100 великих романов

Игорь КЛЕХ

КАК ПИСАЛИСЬ ВЕЛИКИЕ РОМАНЫ?



Как писались великие романы?

Игорь Юрьевич Клех

Аннотация
Игорь Юрьевич Клех. Как писались великие романы?
Античность
Похождения осла в пустыне людей. АПУЛЕЙ «Золотой осёл»
Испания
Дон Железные Трусы и Брюхо на Ножках. СЕРВАНТЕС «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»
Франция
Когда Земля оказалась шаром…. РАБЛЕ «Гаргантюа и Пантагрюэль»
Культ любви и самочка. ПРЕВО «История кавалера де Гриё и Манон Леско»
Роман, который спас собор. ГЮГО «Собор Парижской Богоматери»
Удел человека. ГЮГО «Труженики моря»
«Аврора» феминизма. САНД «Прекрасные господа из Буа-Доре»
Роман-опера. ГОТЬЕ «Капитан Фракасс»
Любил, жил, хотел. СТЕНДАЛЬ «Красное и чер-

ное»

Роман-химера. СТЕНДАЛЬ «Пармская обитель»

Из грязи в князи и обратно. БАЛЬЗАК «Блеск и нищета куртизанок»

О двуногих без перьев. БАЛЬЗАК «Утраченные иллюзии»

Как читать Флобера. ФЛОБЕР «Госпожа Бовари»

Как и почему после «Госпожи Бовари» Флобер написал «Саламбо». ФЛОБЕР «Саламбо»

Оползень души. ФЛОБЕР «Воспитание чувств»

Изобретатель натуралистического метода. ЗОЛЯ «Жерминаль»

Анамнез жизненного фиаско. ЗОЛЯ «Западня»

Милый друг как культурный герой. МОПАССАН «Милый друг»

Курортный роман. МОПАССАН «Монт-Ориоль»

Мир, где невозможное возможно. ЛЕРУ «Призрак оперы»

Роман о терроре. ФРАНС «Боги жаждут»

Человек-роман. ПРУСТ «В сторону Свана»

Стоп-машина времени. ПРУСТ «Под сенью девушек в цвету»

Фландрия/Бельгия

Птичье имя Тиль. Де КОСТЕР «Легенда об Уленшпигеле»

Англия

«Робинзон Крузо» как краткий курс цивилизации. ДЕФО «Робинзон Крузо»

Философская сказка Свифта. СВИФТ «Путешествия Гулливера»

Изобретатель исторического романа. СКОТТ «Айвенго»

Принцип бекона. ДИККЕНС «Большие надежды»

Дети, воры и джентльмены, Лондон. ДИККЕНС «Приключения Оливера Твиста»

Ярмарка forever. ТЕККЕРЕЙ «Ярмарка тщеславия»

О британских синекурах и пенсионерах. ТРОЛЛОП «Смотритель»

Лучшие друзья девушек – книжки. ОСТИН Джейн «Гордость и предубеждение»

Романы трех сестер. БРОНТЕ Эмилия «Грозовой перевал»

Биография и литература. БРОНТЕ Шарлотта «Джейн Эйр»

Роман о девушке не читавшей романов. ГАРДИ «Тэсс из рода д'Эрбервиллей»

Роман-пазл. КОЛЛИНЗ «Женщина в белом»

Алмазы шлифованные и граненые. КОЛЛИНЗ «Лунный камень»

Брутальный

романтизм Стивенсона. СТИВЕНСОН «Остров сокровищ»

По реке жизни с юморком. ДЖЕРОМ К. Джером «Трое в лодке, не считая собаки»

Наслаждение и наказание. УАЙЛЬД «Портрет Дориана Грея»

Страхи, страшилки и страшилища. СТОКЕР «Дракула»

Роман об Индии, шпионаже и Большой Игре. КИПЛИНГ «Ким»

Писатель-джентльмен. ГОЛСУОРСИ «Патриций»

Неоязычество Дэвида Лоуренса. ЛОУРЕНС «Любовник леди Чаттерлей»

США

Роман с левиафаном. МЕЛВИЛЛ «Моби Дик»

Черно-белый роман. БИЧЕР-СТОУ «Хижина дяди Тома»

Однажды в Сент-Питерсберге…. МАРК ТВЕН «Приключения Тома Сойера»

По реке жизни на плоту. МАРК ТВЕН «Приключения Гекльберри Финна»

Роман о цене успеха. ДЖЕК ЛОНДОН «Мартин Иден»

Роман-киносценарий. Джек ЛОНДОН «Сердца трех»

Чикаго слезам не верит. ДРАЙЗЕР «Сестра Керри»
Роман о деньгах. ДРАЙЗЕР «Финансист»
Центральная и Северная Европа
Германия
Кот-писатель и два капельмейстера: страдания немолодого Гофмана. ГОФМАН «Житейские воззрения кота Мурра»
Между «Тремя мушкетерами» и «Волшебной горой». РЕМАРК «Три товарища»
Австрия
Сам не свой среди чужих. КАФКА «Замок»
Роман о тех, к кому Гитлер не мог не прийти. ЦВЕЙГ «Кристина Хофленер»
Австро-венгерский синдром. ЦВЕЙГ «Нетерпение сердца»
Роман-кенотаф. РОТ «Марш Радецкого»
Венгрия
Венгры. ЙОКАИ «Золотой человек»
Чехия
Гашек и Швейк на войне с войной. ГАШЕК «Похождения бравого солдата Швейка»
Писатель земли чешской. ЧАПЕК «Война с саламандрами»
Польша
Роман-лабиринт. ПОТОЦКИЙ «Рукопись, най-

денная в Сарагосе»

Сенкевич как поляк, католик и писатель. СЕНКЕВИЧ «Камо грядеши»

Швеция

Война и мир полов, или Хорошо темперированная одержимость. СТРИНДБЕРГ «Слово безумца в свою защиту»

Латинская Америка

Дни и ночи доны Флор. АМАДУ «Дона Флор и два ее мужа»

Россия

Итак, она звалась Россией…. ПУШКИН «Евгений Онегин»

Ночное светило русской литературы. ГОГОЛЬ «Мертвые души»

Живем ли мы для того, чтобы быть счастливыми?. ТУРГЕНЕВ «Дворянское гнездо», «Отцы и дети»

Сила и слабость художника. ТУРГЕНЕВ «Накануне», «Записки охотника»

Халат Обломова. ГОНЧАРОВ «Обломов»

Топор Раскольникова. ДОСТОЕВСКИЙ «Преступление и наказание»

Бесы Достоевского. ДОСТОЕВСКИЙ «Бесы»

Лабораторный Мышкин. ДОСТОЕВСКИЙ «Идиот»

Сказки о России Салтыкова-Щедрина. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН «История одного города»

«Самый русский из русских писателей». ЛЕСКОВ «Соборяне»

Мир на войне. Лев ТОЛСТОЙ «Война и мир»

Испытание любовью. Лев ТОЛСТОЙ «Анна Каренина»

Картины и чертежи Толстого. Лев ТОЛСТОЙ «Воскресение»

Отличник Серебряного века. БРЮСОВ «Огненный ангел»

Город-герой Петербург. БЕЛЫЙ «Петербург»

Предыстория катастрофы. ГОРЬКИЙ «Дело Артамоновых»

Машина счастья. ЗАМЯТИН «Мы»

Кривое зеркало русской революции. Алексей ТОЛСТОЙ «Хождение по мукам»

Происхождение речи. ПЛАТОНОВ «Чевенгур»

Пессимистическая трагедия. БУЛГАКОВ «Белая гвардия»

Иерусалим – Москва, до востребования. БУЛГАКОВ «Мастер и Маргарита»

Бегущий по волнам. ГРИН «Бегущая по волнам», «Алые паруса»

Мечта освободиться от телесности. БЕЛЯЕВ «Человек-амфибия»

Смех и молодость. ИЛЬФ И ПЕТРОВ «Двенадцать стульев»

Как два московских одессита обыграли кремлевских заказчиков. ИЛЬФ и ПЕТРОВ «Золотой теленок»

«Нобелевский» роман Бунина. БУНИН «Жизнь Арсеньева»

Господа юнкера…. КУПРИН «Юнкера»

Старомосковская атлантида. ШМЕЛЕВ «Лето Господне»

Советский ходжа. СОЛОВЬЕВ «Повесть о Ходже Насреддине»

Два Германа и три Лапшина. ГЕРМАН «Один год»

Напуганный гений. ПАСТЕРНАК «Доктор Живаго»

Происхождение «мовизма». КАТАЕВ «Алмазный мой венец», «Трава забвения»

Евангелие от волчицы. АЙТМАТОВ «Плаха»

Неладно скроен, да крепко сшит. АСТАФЬЕВ «Царь-рыба»

Антропология, бестиарий и пейзаж с групповым портретом от Андрея Битова. БИТОВ «Оглашенные»

Аннотация

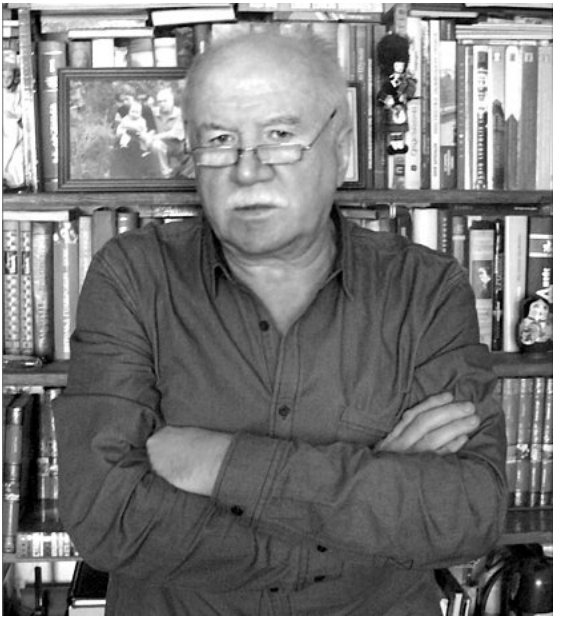
Книга известного писателя Игоря Клеха состоит из 100 эссе о классиках мировой литературы и их произведениях, которые были использованы при выпуске популярной серии «100 великих романов» издательства «Вече». Их автор исходит из представления о едином силовом поле мировой литературы, где все связано со всем и каждый – со всеми. Как любое произведение свидетельствует о своем создателе, так и личность автора, в свою очередь, помогает понять мотивацию и смысл произведения. Авторство, как в случае с фольклором, может быть и безымянным, но никакое творчество не может быть безличным. Картина не способна сама себя нарисовать, и никакие смыслы «не валяются» на дороге. Их необходимо найти, добыть, придать им форму, вырастить. На то и существуют писатели, художники, музыканты и философы.

Книга адресована всем, кто интересуется биографиями и судьбами литературных гениев, и может быть полезна при изучении

истории мировой литературы.

Игорь Юрьевич Клех
Как писались великие романы?

© Клех И.Ю., 2019
© ООО «Издательство „Вече“», 2019
© ООО «Издательство „Вече“», электронная версия, 2019



Античность

Похождения осла в пустыне людей
АПУЛЕЙ «Золотой осёл»

Написанные Апулеем в середине II века нашей эры «Метаморфозы» принято считать античным романом. Это как раз случай, подтверждающий известный парадокс Борхеса, что писатели (в данном случае европейские романисты) сами подыскивают, назначают и создают своих предшественников. И спустя полторы тысячи лет оказывается вдруг, что никакие это не «метаморфозы» для просвещенной публики (как у Овидия, например), и не популярное грубоватое чтиво, получившее у простонародья название «Золотой осёл», а авантюрно-фантастический роман с философской развязкой, — вот те здрасте!

Апулей родился в Северной Африке, учился философии и риторике в Греции, подвизался в столице Римской империи, применял и оттачивал приобретенные знания и умения в судах и храмах Карфагена. Нам известно что-то о нем в основном благодаря его судебной речи, в которой он защищался от обвинений в колдовстве (Апулей выгодно женился на влюбившейся в него по

уши богатой вдове, и кое-кто этому сильно позавидовал). Но несравненно большая удача, что его прославленный роман дошел до нас практически без потерь (на что у произведений древней литературы или философии шансов было столько же, примерно, сколько у единственного из всех сперматозоида, оплодотворившего яйцеклетку). Скажем, от гениального «Сатирикона» Петрония уцелели только отрывки (провидение сумело компенсировать утраты, только послав автору на подмогу его земляка Феллини, экранизировавшего утраченный шедевр два тысячелетия спустя).

То была эпоха заката языческого Рима. В мифы давно никто не верил, и олимпийские боги превратились в истуканов в храмах и на площадях. Перенятые у завоеванных народов боги только умножили число идолов, произведя сумятицу в умах. Великая философия последовательно исчерпала все возможности рассудка, и ее место заняла риторика греко-римских ораторов. Трагедии оказались вытеснены комедиями и баснями, а олимпийские игры гладиаторскими боями. Деспотизм отменил политику как общенародное дело (res publica). Механизм римской государственности продолжал работать безотказно, но уже по инерции и в принудительном порядке.

Паразитизм и иждивенчество разъедали структуру рабовладельческого общества, подобно ржавчине. Империю по периметру осаждали несметные орды ее могильщиков, намеревавшиеся всласть пограбить самодовольных, сытых и суеверных обывателей. Каждый думал о собственной выгоде и жаждал развлечений, наслаждений и чудес. Лозунгом времени стало «carpe diem» — хватай день, лови мгновение. Люди помешались на новизне, чтобы победить скуку. Соорудили даже жертвенник «неведомому богу», о чем рассказывается в «Деяниях апостолов» и чем умело воспользовался апостол Павел для своей проповеди. Греко-римский мир ни в чем так не нуждался, как в спасении от самого себя, но для этого ему пришлось бы погибнуть, а он этого не хотел.

«Золотой осёл» — история мытарств бедного животного, в которого по неразумию и из любопытства якобы превратился рассказчик. «Золотым» его прозвали, чтобы отличить от аналогичных историй превращения. Человек превращается в бессловесного скота. Свободнорожденный — в раба самого низшего порядка; прекрасное, как принято было считать, человеческое тело — в тело нечистого и любострастного животного, родителя мулов и лошаков. Да вот

только Луций-осёл лишь внешне отличается от прочих героев этой книги — преимущественно разбойников, жуликов, извращенцев и распутниц. Просто по прихоти судьбы и по воле автора его угораздило превратиться в некого «козла отпущения» и скитальца в пустыне людей, мало отличимых от животных. Самая знаменитая сцена этого романа — совокупление осла с распутной матроной. А в самой знаменитой вставной новелле рассказывается о романе Купидона и Психеи — о союзе бога любви с человеческой душой, получившей бессмертие. Именно так истолковали эту притчу впоследствии христианские богословы. И не без оснований.

Не случайно Апулей к десяти авантюрным главам, заканчивающихся побегом осла, присоединил мистико-нравоучительную одиннадцатую. В ней Луцию не только возвращается человеческий облик, но и происходит его нравственное перерождение. Благая весть из Святой земли до Апулея и большинства ромеев не дошла еще, видимо, поэтому вочеловечение героя совершается под покровительством Изиды. В этой египетской богине, признанной и высоко ценимой в Риме, вышеупомянутые теологи усмотрели прообраз христианской Богоматери. Явно перегнули пал-

ку, но, в любом случае, такой Луций уже не стал бы кричать со всеми: «Распни, распни Его!». В то закатное и переломное время внутри языческого политеизма уже вызревала и ворочалась идея единобожия.

Осталось сказать, что перекличку с шедевром Апулея и отголоски его сюжетов можно обнаружить в самых разных произведениях мировой литературы — от «Декамерона» и сказок «1001 ночи» до истории куклы Пиноккио. Юный Пушкин «Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал» — и как сказано в «Евгении Онегине»: «Являться муза стала мне». Недоглядели лицейские воспитатели. Оно и к лучшему.

Испания

Дон Железные Трусы и Брюхо на Ножках
СЕРВАНТЕС «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»

Звучит издевательски, но не спеши возмущаться, читатель. При переводах на другие языки слова неизбежно изменяют объем и память своего происхождения. Не говоря уж о сконструированных именах собственных, как в сервантесовском пародийном «ирои-комическом» эпосе, изобилующем игрой слов и каламбурами. «Кишот» или «кихот» (испанская орфография менялась) — это набедренная часть железных лат, защищавших мужское достоинство рыцаря (сродни тому «поясу верности», что защищал честь и целомудрие средневековых дам). Имя коня «Росинант» составлено из двух слов — по смыслу нечто вроде «кляча-фаворит» или «темная лошадка». «Дульсинея» — конечно же, «сладчайшая». «Панса» по-испански — «брюхо», а «санкас» — «тонкие ноги», вместе — не только имя, но также портрет и, отчасти, характеристика верного оруженосца рыцаря. О чем подавляющее большинство рус-

ских читателей даже не догадываются и узнать могут только из комментариев литературоведов-сервантистов.

Судьба немало потрудилась над жизнью Мигеля де Сервантеса Сааведра (1547–1616), чтобы довести до кондиции будущего автора романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Она безжалостно прессовала, тупила, испытывала на излом эту первую шпагу испанской литературы. Три пули в морском сражении с турками при Лепанто — две в грудь и одна в левую руку, искалечившая ее навсегда («к вящей славе правой», как замечал писатель). Три побега из пятилетнего плена у алжирских пиратов, в цепях и с кольцом на шее, не закончившиеся казнью беглеца только ввиду назначенного выкупа, разорившего вконец и без того небогатых родителей Сервантеса. На государственной службе три тюремных заключения по финансовым обвинениям. Полагают, что во время последней отсидки и осенила Сервантеса мысль посмеяться на закате жизни над злоключениями благородного идальго, утратившего всякое чувство реальности.

Сервантес и сам был идальго и принадлежал к многочисленному в тогдашней Испании слою дворян без кола и двора. Отец его был лекарем

(по нынешним меркам, почти шарлатаном), переезжавшим с семьей из города в город в поисках заработка. Четыре года учебы в иезуитской коллегии помогли юному Мигелю обрести покровителей, попасть в свиту папского посла и пожить пять лет в ренессансной Италии, стать сперва армейским офицером, а после тяжелого ранения и алжирского рабства устроиться на государственную службу. Однако из нужды, по большому счету, он так никогда и не выкарабкался. «Старик, солдат, идальго, бедняк» — так охарактеризовал прославленного писателя сановным французам цензор романа «Дон Кихот». Французы изумились, но нашлись: «Если нужда заставляет его писать, дай Бог, чтобы он никогда не жил в достатке, ибо своими творениями, будучи сам бедным, он обогащает весь мир».

А между тем то был золотой век Испании во всех смыслах. Тема интереснейшая, трагическая и не вполне осмысленная до сих пор. В результате семисотлетней Реконкисты, отвоевания у мусульман и объединения иберийских земель и народностей, героизма мореплавателей и унии с Португалией образовалась первая в истории мировая лоскутная империя с заморскими владениями, над которой «не заходило солнце». 1/

5 часть тогдашней суши и 60 миллионов подданных, при том что население метрополии сократилось за столетие с 10 миллионов до 8 и бедствовало. Десятую его часть составляли священники и монахи; профессиональных нищих, бродяг и преступников насчитывалось полтораста тысяч. В конце XVI века в страну ежегодно доставлялось около 2 тонн золота и 300 серебра, но ограбление колоний не принесло никому счастья. Даже королевский двор являлся должником собственных голландских банкиров, из-за чего пришлось развязать одну тридцатилетнюю войну, затем принять участие во второй такой же и начать третью. Во всех них самая мощная регулярная армия Европы в итоге потерпела поражение. Грозную Непобедимую Армаду, из 130 кораблей с 30 тысячами солдат, разметали два страшных шторма, положивших конец испанскому господству на морях.

Имела хождение острота, что Испанию сделало бедной… ее богатство. Проще говоря, фетишизм золота и непонимание «природы и причин богатства народов», по Адаму Смиту. Испанское золото, вопреки своей природе, растаяло как дым и сохранилось разве что в позолоте зданий, на картинных рамах и обрезах книг. Избежало тле-

на только золото искусств, расцветом которых гораздо чаще сопровождается закат царств, чем их подъем. Сначала Троя — затем Гомер, сперва викинги — скальды потом, из той же «оперы» наш Серебряный век. В Испании — это несусветное богатство живописи Эль Греко, Сурбарана, Веласкеса и др., литературы Кальдерона, Лопе де Вега, Сервантеса и др.

