Речь идет о работе Скабичевского «История новейшей русской литературы» (1891), где критик упрекал Чехова в поверхностности и безыдейности. Однако в статье «Есть ли у г-на Чехова идеалы?» (1892) Скабичевский, напротив, доказывал наличие у Чехова прогрессивных идеалов и расточал упреки тем критикам, которые настаивали на его безыдейности. – *Прим. ред.*

²⁵ *Этос* – здесь: совокупность нравственных норм, иерархия ценностей. – *Прим. ред.*

²⁶ Речь идет о центральных персонажах фильмов А. А. Тарковского «Сталкер» (1979, по мотивам повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине») и

Чехов в этом смысле не вписывается в русскую традицию, чужд ей на глубиннейшем уровне. Чехов в русской культуре – страшный *Другой*, подрывающий ее основы. Я не хочу сказать, что он “гуманен”, “человечен” и т. п. в противоположность Достоевскому и Анненскому, это было бы чересчур примитивно, – но это коренным образом иной подход к миру и к эстетике. Это и не хорошо, и не плохо. Но это надо попытаться понять».

...В памяти бьется строка Игоря Лапинского²⁷, датированная 1962 годом, – «аист / одинокий как Чехов»...

Что ж, продолжим «делить знакомых на сторонников и противников Чехова». Среди собранных Игорем Лосиевским отзывов Анны Ахматовой о Чехове²⁸ находим:

– слова Ахматовой в записи Анатолия Наймана: «Чехов противопоказан поэзии (как, впрочем, и она ему). Я не верю людям, которые говорят, что любят и Чехова, и поэзию»;

– воспоминания английского русиста сэра Исая Берлина: «Ахматова говорила мне, что не может понять этого поклонения Чехову: его вселенная однообразно тускла, никогда не сияет солнце, не сверкают мечи, все покрыто ужасающей серой мглой – чеховский мир – это море слякоти с беспомощ-

П. С. Лунгина «Остров» (2006). – *Прим. ред.*

²⁷ *Лапинский*, Игорь Леонтьевич (род. 1944) – поэт, автор книг «Огни святого Эльма» (СПб., 1992), «Утро бессонных крыш» (Киев, 2002). – *Прим. ред.*

²⁸ *Лосиевский И.* Чехов и Ахматова: история одной «невстречи» // Серебряный век. Киев, 1994. С. 46–54. – *Прим. ред.*

но увязшими в ней человеческими существами, это пародия на жизнь»;

– высказывания Ахматовой в записях Н. Роскиной и Н. Ильиной: «Все время жажда жить. Жить, жить, жить! Ну что это такое? Человек вовсе не должен быть одержим идеей жизни, это получается само собой»...

Все время жажда жить?..

Тогда откуда берется рассказ «Казак»? (Не уверен, что он представлен в школьной программе.)

Анекдот едва ли возможно артикулировать детально.

Ну, Пасха там... к празднику, надо понимать, готовятся. Жена главного героя два дня возится у печи. Заутреня (за кадром, но очевидно). Обычные колокола, растворение «блага в воздухах»... Собственно начало: «Арендатор хутора Низы Максим Торчаков, бердянский мещанин, ехал со своей молодой женой из церкви и вез только что освященный кулич. Солнце еще не всходило, но восток уже румянился, золотился. Было тихо... <...> На что бы он ни взглянул, о чем бы ни подумал, все представлялось ему светлым, радостным и счастливым». Ну, едучи, «по пути забежал в кабак закурить папиросу и выпил стаканчик», отчего «ему стало еще веселее».

Дальше у Чехова возникает то, что я бы назвал «обморочной скороговоркой». Это когда ты видишь до экватора, видишь, с какой скоростью летит зрение к звездам, падая меж-

ду тем к магне, скорость которой несоизмерима с лучом от звезды²⁹, но понимаешь, что язык не может принять измерений вообще и потому становится черствым, как позавчерашняя хлебная корка, и, более того, стремится к собственной смерти в описании, где он, язык, – ничто... А смерть – это как смотреть в ноги...

«На полдороге к дому, у Кривой Балочки, Торчаков и его жена увидели оседланную лошадь, которая стояла неподвижно и нюхала землю. У самой дороги на кочке сидел рыжий казак и, согнувшись, глядел себе в ноги».

Далее – разговор о том, что казак ехать не в силах, болен. «... Праздник в дороге застал. Не привел Бог доехать». Вот и просит «свяченой пасочки разговеться». Бердянский мешанин вроде бы и не против, но рукой пасху ломать не след, а отрезать нечем, да и жена говорит, что «резать кулич, не доехав до дому, – грех и не порядок, что все должно иметь свое место и время»... И вообще, «видано ль дело – в степи

²⁹ Кажется, так: «И Тамплисон взглянул вперед / И увидел сквозь бред / Звезды, замученной в Аду, / Молочно-белый свет. / И Тамплисон взглянул назад / И увидел в ночи / Звезды, замученной в Аду, / Багровые лучи» – Редьярд Киплинг. Если правильно помню известный перевод. (Неточная цитата фрагмента баллады Киплинга «Томлисон» («И Тамплинсон взглянул вперед / И увидел в ночи / Звезды, замученной в аду, / Кровавые лучи. / И Тамплинсон взглянул назад / И увидел сквозь бред / Звезды, замученной в аду, / Молочно-белый свет»), приведенного в повести В. Журавлевой и Г. Альтова «Баллада о звездах» (1961). Вероятно, в повести так же неточно процитирован ранний перевод А. Оношко-вич-Яцыны (1922): «И Томлинсон взглянул наверх и увидел в ночи / Замученной в Аду звезды кровавые лучи. / И Томлинсон взглянул к ногам, и там, как страшный бред, / Горел замученной звезды молочно-белый свет». – *Прим. ред.*

разговляться»!

Так тому и быть. Прошло. Типа – слили без следа. Но... «Всю дорогу до самого дома он молчал, о чем-то думал и не спускал глаз с черного хвоста лошади. Неизвестно отчего, им овладела скука, и от праздничной радости в груди не осталось ничего, как будто ее и не было».

Дальше был дом, праздник. Но чего-то *недоставало*.

Хозяин напился. Молодая жена увиделась ему недоброй и некрасивой. Утром хотел опохмелиться и снова напился. «С этого и началось расстройство». И пошло-поехало.

С той поры Торчаков, «когда был пьян, то сидел дома и шумел, а трезвый ходил по степи, и ждал, не встретится ли ему казак...»

(Не тот ли это «казак», что повстречался Гоголю в конце его «Сорочинской ярмарки» в виде «музыканта в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами», который одним ударом смычка заставляет зрителей испытать «странное, неизъяснимое чувство» – что «все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие»? Выходит, этого *недоставало* Максиму Торчакову? Без этого, по слову Лиотара³⁰, «не происходит происходящее, перестает происходить». И единственным ужасом становится отсутствие *другого*: сумерки, одиночество, безъязыкость, не-предметность в прикосновении, наконец – смерть, но не как удар, а как нескончаемое просачивание в поры жизни.)

³⁰ Лиотар, Жан-Франсуа (1924–1998) – французский философ. – Прим. ред.

Такого рода произведения еще недавно назывались «открытыми текстами» – то есть допускающими множественность интерпретаций, каждая из которых безусловно имеет право на существование. И каждая из которых при этом ведет по «одной-единственной нити ковра».

Потому-то и нет для «меня» и для «тебя» одного и того же писателя по имени Чехов. Как, впрочем, и любого иного писателя – если позволено так выразиться об умозрительной фигуре автора вообще.

Пенелопа³¹ создавала портрет автора ежеутренне.

³¹ *Пенелопа* – в греческой мифологии супруга Одиссея, которая в отсутствие мужа, находившегося в долгих странствиях, была вынуждена отваживать многочисленных претендентов на ее руку под тем предлогом, что, прежде чем выбрать нового мужа, должна соткать покрывало. Каждую ночь она распускала сотканное за день и таким образом смогла оттянуть окончательное решение до момента, когда Одиссей вернулся домой. – *Прим. ред.*

София Сеницкая

Бунин: мухомор, красные лапти и мужик Серебряного века

Иван Алексеевич Бунин

(1870–1953)

В справочных материалах о жизни Ивана Алексеевича Бунина предлагается ряд «интересных фактов»: например, не любил математику, получил Нобелевскую премию, ненавидел советскую власть, эмигрировал во Францию, терпеть не мог букву «ф», коллекционировал аптечные пузырьки, десять лет жил в одном доме с женой и любовницей, хорошо умел танцевать, был непрактичным человеком, очень любил брата Юлия и луговую траву на вкус. Для нашего разговора важным представляется еще и тот факт, что, будучи ребенком, Бунин сильно отравился беленой. В первой части размышлений о творчестве писателя прослеживается связь некоторых его произведений именно с этим драматическим событием из детства.

В плеяде прекрасных образов, созданных Буниным, среди всех этих загадочных девушек со змеиными головками, охваченных любовным томлением барчуков и стариков-эмигрантов, среди офицериков с «собачиками, собакаками», деревенских красавиц, способных на хладнокровное убийство, особое, центральное место занимает «странный» русский мужик. Взгляд на мужика у Бунина менялся. До революции писатель показывал его примерно как любящий, но беспристрастный родственник – да, он у нас пил, да, убивал, но и страдал, конечно, потому что бедный и недолюбленный, так уж в нашей семье получилось, сами виноваты, упустили парня: тут, кажется, самый яркий рассказ – «Игнат» 1912 года. В эмиграции Бунин вспоминает мужика, как бабушка дорогого внука: золотой, без вредных привычек, ну разве что рюмку на Новый год и Восьмое марта – знаковые «Лапти» 1924 года.

В двадцатые годы во Франции писатель любовно создает идиллические образы деревенских жителей, существующих в гармонии с природой и «господами». При внимательном рассмотрении некоторые их черты настораживают, удивляют: вдруг пролезает тот – царский, странный и страшный. Так на старых иконах сквозь поздний слой чистых и светлых, почти лубочных красок вдруг начинает просвечивать древ-

няя, темная, таинственная запись первоначального изображения. В рассказе «Косцы» 1921 года милые рязанские косцы почти пугают. Тут вообще возникает ассоциация с легендарной «адописной» иконой, где под краской скрыто изображение черта.

В дореволюционных рассказах бунинский мужик – странный и страшный, в произведениях после 1917 года – странный, но не страшный. И это объясняется, конечно, ностальгией, тоской по утраченной стране, ушедшей молодости и, да, настоящей любовью к русской деревне и этому самому мужику, к которому писатель испытывал родственные чувства. У Бунина есть четкое разделение на своих, родных, деревенских, и чужих, других, городских. Он неоднократно говорил о родственной – для нас, на первый взгляд, парадоксальной (ведь классовые враги же!) – связи мужика и помещика. В «Косцах» Бунин пишет о «неосознаваемом, но кровном родстве», которое ясно прослеживалось между его лирическим героем – баринном и рязанскими мужиками: «Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины и были все вместе и всем нам было хорошо...» От себя скажем, что чувство кровного родства, скорее всего, было односторонним: вряд ли взмокшие от работы косцы умилялись на любознательного разговорчивого господина, прогуливающегося на лошадке.

– Ты гляди, человек, этой иконе не поклоняйся.

Я говорю:

– Почему?

А он отвечает:

– Потому что она адописная, – да с этим колупнул ногтем, а с уголка слой письма так и отскочил, и под ним на грунту чертик с хвостом нарисован! Он в другом месте скovyрнул письмо, а там под низом опять чертик.

– Господи! – заплакал я, – да что же это такое?

Н. С. Лесков. Запечатленный ангел

Попробуем «колупнуть» бунинских косцов, посмотрим на чертей «там под низом». Что происходит в рассказе? Да почти ничего. Барин смотрит, как работает и отдыхает артель косцов. Рязанские косцы замечательно поют и дружно, споро, ладно работают в «наших, орловских, местах». Бунин обрамляет образ «мужика» романтическими, фольклорными узорами в духе Билибина (дивные птицы, растения, ромбики, сердечки), однако «проговаривается», и в читательском воображении (за всех не скажу, но в моем-то уж точно) симпатичная физиономия рязанского косца вдруг искажается ухмылкой ведьмака, судорогой шамана: «Они сидели на за-свежевшей поляне возле потухшего костра, ложками таскали из чугуна куски чего-то розового. <...> И вдруг, приглядевшись, я с ужасом увидел, что то, что ели они, были страшные своим дурманом грибы-мухоморы. А они только засмеялись: – Ничего, они сладкие, чистая курятина!»