Поэтому иллюзорные представления Дон Кихота об устройстве окружающего мира и его умопомешательство совершенно в духе своего времени и места. Между прочим, Португалия отошла Испании, когда ее начитавшийся рыцарских романов король Себастьян в авантюрном крестовом походе был наголову разгромлен марокканцами и погиб, не оставив наследника. Но что нам до проблем многовековой давности по ту сторону Пиренеев? Так, добрым молодцам урок. По-настоящему, важно другое.

Ведь поначалу Сервантес собирался написать и написал новеллу о смехотворном походе полоумного рыцаря, позднее ставшую первыми шестью главами его романа. В ней он высмеял самое модное тогдашнее чтиво — эпигонские, халтурные, высосанные из пальца рыцарские романы. Кто-то посчитал — 20 штук ежегодно,

только читай, «жизнь есть сон»! Новелла вышла отменная, созданная по каноническим правилам и довольно смешная. Перед тем Сервантес пробавлялся уже лет двадцать только пьесами, безуспешно пытаясь конкурировать с корифеями испанской драматургии. Вошла бы эта история о сбрендившем идальго в сочиненную им позднее книгу «Назидательные новеллы» — и делу конец. Но случилось непредвиденное. Обзаведясь пузатеньким и простодушным оруженосцем, странствующий рыцарь вдруг вышел из повиновения и увлек за собой в поход и самого автора. Странная пара образовала настолько удачный тандем, что у того не было оснований отказаться от участия в походе в поисках новых подвигов и приключений.

Благородный книжный идеалист и приземленный неграмотный прагматик, свихнувшийся аскет и здравомыслящий обжора, бесстрашный герой и постыдный трус. Они были словно прямая линия — и окружность, копье — и щит, кость — и мясо, душа — и тело. Сервантес нашел, запечатлел и воплотил два вечных образа мира людей и нашего внутреннего мира. Два неразлучных спутника, дополняющих, поправляющих и уравновешивающих друг друга на всем протяжении

истории человечества. Это явилось литературным открытием мирового значения. По ходу дела коллизия усложнилась и разрослась, а карикатурные образы очеловечились — утратили схематичность, приобрели глубину, сделались мифическими героями.

Испанский философ Унамуно призывал «отвоевать гробницу рыцаря безумства у завладевших ею вассалов благоразумия». Для революционеров, реформаторов и мечтателей всех эпох Дон Кихот — святой. Для реакционеров — он стихийный коммунист. Для некоторых евреев — важный элемент мистической тайнописи Сервантеса Сааведра, якобы рожденного в семье насильно крещеных испанских евреев. Для Кафки же Дон Кихот — это изгнанный Санчо Пансой бес его собственной склонности к помешательству, которого он теперь вынужден сопровождать в странствиях из родительского чувства ответственности. Именно так поступил и сам Сервантес.

От его романа словно круги по воде разошлись. Разве платоновский Копёнкин, — странствующий на коне Пролетарская Сила паладин Розы Люксембург, не «красный Дон Кихот»? А сказочные Железный Дровосек и Страшила никого вам

не напоминают? Бесконечные разговоры Дон Кихота с Санчо, из которых наполовину состоит роман Сервантеса, — скольких романистов они вдохновили на протяжении веков, по Достоевского включительно? Роман Сервантеса многими признается лучшим в мировой литературе, хотя это не совсем роман. Он больше похож на сочинение в вольном стиле, — местами непоследовательное, с массой разночтений, поскольку рукопись не сохранилась, — где-то между арабской вязью «1001 ночи» и свободной поэтической импровизацией Александра Пушкина в «Евгении Онегине».

Как читать эту книгу сегодня? Молодежь точно не пожелает осилить тысячу страниц. Но совершенно необходимо сделать все, чтобы она получила не только общее представление о героях и сюжете, но почувствовала вкус сервантесовского письма — чтобы кому-то когда-то захотелось прочесть книгу целиком. В совершенно безумных образовательных программах выходом мог бы стать экстракт «выбранных мест» из романа: первые шесть глав, заканчивающиеся аутодафе библиотеки Дон Кихота, главы о сражении с ветряными мельницами, освобождении каторжников, напутствии Дон Кихота и

истории губернаторства Санчо Пансы («кухарки», управляющей государством). Тот же принцип годится и для таких неподъемных произведений, как «Война и мир», «Братья Карамазовы» и др. Все прочее — бесполезное принуждение и фарисейство, и результат будет ровно такой же, как с «демьяновой ухой».

А взрослый читатель может поставить на книжную полку два тома бессмертного сервантесовского произведения и снимать их время от времени в охотку, не без удовольствия и пользы. Сами на ум приходят строчки Мандельштама: «…вечные сны, как образчики крови, переливай из стакана в стакан».

Франция

Когда Земля оказалась шаром… РАБЛЕ «Гаргантюа и Пантагрюэль»

Представьте, что происходило с сознанием людей, когда Земля оказалась вдруг шаром, завертелась вокруг собственной оси и быстрее пушечного ядра понеслась кружиться вокруг солнца в черноте космоса?

Архимедовым рычагом Разума ее сорвали с насиженного места гуманисты, ученые, еретики и авантюристы, так что все вещи, представления, понятия и слова повылетали из привычных гнезд, а каравеллы из гаваней — и закачались на волнах, в поисках края света или Эльдорадо. То было страшное и веселое время грандиозных перемен после столетий умственного застоя и относительной стабильности. Время великих географических открытий, естественных наук, нового искусства и книгопечатания, религиозных войн. Перемены вызревают долго, но мало кто оказывается к ним готов. Всегда задним числом даются определения эпохам и явлениям: Средние века, Ренессанс, гуманизм. Люди не захотели больше чувствовать себя виноватыми в

том, что родились, стыдиться собственных тел, повторять обессмысленные затверженные истины. Опоры зашатались, и кто-то бросился строить новый мир на новых основаниях, а кто-то пожелал устроиться в нем, словно сыр в масле, как то обычно бывает. «Умы проснулись, жизнь стала наслаждением!» — восклицал бывший монах и рыцарь, один из идеологов Реформации Ульрих фон Гуттен. Энергии цивилизационного взрыва хватило на следующие полтысячелетия.

Франсуа Рабле (1494–1553) явился выразителем и проводником новых идей и ценностей, нового понимания искусства жизни во Франции и на всей территории католической и протестантской Европы. Он с юных лет был послушником в двух монастырях поочередно, затем филологом, правоведом, врачом и ботаником, позднее писателем и секретарем влиятельных особ. Поскольку особое искусство и помощь земных и небесных сил требовались, чтобы в бурлящей и расколотой распрями Западной Европе не взойти на костер. Кое-кому из его товарищей не удалось этого избежать.

Главный труд его жизни «Гаргантюа и Пантагрюэль» похож не столько на роман в современном понимании, сколько на гигантскую дубовую

кадку с забродившей опарой, лезущей через край. Книга эта печаталась по частям, переделывалась и переписывалась на протяжении двадцати лет, а последняя ее часть вышла посмертно, собранная из набросков и черновиков автора и кем-то дописанная. Сорокалетний Рабле и сам начинал ее с переделки и переписывания на новый лад анонимной и полуфольклорной «народной книги» о деяниях великанов и рыцарей. Коллективный труд и искушения колоссальностью вполне отвечали духу его времени. Достаточно вспомнить ремесленные цехи и артели художников, титанические фрески и скульптуры Микеланджело. Или подумать о новой Земле, с пульсом могучим, как землетрясение.

«Теста» в кадке Рабле хватило не только на Землю, населенную добрыми великанами, обжорами и сквернословами. Из этой кадки много веков черпали и выпекали свои «хлебы» Свифт и Сервантес, Вольтер и де Костер, Анатоль Франс и Ромен Роллан, закваску из нее добавляли в свои сочинения Шекспир, Стерн, Щедрин, Гашек, Кортасар. Это умная книжка с двойным дном, для эрудитов и философов, и обманчиво дурашливая, полная шутовства и скоморошества. Сцены пародийного суда в XI–XIII главах второй книги

так гомерично смешны и бредовы, что Кэрролл и Джойс с сюрреалистами могут отдыхать, а читатель точно свихнется! Хотя современная реклама и пропаганда работают ровно по тем же лекалам — «в огороде бузина, а в Киеве дядька».

К книге Рабле подбирали ключ многие исследователи. Дживелегов трактовал ее в духе исторического материализма и научного коммунизма. Бахтин на ее основе создал замечательную теорию простонародной смеховой культуры и карнавализации, с ее опрокидыванием, выворачиванием и испытанием всех ценностей. Затонский разглядел в Рабле предтечу постмодернизма, эк хватил! И самое смешное, что все эти ключи подходят. Утопическая Телемская обитель в конце первой книги — вполне себе коммунистическая община. Карнавализация сопровождает всемирную историю на всем ее протяжении в той или иной степени, и без нее человечество рискует разделить судьбу раблезианского панургова стада баранов. Постмодернизм без берегов — оборотная сторона всякой гипертрофированной учености и профессиональное заболевание энциклопедистов. А как понимать раблезианские заповеди, девизы и прорицанья: «Делай что хочешь», «Все движется к своей цели»

(иногда переводят и толкуют как «к своему концу») и финальное «Тринк» (то есть «Пей!» — или просто треснуло стекло Божественной Бутылки)? Уж не дурачит ли нас этот жизнелюб и насмешник Рабле? Пусть каждый сам решит.

Куда очевиднее, что книга Рабле, заложившая один из краеугольных камней современной европейской культуры, на насмешке построена и насмешкой погоняет, используя ее как рабочий инструмент и строительный материал. Осмеянию подвергается большинство отживших свое установлений и обычаев, общественных структур. От осмеяния освобождается и с благодушным балагурством приветствуется только то, что служит освобождению природы и восстановлению попранных прав естественного человека (откуда уже и до Руссо с Вольтером недалеко). В притче Пантагрюэля — это противостояние и противоборство творческого гармоничного Физиса (натуры, природы, естества) с деформирующим и дисгармоничным Антифизисом (врагом всего живого).

Нельзя не согласиться с Бердяевым, что всякая революция — восстание «природы» против угнетения ее «цивилизацией». Дело в том, что любая цивилизация, растеряв свой пыл, коснеет, утра-

чивает связь с реальностью и, попросту говоря, все больше «завирается». И этим объясняются те непристойности, что в русских переводах Рабле всячески смягчаются и даже вырезаются. Идейным противникам и оппонентам вместо аргументов предъявляются и демонстрируются проявления «телесного низа»: физиологические отправления, гипертрофированные гульфики, сопутствующее сквернословие и т. п. (кто не помнит чего-то похожего у нас на пороге 1990-х?).

Больше всего при этом досталось от Рабле, естественно, клерикалам и монахам, которые обязаны подавать мирянам пример душевной и телесной гигиены, а сами являются сосудами нечистот похуже мирян. В равной степени от него досталось как католикам-«папиманам», так и кальвинистам-«папифигам» (Рабле явно рисковал, но не мог иначе). В лице короля Пикрохола досталось также государству, самому беспринципному и холодному из всех чудовищ (о котором напишут еще свои книги Маккиавелли и Гоббс). Наоборот, в образах добродушных великанов — Грангузье, Гаргантюа и Пантагрюэля — Рабле попытался воплотить свой идеал Государя и обосновать принципы новой педагогики. Получилось симпатично, но наивно и не очень убедительно,

как и в случае с Телемской обителью.

Вообще, гуманистам удалось освободить разум и раскрепостить ощущения, но не пробудить чувства, что делает книгу Рабле не очень интересной для женщин. Даже для самых просвещенных из них женщина оставалась, по-прежнему, объектом. Исключения, вроде Маргариты Наваррской, — между прочим, покровительствовавшей Рабле, — были единичны и в расчет не принимались. В частности, поэтому все переживания Панурга, собравшегося жениться, так пародийны и не имеют ни малейшего отношения к любви, без чего жанр романа почти невозможен.

А между тем Панург преинтереснейший персонаж. Этот приятель и спутник Пантагрюэля не обычный плут тогдашних романов. Это новый тип проходимца — недоучившегося студента и деклассированного горожанина эпохи Возрождения. Людям впервые представилась тогда возможность вырваться из феодальных «банд», чтобы устремиться в бурно развивающиеся города и обрести в них пьянящий воздух свободы. Не от любви, а от ощущения небывалой в мире свободы пьяны все герои Рабле. Русским ли людям их не понять?

Франсуа Рабле был безбожником пантеисти-

ческого толка. На смертном ложе, как гласит легенда, он отчаянно острил и заявил напоследок, что отправляется искать великое Быть-Может. Кто знает — быть может, и нашел.

Культ любви и самочка
ПРЕВО «История кавалера де Гриё и Манон Леско»

Любовную «Историю кавалера де Гриё и Манон Леско» Антуана Франсуа Прево (1697–1763) чаще называют романом «Манон Леско» аббата Прево не только ради краткости и простоты, но и справедливости ради.

Читателей и издателей не проведешь — не де Гриё здесь главный герой, таких трубадуров и невольников любовной страсти было немало и до него, а после тем более. Таким был и будущий аббат Прево, начавший сочинять свою love story в кельях бенедектинских монастырей, которые, как перчатки, менял этот молодой человек, навылет раненый любовной страстью в двух очень похожих историях с очередной «Манон». Собственно, роман Прево и являлся попыткой разобраться, кто же такая Манон, и почему терпит фиаско выпестованный автором культ любви, к которому его героиня снисходительно относится как к ребяческой забаве и аксессуару, приятному дополнению к несравненно более важному для

такой, как она, женщины. Прелестной молодой самочки, содержанки, куртизанки. Спутали ей аббат с кавалером карты, до гибели довели своей неземной силы любовью. Родной брат Манон, прирожденный сутенер и шулер, понимал ее куда лучше их обоих.

Де Гриё — дворянин, Леско — простолюдины, но после заката Короля-Солнце, в эпоху Регентства, аристократия стремительно утрачивает почву под ногами, а на пороге буржуазный век, превращающий все на свете в товар — в том числе, и женские прелести. Манон — не против и пользуется своим шансом выскочить из грязи в князи. По сегодняшний день у нее множество адвокатов и прокуроров. Современники и соотечественники, в особенности, ее не жаловали, как и книгу о ней. Газетчики писали: «Этот бывший бенедектинец — полоумный; недавно он написал омерзительную книжку под названием „История Манон Леско“, а героиня эта — потаскуха, посидевшая в Приюте и в кандалах отправленная на Миссисипи. Книжка продавалась в Париже, и на нее летели как бабочки на огонь, на котором следовало бы сжечь и книжку и самого сочинителя, хотя у него и недурной слог». Не столь рьяные считали, что перед сожжением все же «один раз

ее прочесть следует». Самые мягкие отмечали, что «книга написана с таким мастерством, что даже порядочные люди сочувствуют мошеннику и публичной девке».

Книгу запрещали, автор скрывался за кордоном, откуда защищался печатно, а книга тем временем прокладывала себе дорогу — даже торила путь. Уже столетие спустя достоинства пионерского исследования Прево сомнению не подвергались, а образ Манон все больше интриговал его коллег и последователей в литературе. Один ныне забытый известный критик писал: «Эта повесть нравится именно своей непристойностью, и мы не хотели бы обелить ее героиню. Будь Манон не столь виновна и не столь безнравственна, она перестала бы быть самою собой. Пятнышко грязи идет этой игривой девушке словно мушка… Не приходится колебаться в выборе слова для определения этого подлого и восхитительного создания, она „девка“ в самом неприглядном смысле слова» — и добавлял: «…у нее нет души».

Писатели были куда милосерднее к Манон. Дюма-сын восхищался нею: «Ты — юность, ты — вожделение, ты — отрада и вечный соблазн для мужчины. Ты даже любила — насколько

способна любить подобная тебе, то есть любила, желая получить удовольствие и выгоду. Едва только приходилось чем-нибудь пожертвовать — ты уклонялась от этого». И трезво добавлял: утратившая молодость и потасканная Манон уже не будет столь желанна никому, расплата неизбежна. Изначально трезвым выглядел Мопассан, которому любовь представлялась просто разновидностью сильного влечения. Для него «Манон — женщина в полном смысле слова, именно такая, какою всегда была, есть и будет женщина». А именно: «…простодушно-плутоватая, вероломная, любящая, волнующая, сообразительная, опасная и очаровательная. В этом образе, полном обаяния и врожденного коварства, писатель как будто воплотил все, что есть самого увлекательного, пленительного и низкого в женщинах… В любви она — зверек, хитрый от природы зверек…» Зорко, хлестко, но слишком уж по-мопассановски — этот большой знаток женских тел не был большим знатоком женской психики.

Но куда чаще вина за все более криминальные поступки Манон и ее кавалера возлагалась на несправедливое устройство человеческого общества, а оправданием героев служили ис-

пытываемые ими любовные чувства. Манон оказалась орешком не по зубам не только кавалеру де Гриё. Открытый Прево неоднозначный женский тип волновал и озадачивал множество крупнейших писателей, пытавшихся с мужским инструментарием проникнуть во внутренний мир женщины. Кармен Мериме и уездная леди Макбет Лескова, героини позднего Толстого и Чехова (самого трезвого и милосердного из всех, автора гениальной «Душечки», «Дуэли», пьес), женолюбивого певца «легкого дыхания» и «темных аллей» Бунина и безжалостного ловца бабочек и искусного шахматиста Набокова (в «Весне в Фиальте», «Приглашении на казнь», «Лолите»). По-настоящему войти в «поток» женского сознания, кажется, сумел только Джойс в «Улиссе». Нечто важное нашарили в нем и выловили пансексуалист Фрейд и суицидальный женоненавистник Вейнингер, но это был бы уже отход от темы.

Мысли на этот счет самого Прево на удивление несложны. В самом тексте романа, предисловиях к нему и защитительной апологии он много рассуждает о добродетели, благоразумии и назидании (слова давно девальвиированные педантами и почти вышедшие из употребления)

и беду своих героев видит не в склонности к пороку, а в легкомыслии и слабоволии (что вообще-то верно: когда еще ходить по путям своим, глупить и совершать ошибки, как не в юности, это ее законное право, — невозможно очнуться, не вкусив плодов зла, — нишкните, педанты!). Называя де Гриё «злосчастным рабом любви», Прево прибегает к аргументу влиятельных в то время янсенистов: человек не способен самостоятельно противостоять губительным страстям без помощи небесных сил. Своего рода религиозный фатализм, да только не заметно в романе аббата действия таких сил, если не считать их целью доведение героев до погибели всем в назидание. О том же говорят надоедливые проповеди и бесполезные увещевания наставников кавалера — строгого отца и верного по гроб друга Тибержа. Тогда как юному герою позарез нужно совсем другое: неотложная помощь — деньги в долг или конкретная услуга (типа «не учите меня жить, а лучше помогите материально», но в то время так не выражались, во всяком случае, в романах). Вступая в полемику со своим другом, Гриё излагает свою апологию любви: «Мы, люди, так устроены, что счастье наше состоит в наслаждении, это неоспоримо». Только, в отличие от

янсенистов, для него превыше всего чувственные наслаждения: «Признайте, что пока в нас бьется сердце, наше совершеннейшее блаженство находится здесь, на земле». И очень похоже, что аббат Прево согласен со своим героем — уж больно ходульными выглядят у него гимны добродетели (что в романе, что в пояснениях к нему) и неубедительным раскаяние героев, не отличающееся ничем от сетований и жалоб на свое злосчастие. «Но в моей ли власти мои поступки? Может ли кто оказать мне помощь, чтобы забыть очарование Манон?» — в очередной раз извращает постулат янсенистов кавалер де Гриё. Реки слез проливаются в истории о злосчастной любви к «недостойному объекту» (как многие пытались это представить, упрощая роман), подготовив почву для расцвета сентиментализма в европейских литературах.

Замороченный «хорошим воспитанием» просвещенный кавалер оказался гораздо проще очень органичного «объекта» своей любви. Юная Манон открыла зеленому юнцу Гриё мир эротизма — и он в нем заблудился. У молодого шевалье есть представление о сословной чести, в котором нет ничего личного (соответственно, это не честь, а чувство собственного достоинства), и

есть заменяющий совесть стыд. У Манон нет и их — она падка на вещи и сама вещь. Чувства она испытывает, и душа у нее какая-никакая имеется (Создатель позаботился), но она как бы не совсем человек, который отличается от «объекта» тем, что он субъект. Она покладиста и легко переходит из рук в руки, чем приводит в замешательство мужчин, соискателей ее прелестей. На деньги престарелого любовника не прочь и сама содержать, для души и тела, молодого любовника. Потребности низшего характера, — к которым относятся удовольствия, удобства, символы богатства и шик, — она предпочитает всему, что не столь материально, и категорически не выносит бедности, откуда родом. «Слово „бедность“ для нее нестерпимо», говорит Гриё. И он это принимает, возмущаясь несправедливостью мироустройства: Манон заслуживает самого лучшего!

Этот долгоиграющий слоган буржуазной пропаганды, не сходящий сегодня с телеэкранов, разделяли не только кавалер и аббат, но и порой — вот парадокс! — советские литературоведы, писавшие о Манон такое: «Она человек, заявляющий права на всестороннее удовлетворение своих потребностей… Ее жажда роскоши не только „черта эпохи“, но проявление развитой

и богатой души… Ее развлечения — не пустое времяпрепровождение, в них находит отдых и удовлетворение душа сложная и глубокая». Что называется, приехали, начитались: «Человек создан для счастья, как птица для полета». Еще и «звучит гордо», слыхали, знаем.

Манон, по крайней мере, естественна, а весь французский XVIII век двигался в этом направлении (революция и есть восстание Природы против Цивилизации — такая болезненная коррекция). Она и врет как дышит. А вот Гриё завирается со все большей страстью по мере того, как любимая ускользает от него, и не остается такой черты, которую он не мог бы переступить ради обладания Манон — желательно, безраздельного. Вроде бы он и не стяжатель-собственник, но идолопоклонник и фетишист точно. Выпестованный им культ любви имеет сомнительное основание, — одновременно «дон-кихотское», «бонапартистское» и «сверхчеловеческое», — возносящее героя над серой массой людей заурядных и приземленных. Сомнительна глубока запрятанная кавалером мания величия, но трогательно желание очеловечить Манон и самому очеловечиться, обрести имя и лицо — перестать быть анонимным, сословным,

стадным существом. В философии нечто такое позднее назовут персонализмом.

Не плохие, но заблудшие люди составили знаменитую любовную пару. Дерзкий авантюрист и плакса имел женское сердце — вот в чем была загвоздка. А его пассия, оказывается, даже читала книжки и, видимо, начиталась на свою беду. (Между прочим, Прево переложил с английского на французский лучшие любовные романы своего времени, и именно его переводами могла зачитываться пушкинская Татьяна.)

Не Ромео и Джульетта, конечно, но и не какие-то Бонни и Клайд, а где-то посередке — шевалье де Гриё и Манон Леско аббата Прево.

Роман, который спас собор
ГЮГО «Собор Парижской Богоматери»

Это чистая правда: Нотр-Дам де Пари, — главную, наряду с Эйфелевой башней, эмблему и приманку Парижа, — в очередной раз намеревались снести или перестроить перед появлением в 1831 году романа Гюго «Собор Парижской Богоматери». Центральный католический храм французской столицы и ровесник Москвы пострадал еще при «Короле-Солнце» Людовике XIV, лишившись своих захоронений и витражей под лозунгом «больше света!». Столетием позже Робеспьер грозился снести эту «твердыню мракобесия», но ограничился превращением ее в Храм Разума, уничтожением статуй (им отрубили головы!) и выкупом от парижан на нужды революции (не наши большевики в подобных делах были первыми). Снесли бы собор и при Бурбонах, но на волне романтизма в художественной литературе заскучавшую было Европу вдруг охватила мода на готику. Царивший несколько столетий культ Разума и классических форм в искусстве был атакован молодыми бунтарями,

одним из вождей которых во Франции сделался Виктор Гюго (1802–1885). В результате чего Собор Парижской Богоматери не только не снесли, но отреставрировали с небывалым размахом и вкусом. Оставаясь храмом, он стал главной достопримечательностью Парижа, которую в наши дни, помимо прихожан, посещают до 14 миллионов туристов ежегодно.

А начало славе собора и такому отношению к творческому и культурному наследию положил культовый роман Гюго, растиражированный в бесчисленных изданиях, переводах, постановках на оперной и балетной сценах, в кинофильмах, мультфильмах и далее везде, заодно с собором. Так одна книга, бумажная, спасла другую — каменную. Потому что готические соборы и возводились как «Библия для неграмотных», где зримо воплощались и считывались прихожанами представления об устройстве универсума: Рай и Ад, Ветхий и Новый Завет, небесные видения витражей, статуи земных владык на фасаде, святых в храме и химер и гаргулий на крыше, ориентация по сторонам света, пропорции здания, подземелья. Это и ставил своей целью Гюго, заявляя: «Одна из главных моих целей — вдохновить нацию любовью к нашей архитектуре»; «Книга

зодчества не принадлежит больше духовенству, религии и Риму; она во власти фантазии, поэзии и народа»; «Время — зодчий, а народ — каменщик». Красиво выражался Гюго, как и подобает романтическому поэту.

Жутковатый мелодраматический сюжет «Собора Парижской Богоматери» известен сегодня даже малым детям, поэтому нет смысла на нем особо останавливаться. А вот немного «разогреть» читателя стоит, обратив его внимание на архаическую и глубинную почву этого сюжета: на вечную историю о Красавице и Чудовище (русская ее версия — «Аленький цветочек»), на перекличку образов Эсмеральды и Кармен. Европа того времени буквально помешалась на близлежащей экзотике и национальном колорите — испанских и румынских цыганах, загадочных евреях и непонятных славянах, греческих повстанцах и итальянских карбонариях. Романтизм повсеместно победил классицизм, и «писком» моды в европейских столицах сделался «богемный», то есть «цыганский» стиль жизни. Реабилитировано было «темное» Средневековье как период роковых страстей, безрассудных порывов и грандиозных свершений, не знающих еще буржуазных «тормозов». Чудовищная сила и звериная сноровка горбатого

и затурканного звонаря Квазимодо (еще бы, если язык главного колокола Нотр-Дам весит полтонны!) подвигла Достоевского увидеть в его фигуре «олицетворение пригнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается наконец любовь и жажда справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых, бесконечных сил своих». Что не так уж далеко от истины — Гюго довольно рано из потомственного роялиста начал превращаться в убежденного республиканца и друга народа и даже на два десятилетия эмигрировал из Франции после узурпации власти Наполеоном III.

«Собор Парижской Богоматери» Гюго — это взрыв и выплеск молодых творческих сил, имеющий свои достоинства и недостатки. Гюго пишет сочно, красочно, выпукло и очень изобретательно, немного наивно и сбивчиво, чересчур пафосно, что так свойственно цветущей молодости. Но есть чем поживиться здесь и старикам.

Многочисленные отступления и комментарии, которые Гюго позволяет себе по ходу повествования, дают огромную пищу для ума. Это главы о победе книгопечатания над зодчеством (*бумаж-*

ных книг над *каменными*) и о средневековой, утопающей в нечистотах французской столице, рассмотренной «с птичьего полета», где вместо деревьев виселицы (у каждого судьи имелась собственная плаха для исполнения приговоров, еще и огромный общий котел, чтобы варить заживо фальшивомонетчиков, — как иначе воспитаешь законопослушных граждан до изобретения гильотины?), где плещется бесшабашная уличная стихия зубоскалов и проходимцев всех мастей. Это галлюцинаторное видение Города как «каменной симфонии», над которой нависает средневековым замком Собор, и через которую просвечивает современный мегаполис, считавшийся некогда столицей мира. Это также всевозможные исторические парадоксы и экскурсы — например, о становлении и гибели великой архитектуры, с каменного века начиная.

В сумме все это — нанизанное на сюжет о черном злодействе, безответной любви и коварстве, о подкидышах, пытках и казнях, об ангелоподобной девушке и диком, но благородном горбуне — *роман мечты* для современных читателей, испытывающих сенсорный голод не меньший, чем парижане во времена Гюго.

Удел человека
ГЮГО «Труженики моря»

Роман Виктора Гюго (1802–1885) «Труженики моря» образует с двумя его романами из девяти нечто вроде трилогии. Упрощенно: тема «Собора Парижской Богоматери» — это человек и цивилизация, тема «Отверженных» — человек и общество, а «Тружеников моря» — человек и природа, точнее, безличная стихия и прародительница всего живого — море. Соответственно, и человек здесь, для обострения романтической антитезы, моряк. А это особая порода людей, поскольку даже простой матрос или промысловый рыбак обязаны уметь делать все, имея дело с такой грозной и капризной стихией. В романе Гюго это Жильят, и целиком посвященная его трудовому подвигу вторая часть «Тружеников моря» — самая напряженная, драматичная и интересная часть этой книги.

Гюго успел хорошо познакомиться с образом жизни нормандских «поморов» за восемнадцать лет жизни в изгнании на островах архипелага в Ла-Манше, который англичане зовут Английским

каналом, а сам Гюго в романе назвал «Эгейским морем Запада». Уже одно это говорит о нацеленности писателя на создание нового мифа и творческом соперничестве с творениями эллинов — древнейших мореходов, поэтов и философов, понимавших, что такое судьба, Рок и удел человека, но знавших также что такое героизм и демократия. Последнее обстоятельство не могло не импонировать романтику-политэмигранту и убежденному республиканцу Гюго, давно распрощавшемуся с роялистскими взглядами и аристократическими симпатиями. «Будущее принадлежит двум типам людей — человеку мысли и человеку труда. В сущности, оба они составляют одно целое: ибо мыслить — это значит трудиться» — так считал Гюго. Отсюда и название «Труженики», что не могло не импонировать уже широким слоям советских читателей и сделалось слоганом газетных передовиц: «труженики полей» и т. п.

Экономическая первая и мелодраматическая третья части романа совершенно литературны, а вот вторая вполне тянет на миф, живописуя поединок героя-одиночки с титаническими силами природы. Почти как в сказке: разоренный судовладелец обещает отдать дочь замуж за смельча-

ка, который сумеет справиться с невыполнимой задачей — снять и доставить двигатель колесного парохода, выброшенного штормом на торчащие из моря две скалы, как на опоры, подобно пролету моста из ниоткуда в никуда. Внизу кипящие буруны, искусно припрятанная лодчонка героя, два месяца каторжного труда, добыча скудного пропитания, ночлег под открытым небом на вершине скалы и самодельная кузница в ее нише — жуть да и только! Еще и былинный поединок героя с исчадием моря — жутким осьминогом. Но, подобно другому моряку, — упорному труженику и изобретательному умельцу Робинзону Крузо, — Жильят выходит победителем в борьбе с грозными силами стихии.

В романе рассказывается о подвиге, но также о поражении победителя, по собственной воле оставшегося без вознаграждения — которое ему и не нужно, по большому счету. Он герой, пожизненный труженик и победитель — и ему этого достаточно. Великодушно уступив невесту другому, он провожает взглядом судно счастливых новобрачных и позволяет морю поглотить себя во время прилива — как бы сливается со стихией и растворяется в ней, погибая. Гюго заканчивает так: «Осталось только море».

Сами собой приходят на ум два похожих сюжета двух нобелевских лауреатов по литературе — «Старик и море» Хемингуэя и «Миф о Сизифе» Камю. «Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым», — говорится в философской притче экзистенциалиста Камю. Третий нобелевский лауреат Бунин, подводя итог своей жизни, писал: «Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар». Последними словами этого капитана яхты и друга Мопассана были: «Думаю, что я был хороший моряк».

Такая вот эстафета и переклички, читатель…

«Аврора» феминизма
САНД «Прекрасные господа из Буа-Доре»

Чего хочет женщина, того хочет Бог.

Льстящую женщинам поговорку придумал изобретательный француз, видимо, хорошо знавший, чего он сам хочет. Она давно вошла в топ-лист пошлых трюизмов, но яснее от этого не стала. Знает ли женщина, чего она хочет по-настоящему, если ее желания так часто темны для нее самой или даже исключают друг друга?

Во всяком случае, знает получше мужчин, которые не только ее, но даже самих себя точно не знают. Но им так и положено, они — поисковики. За несколько столетий они так самовыразились и обнажились в художественной литературе, что облегчили задачу читающим женщинам, сообразившим, чего ищут в жизни и в женщинах мужчины. Зная систему ожиданий, подыграть несложно. Поэтому писатель Тургенев будет безуспешно искать своих «тургеневских девушек», — хоть их и немало появится, — а найдет властную, как его мать, Полину Виардо. До-

стоевский же будет обречен воспроизводить и тиражировать в книгах имеющий над ним власть образ истеричных и стервозных героинь (вроде Аполлинарии Сусловой, прототипа Настасьи Филипповны и других), а семейное счастье сможет обрести только со смиренной и самоотверженной (как его Соня Мармеладова) своей стенографисткой Анной Сниткиной.

Аврора Дюпен (по мужу баронесса Дюдеван) взяла псевдоним Жорж Санд, когда рассталась со своим соавтором Жюлем Сандо. Таким образом переняв «бренд» и открыв собственное «дело». В литературу она вошла на волне романтизма под его знаменами и с мужским именем. Курящая женщина в мужской одежде, одним этим демонстрирующая претензию женщин на равноправие в обществе, чему даже просвещенная Европа еще сто с лишним лет отчаянно сопротивлялась. Если кто не знает, в Швейцарии женщины добились избирательных прав в последней трети XX века, во Франции несколько раньше — в год завершения Второй мировой войны.

Во-первых, Санд была наполовину аристократкой, по отцовской линии, наполовину из простонародья, по материнской. Неизбежен был внутренний конфликт — либо разрушительный,

либо продуктивный в творческом отношении, если получится. У нее получилось.

И получилось, потому что она одной из первых заговорила от имени женщин — terra incognita в литературе. Заговорила едва-едва, поначалу всего лишь о «свободе сердца» женщин. Ничего себе — у них, что же, тоже есть душа, а не только тело и желания?! Известны были и до Санд единичные примеры духовно свободных женщин, вроде основательницы монашеского ордена кармелиток босых, французских аристократических писательниц или гильотинированных радикалок Великой французской революции. Но, по сути, в тогдашней Европе относительно независимыми в социальном отношении могли быть только куртизанки, знаменитые актрисы или сочинительницы романов. Собственно, последнее поприще Санд и избрала ради возможности обеспечить всем необходимым себя и своих детей.

Жизнь ее и творчество интересным образом «квантуются».

После ранней гибели отца, раздоров между аристократичной бабкой и простонародной авантюристкой-матерью, проживания в провинции на лоне природы до 18 лет последовало 8 лет пребывания в браке без любви.

Затем 8 лет самостоятельной жизни в бурлящем Париже и сочинения по-женски мечтательных и романтически дерзких романов.

Следующие 8 лет заняло писание тенденциозных романов с религиозно-философской и политической подоплекой.

После революции 1848 года — возвращение в провинцию, в родовое имение. И соответственно, сочинение идиллий и пасторалей — еще лет восемь.

А затем возвращение на круги свои — к девичьему романтизму ранних произведений.

Это последнее десятилетие писательской жизни Жорж Санд началось с написания любовно-авантюрного романа «Прекрасные господа из Буа-Доре», женского аналога «Трех мушкетеров». Фоном служит та же, что у Дюма, эпоха Людовика XIII и запрещенных кардиналом Ришелье дуэлей, что только распаляет забияк. Звучит прекрасно и рифмуется по-французски: «beaux» [бо] с «Bois-Dore» [буквально, «золотая роща»]. Лет сорок назад французы сняли по этому роману небольшой сериал, который анонсировался следующим образом: «Тайны, заговоры, шпионы, месть, клады, пророчества, внезапно обретенные родственники, цыгане и испанцы под явно вы-

мышленными именами, погони, дуэли, штурм замка, любовь возвышенная и любовь земная, коварство и благородство, и все это с изрядной долей юмора. Настоящий классический французский фильм жанра „плаща и шпаги“».

Читатель может проверить, так ли обстоят дела в книге, но куда интереснее другое. Это сама Жорж Санд, на которую существовала повальная мода в Европе, получившая название «жорж-зандизм» и поразившая, не говоря о читателях и читательницах, немало русских писателей. От упоминавшихся уже Тургенева (кстати, Санд была конфиденткой Полины Виардо, послужившей прототипом ее знаменитой героини Консуэло) с Достоевским — до так называемых революционеров-демократов: Белинского, Герцена, Чернышевского и даже Щедрина в молодости. Это тот случай, когда имидж автора затмевает его сочинения, становится культовым и служит в жизни примером для подражания.

Санд и еще несколько британских романисток «разбудили» не только Герцена (как выразился Ленин о роли декабристов), с его Вольной типографией (существовавшей благодаря Ротшильду и польским печатникам, если кто не знает) и несчастной и безобразной семейной жизнью

этого незаконнорожденного бунтаря (о которой даже вспоминать не хочется). Женскими романами вдохновлялись в XIX веке суфражистки, породившие феминисток двадцатого. Апофеозом запущенного ими процесса спустя столетие стала скандальная книга Симоны де Бовуар «Второй пол», бесспорная «библия» современного феминизма. Вот только не всем она понравилась, причем женщинам даже больше, чем мужчинам. Помимо атаки боевой подруги левацкого философа Сартра на институт брака и семью, Бовуар заподозрили в женоненавистничестве, а женщины редко в подобных случаях ошибаются.

Однако феминизм Жорж Санд находился еще как бы в личиночной стадии и был даже симпатичен. Не случайно в советское время книжного и прочего дефицита писательница оказалась «королевой» так называемой макулатурной серии. Сдашь 20 кг макулатуры — получишь вожделенный талон на приобретение романа Жорж Санд или Мориса Дрюона (соответственно, «короля» серии), чтобы погрузиться в грезы и украсить скудный интерьер своей гостиной красивыми корешками на полках книжного шкафа! Вот мода была, над которой сегодня грешно потешаться.

А теперь о «скелетах в шкафу». Как признава-

лась Жорж Санд: «Жизнь чаще похожа на роман, чем наши романы на жизнь». Хотя насколько французская романистка понимала саму себя, сказать трудно. Ее муж и бесчисленные любовники жаловались на ее холодность (то есть фригидность) при полном отсутствии стыдливости (добивавшийся ее Мериме попросту от нее сбежал). В своих отношениях с женственным поэтом Мюссе и нервическим композитором Шопеном она была не столько любовницей для них, сколько матерью и нянькой. Уверяют, что если она и любила кого-то страстно, то разве что знаменитую актрису Мари Дорваль, любовницу Альфреда де Виньи, которую поэт постарался оградить от посягательств «навязчивой Сафо». Приходилось ей мимикрировать.

Вот что Санд писала Сент-Бёву (придумавшему пресловутую писательскую «башню из слоновой кости»): «Если бы Проспер Мериме меня понял, может быть, он полюбил бы меня; если бы он меня полюбил, он меня бы подчинил себе; а если бы я смогла подчиниться мужчине, я была бы спасена, ибо свобода гложет и убивает меня…»

Подобная неопределенность желаний свойственна и героиням романов Санд. Как в «Прекрасных господах из Буа-Доре»: то ли связать

Лорианне свою жизнь с блистательным французским маркизом, то ли с его племянником-цыганом (дань европейской романтической моде), то ли в монастырь уйти? Квадратура круга.

Книга такая штука, что каждый в ней находит то, что ищет. Что кому созвучно.

Роман-опера
ГОТЬЕ «Капитан Фракасс»

Требовать от искусства жизнеподобия — значит, отрицать большую его часть. Во всяком случае, опера тогда точно не для вас, как и роман Теофиля Готье (1811–1872) «Капитан Фракасс». Этот роман обычно относят к авантюрно-развлекательному жанру «плаща и шпаги» или считают перепевом на новый лад «Комического романа» жившего столетием ранее Скаррона. Что так и не так: у него есть второе и более значимое дно эстетического порядка, поскольку Готье являлся одним из идеологов и «священной коровой» так называемого чистого искусства, искусства для искусства, искусства об искусстве.