Известно, что симптомы опьянения мухомором аналогичны симптомам, производимым опиумом и гашишем. В ис-

следовательских работах об употреблении мухоморов³² говорится о трех стадиях опьянения.

Для первой стадии съедают от одного до пяти грибов, дозировка зависит от физических и психических качеств потребителя. Человек чувствует бодрость, оживление, легкость, поет, улыбается, находится в состоянии особенной веселости, приобретает особенную проворность и ловкость. Охотники северных народов перед началом охоты ели (едят?) мухомор, «чтобы быстро за оленем бегать». Юкагиры делали из мухоморов настойку для выполнения трудной монотонной работы. Принимают мухомор и для храбрости: пожилая корячка, узнав, что внук стесняется идти в клуб на танцы и боится девушек, провела дома специальный обряд и дала внуку мухоморчик. Об этом сообщает Олард Диксон в «Мистериях мухомора».

Этнограф, исследователь русской народной медицины Гавриил Иванович Попов писал о повсеместном употреблении мухоморной настойки в Орловской, Вологодской, Ярославской и прочих губерниях. В рецептах есть настои, которые делают (варят, томят) в печке, – в них, как считают некоторые специалисты, яд под действием температуры ней-

³² Наиболее полные сведения о культуре употребления мухомора дает Олард Диксон в книге «Мистерии мухомора. Применение галлюциногенного гриба в шаманской практике». Там же приведен обширный список существующих исследований русских и зарубежных авторов на эту тему. Также см., напр., статью Е. П. Батьяновой, М. М. Бронштейна «Мухомор в быту, верованиях, обрядах, искусстве народов Севера».

трализуется. Также есть и снадобье из непроваренных мухоморов. Вот что пишет Попов в своей интереснейшей книге «Русская народно-бытовая медицина» (опубликована в 1903 году): для получения «мухоморного спирта зрелые экземпляры гриба разламывают на кусочки, иногда пересыпают солью, наполняют ими бутылку, закупоривают и ставят на несколько дней в теплое место, а иногда зарывают в землю или навоз»³³. Такая настойка сохраняет психотропное действие гриба, мы вправе предположить, что и орловская бабушка могла дать внучку ложечку для храбрости, чтобы не боялся пойти к девкам на гулянье, или для бодрости, чтобы хорошо работал. Но, скорее всего, внучок взбодрился рюмкой, у нас при мухоморном изобилии другая традиция.

От неумеренного употребления (пять – девять грибов) наступает вторая стадия: начинаются галлюцинации, приходят духи, черти, мухоморы – кому кто, лицо и все тело дергается, глаза вылупляются и проч. В третьей стадии мухоморщик находится в бессознательном состоянии, путешествует по иным мирам, по дальним уголкам космоса.

В этнографических работах об употреблении мухомора четко говорится, что человек «простой», коренной, близкий земле, природе, с сознанием, не замутненным «цивилизацией», грубо говоря – «первобытный», получает от мухомора скорее пользу, чем вред: он в хорошем настроении, ему проще выполнять физическую работу, он приятно воодушев-

³³ Попов Г. И. Русская народно-бытовая медицина. СПб., 1903. С. 298.

лен. Он знает, нутром чувствует свою «дозу», дурманом не злоупотребляет, если дело доходит до «видений», то они не страшные, духи к нему приходят родные, вежливые, доброжелательные. В то же время человек, стоящий на более высокой социальной и культурной ступеньке развития (или более низкой, если считать, что цивилизация ведет к деградации), может от мухомора погибнуть. Описаны случаи, когда русские служилые люди, оказавшиеся на Севере, от употребления мухоморов погибали или причиняли себе серьезный вред: например, кто-то мог «по приказанию духа» запросто вспороть себе живот. (При этом известно, что представители северных народов, способные выдерживать мухоморный психоделический удар, быстро сгорали от водки, огненная вода не приносила им никакой пользы в отличие от мухомора. Русский же всю жизнь может пьянствовать – и ничего.)

Коряки утверждают, что мухомор вдохновляет их на сочинение песен. Этлой Камчачу, он же Юрий Алотов, современный корякский поэт, музыкант, этнограф, принимал мухомор для усиления интуиции и творческого вдохновения. (Об этом сообщает в своей книге Олард Диксон.) Одно из главных произведений Алотова – «Родовой камень» – о легендарном шамане Элое, расстрелянном в 1930-х годах. О нем не осталось никаких биографических материалов, поэту многое пришлось домысливать самому. Возможно, дух-мухомор помог Юрию: свел его на дорогах иных миров с этим шаманом.

Итак, первая стадия мухоморного опьянения – легкость в работе и песенное настроение. Е. П. Батьянова в «Полевых материалах», собранных в Анадырском районе, приводит такие слова местного человека, практикующего употребление мухомора: «Хочется и разговаривать (слова сами выскакивают), и песни петь, и работать». И ведь это все как раз про бунинских косцов-мухоморщиков.

Косцы ложками «таскают» мухоморы из чугуна. Как уже говорилось, некоторые специалисты считают, что при длительной варке мухомор теряет свои психотропные свойства, кто-то утверждает, что термическая обработка мухомора королевского не может нейтрализовать действие яда. Мы не знаем, как долго варили свои мухоморы бунинские косцы и какой именно вид употребляли. Судя по их поведению, полностью соответствующему первой стадии мухоморного опьянения, они едва довели грибы до кипения.

В «Косцах» герой-рассказчик указывает, что мужики ели свою «курятину» на ужин. В исследованиях о мухоморе говорится, что действие его начинается примерно через полчаса или час после приема. Это значит, что к концу ужина косцы войдут в первую песенно-рабочую стадию опьянения. А зачем им это нужно на ночь глядя? Так ведь как раз для косьбы. Известно, что лучше всего косой срезается именно сырая, влажная трава. Днем косят после дождя (в рассказе косят и «пополудновавши»). Но главная косьба происходит короткой летней росистой ночью. В детстве я удивлялась,

почему в фильме Роу «Василиса Прекрасная» братья с отцом идут косить на ночь глядя: «Собирайте косы, сыновья, пойдем луг косить, ночь будет светлая, а вы, невестушки, принимайтесь за работу, пшеницу сожните, а поутру и нас встречайте». Теперь, став хуторской жительницей, прекрасно знаю, как трудно косить на солнце и как легко это делается на закате и на восходе. Косят «по росе», а вот сушат сено, «разбивают» граблями днем в ясную погоду.

Говоря о первой стадии мухоморного опьянения и основываясь на свидетельствах мухоморщиков со стажем, Олард Диксон указывает, что при умеренных дозах координация движений не нарушается, и это позволяет заниматься практически любой деятельностью на фоне прилива бодрости. Исполнение песен может происходить довольно продолжительное время.

Бунин пишет, что косцы «подвигались по березовому лесу, бездумно лишая его густых трав и цветов, и пели, сами не замечая того». Писатель делает акцент на «неосознанности» косцов: они «были “охочи к работе”, неосознанно радуясь ее красоте и спорости». Мужики работают и поют «по наитию», мы бы сказали, «на автомате». Идет прекрасное описание «прелести» песни, которая органична, как вздох («будто и не пение, а именно только вздохи»), и работы, которая происходит «без малейшего усилия и напряжения». Песня как-то сама у них вылетает и поражает лирического героя-рассказчика своей странной и прекрасной мелодией.

После описания мухоморного ужина все эти буколические прелести кажутся сомнительными. Представляется, что в бунинском рассказе красота матушки-России с косцами, которые, словно Микула Селянинович, играючи справляются с работой, и песней, которая сама вылетает и по-гоголевски «хватает за сердце», обусловлена именно намухоморенностью персонажей. Хотел ли Бунин показать «обдолбанных» косцов? Намекал ли на то, что отличная работа, чудесная песня – результат мухоморного «прихода»? Это решать читателю.

Культура употребления мухомора была очень важна для шаманских мистерий у населения Таймыра и Западной Сибири, этой теме посвящены многие этнографические исследования. А что в нашей, среднерусской церковно-литературной полосе?

На примере рассказа «Косцы» мы могли наблюдать первую стадию мухоморного опьянения. Скажем несколько слов о второй стадии и «колупнем ногтем» отца Ферапонта из «Братьев Карамазовых». Достоевский не говорит прямо о том, что герой ест мухоморы, но все в его облике и поведении указывает именно на это. Кажется, в русской классической литературе только у Бунина и Достоевского описаны грибные наркоманы. Как известно, Бунин без конца поливал Федора Михайловича, хотя, конечно, по своему мировоззрению и чутью всего этого русского мира был ему бесконечно близок. Рядом с такими отзывами, как «прекрасно, тон-

ко, умно», – «ненавижу, голый король, плохо, раздражает». Можем только гадать, вспоминал ли Бунин, рисуя своих косцов-мухоморщиков, отца Ферапонта. Вот, кстати, его отзыв о «Карамазовых»: «Прочел (перечитал, конечно) второй том “Бр. Карамазовых”. Удивительно умен, ловок – и то и дело до крайней глупости неправдоподобная чепуха».

Итак, к слову о галлюциногенных мухоморах хочется вспомнить юродствующего отшельника, старца отца Ферапонта, которого посещают разнообразные видения: он общается с неким Святодухом, прилетающим к нему в виде птичек, замечает чертей, прячущихся в карманах или под рясами у монахов. И это на фоне широкого употребления грибов. Ферапонт – постник, ест только «по два фунта хлеба в три дня»: «...четыре фунта хлеба, вместе с воскресною просвишкой... составляли все его недельное пропитание». Четыре фунта – это примерно 1800 граммов. Разделить на семь – около 270 граммов в день, практически блокадная норма рабочего. Ферапонт сам говорит, что догоняется грибами, вполне возможно, той же «курятиной».

Ферапонт все грибы называет «хруздями». Учитывая его способность разговаривать с деревьями (старый вяз, который тянет к нему руки-ветки) и птицами, видеть и даже ловить чертей за хвост, можно предположить, что речь идет и о мухоморах. Монашек: «...что у нас хлеба на два дня, то у вас на всю седмицу идет. Воистину дивно таковое великое воздержание ваше.

– А грузди? – спросил вдруг отец Ферапонт, произнося букву *з* придыхательно, почти как хер.

– Грузди? – переспросил удивленный монашек.

– То-то. Я-то от их хлеба уйду, не нуждаясь в нем вовсе, хотя бы и в лес, и там груздем проживу...

<...>

– А чертей у тех видел? – спросил отец Ферапонт.

– У кого же у тех? – робко осведомился монашек.

– Я к игумену прошлого года во святую пятидесятницу восходил, а с тех пор и не был. Видел, у которого на персях сидит, под рясу прячется, токмо рожки выглядывают; у которого из кармана высматривает, глаза быстрые, меня-то боится; у которого во чреве поселился, в самом нечистом брюхе его, а у некоего так на шее висит, уцепился, так и носит, а его не видит.

– Вы... видите? – осведомился монашек.

– Говорю – вижу, наскрозь вижу. Как стал от игумена выходить, смотрю – один за дверь от меня прячется, да матерой такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый, бурый, длинный, да концом хвоста в щель дверную и попади, а я не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему и защемил. Как завизжит, начал биться, а я его крестным знамением, да трижды – и закрестил. Тут и подох, как паук давленный. Теперь надоть быть погнил в углу-то, смердит, а они-то не видят, не чухают. <...>

– Страшные словеса ваши! А что, великий и блаженный

отче... правда ли, про вас великая слава идет, даже до отдаленных земель, будто со святым духом непрерывное общение имеете?

– Слетает. Бывает.

– Как же слетает? В каком же виде?

– Птицею.

– Святой Дух в виде голубине?

– То Святой Дух, а то Святодух. Святодух иное, тот может и другую птицею снизойти: ино ласточкой, ино щеглом, а ино и синицею.

– Как же вы узнаете его от синицы-то?

– Говорит.

– Как же говорит, каким языком?

– Человечьим».