Начав как пламенный сторонник романтизма Гюго (на премьере «Эрнани» он предводительствовал кликой борцов с классицизмом, и его красный жилет был таким же эпатажным жестом, что и желтая кофта футуриста Маяковского), он стал его ренегатом и сделался средостением и мостиком от взрывного романтизма к бесстрастному и формально безупречному искусству

«парнасцев» и французских символистов. Главным для него стал культ красоты и совершенства формы художественного произведения, и показательно в этом отношении название его opus magnum — итогового поэтического сборника «Эмали и камеи». Но теория — одно, искусство — другое, а жизнь — третье. Идея витала в воздухе над всем континентом и была нацелена против повсеместно побеждавшего утилитаризма буржуазно-мещанской цивилизации — интернационального мелкотравчатого бидермейера. Отсюда ее страстность, оцененная «проклятым поэтом» Бодлером, учеником Готье, и воинственным основателем акмеизма в России Гумилёвым, переводившим стихи Готье:

Фалернским ли вином налит или водой
Не всё ль равно! кувшин пленяет красотой!
Исчезнет аромат, сосуд же вечно с нами.

Полвека спустя поэт Заболоцкий возразит на это так:

…что есть красота
И почему ее обожествляют люди?

Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

И дело-то в том, что и сам Готье на этот счет не заблуждался, как и Флобер, декларировавший, что его целью является отливать фразы, которые были бы способны одной силой собственного совершенства повисать в воздухе, подобно бронзовым шарам. Но искусство — это прежде всего порыв, а не мастерство. Поэтому бродячие комедиантки в романе «Капитан Фракасс» у Готье вне сцены моментально утрачивают большую часть своей привлекательности в глазах любовников, получающих просто женщину, а не актрису со всем шлейфом ее ролей на сцене. С актерами та же история — как шутила злоязычная Раневская: под всяким павлиньим хвостом обнаружится обычная куриная ж… Да и захиревший в безлюдье и нищете барон Сигоньяк воскрес и ожил лишь в роли капитана Фракасса на подмостках, на которые вывела его искра любви к комедиантке бродячего театра. Хотя с любовью у Готье нелады: если не плотская, слишком уж надуманная она у него. Но тут ничего не попишешь, он писатель другого склада и других установок. Он эстет — парижский арткритик, колумнист и коллекционер

экзотических путешествий, в частности.

Самый известный его роман — это развернутое и литературно прописанное либретто авантюрной мелодрамы, в которой он и либреттист, и постановщик, и сочинитель монологов-арий, и сценограф, и костюмер. Чего стоит возведение декораций запущенного поместья барона в увертюре романа на протяжении десяти страниц! А детальнейшие описания не только внешности, но и костюмов всех без исключения героев с головы до ног, и поразительно, что это не скучно читать — наоборот! Мастером Готье был точно. И французом, о чем свидетельствуют стилистическая изощренность и приподнятый тон его прозы, сентенции в духе Ларошфуко в авторской речи и ораторские пассажи и приемы в речи персонажей, эстетская позиция автора и обилие культурных и искусствоведческих реминисценций без оглядки на культурный уровень читателей этого развлекательного романа.

И все его герои оперные: бродячие комедианты (которых так любили Шекспир и Скаррон); вор-головорез с девочкой-подмастерьем и манекенами бандитов; свирепого вида силач и добряк (Портосу привет); непревзойденный фехтовальщик из гасконского захолустья (привет

д’Артаньяну) и девственник впридачу; еще более целомудренная его возлюбленная, оказавшаяся вдруг принцессой; писаный красавец и бешеный самодур, вмиг переродившийся в доброго ангела молодой герцог (только роль родимого пятна «величиной с мексиканский доллар» сыграл фамильный перстень на пальце его сводной сестры). Покушения, дуэли, похищение, хеппи-энд и в довесок — смерть обожравшегося кота без сапог, помогающая и без того счастливому барону обнаружить зарытый фамильный клад времен крестовых походов и сравняться с незаконнорожденной принцессой в имущественном отношении. Кажется, уже перебор.

Или же насмешка бывшего романтика над простодушным читателем и намек, что на этот приключенческий роман можно взглянуть немного иначе и под другим углом.

Любил, жил, хотел
СТЕНДАЛЬ «Красное и черное»

«Арриго Бейль
Миланец
Писал. Любил. Жил»

Такую пафосную эпитафию самому себе сочинил писатель Стендаль, он же Анри Бейль (1783–1842), умерший не столько от застарелого сифилиса, сколько от лечения ртутью, и похороненный на монмартрском кладбище в Париже. Он, и правда, семь лет прожил в Милане, где влюбился навсегда в Италию. Позднее работал еще французским консулом в портовых городах, писал книги об Италии и итальянском искусстве, подобно знаменитому искусствоведу Винкельману, своему кумиру (он и литературный псевдоним себе выбрал по месту рождения этого немецкого ученого). Другим его кумиром был Наполеон, в двух походах которого он поучаствовал, но сражаться не сражался, хотя побывал на бородинском поле и едва не погиб на Березине. Для Анри Бейля то была «прекрасная эпоха» героизма, величия духа и головоломных карьер. Своей

ностальгией по ней он наделил героя «Красного и черного» Жюльена Сореля — такого же, как он сам, честолюбца, удрученного серыми буднями и лицемерием периода Реставрации монархии и торжества буржуазии (что называется, «бывали хуже времена, но не было подлее»).

Бейль смолоду мечтал стать то новым Мольером, то новым Винкельманом, а сумел стать только Стендалем, так и не дождавшимся прижизненной славы. Хотя отдельные люди — да еще какие! — оценили сразу новизну и достоинства социально-психологического романа «Красное и черное», вышедшего в 1830 году. Гёте признал в его авторе продолжателя темы «Вертера», Пушкин написал свою «Пиковую даму», Мериме — «Кармен», а Бальзаку этот роман подсказал, о чем и как писать, чтобы не сделаться эпигоном Вальтера Скотта. Стендаль словно дверь открыл перед всеми, в которую уже во второй половине XIX века ломанулись толпы сочинителей и читателей.

По мере роста народонаселения сюжет о страданиях гордеца из простонародья, его стремительном взлете и внезапном сокрушительном падении сделался едва ли не центральным в классовом обществе, на критику которого Стен-

даль не пожалел эпитетов и черной краски. Главный герой «Красного и черного» беспринципен и лицемерен куда более других в романе, но, в изображении Стендаля, он *любил, жил, хотел* — и потому заслуживает снисхождения, сочувствия и даже полного оправдания по уголовному делу. Ведь как ему было подняться над своей жалкой участью? Разве что надев мундир или сутану (и некоторые считают, что отсюда такое странное название романа, хотя это не так: офицерские мундиры во французской армии были голубыми, а епископские сутаны лиловыми). Но возможен и третий путь — любовная связь с женой или дочерью своего нанимателя. Глубинная раздвоенность Жюльена Сореля, сочетание рассудочного цинизма с детской потерянностью и подавленной сентиментальностью, делают его неотразимым в глазах буржуазных матерей и романтичных дочерей. Они-то, единственные в романе, и способны любить, доходя до рабского самозабвения, что уже клиника, увы.

Название романа «Красное и черное» не столько загадочно, сколько символично. Из триколора главных и сакральных с первобытных времен цветов изъят белый, что неудивительно. Стендаль — безбожник и ненавистник попов и

религии тот еще. Остаются красный, как наша кровь, цвет страсти и черный цвет смерти.

Загадочен в романе лишь двадцатитрехлетний Сорель, ожидающий приговора и казни. Честолюбие выело его человеческую сущность, поэтому смерть для него — желанное освобождение от ненавистного социума и назойливой любви. Что бы он ни говорил, как бы путано ни рассуждал, даже перед лицом смерти им движут только испепелившее его честолюбие и диктатура общественного мнения — какое-то извращенное «на миру и смерть красна». Он такой же *посторонний* в этом мире, как персонаж знаменитой экзистенциалистской повести Альбера Камю, только моложе него на сто лет. Поэтому дамы в Безансоне поголовно рыдают и лишаются чувств. Будто не сына плотника здесь казнят, а самого бога любви.

Роман-химера
СТЕНДАЛЬ «Пармская обитель»

Химера в необидном смысле — это фантастический организм, состоящий из разнородных частей. Именно таков третий и последний роман Стендаля (1783–1842) «Пармская обитель», написанный им за 52 дня. При такой спешке неудивительны композиционная рыхлость, разнородность и разностильность романа. Можно предположить, что достаточно известный писатель на старости лет погнался за славой и вознамерился создать, как минимум, бестселлер. Надо сказать, у него это получилось, но признание пришло, когда его самого уже давно не было на свете. В жанре авантюрно-приключенческого романа подвизались тогда такие его корифеи как Эжен Сю и Дюма-отец, не чурались его вождь романтизма Гюго и основоположник реализма Бальзак. Этот последний ценил Стендаля выше всех, но выборочно — по избирательному сродству.

Умелый романист Бальзак, указав на ряд недостатков «Пармской обители» и посоветовав

автору кое-что удалить, а что-то, наоборот, дописать, по выходе романа признал его «загадочным» шедевром. Принять роман целиком ему мешала некоторая бессвязность произведения: о чем это и зачем? Не лучше ли было начать повествование с абсолютно новаторского описания сражения при Ватерлоо (позднее так впечатлившего и повлиявшего на Льва Толстого)? Какое отношение имеют к развитию сюжета такие персонажи как аббат-астролог? И, вообще, причем здесь Пармский монастырь, почти походя упомянутый на последней странице?

Ответить, отчего такое название у романа, не так уж сложно. Последовательная гибель героев и уход в монастырь не только способ как-то красиво завершить историю в духе шекспировских трагедий. Это также тот монастырь, куда с собственным уставом не суйся: Пармское карликовое государство, условная образцовая деспотия, где «обителью» служит тюремный замок. Лабораторное описание Стендалем его устройства и замысловатых дворцовых интриг по прошествии времени подтолкнуло европейских писателей к созданию целого ряда подобных гротескных произведений. Отдаленным предтечей традиции был Свифт, а отдаленными последователями На-

боков, Оруэлл, латиноамериканские романисты. А уж в кино сколько снято было карикатурных кровожадных деспотий, начиная с чаплиновского «Великого диктатора», и не перечислить.

Третья разгадка привлекательности этого стендалевского романа — итальянская экзотика и романтика, отсылающая к временам «рыцарей плаща и шпаги» (плащи впоследствии были укорочены законодательно, чтобы видно было сразу, кто вооружен и опасен). Почти полжизни прожив в Италии, Стендаль обожал канувшую эпоху кондотьеров и великих художников, восхищался страстностью и простодушием итальянцев, над которыми не властно время. Сын французского народа, он был законченным атеистом, скептиком и материалистом — но также гедонистом, пылким романтиком и идолопоклонником красоты (гипертрофированная экзальтация на грани нервного расстройства получила у психологов название «синдром Стендаля»). Ему не чуждо было тщеславие, но совершенно не свойственно легкомыслие соотечественников. Вот каким увидел его Бальзак: «У него прекрасный лоб, живой, пронзительный взгляд и сардонический рот — одним словом, черты, очень соответствующие его таланту».

Стендаль признавался Бальзаку, что работая над «Пармской обителью», начинал свой день с чтения страниц наполеоновского Гражданского кодекса, чтобы настроиться на строгий лад и не впадать в красноречие. Что получилось у него только отчасти. Уж больно мутило писателя от победившей реакции, бюрократии и «цивилизации лавочников», от собственного прозябания на государственной дипломатической службе. Поэтому в романе столько романтизма, сентиментализма, неуместных в художественном произведении оценочных суждений, а также черных злодеев, благородных разбойников, убийц и отравителей без тени раскаяния. Что позволило одному из критиков даже сравнить «Пармскую обитель» с либретто комической оперы.

Стендаль любит своих героев, — равно положительных и отрицательных, — но время утекло, и слишком уж часто напоминают они сегодня описанных Миклухо-Маклаем загадочных и импульсивных папуасов. Руссо нарисовал европейцам «естественного человека», и романтики поспешили возвести на пьедестал дикаря. По своей сути Стендаль являлся бунтарем, анархистом и крайним индивидуалистом, и по пути с Наполеоном ему было только до поры, до развилки. В

Италии он тайно дружил с карбонариями, в России сто лет спустя, вероятно, был бы троцкистом. Один из его героев восклицает в отчаянии: «Как учредить республику, когда нет республиканцев?» Впрочем, в «республиканской Америке» ничем не лучше — к тому же «там нет оперы». И совсем уж в лоб, от автора: «Политика в литературном произведении — это как выстрел из пистолета посреди концерта: нечто грубое, но властно требующее к себе внимания».

Свой роман Стендаль закончил совершенно неожиданно цитатой из Шекспира: «TO THE HAPPY FEW» — «Для немногих счастливцев». Для людей, смеющих проживать жизнь на собственный страх и риск, невзирая на какие бы то ни было исторические условия и обстоятельства.

Из грязи в князи и обратно
БАЛЬЗАК «Блеск и нищета куртизанок»

К Оноре де Бальзаку (1799–1850) в полной мере относятся слова Бродского о «величии замысла». «Человеческая комедия», над которой писатель трудился не покладая рук два десятилетия, имела целью создать грандиозную историческую панораму нравов посленаполеоновской Франции. Ее составными частями становились написанные им романы, повести, циклы рассказов, философские этюды и полунаучные трактаты в модном тогда жанре «физиологий» (семейной жизни, например). То было время триумфа буржуазных ценностей, когда даже извечные в людях властолюбие, честолюбие и тщеславие были потеснены всепоглощающей страстью к обогащению. «Что же такое жизнь, как не машина, которую приводят в движение деньги», — рассуждал Бальзак (за что, кстати, им так восторгались основоположники марксизма).

Бальзак отличался исключительной плодовитостью даже на фоне французских романистов позапрошлого столетия. Свою «Человеческую

комедию» он сравнивал то с дантовой «Божественной», то с недостроенной Вавилонской башней. Ему удалось создать целую литературную страну и населить ее тысячами узнаваемых персонажей, самые характерные и типичные из которых переходили у Бальзака из произведения в произведение. Развиваясь и меняясь, возносясь или низвергаясь в вечной погоне за успехом, они могли вдруг влюбиться или умереть, совсем как люди. Так в роман «Блеск и нищета куртизанок» перешли из других книг покоривший Париж Растиньяк и потерпевший фиаско Люсьен де Рюбампре, не поделивший с банкиром Нусингеном любовь куртизанки и единственной наследницы ростовщика Гобсека, беглый каторжник по прозвищу «Обмани-Смерть», сперва надевший сутану, а затем ставший шефом столичной полиции.

Кое-что в этом позднем романе Бальзака говорит о его соперничестве с тогдашним корифеем бульварной литературы Эженом Сю, автором культовых «Парижских тайн». Бальзак и сам начинал свою литературную карьеру как бульварный романист и даже «литературный негр» более успешных коллег, а такое не проходит бесследно. Пока не открыл для себя десятилетие спустя при-

влекательность для публики так называемого реализма — не выдуманного, но обобщенного в художественных образах изображения событий и характеров окружающей повседневной жизни. Это открытие и обеспечило ему всемирную славу, а созданные им литературные характеры давно сделались символическими и нарицательными. Подсмотрев их черты в жизни, писатель обнаружил какие-то из них и в себе и потому с полным основанием мог бы заявить, подобно Флоберу: «Растиньяк, Люсьен де Рюбампре, папаша Горио, Гобсек — все это я». Он как бы пропустил их сквозь себя, напитал собственной жизненной силой, как актер играет написанную роль.

Бальзак был трудоголиком, по полсуток писавший слова, выпивая легендарные двадцать чашек черного кофе. Но здесь есть один нюанс, обнаружившийся в результате его многолетнего романа с Эвелиной Ганской. Бальзак благодаря своему таланту и плодовитости с тридцатилетнего возраста стал зарабатывать немалые деньги, но еще больше тратить, прячась от своих кредиторов, как опытный нелегал, со сменой явок, паролей и т. п. Долгожданный брак с польской графиней в конце жизни решил все его материальные проблемы с лихвой. После венчания в

Бердичеве молодожены «бальзаковского возраста» собирались поселиться в обустроенном им в Париже с большим вкусом «маленьком Лувре». Но уже по пути прославленный пятидесятилетний писатель разболелся и по прибытии домой умер в страшных мучениях.

Не напоминает это вам историю сталкера Дикобраза из фильма Тарковского, который сказочно разбогател и вдруг повесился? А ведь всего лишь исполнилось неосознанное заветное желание Дикобраза, и всего лишь писатель Бальзак расправился таким образом с Бальзаком-человеком в себе. Что уже настоящая человеческая трагедия, а никакая не комедия, и смерть самая настоящая, а не книжная. Потому что никакая великая литература не может быть средством.

«Блеск и нищета куртизанок» самый широко известный из всех романов Бальзака благодаря удивительно меткому названию, сделавшемуся крылатым выражением и гарантом его литературного бессмертия. Потому что *блеск* и *нищета* — два полюса, две крайних точки на качелях мира.

О двуногих без перьев
БАЛЬЗАК «Утраченные иллюзии»

Роман Оноре де Бальзака (1799–1850) «Утраченные иллюзии» («Illusions perdues») автор романного цикла «В поисках утраченного времени» («À la recherche du temps perdu») Марсель Пруст считал его лучшим романом. Этот роман, в свою очередь, является одной из частей бальзаковского грандиозного цикла романов, повестей и очерков «Человеческая комедия», своей незаконченностью и хаотичностью напоминающего Вавилонскую башню.

Дерзким был творческий замысел и замах писателя: бросить вызов не менее чем Данте и Шекспиру, да только прежние мехи обветшали и вино вытекло из них или прокисло. Величием и не пахло во Франции времен Реставрации, одного из самых постыдных периодов ее истории, когда после четвертьвекового кровопролития повывелись герои и остались одни персонажи, а на авансцену выдвинулись помешавшиеся на стяжательстве мародеры и стервятники всех калибров и мастей. Однако художник другой жизни

не имеет, и Бальзак взялся всесторонне описать то, чего он был свидетелем и участником, благодаря чему и сделался одним из родоначальников метода критического реализма в литературе.

Он создал огромную литературную страну с тысячами действующих лиц — бальзаковскую Францию. Надо сказать, толстовская и, особенно, чеховская Россия — не менее плотно населена и при этом несравненно более реалистична. Но Бальзак явился одним из первопроходцев, и ему куда как непросто было вырваться из тенет литературы своего времени, где наверху разгоралась битва романтиков с классицистами, а пониже плескалось безбрежное море бульварного и газетного чтива. Бальзак и сам барахтался в нем лет до тридцати, то подвизаясь анонимным сочинителем (а поначалу даже «литературным негром») низкопробных развлекательных романов, которые сам называл «литературным свинством», то тщетно пытаясь разбогатеть как издатель и типограф. Покуда не написал и издал под собственным именем (правда, присочинив себе частицу «де») «вальтерскоттовский» роман «Шуаны», принесший ему успех. Еще собирая исторический материал для него, встречаясь с живыми свидетелями на местах событий, он стал понимать, что

Вальтер Скотт — вчерашний день в литературе. Его осенило, что перед ним целина — неведомая ни замшелым классицистам, ни вдохновенным романтикам, не говоря уж о халтурных борзописцах, вся сегодняшняя Франция! И пошло-поехало: столько всего написал, что, работая по 15 часов подряд и выпивая до двух литров черного кофе, должен был выдавать «на гора» около шестидесяти страниц текста ежесуточно, как подсчитал кто-то из литературоведов. И подстегивал Бальзака не только писательский азарт, но и кредиторы, преследовавшие его на протяжении всей жизни и за ее пределами, поскольку и он был заражен страстью к обогащению, как сын своего времени. Постепенно у него сложились концепция и план «Человеческой комедии», в который он принялся втискивать прежде написанное и намечать, что еще предстоит написать. План выглядел стройным и многоступенчатым, как пирамида, однако она осталась недостроенной и шаткой, что неудивительно при такой интенсивности труда, не поспевающего за изменяющимся временем. Начатое Бальзаком подхватили, продолжили и развили Флобер, Золя, Гонкуры, Мопассан, но это уже другая история других писателей.