Этот говорящий Святодух, являющийся в виде разных птичек, – придумка, плод воображения самого Ферапонта, он «иное», не имеет отношения к христианскому Святому Духу и вполне тянет вместе с чертями на мухоморную галлюцинацию. Именно вторая стадия мухоморного опьянения характеризуется появлением разнообразных духов, с которыми мухоморщик ведет беседу.

Как говорилось выше, яркий признак того, что человек регулярно употребляет мухоморы, – вытаращенные глаза, кажется, готовые выскочить из орбит. Это находим и у Ферапонта (чуть ли не главная черта его внешности): «Глаза его были серые, большие, светящиеся, но чрезвычайно вы-

лупившиеся, что даже поражало».

Мухомор явно подогревает религиозный экстаз этого мракобеса-обскурантиста, нападающего на монахов. Известно, что характер мухоморных видений зависит от темперамента наркомана-мухоморщика и культурной среды, в которой он сформировался как личность. Чукчи считали, что злему человеку нельзя есть мухоморы, ничего хорошего он не «увидит». Под мухомором представители северных народов, как правило, общаются с духами, олицетворяющими силы природы, в частности с духом-мухомором, который требует почтения к себе и окружающей природе; люди христианской веры во время «прихода» чаще всего видят чертей и геенну огненную. Русский ученый Степан Петрович Крашенников в книге «Описание земли Камчатки» так показывает «мухоморное» покаяние христианина (до того как был открыт морской путь на Камчатку, облегчивший ввоз на полуостров алкоголя, русские служилые люди заменяли водку мухоморами): «Другому из тамошних жителей показался ад и ужасная огненная пропасть, в которую надлежало быть низвержено; чего ради по приказу мухомора принужден он был пасть на колени и исповедовать грехи свои, сколько мог вспомнить. Товарищи его, которых в ясашной избе, где пьяный приносил покаяние, было весьма много, слушали того с великим удовольствием; а ему казалось, что он в тайне перед Богом кается о грехах своих».

Вот такая православно-шаманская практика происходит

в «Братьях Карамазовых». К северному охотнику приходит дух-мухомор, к Ферапонту – «иное», и имя ему Святодух. Этот совершенно языческий Святодух слетает к Ферапонту вещей птицей. Отшельник Достоевского близок бунинским косцам своей нутряной первобытной связью с землей, с природой. От этих образов веет древней, дохристианской Русью.

Продолжая разговор о рязанских мужиках, поедающих мухоморы на орловских покосах, отметим их грамотное обращение с грибом. Кажется, они соблюдают правильную дозу. Видимо, это люди добрые, спокойные, на религии не замороченные. «Хруздь-курятина» помогает им выполнять тяжелую работу и поддерживает в веселом, песенном настроении. Хотя можно предположить, что наступает следующая, более жесткая стадия опьянения, и вдруг кто-то из косцов начинает тарашить глаза и разговаривать с писателем-мухомором на лошадке.

В данный момент (август 2020 года) на «Авито» висит объявление о продаже контейнера сушеных орловских мухоморов: «Мухомор красный, целые грибы. Собран в экологически чистых лесах Орловской области, вдали от дорог и человеческого жилья, два дня провялен на воздухе и высушен до звона при температуре 30 градусов». Продавец Алексей пишет, что мухомор вылечит от нервов, сердца, ангины, дерматита, рака, грибка. Цена 500 рублей за 10 г. Так что при желании можно вжиться в рассказ Бунина «Косцы», прочитать в мухоморном формате.

Добавим, что употребление грибов как способ времяпровождения, как образ жизни отразилось в орловском фольклоре. В собрании сказок Орловской губернии Иосифа Калининкова (1890–1934) в сказке «Незнайка» братья, вместо того чтобы воевать с врагом, напавшим на «царство», сидят в лесу и «жарят опенки». В сказке война случается три раза. Три раза братья уходят в лес, пока Незнайка воюет, едят грибы и больше ничего не делают.

Анализируя рассказ «Косцы», стоит вспомнить историю с отравлением беленой, с которой мы начали весь этот разговор. Итак, в детстве Иван Бунин чуть не умер от белены. Вера Николаевна Муромцева-Бунина (жена писателя) пишет, что «пастушата» учили Ваню и его сестру Машу «есть разные травы» и однажды предложили попробовать белены. Спасла ребенка няня – отпоила парным молоком³⁴.

Скорее всего, как мне представляется, пастушки показали барчуку и его сестре Маше белену и сказали, что она лечит ушибы и зубную боль, но как именно – не уточнили; юные Бунины решили попробовать растение и отравились.

Лечение беленой, как и мухоморами, описано Поповым. Белену он называет «героическим» народным средством: ее ядовитые семена вводятся в дупло больного зуба, их сыплют на горячую сковородку или горячий кирпич и вдыхают

³⁴ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Париж, 1958. В автобиографической заметке Бунин писал, что с семи лет все свободное от учения время проводил в ближайших от усадьбы деревушках, «у наших бывших крепостных», «порой я по целым дням стерег с ними скотину».

дым³⁵.

Я вижу дело так. У крестьянского мальчика разболелся зуб, напала на него крикса. Бабка положила в медный чайник горячие угли, на них насыпала сухие листья и семена белены, струйку дыма из носика направила ребенку на больной зуб. Дым белены оказал обезболивающее действие. Или так: крестьянский мальчик упал, сильно ушибся, бабка натерла больное место настойкой из белены, и все прошло. Или так: у дедушки болело колено, он сильно хромал, бабка сделала ему примочку из белены, и тоже все прошло. У Вани Бунина как раз болел зуб. Он услышал разговор ребятешек о волшебных свойствах белены, возможно, кто-то из них собирал ее для бабушки. Не вникнув в суть дела, барчук нарвал белены, отошел в сторонку и стал ее жевать; Маша туда же. Оба отравились и чуть не умерли.

Тут налицо ядовитое лекарственное растение, которое, как и мухомор, использовалось в народной медицине в виде настоев, экстрактов, порошков – естественно, в малых дозах. Настойку, масло применяли для натираний как болеутоляющее (ревматизм, подагра, ушибы), сухие листья, семена – для окуривания (кроме зубной боли еще и астма). Вообще, Орловская губерния, в которой рос Бунин, славилась оригинальными методами народной медицины. У Попова описаны орловские навозные ванны «для детей»: «Навоз кладут в кадушку и заливают кипятком. Когда вода несколько осты-

³⁵ Попов Г. И. Русская народно-бытовая медицина. С. 315.

нет, сажают ребенка и накрывают его свитой с головой»³⁶. Не отстает и моя новгородская: «При ломоте поясницы или ног кладут в горшок сушеного конского кала, зажигают его и сажают больного на горшок, прикрывая чем-нибудь, а голову оставляя наружу. По мере сторания кала подкладывают и держат больного на этом подкуривании часа два»³⁷. (Надо попробовать – от сидения за компьютером постоянная ломота в пояснице.)

В рассказе «Косцы» барин становится свидетелем того, как «народ» употребляет опаснейший ядовитый гриб. Он «ужасается», но при этом видит, что крестьянину ничего не делается, вреда никакого нет. Мужик тесно связан с природой, с родной землей, которая не может ему навредить, даже ядовитые грибы приносят ему только пользу. Эта очень важная для Бунина тема мистической, волшебной связи мужика с землей берет свое начало в детстве писателя: он от белены чуть не умер, а крестьянским ребятишкам – ничего. Мне кажется, что, работая над «Косцами», Бунин мог вспоминать свое раннее детство, жизнь в деревне, общение с крестьянскими детьми и страшную историю отравления беленой.

Есть еще одно предположение насчет того, каким образом Бунин мог в детстве отравиться беленой. Возможно, крестьянские дети употребляли ее для наркотического опьянения – примерно как в девяностые ребята нюхали клей «Мо-

³⁶ *Попов Г. И.* Русская народно-бытовая медицина. С. 283.

³⁷ Там же.

мент» – и предложили ее попробовать барчуку именно как наркотик. В автобиографической книге «Жизнь Арсеньева» (написана в эмиграции после «Косцов») лирический герой вспоминает, как в детстве с сестрой «обдолбался» белой: «А под амбарами оказались кусты белены, которой мы с Олей однажды наелись так, что нас отпаивали парным молоком: уж очень дивно звенела у нас голова, а в душе и теле было не только желанье, но и чувство полной возможности подняться на воздух и полететь куда угодно». Похоже, автор «Косцов» только для приличия «ужаснулся» мухоморам на страницах своего рассказа. Да он с детства прекрасно знал, какие ощущения могут вызывать ядовитые растения.

Вот отчасти автобиографическое стихотворение Бунина «Дурман». Довольно мощное описание наркотического «прихода», и у кого – у ребенка!

Дурману девочка наелась.
Тошнит, головка разболелась,
Пылают щечки, клонит в сон,
Но сердцу сладко, сладко, сладко:
Все непонятно, все загадка,
Какой-то звон со всех сторон:

Не видя, видит взор иное,
Чудесное и неземное,
Не слыша, ясно ловит слух
Восторг гармонии небесной —

И невесомой, бестелесной
Ее домой довел пастух.

Наутро гробик сколотили.
Над ним попели, покадили,
Мать порыдала... И отец
Прикрыл его тесовой крышкой
И на погост отнес под мышкой...
Ужели сказочке конец?³⁸

* * *

Бунин смачно описывает, как косцы утоляли жажду: «...они пили из деревянных жбанов родниковую воду, – так долго, так сладко, как пьют только звери, да хорошие, здоровые русские батраки...» Если бы не было мухоморного ужина, внимание читателя не цеплялось бы за это сравнение со зверем. А так вспоминается рассказ «Игнат», где под действием «дурмана» на наших глазах происходит превращение в зверя этого поначалу вроде как спокойного, тихого, в каком-то смысле даже деликатного и тонко чувствующего деревенского мужика. Бунин награждает его способностью «по-бунински» испытывать «чувства»: его «волнует» именно что Любкина красота (не просто – большая грудь), «все чувства его

³⁸ Цит. по: *Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Париж, 1958.*

были обострены, ветер особенно волновал их, – он был сладок, хотелось глотать его всей грудью», он «слышал только дурманящий сладкий запах духов и еще более дурманящий запах волос, гвоздичной помады, шерстяного платья, пропотевшего под мышками». То есть поначалу Игнат на зверя никак не тянет. Даже его животная связь с нищей дурочкой-алкоголичкой Фионой вписывается в бунинский формат страданий влюбленного аристократа – ну, «не совладал с собой». Так барчук Митя «не совладал», когда сошелся с крестьянкой Аленкой («Митина любовь»)³⁹. Игнат превращается в зверюгу, этакого волколака, постепенно – как в фильмах про оборотней. В кино у героя сначала когти вырастают, потом шерсть появляется, потом он раскрывает пасть и страшно воеет. Бунинский герой от «несчастной любви» запивает и сначала так бьет своим пастушеским хлыстом коров, что у них на боках «вздуваются рубцы» (читатель вздрогнул первый раз и заподозрил неладное), потом душит ребенка ради денег на водку, потом зарубает топором купца и, видимо, изменницу-жену (тут концовка открыта, читатель может сам решить, сколько оказалось трупов).

³⁹ Бунин часто наделяет своих «мужиков» «аристократической» способностью тонко чувствовать, в то время как господа у него могут вести себя как существа примитивной организации: «Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством». «На фоне романа я стремлюсь дать художественное изображение развития дворянства в связи с мужиком и при малом различии в их психике», – писал Бунин в статье о «Суходоле».

Прочитав рассказ «Игнат», начинаешь с подозрением относиться к любому бунинскому мужику – под действием «дурмана» он может превратиться в зверя.

Блаженный бросил в икону камнем, который отбил краску. Схватили юродивого, стали бить его, а он кричит обидчикам: «Поскребите ее, поскребите!» Остановились, стали разглядывать икону. А под ликом Богородицы – второй слой. Черным по красному изображены черти и дьявол.

Житие Василия Блаженного

В своей французской эмиграции Бунин пишет рассказ «Лапти» про мужика, который гибнет, пытаясь спасти барчука. В добром Нефедушке нет ничего сатанинского, но есть второй слой, там – опасность. Кажется, снова «дурман». Сейчас поскребем.

В связи с этим Нефедом хочется вообще поговорить об образе «мужику» в русской литературе, особенно – в литературе Серебряного века. Мы ведь знаем, что литература – как деревенский коврик, сотканный из разноцветных и разнокалиберных ниток и полосок ткани: одно крепко держит другое, нет ничего отдельного, даже самые оригинальные части коврика – засушенные травы, например, – крепко вплетены в общую основу, и рассматривать писателя и его художественный мир, ставя особняком, без оглядки на «братьев по литературе», – дело непродуктивное. В нашей литературе образ «странного» мужика возникает как у Бунина, так и у Гуми-

лева, у Андрея Белого. Его отцы населяют художественные миры Чехова и Тургенева, деды задаются вопросом «Доедет колесо или не доедет?» у Гоголя, прадед радуется заячьему тулупчику у Пушкина. Вот краткое содержание «Лаптей».

Зимой в непогоду в хуторском доме заболел ребенок. За доктором послать невозможно – тридцать верст, вьюга. Ребенок в бреду просит какие-то красные лапти, мать в отчаянии. Нефед говорит барыне, что надо добывать эти лапти, раз «душа желает». Он принимает решение пойти в Новоселки за шесть верст, купить там лапти и покрасить их фуксином. Шесть верст – это примерно шесть с половиной километров, где-то восемь тысяч шагов. Фуксин – один из первых синтетических красителей, дающий ярко-красный цвет, получен в 1856 году химиком Натансоном. Барыня хочет отговорить верного слугу идти в бурю, но он верит, что красные лапти спасут дитя. Нефед «натянул зипун поверх полушубка, туго подпоясался старой подпояской, взял в руки кнут и вышел вон, пошел, утопая по сугробам, через двор, выбрался за ворота и потонул в белом, куда-то бешено несущемся степном море». На следующий день Нефедка нашли замерзшим в двух шагах от «жилья», у него за пазухой «лежали новенькие ребячьи лапти и пузырек с фуксином».

Мне, как жительнице хуторского дома, ясно виден «второй слой» этой адописной иконы. Тут не так все просто. Во все не буря сама по себе сгубила Нефедка.

– Для мила дружка семь верст не околица, –

заговорил князь Василий, как всегда, быстро, самоуверенно и фамильярно.

Л. Н. Толстой. Война и мир

Я живу в новгородской деревне Бобылево, ближайший торговый центр у нас в поселке Кулотино, идти как раз шесть с половиной километров по щербатой асфальтовой дороге. Это основная, главная дорога, по ней в кулотинские магазины ходят, ездят на велосипеде, мотоцикле, автомобиле. По этой дороге ходили дети в школу в любую непогоду (не мои, местные). Деревенский житель может с закрытыми глазами пройти шесть верст по своей главной дороге – дороге к «Дикси» и «Пятерочке». Как же Нефед, деревенский мужик, мог погибнуть на своей главной дороге – пути из торгового центра? Туда дошел, а обратно – нет, утонул в снегах... Туда и обратно – тринадцать километров. С перерывом – остановками в отапливаемых лавках, где продаются лапти и фуксин (или в одной они лавке продавались). Да, была буря. Но туда-то дошел!

Однажды в нашем Окуловском районе случился сильный снегопад. Мне надо было ехать в Петербург, таксист должен был довезти меня до железнодорожного вокзала. Он свободно проехал по боровичской трассе, а на нашу проселочную даже повернуть не смог – так засыпало. Мне звонили диспетчеры, все волновались, просили как-нибудь добраться до трассы, это около четырех километров. Я была одна с трехлетней Маней. Посадила ее, закутанную, на санки и пошла,

именно что утопая в снегах. Бури, конечно, не было, но снег валил. Я довольно быстро добралась до трассы и смело могу сказать, что шла бы еще и еще, не так уж это и сложно. А что говорить о деревенском мужике? Который был без Мани и отвечал только за себя. Таксист хранил санки в гараже до нашего возвращения, у меня осталось приятное воспоминание о нашем приключении, и я совершенно не понимаю, как Нефед в трезвом уме мог погибнуть на главной своей дороге, ведь понятно, что он, слуга в хуторском доме, должен был постоянно по ней ходить или ездить в торговые лавки Новоселок – для своих и господских нужд – и знал ее прекрасно. Даже в дикую бурю и вьюгу нельзя ошибиться – ну куча же примет: рощи, отдельные деревья, пространства полей. В рассказе говорится, что вокруг хуторского дома раскинулись поля. Поля всегда ограничены хоть какой-нибудь растительностью.

Зато я понимаю, как Нефед мог погибнуть в нетрезвом уме. Иван Алексеевич Бунин не хотел показать своего героя пьяницей, он описывает его как человека твердого, спокойного, рассудительного, который принимает «трезвое», взвешенное решение идти добывать волшебную вещь, способную спасти ребенка:

«Еще подумал.

– Нет, пойду. Ничего, пойду. Доехать не доедешь, а пешком, может, ничего. Она будет мне в зад, пыль-то...

И, притворив дверь, ушел».

Это «притворив дверь» говорит о том, что Нефед принимает решение в трезвом уме: подвыпивший человек оставит щель или шарахнет дверью. Вопрос: где, в какой момент он выпил?

Скорее всего, уже на кухне – а как иначе объяснить, что, решив идти в Новоселки пешком, он берет в руки кнут? Пешеходу кнут не нужен. «...Взял в руки кнут и вышел вон, пошел, утопая по сугробам...»

Нефед не было, вечером решили, что он ночевать остался и надо ждать его завтра не раньше обеда. Опять не понимаю – почему не раньше обеда? Идти шесть с половиной километров мужику, ну даже если в бурю... Или заподозрили, что в Новоселках выпьет и потому задержится?

У кого Нефед мог остаться ночевать? Да у кого угодно: у кума, брата, свата. Возможно, с кем-то из них решил выпить на посошок, заговорился, может, даже решил остаться до утра, но в совсем уже нетрезвом уме вспомнил больного ребенка, с особенной силой представились ему «грозовые видения» невинной страдающей души, «желающей» красные лапти, которые вот, уже здесь, за пазухой, нужно только покрасить, и пошел домой, как его брат и кум ни отговаривали: «Нефедушка, трам-тарарам, завтра пойдешь, давай споем!» Кстати, красивую фильму можно было бы сделать про доброго бедного Нефедушку с эпизодами этих «грозовых видений».

Бунин пишет, что за пазухой у мертвого Нефед лежали

лапти и пузырек с фуксином. Мне кажется, он умолчал о бутылке в кармане зипуна – ее туда, скорее всего, кум засунул.

Скажем пару слов об этих Новоселках, в которые Бунин отправляет своего Нефедя. Возможно, имеется в виду деревня Мценского уезда Орловской губернии, где в усадьбе Новоселки родился Афанасий Фет. У Фета есть прекрасное стихотворение, которое перекликается с рассказом «Лапти» образом ребенка и снежной бурей:

Кот поет, глаза прищуря,
Мальчик дремлет на ковре,
На дворе играет буря,
Ветер свищет на дворе.

«Полно тут тебе валяться,
Спрячь игрушки да вставай!
Подойди ко мне прощаться,
Да и спать себе ступай».

Мальчик встал. А кот глазами
Поводил и все поет;
В окна снег валит клоками,
Буря свищет у ворот.

Будем надеяться, что за смертью Нефедя все же последовало выздоровление барчука, вскоре он смог играть со своими гусарами и лошадками, валяться на ковре, слушая свист бури и уютное мурлыканье Васьки.

Нефед символизирует прекрасную душу русского народа. Он не просто прислуга – он защита и опора: в трудную минуту, рискуя своей жизнью, готов прийти господам на помощь. Из своего прекрасного французского эмигрантского далека Иван Алексеевич смотрит на «русского мужика» как на христианина, богатыря, защитника. Для писателя это исчезнувший в буре революции символ великой страны, которой больше нет. Похоже, главный посыл Бунина в «Лаптях» таков: все было хорошо, народ был опорой господам, господа любили народ, вон какая ласковая барыня, беспокоится за друга Нефедушку, не надо было лезть большевикам в эти чистые, святые, веками устоявшиеся патриархальные отношения и преступно рвать крепкую, почти семейную межклассовую связь.

Теперь хочется обратить особенное внимание на веру Нефеда в волшебство, знаковую для образа «мужика» Серебряного века. (Хронология Серебряного века остается спорной. Мне кажется, что «мужицкие» рассказы Бунина, написанные в 20-е годы, все еще можно отнести к этому периоду русской литературы.) Я готова поверить Ивану Алексеевичу на слово, согласиться с тем, что его лирический «мужик» находится в кровном родстве с лирическим «барином». При этом не могу не отметить его очевидные родственные связи с мужиками Андрея Белого и Гумилева. Нефед, как и «мужики» из романа «Серебряный голубь», верит в некую «дивную тайну», обещающую спасение. На деле эта

«тайна» обращивается «ужасом», смертью.

Деревенские сектанты, «холуби», в белых рубахах ждут второе пришествие Христа, их чинное сладостное моление превращается в сатанинский шабаш, сектантский заправила столяр Кудеяров с бело-солнечным ликом превращается в беса, из его груди вылезает голубок-кровопийца с ястребиной головкой. Во время «радения» Кудеяров приговаривает бредовые слова: «Сусе, сусе, стригусе: бомбарцы... Господи, помилуй». Владимир Соловьев писал о дыромолях – сектантах, живущих в дремучих уральских лесах: «...просверлив в каком-нибудь темном углу в стене избы дыру средней величины, эти люди прикладывали к ней губы и много раз настойчиво повторяли: “Изба моя, дыра моя, спаси меня!”». На Андрея Белого дырники тоже производили впечатление – он писал о них в своей статье о Сологубе. В русской литературе рубежа XIX и XX веков народная вера в нечто волшебное (дыра, изба, Энгельс, голубь, лапти, Маркс и проч.), способное «спасти душу», принести избавление, стоит рядом с бредом, безумием, смертью, катастрофой. «Мужицкая» приверженность некоей тайне, потусторонней истине и сопутствующая этому особому древнему, дремучему знанию разрушительная сила отмечены в стихотворении Гумилева «Мужик» 1916 года:

В чашах, в болотах огромных,
У оловянной реки,

В срубах мохнатых и темных
Странные есть мужики.

Выйдет такой в бездорожье,
Где разбежался ковыль,
Слушает крики Стрибожьи,
Чуя старинную быль.

Понятно, что так в занесенной снегом степи слышал и чуял все эти потусторонние крики и зовы пушкинский Пугачев. Вот он внемлет какому-то своему Стрибогу (чуть не сказала: «Святодуху») и затем идет на пару с условным колдуном Распутиным разрушать столицу:

Вот уже он и с котомкой,
Путь оглашая лесной
Песней протяжной, негромкой,
Но озорной, озорной.

Путь этот – светы и мраки,
Посвист, разбойный в полях,
Ссоры, кровавые драки
В страшных, как сны, кабаках.

В гордую нашу столицу
Входит он – Боже спаси! —
Обворожает царицу
Необозримой Руси...

Русские поэты и их «интеллигентные», «образованные» герои как замороженные пытаются заглянуть в мир «странного мужика» с его волшебными дырами и «холубьями», они наклоняются над этим бурлящим котлом с колдовским зельем, но вместо пророческих видений им открывается мрачная бездна, тянет «испарениями шарового ужаса» (Андрей Белый).

В золотом веке главный странный мужик – адописный, конечно, Пугачев: сколько в нем «слоев»! Добрый мужичок – разбойник – грозный царь – милующий царь.

В рассказе «Косцы» Бунин говорит о «первобытности», «былинной свободе» русского мужика, о его особенной вере в волшебное спасение (не имеющее ничего общего со «спасением» христианским). Для него он генетически связан с колдовским, сказочным миром древней Руси: «И из всяческих бед, по вере его, выручали его птицы и звери лесные, царевны прекрасные, премудрые и даже сама Баба-Яга, жалевшая его “по его младости”». Были для него ковры-самолеты, шапки-невидимки, текли реки молочные, таились клады самоцветные, от всех смертных чар были ключи вечно живой воды, знал он молитвы и заклятия, чудодейные опять-таки по вере его, улетал из темниц, скинувшись ясным соколом, о сырую Землю-Мать ударившись, заступали его от лихих соседей и ворогов дебри дремучие, черные топи болотные, пески летучие – и прощал милосердный бог за все

посвисты удалые, ножи острые, горячие...»