По сути, Бальзак создал и представил прооб-

раз всякого социального романа. Основной его постулат: человек — это продукт социальной среды, поэтому литературные герои должны быть репрезентативными для этой среды и своего времени. Именно за это романы Бальзака так полюбили социально-экономические детерминисты и прожектёры Маркс с Энгельсом, видевшие в idefix стяжательства главный нерв и порок капитализма и мечтавшие о мире, в котором не станет богатых, как кто-то удачно пошутил. Тогда как для самого автора этих романов литература являлась ступенью к славе, которая вела как раз к вожделенному богатству. Бальзак являлся убежденным материалистом, чертовски голодным от рождения (поскольку его отец, преуспевающий юрист и чиновник, в своего сына не верил, а гулящая мать не любила их обоих) и при этом чертовски одаренным. Жесткая школа жизни и титаническая работоспособность сделали его победителем, потерпевшим фиаско в момент триумфа — исполнения заветных желаний и фатальной утраты последних иллюзий (весьма распространенная драма, проанализированная психоаналитиком Фрейдом на примере Макбета).

Как раз о такой драме повествуется в романе

Бальзака с замечательным названием «Утраченные иллюзии». О каких иллюзиях речь? Не о юношеском же идеализме (как в «Обыкновенной истории» Гончарова или «Больших надеждах» Диккенса) — легкость, с какой инфантильные иллюзии развеиваются и от них отрекаются, меняя установку или объект вожделений, не требует доказательств. Дело намного хуже, когда конечная заветная цель оказывается позолоченным чучелом — непоправимым заблуждением и сказочным «золотом фей». У индусов и Шопенгауэра это зовется «покрывалом Майи».

Провинциального поэта Люсьена Шардона де Рюбампре по дороге утраты иллюзий ведет очень сильный, благодаря своей реалистичности, мелкий «бес» парижской журналистики Лусто; сопровождает менее реалистичный, и оттого ходульный, «ангел» высокого искусства д'Артез; а завладевает им со всеми потрохами сатанинский «искуситель», рецидивист Вотрен в сутане испанского аббата, посулив честолюбцу золотые горы и доведя до самоубийства в продолжающем «Утраченные иллюзии» романе «Блеск и нищета куртизанок». Таких кочующих из книги в книгу персонажей подсказали Бальзаку исторические хроники Шекспира, которого французы долго

не жаловали, а Вольтер даже обозвал «пьяным дикарем».

В силу целого комплекса причин реализм Бальзака является эклектичным. Он разбавлен декларативностью в духе «литературы мысли» XVIII века (а не «литературы образов» девятнадцатого, в терминологии самого Бальзака) и несет на себе «родимые пятна» бульварного дебюта романиста (отсюда романтическая гиперболизация некоторых образов и целый парад мелодраматических штампов в описаниях переживаний героев, чего не позволял себе уже Стендаль). Так ломающий композицию и появляющийся «богом из машины» аббат-искуситель в финальной части «Утраченных иллюзий» не более правдоподобен, чем граф Монте-Кристо Дюма-отца.

Ко всему прочему позитивизм начинал свое победное шествие в философии, науке и литературе XIX века, а Бальзак очень чуток был к веяниям времени, ключевым словом которого сделалась «физиология» (Парижа, например, общества, вкуса и проч.). Поэтому он без зазрения совести перебивал ход повествования научно-популярными экскурсами, — например, в историю производства бумаги и технологию книгопечатания, — что расчищало дорогу и ука-

зывало путь натурализму Золя, способствовало появлению «научной поэзии» и т. п. Помня о векселях и кредиторах, Бальзак зачастую нагонял «листаж», чем позднее грешили соцреалистические строчкогоны, однако у него читать об этом интересно и сегодня. Свои эстетические, исторические, социальные воззрения он вкладывал в уста персонажей, излагавших их без запинки, — и это тоже интересно. Себя он любил сравнивать с Кювье, открывшим способ по одной косточке восстанавливать облик исчезнувших биологических видов. Хотя уместнее сравнить Бальзака с монументалистом, лепящим из глины и отливающим из бронзы скульптуры в большом количестве, а не высекающим и извлекающим из глыбы мрамора шедевры, подобно Микеланджело. Его мечтой было достичь зыбкого равновесия весов, на одной чаше которых — сотни томов его «Человеческой комедии», а на другой — Франция в зазоре между 1815 и 1848 годами. И отчасти, у него это получилось. Ту Францию он ощипал, как павлина, как кур в ощип попал у него галльский петух, утративший бойцовский задор, яркий хвост и пышный гребень. Особенное возмущение на птичьем дворе это вызвало у парижской «свободной прессы», представленной в «Утраченных

иллюзиях» похлеще, чем у Ленина в статье «Партийная организация и партийная литература». Впрочем, еще Пушкин не питал никаких иллюзий на этот счет.

NB. Может, стоит еще добавить пару слов о «русском следе» в романе «Утраченные иллюзии». Перипетии многолетнего романа с Ганской не раз приводили Бальзака в Россию. Похоже, в Санкт-Петербурге он мог услышать анекдот о мании выскочки и временщика Бирона, жевавшего государственные бумаги, как один «чудесный грузин» свой галстук. А рассказавший эту притчу аббат-рецидивист слишком уж напоминает голландского посланника известной ориентации, подобравшего, усыновившего и продвигавшего в российской столице такого же, как Люсьен, честолюбца и писаного красавца Дантеса. Гибель первого русского поэта на дуэли не могла не произвести на француза сильного впечатления.

Как читать Флобера
ФЛОБЕР «Госпожа Бовари»

Читая произведения иностранной литературы в переводе, не надо забывать, что самый высокохудожественный перевод неизбежно хромает, и уже хорошо если не колченог. Мы воспринимаем их, словно заоконный мир через стекло в дождь, поскольку внутреннее устройство разных языков и смысловая нагрузка слов в них не вполне совпадают. Тем более, когда речь идет о шедеврах такого уровня как роман «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера (1821–1880). Уже даже в самом названии: разве пасмурное и похожее на мохнатую гусеницу слово «госпожа» — то же самое, что задорное, как порхающая бабочка, слово «мадам»?

А между тем Флобер сознательно «шел на рекорд» — в обезбоженном и тусклом буржуазном мире провинциальной Франции середины XIX века ему хотелось повторить жест Творца вселенной и создать безусловный шедевр. По словам писателя, это должно было быть произведение столь же совершенное, как висящий в воздухе,

в нарушение всех законов природы, бронзовый шар. Он упорно трудился над изготовлением его четыре года, вдали от людей в «башне из слоновой кости», — и фокус удался. Роман «Госпожа Бовари» сделался эталоном — образцом высшего пилотажа в прозе, иконой для всех представителей так называемого «чистого искусства» (для которых важно не «что», а «как»), а также мастер-классом для всех перфекционистов, стремящихся к безукоризненности и безупречности в творчестве, что пошло литературе только на пользу.

Из ответственности перед собственным даром, словом и читателями Толстой шесть или семь раз переделывал «Войну и мир». Булгаков двенадцать лет раздвигал, будто подзорную трубу, и шлифовал своего «Мастера». Бабель исписывал двести листов, чтобы отжать из них рассказ в десяток страниц — но таких, что можно над ними плакать или смеяться, хмелея от сочетаний слов, как от хорошего вина. О Набокове и говорить не приходится — он преклонялся перед Флобером еще и потому, что хорошо владел французским. Роман «Госпожа Бовари» Набоков сравнил со слоеным пирогом и в своих лекциях учил, как его надлежит есть, смакуя, словно обожаемый всеми нами с детства торт «наполеон». С равным

успехом этот роман можно сравнить с китайскими ажурными костяными шарами, наподобие нашей матрешки, только цельными, или же с парусником в бутылке.

Все это странно, поскольку в романе вроде бы описывается довольно тусклая жизнь довольно никчемных людей. Эмма Бовари отличается от них только накалом грез о яркой жизни и яростной любви и готовностью ради этого пойти на все. Все в нашем мире недолюблены, и сами любят, как умеют. О том же говорят, по сути, симметричная флоберовскому роману и куда более сложная и глубокая «Анна Каренина» Толстого, «Легкое дыхание» Бунина (вот кто порой умел до предела отжимать прозу!), «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и даже «Старосветские помещики» молодого Гоголя. Смерть Эммы буднична, Анны — даже героична, но по-настоящему умирают от любви только Шарль Бовари и гоголевский овдовевший старичок, оба бесцветные донельзя — вот ведь в чем парадокс. Значит, важно не только «что», но и «как», и «кто», и «зачем» пишет.

Флобер начинал свой путь в литературе романтиком и закончил мизантропом. А его «Госпожа Бовари» — точка равновесия, гвоздик, на котором качаются плечи правды о жизни и о любви.

«*Сегодня я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем*», — так писал Флобер своей ученице и любовнице об удавшейся ему сцене соблазнения Эммы Родольфом в девятой главе второй части романа. Флобер обожал верховую езду.

Но еще больше он любил плести сети из слов для ловли, в том числе, и читателей.

Как и почему после «Госпожи Бовари» Флобер написал «Саламбо»
ФЛОБЕР «Саламбо»

Ничего общего у этого романа нет с предыдущим. После любовной истории из жизни руанских серых мышей Гюстав Флобер (1821–1880) словно сам мышьяком отравился заодно со своей героиней (его знаменитое: «Эмма — это я!»). И захотелось ему роковых страстей, романтики, экзотики… Он был как «слоеный пирог», по выражению Набокова, не только стилистически, но и по сути своей — таким же романтиком мизантропического покроя, как его современник Бодлер. Литературоведы заметили в очередности его романов строгое чередование нейтрально натуралистических сюжетов с выспренно романтическими, подобно блюдам на столе в грамотно составленном меню (кулинары называли это «переложиться»).

Флобер в жизни был одиночкой — провинциалом, пожившим в Париже, попутешествовавшим, в том числе на Восток, женолюбивым холостяком и перфекционистом, маниакально трудившимся

в «башне из слоновой кости» над стилем своих произведений. У этого сына хирурга с внешностью нормандского крестьянина «… с детства было особое влечение к зрелищу болезни и смерти, к сильным и мрачным ощущениям: еще совсем ребенком он тайком перелезал через стену, чтобы рассматривать трупы в зале для вскрытия. Юношей он привлекал симпатии сумасшедших и идиотов и любил наблюдать больных, как бы подготовляясь к занимавшему его впоследствии изучению нравственного уродства людей, „гангрены жизни“. Его всегда влекло к таинственному, ужасному и уродливому». Авторы статей в словаре Брокгауза сто лет назад в выражениях не стеснялись. Под внешне объективным и бесстрастным тоном повествования у Флобера клокотали такие страсти, что мама дорогая. Чтобы не взорваться (а он и умер от инсульта), он порой давал им выход — в данном случае, в романе «Саламбо» о восстании «гастарбайтеров» в Карфагене за 240 лет до Р.Х.

В этом романе выдумана только любовная линия звероподобного вождя восставших наемников и изрядно чокнутой карфагенской юной жрицы. Положение романиста к тому обязывает, как известно, но это самая слабая линия в

романе. Хотя бы потому, что о любви здесь нет речи: любовь возможна только между равными, между двумя субъектами, а женщина до времен рыцарства и Ренессанса оставалась человеческой самкой даже в собственных глазах, как ни прискорбно это звучит, да и предводитель варваров — дремучий альфа-самец, позарившийся на чужое. Здесь-то собака и зарыта. Роман «Саламбо» никакая не история трагической любви, как кто-то может подумать, а убийственной силы повествование о кровавой драме человеческой цивилизации, чересчур цветистое, но не менее достоверное, чем «Записки о Галльской войне» Цезаря. Фактически, это основанное на реальных событиях беллетризованное историческое сочинение, и образ Саламбо в нем только каллиграфическая декоративная виньетка.

Флобер побывал на местах событий, изучил сотни научных трудов и скудных документов по истории Карфагена, который должен был быть разрушен, согласно всем человеческим, геополитическим и Божьим законам. Имперские муравьи и беспощадные термиты Карфагена оказались еще хуже и ужаснее ненавистных Флоберу мышеподобных буржуа середины XIX века. Но в духе времени писатель предпочел роль не моралиста,

а натуралиста, вроде Фабра или Брэма, тщетно маскируя свои садомазохистские наклонности. Описание оргиастического обряда человеческих жертвоприношений (своих и чужих детей, какая уж там «слезинка ребенка»!) гигантскому медному идолу-автомату Ваала (в топку которого должен был отправиться и девятилетний Ганнибал) следовало бы включить в школьные курсы литературы и истории для понимания и во избежание реинкарнации любых идолов.

Роман «Саламбо» чрезвычайно живописен, экзотичен и ярок, по контрасту с монохромной «Бовари» (а в русском переводе декадента Минского тем более). Отчасти это было продиктовано усталостью тогдашней Европы от самой себя, постылой, из чего вырос романтизм в искусстве и пришла мода на все эксцентричное и чужеродное. В частности, на готику (благодаря Скотту и Гюго), на спонтанных цыган (откуда пошла артистическая «богема»), свободолюбивых греков и прочих повстанцев (Байрон), окраинных славян и испанцев (Мериме), загадочных евреев и опереточных венгров. Реализм Бальзака, Стендаля и самого Флобера приелся публике, едва успев появиться, так что «Саламбо» оказалась в тренде, что называется.

И все же чего-то вроде оперы «Аида» из «Саламбо» не получилось и не могло получиться по определению. Флобера затянула в свой водоворот реальная история Карфагена — олигархической республики вероломных торгашей, потомков финикийских мореходов и изобретателей прообраза всех буквенных алфавитов (мудрым грекам осталось только придумать и вставить в него буквы для гласных звуков).

Карфаген Флобера выглядит сегодня как ретро-антиутопия, где никто даже не догадывался, что этот алчный и душный ад на земле не имеет будущего. «Сатирикон» Петрония и Феллини о том же. Впрочем, нечто такое не входило в замысел писателя. Он был всего лишь писателем.

Оползень души
ФЛОБЕР «Воспитание чувств»

Роман Флобера (1821–1880) «Воспитание чувств» — полезное чтение для мечтающих о жизни, где не будет места подвигу. Пессимизм и даже мизантропию французского классика принято объяснять общественной атмосферой Второй республики и Второй империи во Франции, что так только отчасти. Обычное дело: метили в Бога, а попали в бога душу мать. Флобер попытался было уклониться от главной темы своих романов, устроив себе побег в историческую экзотику романа «Саламбо». Но перемены участи не случилось, и писатель-реалист вынужден был вернуться в настоящее время и ту среду, которую он называл «зловонной» и «тошнотворной», в среду мышеподобных буржуа. Для Флобера «буржуа — тот, кто мыслит низменно», но только ли буржуа так мыслит?

После потрясений Великой французской революции и наполеоновской империи некоторые отзвуки героизма и азарта еще присутствовали в творчестве Стендаля и Бальзака, не говоря уж

о Гюго и Санд, хотя симптомы наступающего безвременья уже были налицо. Но что это за *безвременье* такое, без берегов и поверх барьеров? В «Думе» и «Герое нашего времени» Лермонтова тоже оно? Или у Чехова — со всевозможными «скучными историями» и безмерно печальными комедиями? Или у Горького, с тотальной заболтанностью всего и вся в четырех томах «Клима Самгина», очень напоминающих исторический фон флоберовского романа (такие же возмущенные толпы на парижских улицах, свержение монархии, Временное правительство, Учредительное собрание)? Самые непримиримые помянут еще до кучи брежневский «застой». Да полноте!

Речь в данном случае должна вестись о другом: об отказе от героизма, бездарности, стадности, конформизме и своекорыстии, в сумме — о разложении личности и оползне души (показательно, что роман Горького о судьбах русской интеллигенции первоначально назывался «История пустой души»). Тогда как чего-то стоят в нашем мире только антонимы перечисленного выше: дерзание, талант, непохожесть и, как минимум, осмысленный труд «не за страх, а за совесть», в сумме же — творческий дух и лицо. Никто, од-

нако, не согласится счесть себя ничтожеством за здорово живешь, и потому в ход идет подмена понятий — замещение нематериальных ценностей социальной стоимостью: статус, вес в обществе, размер доходов и прочие измеримые вещи, бренные вдвойне по причине своекорыстия. Преувлекательная азартная игра с высокими ставками и нулевой суммой, за чем не скучно наблюдать до поры даже лучшим из писателей. У которых также имеется собственная корысть: суметь так извернуться, чтобы смочь исполнить свое назначение, в «башне из слоновой кости» или «на дне», как в анекдоте «хоть тушкой, хоть чучелом».

Сын хирурга Флобер был литературным клиницистом в больнице для неисцелимых. Он считал своим долгом писать о современности и заявлял, что «великое искусство должно быть научно и безлично», более того, что «автор в своем произведении должен быть вездесущ и невидим, как господь бог». С гордыней нечеловеческой разработанного им метода все понятно и отчасти даже удалось, а вот с якобы научной бесстрастностью и объективностью у него не очень получилось. Действительно, никакого пафоса, лирических отступлений и моральных оценок, как принято

было до того, у Флобера не сыскать, но скрытого сарказма описаний не меряно, и сам стиль, хочешь не хочешь, выдает автора — как иначе расценивать тропы вроде «холодные как стекло глаза» банкира?

Прав Флобер был только в своем стремлении к объективности при анализе современности, что не удивительно в стране, породившей рационализм и позитивизм в философии. Что с легкой руки Флобера привело к появлению натурализма в литературе и имело далеко идущие последствия для французской культуры, вплоть до так называемого «нового романа», «новой волны» в кино и постструктурализма в философии. До предела принцип бесстрастия довели экзистенциалист Камю и писавший в лучшие годы по-французски Беккет, а до ручки довели его, окарикатурили и похоронили мышеподобные «продолжатели» вроде Роб-Грийе.

Романы о современности Флобера выстраиваются в затылок следующим образом: «Госпожа Бовари» — о мертвящей рутине провинциальной жизни; «Воспитание чувств» — о губительной суете столичной жизни; неоконченный «Бувар и Пекюше» — об интеллектуальном ничтожестве попыток дауншифтинга. Куда ни кинь — всюду

клин.

«L'Education Sentimentale» никакое не «Воспитание чувств», потому что никакие чувства в нем не воспитываются, а только испытываются и дезавуируются, поскольку стереотипы поведения и рассудочная мораль — «сентиментальное воспитание» — фальшивы по определению. И от заключительных сцен романа веет тихим ужасом: когда состарившаяся выдуманная «любовь всей жизни» срезает седую прядь на память о не бывшей никогда любви для героя, который с ближайшим некогда другом, таким же преуспевшим неудачником, предается воспоминаниям об их юношеских мечтах и расстроившемся первом походе в бордель как о лучшей поре жизни обоих. Как же ты жесток, Флобер!..

Изобретатель натуралистического метода
ЗОЛЯ «Жерминаль»

«Жерминаль» сознательно писался его автором как «экспериментальный роман». Дело в том, что Эмиль Золя (1840–1902) в эпоху безраздельного господства позитивизма на дворе вознамерился создать гибрид художественной и научной прозы. Что называется, запрячь в одну повозку «коня и трепетную лань», к чему насколько легкомысленная, настолько же рассудочная страна Декарта, Лафонтена, Руссо, энциклопедистов и якобинцев всегда была склонна. И в случае с романом «Жерминаль» (1885) у Золя это получилось. Тем более, что тема симбиоза и конфликта наемного труда и капитала оказалась соразмерна масштабу его дерзкого замысла воплотить в 20-томной серии романов о Ругон-Маккарах «естественную и социальную историю одного семейства в эпоху Второй империи».

Золя считается изобретателем натуралистического метода в мировой литературе и основателем соответствующей литературной

школы. Отсутствие запретных тем и бесстрастие не весьма аппетитных описаний вызывали упреки в имморализме у одних и приветствовались другими, увидевшими в новомодном методе сходство с работой физиологов, препарирующих объект изучения. Натурализм от сколь угодно критического реализма отличало игнорирование свободы воли, всего личного и нематериального, и преувеличение силы вещей, обстоятельств и наследственности. Тогдашние властители дум договаривались до того, что «порок и добродетель — это такие же продукты, как сахар и купорос». Поэтому натурализм был хорош для описания явлений и событий, в которых личность почти отсутствовала или тушевалась: механического изнурительного труда, полузвериного быта, окопных будней или бунта толп, «бессмысленного и беспощадного». И угнетенные массы, — тем более шахтерские, тем более восставшие, — более всего подходили для этого в качестве объекта.