Самое ценное для Бунина в его косцах – их тесная связь с волшебной Русью. Именно таких – близких к природе, «первобытных» – людей спасают звери, птицы, ковры-самолеты и шапки-невидимки. В мире Нефедушки тоже есть спасительный волшебный предмет – красные лапти. В русском, западно-европейском, восточном фольклоре обувь часто становится волшебным предметом, способным помогать своему хозяину, – вспомним сапоги-скороходы, хрустальные туфельки, крылатые сандалии, волшебные калоши. Андерсеновские красные башмачки «выводят» Карен на путь к Богу. Нефед верит, что чистая душа невинного дитяти сама указывает на предмет, способный ее спасти, удержать на этом свете. Как настоящий сказочный герой, он идет добывать волшебные лапти.

Почему ребенок бредит именно о красных лаптях? Возможно, он услышал о них в какой-нибудь сказке, а может, в его воспаленном сознании в красные лапти превратились, съжившись, сапоги-скороходы из сказок Афанасьева – в библиотеке хуторского дома мог быть, например, сборник 1873 года. Бывает, что в бреду, спровоцированном высокой температурой, ребенок хочет куда-то бежать, пытается выскочить в дверь, словно спасаясь от ужаса, от преследования. Возможно, больному ребенку из бунинского рассказа кажется, что красные лапти-скороходы унесут его от недуга, бредовых чудовищ, дадут облегчение.

Красная обувь могла в разных видах стоять на книжной полке хуторского дома. В издании сказки «Красная Шапочка» начала XX века на ярких картинках девочка ходит не только в красном головном уборе, но и в красных башмаках. Может, ребенка мучают раскаленные докрасна железные башмаки из сказки братьев Гримм «Белоснежка и семь гномов» (сытинское издание 1898 года) – их злой мачехе недели. Но, скорее всего, «Красные башмаки» его напугали – с отрубленными пляшущими ножками и перевернутыми глазами, по которым мухи ползают. Эта сказка с красивыми иллюстрациями есть в издании 1879 года. Так что гибель Нефедда – на совести датского сказочника.

Итак, в своих поздних рассказах Бунин, говоря о русском человеке, обращается к древней, сказочной Руси. О русском – былинном, допетровском, дохристианском – говорится в рассказе «Чистый понедельник» (1944). Героиня как бы прозревает глубинный «адописный» смысловой слой в обыденном православии. Обедают в трактире: «Хорошо! Внизу дикие мужики, а тут блины с шампанским и Богородица Треручица. Три руки! Ведь это Индия! Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву». Ее вдохновляет старообрядчество с древним пением по крюкам, могучие, в длинных черных кафтанах певчие, дьяконы Пересвет и Ослябя. Девушка сама как многослойная икона, в ней сочетаются самые неожиданные вещи – вот она «в одном шелковом архалуке» жарко целуется, потом проводит вечер в са-

мых роскошных московских ресторанах с цыганами, а с утра ездит на кладбища и в кремлевские соборы. Целуя ее, героиня думает: «Москва, Астрахань, Персия, Индия». Богатая изысканная барыня, знающая толк в хорошей еде и хорошей выпивке («и к наважке хересу» – я это с юности запомнила на всю жизнь), соблазнительная и соблазняющая, похожая на Шамаханскую царицу, вдруг уходит в монастырь. Для героя этот ее поступок также дик и непонятен, как для барина в «Косцах» мухоморный ужин. Такое впечатление, будто крепких жизнерадостных людей засасывает трясина древнего болота, про которое сложено много легенд.

Все вышесказанное, конечно, никак не претендует на какую-либо ученую значимость – это просто мои поверхностные дачные размышления о «странных мужиках» в русской литературе, о том, как менялся бунинский взгляд на Россию. В рассказах, написанных в эмиграции, «русское» все больше становится сказочным, былинным, таинственным. «Та» Россия, «та» жизнь ушли, и осталась неразрешимая загадка – не гоголевское «Русь, куда ж несешься ты?», а «Русь, куда ты унеслась и что это вообще было?». Очень показателен удивительный своей поэтической силой рассказ «Преображение», написанный в 1921 году. Там умирает старуха, один из ее сыновей идет читать над ней Псалтырь. Он остается у гроба в ледяной избе и вдруг видит, что «вчерашняя жалкая и забитая старушонка преобразилась в нечто грозное, таинственное, самое великое и значительное во всем мире, в ка-

кое-то непостижимое и страшное божество – в покойницу». «...Он поражен не ужасом, а именно этим чудесным, таинством, совершившимся на его глазах. <...> Ее уже нет, она исчезла, – разве это она, вот это Нечто, ледяное, недвижимое, бездыханное, безгласное и все же совсем не то, что стол, стена, стекло, снег, совсем не вещь, а существо, сокровенное бытие которого так непостижимо, как Бог?»

Это «нечто грозное» лежит у Бунина под стареньким парчовым покровом, в дешевом гробике, обитом лиловым плисом с крестами и ангельскими головками, ветер весело раздувает свечки. Контраст преображенной покойницы со всем этим церковным игрушечно-новогодним убожеством, всей этой ветхостью, усиливает «страшный» эффект. Мне всегда становилось не по себе от деревенских дешевых икон, где строгие лики святых обрамлены столетними выцветшими бумажными цветами или советской елочной мишурой. Те же чувства на русских кладбищах с конфетками на могилках. Вот конфетка, пластиковый веночек, а вот прибитый лопатами холмик и бесконечная тайна.

Гаврила так поразился материнскому преобразению, что бросил свое хозяйство и стал ямщиком: «Он всегда в дороге». Тут можно усмотреть символическую бунинскую эмиграцию: матушка-Россия вдруг приказала долго жить и так напугала и изумила писателя своей оригинальной кончиной (застрелилась в меланхолическом состоянии от большевистского иссушения), что он, подобно своему герою, кинулся,

куда глаза глядят, и теперь «дорога, даль... – счастье, никогда ему не изменяющее».

Наталия Курчатова Русское пространство Александра Куприна

Александр Иванович Куприн

(1870–1938)

...Говоря о «русскости» того или иного явления – а значительный писатель, каким является Александр Куприн, безусловно, будет для нас в большей степени *явлением*, нежели человеком, или языком, или текстом, – так вот, говоря об этой самой пресловутой «русскости», можно подразумевать разное. И если понятие «явление» в нашем случае включает в себя и человека, и его книги, и язык, которым они написаны, то с «русскостью» иначе. Элементы этого сложного понятия зачастую лишь частично совпадают друг с другом, а в некоторых случаях их набор может и вовсе принципиально различаться; что до количества и «портов приписки» этих элементов (тот же язык (или языки), культура (или культуры), вероисповедание (вероисповедания), госу-

дарственность (государственности), национальность (национальности), территории, характеры и прочая, и прочая), то ареал их распространения впечатляюще широк (посмотри на карту), а количество стремится чуть ли не к бесконечности. Культурная развитость человека, живущего на территории России, определяется в том числе и тем, насколько широк спектр восприятия им этого ключевого понятия, сколько элементов он способен прозреть, различить и назвать, или же – насколько объемно и многоцветно его личное представление об общей и одновременно собственной культуре.

При этом набор элементов «русской матрицы» может быть разным для разных случаев – от откровенно спекулятивных («православие – самодержавие – народность») до специфически научных, концентрирующихся в одной сфере, но предельно детализирующих ее (например, «русский язык»: индоевропейский, восточная подгруппа славянских, включает в себя северное, южное и среднерусское наречия, литературный язык на основе среднерусского наречия, многочисленные диалекты и разговорные варианты), – и может быть сугубо индивидуальным: свой он у соседа дяди Васи (наш *райн*, детские воспоминания о лете в деревне, дембельский альбом, песня «Черный ворон», то, что в данный момент говорят по телевизору, и так далее), у гостя-иностранца (Толстой, Достоевский, водка, Эрмитаж, красивые девушки, украденный в кафе мобильный телефон и так далее), у преподавательницы литературы (золотой век русской словесно-

сти и книги Людмилы Улицкой, а также дача в Поповке, белые ночи, белая армия, Хабенский в фильме «Адмирал», черед школьных выпусков с 1992 по 2010 год и так далее).

Он свой и у писателя Куприна. С той, впрочем, разницей, что писатель способен зафиксировать свою индивидуальную матрицу в художественных образах и таким способом внедрить ее в культуру с некоторой даже деспотичностью. Так что когда преподавательница литературы будет говорить о «русскости» Куприна, то купринская матрица на время вытеснит из ее сознания белые ночи и дачу в Поповке, населив его вместо этого армейскими прапорщиками, киевскими путанами, волжскими арбузами, полесскими ведьмами, циркачами, татарами и великою любовью нелепого «телеграфиста» Желткова. А также всем тем (воспринимаемым в первую очередь подсознательно) строительным материалом, из которого автор слепил свою «русскую матрицу», свою собственную ее модель. Эта «изнанка образов» у Куприна сплетена как из заимствованных, так и из собственных жизненных впечатлений, необыкновенно пестрых и непосредственных: будучи далеко не самым образованным из современных ему литераторов, настоящим self-made man'ом (как сегодня бы сказали), он строил свою модель главным образом из деталей собственного жизненного багажа, но при этом полуинтуитивно использовал и фрагменты классического на тот момент наследия. В этом смысле Куприн соприроден не барственному Бунину, с которым его зачастую риф-

муют по принципу «почвенности» обоих, но многолетнему то соратнику, то оппоненту Алексею Максимовичу Пешкову (Горькому) – с той разницей, что если Горький – *среда и время*, то Куприн скорее — *среда и пространство*. Оба были в некоторой степени маргиналами⁴⁰, самородками, оба перепробовали уйму профессий, отдали дань журналистике, обоим был свойствен истинно «репортерский», исследовательский зуд, только Горький из своего «времени» органично шагнул в следующий по хронологии русско-советский проект, а Куприн остался в дореволюционном «пространстве», которое великие (пере)стройки начала – середины XX века изменили, взломали почти до неузнаваемости. Таким образом, Горький стал первым писателем СССР, а Куприн остался создателем одной из самых характерных и привычных нам «русских матриц», если не сказать – «русского пространства». Приступая к чтению Куприна, имеет смысл заранее уяснить себе одну вещь: Куприн – не идеолог, не гражданин мира, ни в коем разе – не автор литературы «хорошего тона», зачастую он сентиментален, вульгарен, кривобок. Но его книги – это живейший источник смысла, непосредственный отчет о путешествиях, непотребствах и возможностях «русской души»; и готовящимся к визиту в Россию иностранцам стоило бы посоветовать читать не Досто-

⁴⁰ *Маргинал* (лат. *marginalis* – «находящийся на краю») – человек, оказавшийся на границе различных социальных групп, систем, культур и испытывающий влияние их противоречащих друг другу норм, ценностей и т. д. – *Прим. ред.*

евского или Толстого, а именно Куприна. У него есть все или почти все про нас, тогдашних и нынешних: про русскую армию, русского мужика, русских воров, чиновников, татар, кавказцев, мятущихся интеллигентов, евреев со скрипочками и без, околоточных (ментов)...

Не будучи наделен метафизической⁴¹ окрыленностью Льва Толстого, не обладая словесным мастерством Бунина или абсолютным психологическим слухом Чехова, Куприн, как никто, знал и чувствовал окружающую его русскую жизнь во всех ее пестроте и разнообразии, во всех ее вечных мифах и живописной повседневности. Куприн не из тех авторов, что долго и пристально вглядываются в типического героя или мучительно мыслят большую идею; его мир цветист и разнообразен, а кругозор невероятно широк – но многочисленные сюжетные коллизии Куприну довелось либо испытать на своей шкуре, либо пропустить через себя. Куприн – писатель с романной биографией, писатель – практик и очевидец, именно этим он привлекал современников, большинство которых редко совершали вылазки за пределы привычного круга (собственно, как и наши современники).