Золя очень нравились французские импрессионисты, которых он счел такими же натуралистами в живописи, как он сам в литературе. Но на обложке романа «Жерминаль» куда уместнее смотрелись бы чумазые «Едоки картофеля» раннего Ван Гога: такая же беспросветная бедность,

грубость рисунка и бурая гамма. Жизнь своих углекопов Золя сумел изобразить так дотошно и убедительно, словно сам побывал одним из них или, уж точно, не чурался «полевых исследований» своего объекта и не понаслышке знал работу в забое. Самое удивительное, что описание внутреннего устройства шахты (сложнейшего человечьего муравейника, где в XIX веке клеть с рабочими за одну минуту опускалась на глубину более полукилометра!) и организации работ в ней (где в далеких штреках копошились люди, а полуголые откатчицы и слепые шахтные лошади, надрываясь, таскали по проложенным рельсам вагонетки с добытым углем) представляет собой захватывающее чтение. Не менее интересно (во всяком случае, для русского читателя) описание горняцких поселений и быта.

Угледобывающая компания за сотню лет увеличила свои капиталы стократно (!), что позволило ей иметь на севере Франции полдюжины шахт с десятью тысячами рабочих, а ее руководству и парижским акционерам утопать в роскоши. Но и занятые непосильным трудом углекопы мало-помалу и худо-бедно улучшили условия своего существования, покуда отрасль бурно развивалась. Компания в собственных интере-

сах вынуждена была все же заботиться о своей рабочей силе: горняцким семьям выделялось жилье за умеренную плату, несортовой уголь для отопления, предоставлялась медицинская помощь, платились пособия по болезни или инвалидности и даже небольшие пенсии. Сегодня мало кто задумывается об этом, а ведь всего-то полтораста лет назад ничего такого в Европе и мире не было в помине! Как и вообще трудового законодательства, с нормированным рабочим днем и обязательным выходным, с запретом детского труда и проч., не говоря уж о чем-то таком как обязательное образование или избирательное право для всех.

Так вот, покуда отрасль процветала, мужчинам доставало средств на кружку-другую пива после работы, их женам на чашку кофе (!), порой и на мясо на столе, при том что все в семье (кроме матери и совсем малых детей) с 6 утра и до 3 часов дня работали под землей, губя свое здоровье и жизни в нечеловеческих условиях (между прочим, полвека спустя французов в шахтах уже наполовину заменят поляки). В России в те же годы, — пусть не в шахтах, а на фабриках, — чаще всего работали и молодые матери, запирая детишек в сундуках с отверстием для доступа воздуха

и света, и когда те подрастали, их соответственно звали «сундучниками» (как в подмосковном Реутово, например). Ничто такое не забывается и не прощается, нам ли того не знать?

Но вот надвигается подстегиваемый идолом алчности и наживы кризис перепроизводства, о котором до появления Маркса предпочитали не задумываться. С неимоверным трудом возведенное здание экономики вдруг обрушивается, — не без помощи взбунтовавшихся людей и мстительной природы, — с шахтами заодно. И в этих сценах письмо Золя достигает апокалиптических высот. Еще до Фрейда и социальных катаклизмов XX века наш писатель словно голыми руками полез в электропроводку, одной рукой шаря в недрах шахт, а другой — в пушистых интерьерах рантье, утративших всякое чувство реальности по причине паразитизма. Последними рыцарями Капитала оказались достаточно циничные инженеры и техники — но им нечего предложить своим работодателям и обездоленным людям, кроме профессиональной чести и личного героизма.

Все развивается так, как должно развиваться, когда характеры намечены, роли разобраны, сцена приводится в движение скрытыми под ней

шестернями, и подавленная человечность вдруг принимается мстить за собственную покорность всем и всему без разбору — бунт! Нечто похожее случается периодически в цирках и зверинцах, но, что куда страшнее, вновь происходит в едва начавшейся истории XXI века. Именно поэтому роман «Жерминаль» и сегодня остается актуальной книгой — что называется, «зарекалась свинья помои хлебать».

Тем не менее негоже терять волю к сопротивлению, как не терял ее Золя, осмелившийся выступить общественным защитником в сфабрикованном деле Дрейфуса, а своему лучшему роману давший название весеннего месяца революционного календаря якобинцев — «жерминаль» (март-апрель). Он не верил ни на грош бунтарским обещаниям рая на земле, но твердо верил в революцию весны после зимы.

Анамнез жизненного фиаско
ЗОЛЯ «Западня»

Провозглашенный Эмилем Золя (1840–1902) «научно-художественный» метод натурализма в литературе — нечто среднее между «чернухой» и критическим реализмом. От первой его отличает отсутствие смакования мерзостей, от второго некоторая поверхностность, свойственная мировоззрению позитивизма и вульгарного материализма. При жизни Золя химики, физики, биологи и социалисты вознамерились дать окончательные ответы на основные терзавшие человечество вопросы. Именно так: не человека, а человечество. Натурализм и есть теория и эстетика больших чисел, не очень интересующаяся собственно человеческим в человеке. Натурализм отчасти похож на изобретенную в то время фотографию, отличающуюся как от живописи прошлого, так и от кинематографа будущего. В ней много точности, много статики и мало жизни. Но и у фотографии имеются достоинства.

В романе Золя «Западня» больше всего поражает, как можно писать настолько интересно

и почти безукоризненно о настолько малопривлекательных вещах. Парижские низы общества — районы рабочих, ремесленников и мелких лавочников, с внешне упорядоченным, но по сути полуживотным бытом. Изнурительный физический труд, балансирование между относительным достатком (с мясом, сыром, кофе и вином), бедностью (с хлебом, вином и цикорием) и нищетой (на хлебе и воде), блудливые супруги и зверские побои в семьях, запущенные дети, злые сплетни и склоки, повальное винное пьянство, переходящее в водочный алкоголизм (в тогдашней Франции тоже, не только в России). «Западня» — название забегаловки с гигантским пыхтящим самогонным аппаратом, где заправляются работяги до, во время, после и вместо работы.

Но никакого нагнетания и перебора — тон повествования предельно нейтральный, хлесткие характеристики и суждения единичны, описания удивительно экономны, пластичны и наглядны. Не случайно ближайшим другом Золя на протяжении всей жизни был художник Поль Сезанн. Французская литературная школа в лучшем своем виде: Флобер, Золя, Мопассан (одно время они и выступали сообща). Этот седьмой по сче-

ту роман из 20-томной серии «Ругон-Маккары» взорвал общество скандальной правдивостью изображения обыденной жизни и принес Золя долгожданные славу и богатство, позволившее ему купить особняк под Парижем и навсегда забыть о нужде времен собственной молодости.

Золя не только хорошо знал, о чем писал, но и не ленился всякий раз предварительно проводить огромную исследовательскую работу. О крестьянской ферме, железной дороге, прачечной, кузнице, мастерской ювелира, шахте он писал с таким знанием технической стороны дела, словно сам в них работал. И то ли налет ретро, то ли еще что, но это интересно читать и сегодня. Интересно читать в «Западне» не только о прогулках по улицам и кабачкам тогдашнего Парижа, о жилищах простых парижан того времени, о царивших нравах (лапали — понятно, но зачем так щипали знакомых, малознакомых и совсем незнакомых женщин?!), но и о сокровищах Лувра, увиденных глазами простолюдинов. Спасаясь от ливня, свадебная процессия прачки с кровельщиком забрела в музей искусств. Эту сцену, а затем психодраму свадебного банкета в ресторанчике, до того — живописнейшее описание женской драки в прачечной, позже — именин

прачки-хромоножки в «тучные годы» ее жизни (феерический гимн простонародной французской кухне, выполненный в брутальном стиле старой фламандской живописи!) — читать истинное наслаждение (и сразу же отправиться на кухню порыться в собственном холодильнике). Но за все приходится платить — и за удовольствия вдвойне. Тем более женщине, тем более податливой, тем более в патогенной среде.

У прачки была мечта — «жить среди порядочных людей, ведь попасть в дурное общество, — говорила она, — все равно что попасть в западню: схватит, прихлопнет, а женщину и вовсе раздавит в один миг!». Что и произошло, и не с ней одной. «Чернуха» явилась за своей законной долей добычи. Как выразился похоронный агент-выпивоха: «Если ты помер, так уж это надолго» — и в конце романа подвел черту: «Это я, Биби Весельчак, Утешитель Дам… Ты счастлива теперь. Спи, моя хорошая, баюшки-баю!»

В книжном море накопилось бессчетное множество книг, не стоящих прочтения. Тем ценнее такие, которые можно читать и которые стоит читать. Эта из них.

Милый друг как культурный герой
МОПАССАН «Милый друг»

Ги де Мопассан (1850–1893) являлся в первую очередь непревзойденным новеллистом, автором трехсот сюжетных рассказов, большая часть которых сделалась классикой жанра. Из-под его пера вышли также шесть романов и три незавершенные книги путевых очерков. Все это написано было им за десять лет! Творческий взрыв такой силы привел к декомпрессии (нечто похожее произошло тогда же с Ван-Гогом и Ницше). На сорок втором году жизни сверхуспешный писатель перерезал себе горло и закончил жизнь в психиатрической лечебнице, утратив человеческий облик (сифилис, якобы наследственный и давший знать о себе в зените молодости, разрешился параличом мозга).

Самый знаменитый роман Мопассана «Bel-Ami», «Милый друг», вышел в свет в 1885 году. Его главный герой, «красавец-мужчина» Дюруа, занимает место в ряду энергичных честолюбцев из низших слоев общества или из провинции, терзаемых социальной завистью и знакомых

читателям по произведениям Руссо, Стендаля, Бальзака, Дюма. Но есть у него одна особенность, позволявшая ему технично обойти своих конкурентов.

Когда благодаря Великой французской революции и Наполеону заработали вовсю социальные лифты, на смену жестокому сословному неравенству пришло гораздо более щадящее имущественное неравенство. В силу этого очень изменилась значительная часть европейцев. Двумя столетиями ранее Паскаль удивлялся, как в результате каких-то событий меняется вдруг характер людей и, соответственно, народа в целом: «… взгляните на него через два поколения — это по-прежнему французы, но они уже совсем другие». Западная цивилизация еще со Средневековья трудилась над социальным освобождением женщины, что не могло не привести к смягчению нравов и эротизации общества. От куртуазного служения, через галантное ухаживание, пряные соблазны «бель эпок» или «фин де сьекль» и триумф учения Фрейда, к недавнему «make love, not war» и тотальной эротизации коммерческой рекламы — тенденция очевидна.

И герой Мопассана просто наиболее последовательным образом использовал постель и

выгодный мезальянс в качестве самого быстрого социального лифта. Таким образом, Мопассан застолбил социальный тип и литературный образ, имена которого могут меняться, но прозвище остается неизменным — «милый друг».

Долгожительство этого образа обеспечено литературными достоинствами одноименного романа. Мопассан, по его собственному выражению, ворвался в литературу, как метеор, и обещал уйти, как удар грома. Первую опубликованную им в тридцатилетнем возрасте повесть «Пышка» его учитель Флобер признал безусловным шедевром. Обрушившаяся на Мопассана слава в век литературы и количество экранизаций в век кино лишь подтвердили правоту мэтра. У Флобера Мопассан учился искусству построения безукоризненных фраз, а у опубликовавшего «Пышку» Золя научному подходу и натуралистическому описанию явлений окружающей жизни, — то есть в обоих случаях наружному бесстрастию, маскирующему темперамент. Этот момент очень хорошо почувствовал одессит Бабель, преклонявшийся перед фразой Мопассана — «свободной, текучей, с длинным дыханием страсти… Фраза рождается на свет хорошей и дурной в одно и то же время. Тайна заключается в повороте, едва

ощутимом. Рычаг должен лежать в руке и обогреваться. Повернуть его надо один раз, а не два».

Сын обедневшего аристократа, оставившего семью, и матери-невротички из буржуазной родни Флобера, Мопассан придерживался приземленного взгляда на жизнь и безусловный приоритет отдавал поступкам людей, а не психологии их поведения. Ровно так же считали его земляки — здравомысленные нормандские крестьяне, верившие только в то, что можно пощупать рукой. Ровно так же считали марксисты, видевшие в человеке продукт социальных связей и отношений — как бы точку их фокусировки. Поэтому так материально ощутимы герои Мопассана, так живописны их столкновения с себе подобными, словно в красиво разыгранной бильярдной партии.

Милый друг — это живой манекен и почти двойник столь же успешного в тогдашней Франции… Жоржа Дантеса — и внешне, и биографически, и по существу.

На ум приходит замечательный стих Мандельштама о ренессансном генезисе и «кормовой базе» подобного типа мужчин:

«…Лепили воск, мотали шелк, / Учили попугаев / И в спальню, видя в этом толк, / Пускали

негодяев».

Кстати, описание откровенных сцен Мопассан позволял себе только в новеллах, но не в романах, адресованных благопристойной буржуазной публике.

При жизни Мопассана происходили стремительная утилизация окружающего мира и овеществление человека, названное философами отчуждением. Но разве Сезанн, а за ним кубисты не то же самое делали в живописи? Однако французское искусство до поры выручал потрясающий сенсуализм, культ ощущений. Мопассан писал: «В зависимости от температуры ветра, от запаха земли и от яркости дневного освещения вы чувствуете страдания, печаль или радость». Под обаяние чувственной прозы Мопассана попадали Тургенев, Толстой, Бабель, Бунин в «Темных аллеях». Предельный вывод из художественных принципов Мопассана сделал экзистенциалист Камю в «Постороннем», герой которого уже ничего не чувствует, но лишь ощущает и совершает убийство оттого только, что его допекло нестерпимое африканское солнце. Несносного летнего зноя в парижском мегаполисе достаточно и в «Милом друге» Мопассана. Как и у нас в Москве теперь.

Но есть в этом романе еще один пласт, и он, пожалуй, не менее интересен.

Это сатирическое, патологоанатомическое описание нравов, интриг и афер политико-финансово-медийной элиты тогдашней Третьей республики, которое читается как сегодняшняя газета, где бы вы ни жили.

Глубоко копнул мсье Мопассан.

Курортный роман
МОПАССАН «Монт-Ориоль»

Самый знаменитый роман Мопассана «Милый друг» вышел в свет в 1885 году. Это роман «парижский», «журналистский» и «любовный» — путь в высшее общество главный герой прокладывает себе через постель и выгодный брак. Тривиально, но достоверно. Автор любил и ценил этот свой роман настолько, что, разбогатев, называл свои яхты только так — «Bel-Ami».

Следующим его романом стал «Монт-Ориоль» — о среде, которую он успел хорошо изучить, — роман «курортный» и тоже «любовный». Это последнее определение в кавычках, потому что в обоих романах любовь занимает подчиненное, служебное положение и является не целью, а средством и инструментом. Для героев — улучшить свое материальное и социальное положение, а для писателя — развлечь и привлечь внимание большего числа читателей. Хотя, по сути, это роман социальный и сатирический, по праву входящий в канон классических произведений литературы критического реализма.

Местом действия в нем является входящий в моду водолечебный курорт, и его «раскрутка» — главная пружина развития сюжета. Ничего личного — только бизнес, в который так или иначе оказываются вовлечены все герои. Как активные его участники, так и жертвы, невольными символами которых становятся разорванная взрывом в клочья брехливая собачонка и сдохший от непосильного труда и побоев бессловесный осел.

В относительно утихомирившейся на целое столетие после наполеоновских войн Европе водолечебницы сделались обязательным элементом времяпрепровождения привилегированной и состоятельной публики. Естественно, такой шанс обогатиться за ее счет не могло упустить множество предприимчивых людей — от парижского банкира-еврея и прижимистого крестьянина-землевладельца до столичных врачей-шарлатанов и проходимцев-авантюристов. Картина не новая и неустаревающая, увы.

В романе все обманывают всех, а заодно самих себя, но пузырь надувается, и благосостояние обманутых обманщиков растет, как на дрожжах. В итоге, так или иначе, все удовлетворены, но всем пришлось вываляться в том, о чем в книжках не пишут. Все поруганы: столичные мажоры

сделались пешками в игре и их женили на крестьянках, сорвавший куш банкир станет рогат и будет души не чаять в дочурке, считая ее своей, а мать ребенка перестанет верить в любовь, поманившую ее и обманувшую.

Сатирический момент особенно силен в описании шарлатанства продажных медиков, кульминацией которого становится изуверская практика принудительного промывания желудков богатым идиотам. Есть в романе и автобиографический момент: литературоведы считают, что писатель наградил своей внешностью и физической конституцией героя-любовника, наставившего рога банкиру. При том, что Мопассану подходила эта роль, но вот уж склонности к иллюзиям и самообману, свойственной его герою, у него точно не было ни на грош. С этим был связан его жуткий суицид, или причина его более тривиальна, сказать невозможно, да и не нам судить.

Мир, где невозможное возможно
ЛЕРУ «Призрак оперы»

Гастон Леру (1868–1927) был в свое время преуспевающим парижским журналистом и знаменитым литератором. Его очерки о путешествии по России цитировал Ленин, изобретательность его детективных романов поразила и восхитила юную Агату Кристи, позже что-то находили для себя в его творчестве сюрреалисты и Эйзенштейн, о нем писали Кокто и Борхес. Но поистине всемирная слава пришла к Леру в конце XX века, когда композитор Ллойд Уэббер создал мюзикл по его роману «Призрак Оперы», не сходящий со сцен уже три десятилетия. От перевода на язык другого искусства произведение Леру только выиграло. Как известно, хуже всего поддаются переводу гениальные оригиналы, а общепонятные, наоборот, прирастают смыслами и обогащаются, когда за дело берется мастер. Уэббер — автор изумительных мелодий: рок-оперы с чудовищным названием «Иисус Христос — суперзвезда» и самых успешных мюзиклов конца тысячелетия. Что-то же зацепило его в сути конфликта и об-

разной системе романа Леру? К этому интересно присмотреться.

Конечно же, в первую очередь романтическая мелодраматическая история любви с глубоко уходящими корнями. Вспомним «Собор Парижской Богоматери» Гюго, также являющийся отголоском древнейшей и известной всем народам истории об отношениях «красавицы и чудовища». Родство очевидно, похоже и место действия. Только у Гюго это средневековый готический собор Нотр-Дам, а у Леру — Гранд опера, эклектичный новодел времен Наполеона Третьего и возомнившей о себе буржуазии. Леру приукрасил и расцветил его игрой своего воображения. Вместо пожарного бассейна в подвале Гранд опера у него целое озеро, напоминающее подземное водохранилище в византийской базилике Стамбула. На его дальнем берегу устроил себе логово Призрак Оперы. Попасть в него можно только на лодке, словно одолженной у Харона, если кому-то удастся уцелеть в зеркальной Комнате Пыток, срисованной с аттракциона на Парижской выставке 1900 года, и выдержать гипнотизирующее пение из-под воды Сирены. Чтобы сделать Призрака вездесущим и неуловимым, писателю пришлось многократно увеличить размеры здания и проделать в нем

массу секретных ходов и коммуникаций. Реально оборвавшийся как-то в Гранд опера один из противовесов люстры, убивший кого-то на балконе, у Леру оборачивается обрушением многотонной люстры на зрителей партера — впечатляющая сцена!

Придумки Леру породили массу подражателей и продолжателей (достаточно вспомнить зеркальную комнату в одной из серий кинобондианы), но были у него также предшественники и современники в этой области. Граф Монте-Кристо, капитан Немо, Фантомас, Призрак Оперы (никакой не призрак, а изобретатель, фокусник и музыкальный гений Эрик), Бэтмен и его враги, агент 007 — все это сказочные герои-индивидуалисты эпохи капитализма и технического прогресса. Единственное отличие героя Леру от остальных состоит в совершенно неожиданной для героев такого плана способности к любви до полного самоотречения.

Леру смешал жанры — и это сработало. Причем не Призрак Оперы является главным героем его романа. Только сумасшедший станет себя с ним идентифицировать. А вот войти в положение и разделить чувства юной певички Кристины Дае способны миллионы девочек-подростков и мо-

лодых женщин во всем мире. Сработал избитый, но безотказный сюжетный прием противопоставления противной примадонне прелестной дебютантки, очередной Золушки. Но решающим оказалось двойственное и двусмысленное положение этой дебютантки между влюбленными в нее Призраком Оперы и молодым виконтом (между учителем и сверстником, покровителем и поклонником, а договаривая до конца — между властным отцом и самоотверженным женихом). Какое женское сердце не отзовется на предложение пережить нечто такое, вспомнить или помечтать? Представить саму себя в роли жертвы безоглядных страстей, да еще в ореоле великого искусства на сцене парижской Гранд Опера, под шквал аплодисментов и музыку Уэббера.