В том числе и поэтому, надо думать, именно Куприну довелось «впечатать» в сознание многих поколений читателей наиболее ходовую «матрицу русской идентичности»,

⁴¹ *Метафизический* – основанный на метафизике, то есть таком способе мышления, который предполагает постижение общих законов бытия на основе не непосредственного, а умозрительного опыта. – *Прим. ред.*

русскую модель накануне кардинальной и во многом разрушительной перемены. Насколько она полна и всеобъемлюща – вопрос другой, но она разнообразна, пестра и достоверна. До сих пор, говоря: «Россия», мы зачастую автоматически мыслим ее именно по Куприну, а не по Пушкину, Достоевскому или Толстому. Как так вышло – в этом и хотелось бы разобраться подробнее.

Александр Иванович Куприн родился в Поволжье, в Пензенской губернии, в городе (ныне село) Наровчат, на берегу реки Шелдаис, притока реки Мокши. Как-то раз, стоя с друзьями у карты на железнодорожном вокзале в Самаре (что примерно на широте Пензы), мы читали названия мелких населенных пунктов Приволжского федерального округа. «Это не карта, а пинок под зад русским нацикам, – заметил кто-то. – На самой “русской” реке – хорошо если одно славянское название на десяток».

Название «Наровчат», по самой распространенной версии, содержит в себе следы разных наречий: из мордовского *нар* – «поле», *наровт* – «полевые», *щяйт* – «болота», либо, напротив, тюркское *чат* – «возвышенность, кряж». В окрестностях действительно есть и поля, и болота, и возвышенность со знаменитыми пещерами, отображенная на гербе поселения. В 1913 году Куприн начал автобиографическое письмо Э. П. Юргенсону (известный библиограф, коллекционер рукописей и автографов) так: «Родился я 26 августа 1870 г. Пензенской губ. в городе Наровчат, о котором

до сих пор есть поговорка: “Наровчат – одни колышки торчат”, потому что он аккуратно выгорает через каждые два года в третий дотла». В заметках Константина Паустовского о Куприне читаем: «Долгое время Наровчат по своей полной ничтожности пребывал в качестве так называемого “заштатного города”. В нем не было ничего примечательного, кроме ремесленников, делавших хорошие решета и бочки, и ржаных полей, подступавших вплотную к заставам Наровчата. У городка этого по существу не было истории, как не было и своих летописцев. Да и в литературе Наровчат до революции ни разу не отмечался».

Что ж, печальная рисуется картина – видимо, так все и было во времена Куприна, да и сейчас Наровчат вряд ли самое оживленное место на земле. Потому совершенно неудивительно, что Куприн так уцепился за миф о происхождении своего рода (по линии матери) от татарских князей Куланчаковых – отзвук древней и гордой истории сообщал некоторую романтику как провинциальному существованию ранних лет, так и последовавшим за ним скитаниям по казенным домам.

По свидетельству Ивана Бунина, своим происхождением от татарской знати Куприн гордился едва ли не больше, чем литературной славой: «...она (мать Куприна. – *Н. К.*) была княжна с татарской фамилией, и [я] всегда видел, что Александр Иванович очень гордился своей татарской кровью. Одну пору (во время своей наибольшей славы) он даже носил

цветную тюбетейку, бывал в ней в гостях и в ресторанах, где садился так широко и важно, как пристало бы настоящему хану, и особенно узко щурил глаза»⁴². Сохранилась фотография гатчинского периода, где Куприн позирует за рабочим столом в той самой тюбетейке. Следы этого личного «татарского мифа» встречаются во множестве и в его книгах – так, в автобиографическом романе «Юнкера» писатель прямо говорит о происхождении героя от татарских князей и объясняет этим его (то есть свой собственный) взрывной темперамент, гордый нрав и диковатые выходки. С «выходками» у Куприна и впрямь был полный порядок – в свое время его поступление в Академию Генерального штаба сорвалось из-за того, что по дороге из расположения полка в столицу он то ли побил, то ли выкинул в реку с парохода околоточного (полицейского). Его буйство во хмелю было хорошо известно друзьям и знакомым, один раз он даже кинул своей первой жене, дочери издательницы Давыдовой, женщине интеллигентной и светской, спичку на подол платья. Марию Карловну успели потушить, но крепости семейным узам это не добавило.

Надо полагать, Куприн в большой степени бравировал своей «татарской изюминкой» – она была, как сейчас бы сказали, элементом имиджа, легенды о публичном человеке. Впрочем, архивные исследования XX века⁴³ если не под-

⁴² Бунин И. А. Куприн. [1938] – Прим. ред.

⁴³ Абдуллин И. Александр Куприн и Амирхан Еники // Поиски и находки / сост.

тверждают эту легенду безоговорочно, то, безусловно, дают ей неплохой шанс. По свидетельствам документов, некий «Кулунчак князь Еникеев» еще в 1577 году получил от царя Ивана Грозного за курьерскую службу и охрану южных границ «скот; людей; различный мелкий скот, бортовые места, право собирать ясак и тамгу... возможность рыболовства; охоты на бобра и различные угожья». Справедливости ради надо сказать, что слава рода Куланчаковых уже за несколько поколений до Куприна стала глубокой историей; судя по тем же архивным данным, в XVIII веке им даже пришлось восстанавливать право на дворянство – в книгу пензенских дворян они внесены всего лишь в 1795 году. Дело в том, что в конце XVII столетия, при царе Алексее Михайловиче, перед татарской знатью был поставлен выбор – креститься и сохранить титулы и привилегии или остаться «нехристями» (по преимуществу касимовские татары исповедовали ислам, но встречались и язычники). Тех, кто не пожелал менять веру, приписывали к податному сословию крестьян-однородцев, а следующая возможность зафиксировать знатное происхождение представилась только в 1785 году, когда Екатерина II приняла Жалованную грамоту дворянству. Ею и воспользовались Куланчаковы. Таким образом, что-то около столетия предки Куприна были князьями лишь в собственном воображении и несли все тяготы низшего, «податного» сословия.

Впрочем, и возобновленное в конце XVIII века княжеское достоинство к концу XIX сильно потускнело: по воспоминаниям самого писателя, предки с невероятной быстротой пустили на ветер новообретенные земли и угодья. И то вопрос, были ли они (богатства и угодья) в природе: последний князь Куланчаков, дед Куприна, был всего лишь коллежским регистратором, то есть имел низший, 14-го класса, гражданский чин по Табели о рангах. Среди предыдущих поколений Куланчаковых – поручики, прапорщики, гвардии унтер-офицер, что тоже, прямо скажем, не свидетельствует о блистательности и материальном благополучии фамилии.

Как бы то ни было, красивая легенда о гордых и грозных степных князьях очень поддерживала одаренного и самолюбивого мальчика, а затем юношу в его мытарствах по «казенным домам». Да и став взрослым, Куприн нет-нет да и дает волю сентиментальности. В одном из писем матери тридцатилетний уже писатель говорит: «На моем балконе развевается стяг, на котором нарисован жеребенок на зеленом лугу». «Колыначак» по-татарски – это годовалый жеребенок, поэтому изображение золотого жеребенка на зеленом лугу считалось, как сообщал Куприн в письме И. А. Бунину, «знаменем дворянского духа принцессы Кулунчаковой». Выйдя из Александровского училища пехотным подпоручиком, Куприн всю жизнь оставался страстным лошадником, много писал о конях вообще и о рысистых бегах в частности. Так и жеребенок на зеленом лугу вновь мелькнет в куприн-

ском рассказе «Изумруд» (1907):

«Перед самым рассветом он увидел во сне раннее весеннее утро, красную зарю над землей и низкий ароматный луг. Трава была так густа и сочна, так ярко, сказочно-прелестно зелена и так нежно розовела от зари, как это видят люди и звери только в раннем детстве, и всюду на ней сверкала дрожащими огнями роса. <...> Изумруд, семимесячный стригунок, носится бесцельно по полю, нагнув вниз голову и взбрыкивая задними ногами. Весь он точно из воздуха и совсем не чувствует веса своего тела. Белые пахучие цветы ромашки бегут под его ногами назад, назад. Он мчится прямо на солнце. Мокрая трава хлещет по бабкам, по коленкам и холодит и темнит их. Голубое небо, зеленая трава, золотое солнце, чудесный воздух, пьяный восторг молодости, силы и быстрого бега!»

Немудреное, в общем-то, но чрезвычайно для Куприна характерное противопоставление: юность в ее красоте, искренности и природной силе с одной стороны и лицемерный «взрослый» мир, пронизанный одновременно пороком и многочисленными условностями, – с другой. Истоки подобного взгляда – в самых непосредственных и ярких впечатлениях, которые даны каждому человеку, а именно – во впечатлениях детства и юности.

После ранней смерти отца, мелкого судебного чиновника, семья перебирается в Москву. Мать писателя, та самая гордая княжна Любовь Алексеевна Куланчакова, оказывает-

ся в Московском вдовьем доме, считай – богадельне, да не одна, а с тремя малолетними детьми. Реалии вдовьего дома отражены в рассказе «Святая ложь», пронзительной истории «маленького человека» и своеобразном парафразе⁴⁴ гоголевской «Шинели». При сопоставлении двух этих историй (Гоголя и Куприна) явно видна природа таланта обоих авторов. Гоголь, несомненно, крупнее как творец и в силу этого беспощаднее: из частной трагедии Акакия Акакиевича он делает мистерию, переосмысляет ни много ни мало – душу города, спорит с мифом. Куприн же болеет именно частной историей и в попытке вообразить счастливый конец спорит не с мифом, а с жизнью. Он, несомненно, больший гуманист, причем гуманизм его не абстрактен, а предельно эмоционален; не удивлюсь, если он сам был способен расплакаться над судьбою своего Ивана Ивановича. Это очень по-русски.

Если Гоголь *прозревает* смысл через слово, то Куприн мучительно *ищет* его в деталях, и *слово* для него – лишь средство, а *миф* – лишь обстоятельство или фон, вроде городского пейзажа или погоды. Но парадоксальным образом у Куприна получается еще кое-что – отмахиваясь от *мифа*, он исподволь собирает его... или он все же собирает *мир*, а миф – лишь способ бытования этого мира, реализованный через слово?..

⁴⁴ *Парафраз* (парафраза, парафразис) – (греч. paraphrasis – «пересказ») – пересказ, передача другими словами или в другой форме содержания чего-либо. – Прим. ред.

Но вернемся к обстоятельствам и деталям.

«Большой удачей» для полунищей матери-княжны стала возможность устроить маленького Сашу в сиротское училище – хотя Любовь Алексеевна была «старинной, убежденной москвичкой», проблема московской прописки, судя по всему, и тогда стояла остро. О «воспитках», то есть воспитательницах училища, Куприн и во взрослом возрасте отзывался без особой теплоты. Многим моим ровесникам, да и мне в том числе, знаком тип учительницы конца 1980–1990-х годов: как правило, женщины средних лет, замученной бытом, зачастую – разведенной, с издевательской зарплатой, детьми на руках, как итог – зверски обиженной на жизнь. Или того хуже – пожилой бывшей партактивистки с фиолетовыми волосами и болезненной указкой наперевес, которая так и норовит пройти по пальцам. Куприн живописует своих «воспиток» как истеричных, крикливых старых дев и иначе как «чудовищами в юбках» их не называет.

После сиротского училища десятилетнего Куприна определили в военную гимназию, которая, судя по написанной в 1900-м повести «Кадеты»⁴⁵ (не путать с телесериалом), представляла собою нечто среднее между «Республи-

⁴⁵ При первой публикации (журнал «Жизнь и искусство», 1900) повесть носила название «На первых порах», с подзаголовком «Очерки военно-гимназического быта»; при второй публикации (журнал «Нива», 1906) получила название «Кадеты»; в дальнейшем публиковалась с заглавием «На переломе (Кадеты)». – *Прим. ред.*

кой ШКИД»⁴⁶, колонией для несовершеннолетних и военной частью номер любой, но не из образцово-показательных. То есть – туповатые в массе своей преподаватели, дедовщина, полуголодное существование и телесные наказания.