Поэтому мальчишкам — Фантомас и Бонд, а девчонкам — Призрак Оперы. Массовая культура давно уже поняла, что главный ее адресат — тинейджеры. Тем более что люди все меньше согласны стариться телом и душой.

Роман о терроре
ФРАНС «Боги жаждут»

Анатоль Франс (псевдоним Франсуа Анатоля Тибо, 1844–1924) был очень образованным, умным и талантливым писателем с рекордно маленьким мозгом (1 кг 17 г), и хотя вес брутто значения не имеет, как доказано наукой, его черепная коробка оказалась не в состоянии вместить и переварить все величие грандиозных идей Великой французской и Великой Октябрьской революций.

Он был кабинетным писателем — библиотекарем, как Борхес, и книжником, тонким эстетом «парнасской школы», ироничным скептиком и эпикурейцем, но также воинственным атеистом, чьи сочинения католическая церковь внесла в «Индекс запрещенных книг», после дела Дрейфуса стал видным социалистом, а после начала мировой войны — активным пацифистом, деньги своей Нобелевской премии пожертвовал на помощь голодающим России. Этот прославленный писатель был порядочным человеком и трезвым мыслителем, не склонным слишком

строго судить окружающий мир и людей, что всегда большая редкость. Тем более когда берешься за роман о кровавом государственном терроре съехавших с катушек революционеров.

Камня в них не бросил Франс именно потому, что видел трагедийную сторону революции, ее тектонику — выход наружу накопившегося подспудного напряжения, выплеск смертельных обид и самоубийственных страстей, безличных стихий, перемалывающих всё и вся. Пока народ, как целое, не обопьется кровью и не утопит в ней своих кумиров — жрецов кровожадных идолов. «Боги жаждут» — один из лозунгов инициатора взятия Бастилии Камиля Демулена, отправленного заодно с Дантоном на гильотину, чего не миновал никто из вождей революции, кроме шелудивого «друга народа» Марата, которого успокоил кинжал.

Апогей беснования якобинского террора и его бесславный финал в термидоре (июле) 1794 года — тема романа Франса «Боги жаждут». Читая его, невозможно избавиться от искушения сравнивать с тем, как это было у нас, и умозаключений, как это бывает где бы то ни было вообще. Ну отличается несколько характер буржуазной революции от пролетарской; ну очередность их в

цепи событий может быть другой (от революции к гражданской и мировой войне — и от мировой войны к революции и гражданской войне); ну отступают «последние заморозки», погибают «первые ласточки», и революция «пожирает своих детей»; ну национальные особенности, традиции, климат и проч., — так тем интереснее, поскольку количество совпадений зашкаливает. И чем дальше, тем больше, так что очевидной становится арифметика событий — их логика, инвариант, матрица.

Франс являлся потомственным знатоком суммы знаний о Великой французской революции — его отец, книготорговец, специализировался на продаже книг по ее истории. Но это всего лишь краски — в картину они сложились у писателя лишь в преклонном возрасте, за пару лет до начала Первой мировой войны. Картина получилась в высшей степени живописная и довольно мрачная, как для такого ироничного эпикурейца и гедониста. По своей природе он был человеком добрым, снисходительно-насмешливым и рассудительным, что не редкость в стране Рабле, Монтеня и Декарта. Серьезнее измены жены драм у него в жизни не было, не считая этой занозы в сознании — безумия человеческого рода. Поэтому

книги его так хороши, остроумны и схематичны.

Роман «Боги жаждут» строится на идейном противостоянии фанатичного, в силу своей бездарности, художника Гамлена (был потом в истории Европы весьма похожий на него венский маргинал) — и альтер эго автора старика Бротто, скептичного гедониста и убежденного атеиста, придерживающегося принципов разумного эгоизма, однако, почему-то склонного сеять добро вокруг. За их конфликтом маячит зловещая фигура Жана-Жака Руссо, чья идеализация Природы, наделение ее атрибутами Добра и апология естественного человека, «благородного дикаря», больше чего бы то ни было способствовала росту революционных настроений во Франции — восстанию Природы против Цивилизации, с чего начинается всякая социальная революция, независимо от ее характера. Но, утверждая культ Разума, лицемерно объявляя Природу, как продукт Творца, благой по определению, а человека добродетельным изначально, Жан-Жак совершил подлог, расплодивший чудовищ.

Бротто действительно добр, а почему — бог весть (стал или уродился таким, как бывают люди красивые или расположенные к радости, а бывают унылые и угрюмые, ни при каких внешних

условиях не способные быть счастливыми). А вот Гамлен, желая соответствовать учению Руссо, решает по собственной воле и выбору сделаться добрым, — сознательно, разумно, идейно, — и принудить всех людей вокруг стать такими же. Бротто меланхолично замечает: «Он добродетелен — он будет страшен», — попутно возражая «пустомеле» Руссо: «Природа учит нас пожирать друг друга». Что и произошло. Чистосердечный, но пораженный душевной глухотой Гамлен очень быстро превращается в осатаневшего палача, видящего во всех окружающих законченных или недоделанных врагов Республики и своих собственных.

Этому способствовала сидевшая в нем мертвечинка (у этого художника строгих эстетических пристрастий эталонная холодная красота античных статуй вызывает не восхищение, а «уважение»), такая же общая неразвитость чувств и чувственного восприятия, как у любимого писателя Ленина Чернышевского (которую Набоков не без оснований приравнял к жизнеотрицанию автора романа «Что делать?», катехизиса российских революционеров). Академик Шафаревич пошел дальше, диагностировав у социалистического идеала равенства сильнейшее «стремление

к смерти» (но разве не им продиктованы слова песни: «Смело мы в бой пойдем за власть Советов и как один умрем в борьбе за это»?). Какие-то чувства в душе Гамлена шевелятся, а негативные и садомазохистского свойства даже клокочут. Он не злодей по природе: он заботливый сын; в грозящей самосудом ситуации заступается за Бротто; отдает свою пайку хлеба матери-одиночке на улице; дойдя до совершенного умопомрачения в революционном угаре, подымает на руки чье-то ребенка — вот ради кого все его злодеяния, ради будущей, другой Франции! Но для этого предстоит очистить страну от нечисти подчистую. И по велению своего «честного сердца» он отправляет людей уже без разбору, — за компанию, до кучи и оптом, — под нож гильотины.

Непривычно для нашего уха звучат обращения «гражданин Гамлен», «гражданин Бротто», тогда как у нас было принято более «теплое» обращение — «товарищ». То есть в триаде СВОБОДА-РАВЕНСТВО-БРАТСТВО французы делали упор на второй член, а мы на третий. Но главное не в этом, а в требовании их общего знаменателя — СПРАВЕДЛИВОСТИ. И это не просто вполне законное возмущение социальной несправедливостью, а РЕЛИГИЯ СПРАВЕДЛИВОСТИ как

таковой, с жрецами культа, — Маратом, Робеспьером, марксистами, верными ленинцами, сталинистами, — и культом личности их самих. Насколько пародийным сегодня выглядит поочередное вымарывание роли каждого из них в революции и зачисление в стан «изменников», — пресловутая гибкость «генеральной линии» уже у якобинцев! — настолько жутким выглядит для нас скармливание их голов гильотине, под которой вылизывали кровь бездомные собаки. Но, во-первых, тогда это все было внове — прямое народовластие! А изобретение французским хирургом и немецким механиком машины для обезглавливания, получившей имя Гильотена, воспринималось как наиболее безболезненный и гуманный способ смертной казни — что резонно, по сравнению с отмененными революцией кандалами и пытками подсудимых и их четвертованием или сожжением заживо, как было издавна принято в Европе. Ирония Истории состоит в том, что Гильотен являлся принципиальным противником смертной казни и предложил Конвенту использовать гильотину как временную меру — и если кто не знает, она применялась в тюрьмах Франции до 1981 года, а последняя публичная казнь состоялась в Париже

летом 1939 года. Самого Гильотена чудом не успели гильотинировать. Его родственники просили власти переименовать гильотину, но получили отказ, и им пришлось поменять фамилию.

Восемь веков монархического правления воспитали население так, что из захваченных особняков знати в Сен-Жерменском предместье и из королевского дворца в Тюильри восставшие не унесли даже булавки (это уже «Друг народа» Марат призвал с запозданием «грабить награбленное» у спекулянтов), превратив при этом публичные казни в шоу с воспитательным подтекстом (чернь получала сатисфакцию и бесплатное развлечение, а знать — адреналин, как острую приправу для галантного флирта).

Восхищает описание гардероба тогдашних парижан, кричаще яркого и пестрого, как петушиный хвост. Малость озадачивает рацион бедноты в якобы «голодающей» столице. Экзотическое описание очереди знакомо до боли и отвращения всякому человеку с советским прошлым. Как и твердые цены, приводящие к дефициту и спекуляции, преследуемой по закону. А еще доносы и судилища, известные нам, в основном, уже только по преданиям и книгам документальным и художественным (Фейхтвангера «Москва 1937»,

Оруэлла «1984», сотням и тысячам других). А вот «удостоверение о благонадежности» вместо паспорта — это чисто французское изобретение, как революционный календарь и игральные карты, робеспьеровский культ Верховного Существа и т. п. (народ с выдумкой; будь у революционеров больше времени, они бы свифтовских лапутян затмили).

Гамлен был гражданином Никто. Как пишет Франс, судьями революционных трибуналов становились «люди не хуже и не лучше других… всякий, кто согласился бы стать на их место, действовал бы точно так же, как они, и выполнял бы с грехом пополам возложенные на них чудовищные задачи». Ровно о том же писала Ханна Арендт в «Источниках тоталитаризма», называя это «банальностью зла», позже куда более нервно писали у нас, а Надежда Мандельштам даже вывела некий «закон самоуничтожения зла».

Стоеросовый Гамлен (что не оскорбление, а констатация) безуспешно пытался утопить в сексе с Элоди подавленное ощущение своей вины (как сказано, «и бесы веруют и трепещут») и даже поднялся до понимания того, что он один из «бичей божьих» (что было свойственно некоторым ватажкам крестьянских войн, таким как Пуга-

чев), а не пал до уровня Гитлера (заявившего, что Германия-де оказалась его «недостойна»). Подобно нашкодившему ребенку, Гамлен испытывал все более острую нужду в наказании и под конец желал только своего полного забвения в будущей Франции, для которой он так потрудился, выполняя самую грязную работу. По справедливости и получил от тех, к которым взывал: «О, спасительный террор, святой террор! О, бесценная гильотина!» А Элоди что — отряхнулась от наваждения связи с палачом (как у героини «Ночного портье» Лилиан Кавани) и вернулась в русло нормальной жизни с новым партнером, дружком Гамлена, ровно с теми же словами, которые она обращала к Гамлену, затаскивая его в постель. Франс все-таки был травмирован изменой жены.

Федералисты для Французской республики были много страшнее роялистов, и неизвестно, якобинский террор, унесший десятки тысяч людей (то есть доли процента от населения) или революционный энтузиазм широких масс помог уберечь страну от распада. Похоже, все же последнее, о чем говорят успехи французских армий нового типа, доставшихся императору Наполеону, который вознесет Францию на небывалую высоту, обескровит, как никогда, и доведет

до ручки. После чего Франция вернется к своим естественным пределам, в места компактного проживания, а низложенный император умрет от клаустрофобии на острове в Атлантическом океане. Волею судеб революционная Франция оказалась брошена в топку истории Европы, чтобы переформатировать ее в духе Гражданского кодекса Наполеона. В конце жизни он утверждал, что поэтому его будут помнить потомки, а не за полководческий гений и военные победы.

Вот и поди разберись, когда народу уже семь миллиардов, и два столетия спустя политика террора снова в повестке дня…

Человек-роман
ПРУСТ «В сторону Свана»

Жизнь модернистского романа в европейских литературах оказалась не длиннее человеческой жизни. Этот революционный жанр покоился на спинах трех китов, задавших его параметры: Пруста, Джойса и Кафки, с чем согласно большинство литературоведов.

Расцвет их творчества пришелся на Первую мировую войну, которой они почти не заметили, будучи заняты другим. Дело к этому шло давно, но они сумели, как никто до них, развернуть литературу в сторону внутренней жизни человека и освободить от диктата социально-исторической проблематики, в путах которой увяз традиционный реалистический роман. Правы и неправы обе тенденции, но именно так и бывает всегда в жизни и в искусстве. Разворот в умах и литературный переворот произошел на фоне и в результате революционных научных открытий (Дарвина, Фрейда, Эйнштейна и др.) и неслыханного технического прогресса (средств передвижения, связи, строительства… и уничтожения), к чему

человечество оказалось совершенно не готово. Никогда еще мир не менялся так стремительно и головоломно — отсюда масштаб той войны, которую в Западной Европе и сто лет спустя принято называть Великой. Глобализация, алчность, ничтожество позитивистской философии, раздрай политической мысли, демография — все к этому располагало.

Марсель Пруст (1871–1922) старший из трех корифеев модернистского романа и, соответственно, самый традиционный из них. Этого родоначальника жанра с равным успехом можно назвать также могильщиком традиционного романа. Он подводил черту, и в его грандиозной семитомной эпопее «В поисках утраченного времени» отпечатались и застыли, словно мухи в янтаре, столетия французской литературы и мысли. «Поток сознания» у Пруста авторский и грамматически правильный, а не полифоничный и аграмматичный, как в «Улиссе» Джойса, ставшего жертвой собственных куда более радикальных и уже совершенно не читаемых «Поминок по Финнегану». Кафка также пал жертвой собственного художественно-философского радикализма. В «Процессе», «Замке» и притчах он бросил вызов Создателю и боролся с Ним,

желая пройти во «врата Закона» или подняться по «лестнице Иакова», и был повержен, но не посрамил чести. Он — суицидальный герой.

Джойс затевал свою «книгу книг» с намерением включить в нее все основные смыслы и сюжеты греко-римо-христианской цивилизации и, описав скрупулезно день своих героев с утра и до ночи, вывести в пародийном ключе формулу человеческой жизни как таковой. Кафку не занимало ничто иное, кроме кратчайшей дороги в несуществующий или недоступный в принципе (невелика разница) Рай. По сравнению с этими одержимыми Пруст — респектабельный автор-долгожитель. Пятидесяти лет жизни и десяти лет сизифова труда писателю достало, чтобы справиться с поставленной им перед собой и стоящей перед каждым из нас задачей. А именно: собрать прожитую жизнь из разрозненных и траченных временем фрагментов, чтобы обрести целостность и постичь смысл всего случившегося с тобой. Искусство всегда пыталось противостоять времени, дающему жизнь и одновременно отбирающему ее (пушкинское «и каждый час уносит частичку бытия»). Поэтому «поиски утраченного времени» — это и есть задача задач искусства литературы. Пруст безошибочно выбрал цель.

Его «поиски» были созвучны философии Бергсона и Гуссерля и физике Эйнштейна, акцентировавших текучую «длительность» времени, его «интуитивное переживание», и его парадоксальную «относительность». Ведь что такое человеческая память, — если речь идет не об усвоенных сведениях, а о значимых событиях, — как не память о том, чего больше нет? Она травматична и похожа на зарубки, оставленные временем, или на отвалы не прожитого как надлежит, в полную силу, опыта. Восточными мудрецами высказывалась мысль, что абсолютное переживание не оставляет следа: что можно сказать об оргазме, миге на волосок от гибели (пушкинское «мрачной бездны на краю»), волнующем сновидении или выпадении в нирвану, кроме констатации того, что они были и только? Однако жизнь не состоит из одних пиков, но также из подъемов и спусков, томления и упований, и даже животным, самозабвенно живущим только «здесь и сейчас», не откажешь в наличии кое-каких воспоминаний. В реактивности — способности воспринимать, реагировать и помнить — заключается главное отличие живой природы от безжизненной, как известно. Поэтому даже растения обладают памятью и некой волей к жизни.

Так вот, Пруст изобрел своеобразную технику активации, возгонки и дожития воспоминаний, позволяющую аннулировать время, достигнуть невероятной интенсивности переживания, обрести цельность личности со всеми «потрохами» и на всех уровнях. Смутные эмоции становятся у Пруста внятными чувствами, рефлексия не разъедает, а скрепляет воедино все ингредиенты, сырое становится печеным, съедобным и… вкусным. Спасибо горьковатому миндальному прянику, размоченному в сладком чае — знаменитой «мадленке» Пруста, пробудившей больного астмой писателя к новой жизни и подарившей читателям удивительный инструмент для собирания самих себя из фрагментов «утраченного времени» — для моделирования и понимания собственных жизней.

Об этом рассказывается в «Комбре» — первой и самой замечательной части прустовской эпопеи. С некоторой натяжкой эту повествовательную увертюру можно сравнить с толкиеновским «Хоббитом», в котором уже все есть, что будет в трехтомном «Властелине колец», только в свернутом, экономном и прозрачном виде, без избыточного многословия и тяжеловесности.

Свою обитую пробкой комнату с зашторенны-

ми окнами астматик Пруст превратил в подобие кинозала для одного человека, где он предавался грезам по ночам и отсыпался днем, и где создал поразительно грациозную повесть взрослого человека о своем детстве, смысл которого для него только теперь вдруг прояснился, и все, что он некогда любил, ожило, пришло в движение и заговорило. И это не было бегством писателя в детство, а воскрешением и возвращением его в строй и в состав взрослой личности — поумневшей и, наконец-то, счастливой.

Прустовская методика обретения счастья развилась из таких пустяков (ахматовского «такого сора»), как вкус размокшей в чае печенюшки; как неожиданно долетевший запах из детства, пробивающий до мозга костей; как бессмысленное сочетание звуков забытой мелодии, стишка, чьего-то имени, вдруг открывающих все заржавленные запертые двери. Таким образом, «я» — это дом памяти, книга — ее концентрат, а автор книги — сам себя написавший человек-роман. Доставшееся нам даром от Создателя время (по замечательному выражению прустовской служанки) требует от человека душевного труда, как минимум, и только тогда обретает смысл и цену.

Люди философского склада, такие как «фанаты»

Пруста Делёз и Мамардашвили, это понимают. Писатели вроде Гончарова, автора «Обломова», тоже; а вроде Горького-Пешкова — нет: «Французы дошли до Пруста, который писал о пустяках фразами по тридцать строк без точек». Беллетристам, вроде Нагибина, Пруст мил, поскольку позволяет в охотку расписаться на тысячи страниц и, гипотетически, тем самым снискать славу. Но не получится.

Задним числом очевидно, что Пруст шел к своему роману всю сознательную жизнь, и все у него шло в дело: перевод книг культового британского искусствоведа Рёскина — и изучение по любви и избирательному сродству фламандской, венецианской и отечественной живописи; полученное сызмалу женское воспитание — и, соответственно, склонность к девиации полового поведения; апология болезни — и репортажи о событиях великосветской жизни для «Фигаро»; благоприобретенный снобизм — и скепсис по отношению к нему; традиции картезианского рассудочного мышления — и поэтические способности; полемика с Сент-Бёвом и стендалевской романистикой — и согласие с бергсоновской концепцией времени; маниакальность, наконец, как непременный признак гениальности.

И все же в чем-то прав и родоначальник соцреализма Горький — потому что есть правда «мира», и есть правда «войны». Чтобы не «размазывать белую кашу по чистому столу», по выражению франкофила Бабеля в «Одесских рассказах», читателям не помешает узнать, как скончался первый переводчик Пруста на русский язык Адриан Франковский.

А.Н. Болдырев 12 февраля 1942 года смог записать: «Когда ушел он <Франковский> — неизвестно, известно лишь, что около 12 ч. в ночь с 31-го на 1-е февраля он шел по Литейному на угол Кирочной и ощутил такой упадок сил, что вынужден был отказаться от мысли дойти до дому. Он свернул на Кирочную, чтобы искать приюта у Энгельгартов (дом Анненшуле), но по лестнице подняться уже не мог. Упросил кого-то из прохожих подняться до квартиры Энг<ельгар>та, известить их. Было 12 ч. В этот момент как раз испустил дух на руках у жены сам Энгельгарт. Она, больная, температура 39, крупозное воспаление легких, сползла вниз (прохожие отказались помочь) и втащила А. А., уложила его на „еще теплый диван Энгельгарта“. Там он лежал и там умер 3-го утром. Жена Энгельгарта кого-то просила передать, чтобы зашли к ней знакомые

его, узнать обо всём. Сразу они не смогли, а когда зашли, числа 7-го, 8-го, обнаружили, что жена Энг<ельгар>та тоже умерла накануне. По-видимому, перед смертью ей удалось отправить в морг Дзержинского района тела Энгельгарта и Франковского вместе, на одних санках».