Как вспоминает дочь Куприна, после вторичной публикации повести писатель получил «невероятно грубое и ругательное письмо» от одного из бывших своих воспитателей, Кикина, выведенного в «Кадетах» под собственной его фамилией: «Безличное существо, одинаково робевшее и заискивавшее как перед мальчиками, так и перед начальством». Именно по доносу Кикина главный герой автобиографической повести был за незначительный проступок приговорен к десяти ударам розгами. «Было ужасное чувство, самое ужасное в этом истязании ребенка, – это сознание неотвратимости, непреклонности чужой воли. Оно было в тысячу раз страшнее, чем физическая боль... Прошло очень много лет, пока в душе Буланина не зажила эта кровавая, долго сочившаяся рана. Да, полно, зажила ли?» – таков финал «Кадетов». «Кикин угрожал судом, – свидетельствует Ксения Александровна Куприна. – Отец с чувством удовлетворенной мести хранил это письмо. Рана так и не зажила!»⁴⁷

Как ни странно, роман «Юнкера», посвященный годам

⁴⁶ «Республика ШКИД» – название, данное Школе социально-трудового воспитания имени Достоевского ее воспитанниками, бывшими беспризорниками, и ставшее заглавием повести Григория Белых и Леонида Пантелеева (1927), а также снятого по ней фильма Геннадия Полоки (1966). – *Прим. ред.*

⁴⁷ *Куприна К. А. Куприн – мой отец. М., 1971. – Прим. ред.*

пребывания в Александровском пехотном училище, куда Куприн поступил после военной гимназии, уже принципиально иной по тональности: вся злость и юмор исчезают, как по волшебству, и мы оказываемся вместе с автором в благостном царстве бравых московских юнкеров, хороших институтков, суровых, но справедливых отцов-командиров. Насквозь русский писатель становится заложником собственного мифа, сам работает на его снижение и профанацию.

Объяснение этому простое: следует прежде всего посмотреть на годы написания – «Кадеты» сочинены еще до революций (Февральской и Октябрьской), «Юнкера» завершены в 1932 году, то есть уже в эмиграции. Многочисленные пороки дореволюционного русского мира, которые еще так недавно (каких-нибудь двадцать лет назад) являлись автору во всей неприглядности, теперь, по прошествии времени, выглядят чуть ли не как милые национальные особенности и вызывают ностальгию и умиление.

Как бы то ни было, «Юнкера» – уже не роман очевидца и «собирателя» русского мира, но психотерапевтическая вариация на собственном материале, а отчасти, быть может, и своеобразная попытка «работы над ошибками». На смену документальной точности фактов и обстоятельств, ужасу перед несправедливостями и восхищению перед силой и витальностью⁴⁸ живого и современного приходит принцип

⁴⁸ *Витальность* (лат. *vita* – «жизнь») – жизненная сила. – Прим. ред.

«о мертвых либо хорошо, либо ничего». Погибший в революционных потрясениях русский мир постфактум предстает в ореоле ложной благообразности. Куприн, по сути, очень прост и непосредствен, и эта во многом нелепая попытка отретушировать собственное реалистичное полотно в лубочном духе говорит нам о чувствах автора, о его драме, а также о модели восприятия созданной им «русской матрицы». Если ее и нельзя назвать персонифицированной (слишком пестры и разнообразны ее составляющие), то свойствами живого существа она обладает вполне: подобно человеку, она живет и умирает, ее характеристики могут оцениваться (и переоцениваться) подобно человеческим поступкам.

Купринская «работа над ошибками» в «Юнкерах» соотносится не только с «Кадетами», но и со всем корпусом его армейской прозы, материал для которой он, если так можно выразиться, «собирал» на протяжении четырех лет службы в 46-м пехотном Днепровском полку. В школе читают повесть «Поединок», в этом есть своя логика – в ней сведен весь армейский опыт автора и размышления о нем; многие эпизоды так или иначе преломляются в рассказах, но именно в повести дана своего рода панорама.

Куприн не раз говорил, что все его вещи в той или иной степени автобиографичны, будь он участником описываемых событий или «всего лишь» их свидетелем. Но, развивая любую из значимых для него тем (будь то «маленькие люди», русская провинция, мир городского дна или армия),

этот писатель способен не просто со всей журналистской дотошностью подметить мельчайшие детали, но и (с ловкостью и восприимчивостью увлеченного неофита) встроить собственные наблюдения в то или иное русло литературной традиции. Если при написании рассказа «Святая ложь» Куприн входит в, гм, своего рода метафизический контакт с Гоголем, то военный быт он изображает с подспудной оглядкой на Толстого, Лермонтова и, в существенно меньшей степени, Пушкина. Рискую уподобиться пьяным поручикам из «Поединка», предположу, что, для того чтобы ощутить всю внутреннюю особенность, *обособленность*, и одновременно – явное или исподволь творящееся влияние военного мира на «русскую матрицу», нужно так или иначе провести в нем, в этом мире, какую-то существенную часть жизни. Когда я перечитала Куприна при подготовке к написанию этой статьи, мне стала заметна вещь вроде бы очевидная, но в юности тем не менее как-то ускользавшая: в своих армейских рассказах Куприн говорит примерно на том языке, которым пользовались в моей военной семье. Все эти «ерундистики», «щелбаны», «цукать», «цуцик», как и домашняя субординация, и «наряды по кухне», и даже стихийно воспроизводимая нами, детьми, дедовщина, – все это теперь видится мне едва ли не буквальными цитатами из текстов знаменитого писателя.

Мой отец попал в армию уже после того, как закончил «гражданский» институт, и не исключено, что он попро-

сту применил язык и стиль жизни, почерпнутые «из Куприна» (книги которого со значением стояли у него на полке), к новой ситуации. Впрочем, у его сослуживцев из военных училищ «матрица» была примерно та же – ну разве что попроще и поглубже.

Неоднозначная, но впечатляющая прее́мственность: несмотря на слом всего дореволюционного уклада, армия, как одна из наиболее консервативных частей общества, со временем в точности воспроизвела свои традиции – со всем их колоритом, пафосом и, что греха таить, идиотизмом. И типажам – в среде военных медиков, к которой принадлежал мой отец, весьма рафинированной по армейским меркам, были и свой Бек-Агамалов, и свой мерзкий штабс-капитан Диц... Когда я заходила к отцу на службу после малого факультета в универе, меня отправляли домой на ведомственной «буханке» (машина военной медслужбы), и зачастую тем же рейсом ехал Диц (в нашем случае носивший погоны майора). У них с отцом имелись какие-то конфликты по службе, которые нельзя было разрешить попросту. И потому Диц, бывший в одном звании с отцом, но имевший какое-то влияние на общее начальство, нагло пользовался ситуацией и всю дорогу нашептывал мне, шестнадцатилетней, однообразные мерзости. О «запутанных отношениях» я не знала в точности, но что-то подсказывало мне, что жаловаться отцу бессмысленно: если товарищ майор поступает так – значит уверен в своей безнаказанности. Поэтому че-

рез какое-то время я попросту стала просить матросика-водителя высаживать меня на первом перекрестке. Отношения с «нижними чинами» – это тоже отдельная история. Если майор пользовался служебными обстоятельствами, то матрос-водитель, молодой парень, всего на два-три года меня старше, всегда смотрел на меня, зеленую девчонку, снизу вверх. И слушался безоговорочно. Точно так же за пять-десять лет до этого матросы моего деда, адмирала, почитали своим долгом катать нас, адмиральских внуков, на плечах, играя «в лошадку». У деда были свои принципы (характерна формулировка одного из наложенных на него взысканий – «за панибратство с личным составом»), так что он не одобрил бы ни нашего, ни их поведения... Но мы бессознательно воспроизводили матрицу «барчуков» и «служивых» – совершенно самостоятельно, заметьте, безо всякого Куприна.

Несмотря на замечательные исключения, в основе своей русская армия до сих пор остается косной, слабо восприимчивой к инновациям. Система призывного набора – это ведь, по сути, та же «рекрутчина», но логики в ней на сегодняшний момент еще меньше: чему можно научить за год-два фактически насильно «постриженного» парня? Наводить баллистическую ракету? Обслуживать сложнейшую технику? В совершенстве владеть навыками рукопашного боя и несколькими видами оружия в придачу? Нет, конечно. Разве что тянуть носок на плацу, чистить берцы⁴⁹, отвечать

⁴⁹ Берцы – высокие армейские ботинки на шнурках. – Прим. ред.

по уставу и пресмыкаться перед офицерами и старослужащими. Так что опыт поручика Куприна, ставший одним из элементов «русской матрицы» Куприна-писателя, еще долго будет до боли похожим на опыт многих поколений русских военных.

Кстати, сюжет на эту тему есть и в моем собственном опыте. Я заканчивала школу в середине 1990-х, вскоре после того как у старшеклассников отменили уроки «военного дела». И вот офицеры соседнего с нашей школой военно-морского училища организовали у нас стрелковый кружок. На первом занятии преподаватель-кавторанг в недоумении оглядел контингент будущих стрелков – большинство его составляли девчонки, а в немногочисленных мальчиках за версту был виден «ботанический» типаж. Тем не менее с нами стали заниматься: прочли курс военной истории, заставили сдать теоретическую часть, технику безопасности и нормативы по сборке-разборке классического пистолета Макарова и автомата Калашникова, после чего допустили в тир. Те, кого не достали нудная теория и флотские шуточки нашего кавторанга, к концу года научились прилично стрелять и сдали на разряд по стрельбе из пистолета, а наиболее упорные даже поехали на полигонные стрельбы по АК. Но на следующий год кружок разогнали – мол, «нечего готовить малолетних бандитов и снайперш в Чечню»... Вот идиотизм нашей военной (да и не только военной) системы: если идешь в нее добровольно – гонят прочь, подзревая подвох; если не хо-

чешь – тащат насильно.

Чего, казалось бы, проще – сделать так, чтобы в армии служили те, кто сам этого хочет! Ведь достаточно всего лишь обеспечить человеческие условия существования – а уж ореол романтики у воинской судьбы всяко значительнее, чем у карьеры менеджера (считай, клерка). А отношения между людьми, выбравшими свою участь добровольно, сложатся явно иначе, чем у тех, кого загнали в казарму, как скот в стойло. Но нет – для этого надо сломать «матрицу»... А в чем ее суть – читай в армейских рассказах Куприна.

Есть еще одна существенная часть «русского мира», говорить о которой достаточно непросто, – это дно, «Яма». Ирония личной истории писателя заключается еще и в том, что Куприн, будучи изначально максималистом высокой пробы, натурой цельной и наивной, обладал вследствие этого яростной пытливостью, жаждой впечатлений, которая тянула его в буквальном смысле попробовать мир на зуб, – и это стремление заводило его слишком далеко.

Вкратце – повесть (а скорее – роман) «Яма» описывает жизнь в одном киевском борделе и вокруг него. Здесь Куприн совершенно оригинален и мучительно правдив; большая смелость автора заключается уже в том, чтобы ступить на эту зыбкую и зловонную почву безо всякой идеологической спецзащиты – не имея ни крыльев христианского мессианства (как у Достоевского), ни внутреннего балансира мето-

да/направления (как у «натуралиста» Золя⁵⁰), ни холодной крови имморальности и жабр ино/сверхчеловеческого, характерных для многих иных певцов этой темы.

Куприн подходит к исследованию «дна», «ямы» без предвзятельной свержидеи: выволакивая за волосы на свет божий всех этих кутил, пьяниц, проституток, воров, лжецов, лицемеров, всех этих человек с их страстями и страстишками (как правило, грязных и жалких), писатель не дает рецептов и не выносит приговоров, он и вообще не отгораживается от своих героев, а как будто бы существует вместе с ними – в борделе, в кабаке, в съемной конурке.

«Яма», сюжет которой основан на реальных впечатлениях автора в бытность его газетным репортером, становится, по сути, предшественником жанра, официально возникшего лишь в 1970-е годы, – гонзо-журналистики⁵¹, так называемых рассказов простака. Суть в том, что журналист погружается в исследуемую среду, общается с «источниками», «ин-

⁵⁰ Золя, Эмиль (1840–1902) – французский писатель, основоположник и теоретик натурализма – течения в европейской литературе и искусстве, возникшего в 70-х гг. XIX в. и ставшего самым влиятельным направлением в 1880–1890-х гг. Натурализм (появившийся под влиянием бурного развития естественных наук и ставший своего рода перенесением научных методов наблюдения и анализа в область художественного творчества) отличается стремлением к точному воспроизведению действительности и человеческого характера, рассматривая при этом человека и его поступки как нечто обусловленное физиологической природой, наследственностью и средой (социальными условиями, бытовым и материальным окружением). – *Прим. ред.*

⁵¹ *Gonzo* (итал.) – глупец, простофиля. – *Прим. ред.*

форматорами» насколько можно неформально, делит с ними быт и досуг, а после описывает свои впечатления непосредственно, в порядке поступления, не становясь в позу резонера, которому все якобы было известно заранее. Этот стиль исследования реальности и повествования о ней до сих пор остается одним из наиболее любопытных для читателя, и косвенное подтверждение тому – расцветший в последнее время жанр «блога», с той лишь разницей, что блогер зачастую даже не журналист, но попросту непосредственный участник событий.

Купринская «Яма» – это опять-таки очень русская история, которая органично уравнивает западный натурализм, а отчасти и противостоит ему. Куприн тоже своего рода натуралист – но в отличие от прозектора⁵² Золя он влюблен в живую натуру. В броуновское движение жизни. В своего рода божественный хаос. Грех, по Куприну, состоит не в свободном выражении страстей, но в их несвободе или корыстном использовании – это, пожалуй, единственная «мораль», которую он себе позволяет по результатам расследования.

«Русский мир» Куприна разнообразен, ярок, вспыльчив, многонационален, витален, и основанием ему служит та же «самоочевидная истина», от которой отталкивается американская Декларация независимости: «Все люди... наделе-

⁵² *Прозектор* (лат. prosector – «тот, кто рассекает») (мед.) – тот, кто занимается вскрытием трупов (в клинике, больнице). – Прим. ред.

ны их Творцом определенными неотчуждаемыми правами, к числу которых относятся жизнь, свобода и стремление к счастью». Этот мир полноводен, как Волга, близ которой родился Куприн, так же живописен и переменчив. Русский пейзаж у Куприна – вовсе не унылая равнина с мелколесьем и гнилыми деревеньками: это великая равнина большой истории, на которой вольно бродят народы, по которой течет великая река, и берега ее то пологи, то идут морщинами гор, то встают песчаными обрывами, полными ласточкиных гнезд. На самом деле так она и выглядит, эта «русская матрица»: собрав ее из тех деталей, которые он обнаружил в мире богаделен, служивых, ямщиков, лошадей их, циркачей и их тигров и обезьян, проституток и их клиентов, шулеров и их жертв, рыбаков и их косяков рыб, писатель показал нам ее – не «плавильный котел» даже, но море горячей человеческой лавы. На самом деле так он и выглядит, русский пейзаж: постепенно разливающиеся невероятные ландшафты. От северо-западной влажной и вечнозеленой тайги, от горизонтальной доминанты Петербурга с его жуткой и героической «государственной» историей, с его рифмой египетской родине обесчещенных (без бород) сфинксов у Академии художеств: тут и пушкинский «Медный всадник», и призраки маленьких людей, и кости рабочих людей – строителей города, и блокадные могилы. Далее – к мерзлым тундрам и Ледовитому океану с запасами всех на свете богатств, от нефти до алмазов, – на север. Или к светлым дубравам и древним го-

родам (Псков, Смоленск) на холмах – на юго-запад. Через тихую Тверь к шевутной Москве – в центр, в сердце страны (если считать Петербург ее головой). К лесостепным голубовато-соломенным просторам – на юго-восток, где как раз разлилась купринская Волга: пьяные пароходы, кроваво-красные на срезе арбузы и синее марево жары над очертанием Жигулевских гор. А на восток – Урал, с его лесами, скалами, старыми копиями и заводами, с быстрыми реками и загаженными озерами. За ним – до сих пор дикие, необъезженные просторы Сибири, полные леса, рыбы и зверья, а еще дальше – изумрудный Тихий океан, и гордый Владивосток, и порт Находка, и Камчатка, и острова... Столько богатства, столько свободы, пространства для жизни, для многих жизней! Проза Куприна звенит этим ощущением пространства и простора; но что же мы за народ такой, если на благословенных этих землях у нас из века в век пасется подневольное стадо, которому ни к чему дары свободы⁵³, – вот этим вопросом задается Куприн; и сто лет прошло уже, а вопрос по-прежнему актуален.

Писательское ремесло подразумевает определенную жестокость. Анна Старобинец⁵⁴ как-то назвала всю нашу лите-

⁵³ Ср. со строками стихотворения А. С. Пушкина «Свободы сеятель пустынный...» (1823): «Паситесь, мирные народы! / Вас не разбудит чести клич. / К чему стадам дары свободы? / Их должно резать или стричь. / Наследство их из рода в роды / Ярмо с гремушками да бич». – *Прим. ред.*

⁵⁴ *Старобинец*, Анна Альфредовна (род. 1978) – писатель и журналист; автор книг «Переходный возраст», «Убежище 3/9», «Резкое похолодание». – *Прим.*

раторскую братию «такой сволочью!»: наши тексты зачастую ткуются из чужих, подсмотренных страданий и чувств. Я бы, пожалуй, выразилась еще жестче: писатель – это вампир, которому каждый охотно подставляет горло в надежде на бессмертие. Всякий творец так или иначе соперничает с Богом – и за это расплачивается обреченностью жить в «страхе Божиим» буквально и повседневно.

Надо думать, Куприн до определенного момента жил совершенно бесстрашно; у него попросту не было времени испугаться. Вся его жизнь занимал тот самый русский мир, или русский миф, беспредельный, беспощадный, но вовсе не бессмысленный. Когда этот мир взломали, запрудили его реки и предприняли попытку использовать их энергию в неподобающих целях, Куприн впал в своего рода детство, принялся писать сусальные книжки, заболел, потом вернулся на родину умирать. И умер вместе с ней – это было уже единственное, что он мог сделать.

Может быть, это огненное море яростных людей когда-нибудь снова разольется и будет жить, любить и творить святые дела и непотребства. «Широк русский человек, я бы сузил», – сказал Достоевский⁵⁵. Куприн мог бы сказать:

ред.

⁵⁵ «Широк русский человек, я бы сузил» – ставшая крылатой фразой «сводная» цитата из нескольких произведений Ф. М. Достоевского. Ср.: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» («Братья Карамазовы»); «Русские люди вообще широкие люди... широкие, как их земля» («Преступление и наказание»). – *Прим. ред.*

«Широк русский человек, пускай разольется!»

Он был романтик, Александр Куприн.

Роман Сенчин

Заглянувший в бездну

Леонид Николаевич Андреев

(1871–1919)

Есть в нашей литературе величины неоспоримые – критика их представляется нелепой и бессмысленной. Тем более попытки их свержения. Сколько ни пытайся сбросить, к примеру, Пушкина «с Парохода современности», он на этом пароходе останется; сколько ни находи «блох» в романах Достоевского, эти орехи не затмят грандиозного таланта; сколько ни развенчивай философию Льва Толстого, философия эта, впитанная в прозу, останется жизненной и будящей интерес вновь и вновь. Не изъять из пресловутого «первого ряда» и творчество Гончарова, Чехова, Бунина, Булгакова, Шукшина... Да многих-многих русских писателей.

Но есть писатели, чье наследие то на десятилетия уходит для читателей в небытие, то вдруг возвращается – и оглушает, и оказывается самым что ни на есть злободневным, необходимым именно в определенный момент. И люди недоуме-

вают, почему же общество могло жить без того или иного рассказа, романа, стихотворения, пьесы... Таких, приходящих к нам время от времени, оглушающих и обжигающих, а затем снова уходящих на дальние полки библиотек, тоже немало, и перечислять их имена не стоит. Остановлюсь на одном из них, наиболее, может быть, ярком – Леониде Андрееве.

Его писательская судьба началась в самом конце XIX века, когда в газете «Курьер» появились небольшие, несложные по композиции (именно газетные) рассказы «Баргамот и Гараська», «Алеша-дурачок», «Большой шлем», «Ангелочек». Вышедшая вскоре первая книга Андреева стала событием. Менее чем за год она переиздавалась четыре раза, о ней писали и спорили ведущие критики, ее читала, без преувеличения, вся образованная Россия.

На протяжении 1900–1910-х годов Леонид Андреев был одним из популярнейших писателей, но пик его славы пришелся на 1904–1908 годы – время Русско-японской войны, первой русской революции, «бомбистов», «столыпинских галстуков». Творчество Андреева, по выражению исследователя его творчества Олега Михайлова, «затронуло болевые точки читателя», от него ждали новых рассказов, искали в них ответы на те вопросы, что ставила тогда жизнь... Затем же наступило другое время, некоторая усталость от новых и новых потрясений, да и творчество Андреева вступило в новую фазу развития – от изображения реалий жизни он

все сильнее уходил к философским проблемам, погружался в абстракции, символику. И постепенно о нем не то чтобы забыли, но перестали воспринимать как нерв эпохи. Он сделался просто известным писателем. Впрочем, практически все русские литераторы (в их числе Блок, Куприн, Горький, Замятин) отозвались на смерть Андреева в Финляндии осенью 1919-го, в разгар Гражданской войны, или некрологом, или воспоминанием о писателе. Позже большинство воспоминаний было собрано в книге «Реквием», изданной в 1930 году. В общем-то, эта книга стала литературным обелиском творчеству Андреева – советскому обществу рассказы, пьесы, повести «типичного представителя реакционно-идеалистической упадочной литературы» (так в 1950 году аттестовала писателя Большая советская энциклопедия) были не рекомендованы.

Но нельзя сказать, что в советское время Леонид Андреев был в числе запрещенных авторов. Правда, книги его до 1957 года не выходили, а опубликованные в 1970–1980-х (огромными по нынешним временам тиражами 200–300 тысяч экземпляров) не имели большого отклика. Настоящее возвращение Леонида Андреева произошло в конце 1980-х, когда на территории гибнущего СССР разгулялся описанный Андреевым во время Русско-японской войны «красный смех», вновь гремели взрывы террористов, в далеком Афганистане гибли советские солдаты, взбухали митинги, запахло новой революцией. Написанные почти за век до этого

произведения Андреева оказались как никогда своевременны. Его вновь стали называть пророком, человеком, заглянувшим в бездну; оказалось, что задолго до Камю и Сартра Андреев описал экзистенциальный кошмар... 1990-е можно назвать десятилетием Леонида Андреева – из писателей прошлого он был одним из самых издаваемых (кроме отдельных книг, вышло еще шеститомное собрание сочинений), востребованных, цитируемых.

Но вместе с падением градуса социальной напряженности, с затуханием общественной жизни снизился и интерес к творчеству Андреева. Он снова уходит во второй ряд. Хотя, думаю, это не совсем справедливо – значительная часть написанного Андреевым необходима читателям (особенно читателям молодым) и сегодня: к примеру, рассказы «Ангелочек», «В подвале», «В темную даль», «Книга», «Предстояла кража», «В тумане», пьесы «Савва», «Жизнь Человека» входящим в самостоятельную жизнь многое откроют, от многого предостерегут, многому научат. Понятно, что каждый постигает жизнь в одиночку, самостоятельно совершает все ошибки, совершенные предыдущими поколениями, но ориентиры все же необходимы, иначе бы и литература не касалась тем, не имеющих пользы в плане читательского развлечения. Большие писатели привлекают не столько остротой сюжета и причудливостью фантазии, сколько поднимаемыми в своих произведениях проблемами и, конечно, прекрасным языком. В лучшей прозе Андреева все это совпало.

Леонид Николаевич Андреев прожил сорок восемь лет, чуть более двадцати из которых были отданы литературному творчеству.

О своем писательском призвании Андреев знал, кажется, с ранней юности: еще семнадцатилетним он обещал в дневнике, что своими писаниями (в то время он мыслил себя философом, а не беллетристом) разрушит и мораль, и установившиеся человеческие отношения, разрушит любовь и религию и закончит свою жизнь «всеразрушением». В дальнейшем Андреев то пытался сдержать это обещание, то опровергал его. Этим противоречием наполнена вся его писательская судьба.

Он родился 21 (9) августа⁵⁶ 1871 года в городе Орле в семье землемера. Учился неровно – в математике ничего не понимал и списывал задачи у друзей, зато отлично писал сочинения чуть ли не для всего класса, искусно меняя стиль для каждого ученика. Всерьез занимался Андреев рисованием, и это увлечение сохранил на всю жизнь, не раз жалея, что не получил художественного образования – в Орле получить его было попросту негде.

⁵⁶ Здесь и далее в книге вначале дается дата по новому стилю и в скобках – по старому. – *Прим. ред.*

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.