Так что, с чувством вкушая с Прустом похожее на морскую ракушку печенье «мадлен», размоченное в теплом чае, не забывай, читатель, и о 125 граммах блокадного черного хлеба, похожего на полкуска хозяйственного мыла…

Стоп-машина времени
ПРУСТ «Под сенью девушек в цвету»

Марсель Пруст (1871–1922) завершитель и новатор одновременно. Из маменькиного сынка и богатого дилетанта этот сноб, сибарит и гедонист сумел превратиться в героя труда, автора семитомной эпопеи «В поисках утраченного времени». Это две с половиной тысячи страниц плотного текста, интеллектуальной арабески современной Шехерезады для утонченных ценителей словесности.

Писатель скормил своему труду не только собственную жизнь со всеми потрохами, не только похоронил с почестями «эпоху экипажей» Третьей республики во Франции вместе с пышным и болезненным цветением культуры fin de siècle, не пережившей Великой войны (как и сам автор, по существу), но также подвел черту под пятисотлетним великолепием французской классической литературы, заложив один из краеугольных камней литературы модернизма XX века. Зачем он это сделал, и как ему это удалось? Хороший вопрос.

Наверное, потому что его перестали устраивать ответы на вызовы жизни даже его прежних кумиров — Анатоля Франса, перед которым он преклонялся, теоретика прерафаэлитов Рёскина, которого он переводил с английского, и крупнейших английских, французских и русских романистов, которых принято считать реалистами. Неореализма захотелось Прусту, пересмотра реалистической конвенции, существовавшей доктринально и по умолчанию между писателем и читателем. И он отдался потоку сознания, только не такому хаотичному, как у Джойса, а в духе французской традиции — эссеистическому и рассудительно-импрессионистскому. Как-никак Франция страна рационально мысливших философов и моралистов и лучших мемуаристов и живописцев последних столетий, родина изощренного остроумия и жанра эссе в литературе.

Этому способствовало и происхождение Пруста, этническое и классовое. В книге Андре Моруа «В поисках Марселя Пруста» специфика первого определяется так: «Монтень, Пруст, Бергсон вносят в нашу богатую и сложную литературу то, что можно было бы назвать франко-семитской сдвоенностью». А специфику его классового самочувствия сочувственно и язвительно опре-

делил выходец из того же сословия и отщепенец Осип Мандельштам в своей «Четвертой прозе»: «Буржуа, конечно, невиннее пролетария, ближе к утробному миру, к младенцу, котенку, ангелу, херувиму. В России очень мало невинных буржуа, и это плохо влияет на пищеварение подлинных революционеров. Надо сохранить буржуазию в ее невинном облике, надо занять ее самодеятельными играми, баюкать на пульмановских рессорах, заворачивать в конверты белоснежного железнодорожного сна». У Пруста прожить в тепличных условиях и в «умственных радостях» в значительной мере получилось, в отличие от нашего Мандельштама.

«В поисках утраченного времени» Марсель Пруст сочинял последние пятнадцать лет своей жизни и успел не все, что хотел. Завершающие тома этой частной эпопеи выходили после его смерти, фактически, в черновой редакции, что для великой литературы не критично (существуют тому примеры — «Мастер и Маргарита», скажем). Перед Первой мировой войной вышел принесший ему известность первый ее том «В сторону Свана», но начало славе и международному признанию положил второй том, «Под сенью девушек в цвету», вышедший по окончании

войны и получивший Гонкуровскую премию. Издательство «Галлимар» продавило, что называется, премию своему автору, и не прогадало. Совершенно приватная и почти комнатная история Марселя Пруста (невольно напрашивается аналогия с «Зеркалом» Тарковского в кино) однозначно затмила антивоенный роман его главного конкурента, утешившегося премией от феминисток. Как писала критика: «Сень девушек в цвету перекрыла тень воинов в крови».

Что это за «сень девушек в цвету»? Да просто цветение пола — действие феромонов и гормонов, от которого обалдевает юный герой Пруста Марсель, готовый влюбиться в любую из девушек и до поры не разобравшийся в своей сексуальной ориентации. Позднее на эту «сень» падет «тень» времени, и Пруст с повзрослевшим героем увидят ключевую сцену романа в совершенно ином освещении: «Как на каком-то растении, чьи цветы созревают в разное время, я увидел их в образе старых женщин на этом пляже в Бальбеке — увидел те жесткие семена, те дряблые клубни, в которые подруги мои превратятся однажды».

Во-первых, Пруст не очень-то верит в любовь как таковую и из всех ее разновидностей ценит и доверяет безусловно единственной из них

— любви материнской (тетки, бабушка также годятся), то есть сексуально нейтральной, заботливой, верной и нежной. «Нежность» самое часто встречающееся слово в его эпопее и ключевая эстетическая характеристика для всего лучшего на свете — по литературу, живопись и гастрономию включительно (достаточно упомянуть знаменитую прустовскую «мадленку», размоченную в чае).

А во-вторых, Пруст не верит в единство собственной личности и относится к человеку как к процессу, в духе философии Бергсона. Оттого его роман так текуч, и заскучает над ним лишь тот, кто не любит глядеть на воду, огонь и знать не желает, как сочиняется великий роман. Хотя вопрос сложнее и неоднозначнее. Не случайно Моруа назвал Пруста «Зеноном от любви», как известно, утверждавшим, что Ахилл никогда не догонит черепаху, и никакая стрела не долетит до цели. Дело в том, что для Пруста всякое время является утраченным по определению, прожитым начерно, и единственный способ вернуть его, чтобы прожить уже по-настоящему и в полную силу, это непроизвольное воспоминание, оживающее в произведении искусства (как не вспомнить в этой связи метод Фрейда).

И Пруст создал собственную машину времени, превратив свою спальню в рабочий кабинет или лабораторию чернокнижника, обитую пробкой от посторонних звуков и специально не отапливаемую, с зашторенными от света окнами и воскурениями от терзавшей его с детства астмы психосоматического характера, где он разве что в гробу не спал. По свидетельству современника, служанка писателя «никогда не ложилась раньше семи часов утра, потому что Пруст, работавший всю ночь напролет, требовал, чтобы на его звонок отвечали немедленно. На рассвете он принимал свой веронал и спал с семи часов утра до трех пополудни. Иногда он усиливал дозу и спал два-три дня подряд. По пробуждении ему требовалось некоторое время, чтобы прийти в себя с помощью крепчайшего кофе. К вечеру острота ума снова к нему возвращалась». Вынужденный после войны перебраться в меблирашку, он распродавал остатки былой роскоши. Приглашая к себе на ужин гостей, Пруст сам ничего не ел и не выбирался из постели, но оставался снобом и мог снять на всю ночь ресторан «Риц», из которого ему доставляли еду, где заказать для одного себя концерт классической музыки. К собственной славе он оказался не безразличен

и без устали тормошил письмами издателей и рецензентов.

Переживший его на пару лет Анатоль Франс отзывался о Прусте ревниво: «Я был с ним знаком и написал предисловие к одному из его первых сочинений. К несчастью, он, кажется, стал неврастеником до крайней степени: даже не встает с постели. Ставни у него закрыты весь день и вечно горит электричество. Я ничего не понимаю в его книге. Хотя он был приятен и полон остроумия. Обладал очень острой наблюдательностью. К сожалению, вскоре я перестал видеться с ним…» Пруст не остался в долгу. Подписав Франсу первый том «В поисках утраченного времени» как своему «первому учителю, величайшему, любимейшему», уже во втором томе он вывел его под именем писателя Бергота в слегка окарикатуренном виде. Характерное непонимание и эстетическое расхождение приходящих литераторов с уходящими, тогда как хороши по-своему оба (очень похожая история у Бунина с Набоковым, и не только).

Пруст мастерски оркестровал свой роман, легко меняя тональности, детально проработав психологические характеристики своих персонажей. Все образы в нем двоятся и троятся, словно в вере-

нице зеркал, как и сам автор, с множеством своих «я». Так Марсель и Сван по сути одно лицо в разных возрастах и положении, и расподобляются эти два его alter ego оттого, что Сван оказался не столько бездарен, сколько творчески бесплоден, женившись на женщине, которая была даже не в его вкусе. Двоится и образ Альбертины. Когда в четвертом томе Марсель поцелует, наконец, возлюбленную в щечку, он поймет с отвращением, что не Альбертина ему нужна, а Альбер (во всяком случае, так называл Марсель — не герой уже, а автор — своего последнего любовника, молодого швейцарца).

Однако все человеческие образы в романах Пруста меркнут на фоне метафизических и метафорических, ключевых. Когда, например, в финальной сцене «Под сенью девушек в цвету» служанка раздергивает занавески, словно освобождая от бинтов «тысячелетнюю мумию» позлащенного летнего дня за окном. Черт побери, кажется, у этого французского Фауста в его литературной лаборатории получилось остановить мгновение!..

Фландрия/Бельгия

Птичье имя Тиль
Де КОСТЕР «Легенда об Уленшпигеле»

Разбуженная Великой французской революцией и Наполеоном Европа XIX века походила на дёжку с лезущим через край забродившим тестом, из которого на протяжении столетия будут выпекаться караваи, буханки и рогалики национальных государств. Людям и народам тесно сделалось в оковах монархий и империй. Такое случалось уже на закате Средневековья, в эпоху Ренессанса и Реформации. Герой «Легенды об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1827–1879) взят писателем как раз из того времени для идентификации и консолидации появившейся на карте Европы в 1830 году Бельгии. Молодое государство было химеричным, каких немало на свете, и остро нуждалось в появлении собственного «властителя дум», какими в XIX веке являлись великие писатели. Их призванием было создать культурную мифологию, объединяющую население-народ-общество-нацию, и предложить читателям культурных героев, способных справиться с такой задачей. Сделать это в Бельгии

было непросто.

Здесь не обойтись без краткого экскурса в историю этой весьма странной страны, входящей в состав лоскутного Бенилюкса и удостоенной чести делить свою столицу с руководством ЕС. Свое название она получила от кельтского племени белгов, растворившегося среди соседей после рокового поражения от легионов Цезаря в Галльской войне. Ее коренное население — это разговаривающие на голландском диалекте фламандцы (наполовину те же голландцы, с которыми их развела историческая судьба) и франкоязычные валлоны (которых историческая судьба соединила с фламандцами и развела с люксембуржцами). Эта южная окраина Нидерландов веками переходила из рук в руки — от римлян к франкам, бургундцам, испанцам, австрийцам, французам, возвращалась к голландцам, пока не обособилась от Нидерландского королевства в результате революционного восстания. Новая страна сумела стать на редкость могучим промышленным карликом, со стальными мускулами (первая на континенте ж/д Мехелен-Брюссель, 1835) и даже с колониями в разных частях света. Но в XX веке европейская история вновь прошлась по ней катком в двух мировых войнах, по своему

обыкновению превратив ее в проходной двор и поля ожесточенных битв (Ипр, Арденны), как в почти забытые времена кровопролитной борьбы Нидерландов за освобождение от испанского владычества. Фламандцы вместе с валлонами оказались тогда в стане побежденных, в отличие от кальвинистских северных Нидерландов. Эта развилка исторических судеб способствовала предсмертному расцвету абсолютно гениальной фламандской живописи (от братьев ван Эйков до династии Брейгелей) и появлению на свет не менее гениальной голландской жанровой живописи (Рембрандта, Вермеера и «малых голландцев»). Вот к этой судьбоносной, затяжной и беспощадной эпохе пиковых нагрузок на человека, способных кого угодно похоронить, и обратился де Костер в поисках ключевого героя национальной мифологии.

Де Костер был по отцу фламандцем, после университета работал в государственном архиве и писал для журнала «Уленшпигель» (дословно: «зеркало совы», птицы-символа мудрости; но при желании может быть прочитано и как «надраить задницу»). Еще в архиве подсев на тему Уленшпигеля, писал он по-французски, что естественно, учитывая литературные возможно-

сти французского языка и диалектный характер фламандского наречия. Как патриот родной Фландрии, он все же обильно сдобрил «Легенду об Уленшпигеле» диалектными словечками (примерно как Гоголь в своих повестях с «малороссийским» колоритом), что по сей день служит предметом головной боли для переводчиков и издателей.

Из русских переводчиков с задачей лучше других справился Н. Любимов, и совершенно драматическая история с трагическим завершением приключилась с поэтом Мандельштамом, который не переводил, а лишь редактировал и сводил воедино два чужих перевода «Уленшпигеля». Его обвинили во всех смертных грехах и, петелька за узелок, шаг за шагом, затравили и сжили со света великого поэта, эссеиста, переводчика. Между прочим, в отношении подхода к переводу Мандельштам был более прав даже, чем виртуозный Любимов: никакой верностью оригиналу нельзя оправдать самый безукоризненный перевод, не доходящий до сердца читателей (какой вариант крылатой фразы вы предпочтете: «пепел Клааса стучит в мое сердце» или «пепел Клааса бьется о мою грудь»?). Отражение и отголоски этой истории содержатся в гениальной «Четвертой прозе»

поэта, а авторы такого рода произведений не имели шанса уцелеть тогда в нашей стране. Где, кстати, «Уленшпигель» был в цене: нигде, кроме Бельгии, в ее урапатриотический и империалистический период, так не читали и не ценили эту книгу, как в СССР. В первой половине столетия у нас видели в Тиле стихийного коммуниста — борца с иноземными угнетателями, богачами и церковниками, а во второй — артиста, бросающего вызов своему жестокому и подлому времени.

«Легенда» де Костера не роман в французском понимании. Скорее, это попытка создания эпоса задним числом — литературная переработка фольклорных преданий о Тиле (в XVI веке имела широкое хождение так называемая «народная книга» о проделках озорного подмастерья) и плутовской роман с воспитательным уклоном (как у мусульман, например, поучительные истории о Ходже Насреддине, также путешествовавшем на ослике). Но имеется у этой литературной «легенды» еще целый ряд перекличек. Как в кривом зеркале, в ее главных героях узнается странствующая пара Сервантеса, а мистические поиски загадочных Семерых отсылают к Рабле и Гёте, с их легендарными фольклорными искателями смысла и цели жизни. Бельгийское искусство по-

лучило международное признание, сделав своим коньком модный символизм, позаимствованный у французов. Достаточно вспомнить Верхарна и Метерлинка или декадентского мистика Фелисьена Ропса, иллюстрировавшего журнал «Уленшпигель» и «Легенду об Уленшпигеле». В свою очередь книга де Костера вдохновила Ромена Роллана сочинить замечательного «Кола Брюньона»; неизгладимое впечатление она произвела на поэта Багрицкого, «фламандца» одесской южнорусской школы; Григорий Горин написал на ее основе философскую пьесу для театра Захарова; пробовали снять по ней не очень удачное кино.

Горькая шутка Мандельштама, что достаточно, чтобы советская молодежь не путала Тиля Уленшпигеля с Вильгельмом Теллем, поэтической метафорой связывает Бельгию со Швейцарией. И это выстрел в «яблочко». Две компактные, лоскутные, химерично устроенные и благословенные страны. Отвоеванные у моря низины — и крутые горы. Их коренное кельтское население заговорило на языках соседних народов, однако не растворилось в них, оказавшись связанным общей исторической судьбой… и сортами сыра. Но, как посмотришь, разве на Балканах, на

Пиренейском и Апенинском полуостровах, да и повсюду в мире, не такая же царит пестрота, которую один русский мыслитель назвал «цветущей сложностью»?

Тиль — неугомонный странник и мстительный анархист, но у него есть сердце, и есть мечта. Чтобы Семеро смертных грехов выгорели, омылись кровью и преобразились. Чтобы Гордыня сделалась Благородной гордостью. Чтобы «Скупость преобразилась в Бережливость, Гнев — в живость, Чревоугодие — в Аппетит, Зависть — в Соревнование, Лень — в Мечту поэтов и мудрецов. А Похоть, только что сидевшая на козе, превратилась в красавицу, имя которой было Любовь».

Поэтому де Костер видел в воскрешенном им герое неуничтожимый «дух нашей матери-Фландрии», в его верной подруге — сердце ее, а в его ненасытном добродушном спутнике — ее брюхо, что делает писателю честь и возвращает его на грешную землю.

Повадки у Тиля лисьи, а имя похоже на птичье, и птичье перо в его островерхой шляпе. Кем бы ни был, де Костер поймал его, как птицелов, и поместил в клетку своей «легенды», чтобы оттуда распевал свои незатейливые песенки, всю

прелесть которых русскому читателю сегодня нелегко понять.

Англия

«Робинзон Крузо» как краткий курс цивилизации
ДЕФО «Робинзон Крузо»

Даниэль Дефо (1660–1731) был на редкость плодовитым писателем и профессиональным журналистом-«многостаночником», сочинившим несколько сот книг обо всем на свете. Из-под его пера, помимо десятка авантюрных романов, вышло бесчисленное множество произведений в документальных жанрах. В пуританской Англии того времени порицались любые выдумки, к числу которых относили и художественный вымысел, и приветствовались общеобразовательные и назидательные пособия, по части которых Дефо был мастак. Он учил британцев, как правильно торговать и заключать браки, вести судебные тяжбы и уберечься от уличных грабежей, разбираться в системах магии и разновидностях привидений, ориентироваться в иноземной географии и международных отношениях, в истории пиратства и даже в… «Политической истории дьявола».

Дефо был типичным представителем «тре-

тьего сословия» и всего в жизни вынужден был добиваться сам. Однако ни купца, ни чулочного или кирпично-черепичного фабриканта из него не получилось, несмотря на все старания и свойственный ему авантюризм. Будущий автор «Робинзона» лишь пару раз по торговым делам пересекал Ла-Манш. И вдруг к сорока годам он сделался прожженным журналистом, издателем и конфидентом сильных мира сего, — а это как жизнь на качелях. За политический памфлет диссидентского толка Дефо пришлось поплатиться стоянием у позорного столба посреди Лондона, тюремным заключением и сотрудничеством со спецслужбами (весьма распространенным у амбициозных британских писателей). Всеевропейскую известность, а затем и славу он снискал после публикации в 1719 году «Робинзона Крузо». У него была большая и до поры благополучная семья, но умирал Дефо почти там же, где родился, в полнейшем одиночестве, скрываясь от кредиторов.

Некогда громкая журналистика Дефо давно и справедливо забыта. Но ему удалось привить английским литераторам вкус к предельно простой речи и заложить краеугольные камни будущей британской романистики. А главное, сочинить

«правдивую» историю придуманного им «моряка из Йорка» и издать под его именем один из величайших романов в мировой литературе.

Образ Робинзона Крузо сделался одной из ключевых фигур западной культуры и цивилизации — масштаба Одиссея, Дон-Кихота, Гамлета, Гулливера, Фауста и др., имеющих общечеловеческое значение. Истории о жертвах кораблекрушений и высаженных на дикий берег моряках были известны до Дефо и чрезвычайно популярны в его время, но его роман словно прорвал плотину. Немедленно посыпались бесчисленные подражания ему в разных странах и всевозможные «робинзонады», конца-края которым не предвидится и сегодня. Примечательно, что простодушие читающей публики тогда было настолько велико, что многие поверили не только в подлинность истории Робинзона, но и в достоверность путешествий Гулливера! Вышедшая семью годами позже сатира Свифта художественно опровергала позитивную утопию Дефо, — один писатель называл другого «невеждой», а тот его в ответ «циником», — но обе книги обессмертили своих авторов и неожиданно вошли в золотой фонд детского чтения как приключенческие «романы воспитания».

Простой прием Дефо — изъятие человека из человечества — привел его к ошеломительным последствиям и выводам. Оказавшись на необитаемом острове, Робинзон не погиб и не оскотинился, но пошагово прошел весь путь человеческой цивилизации. Так зародыш в утробе матери последовательно проходит стадии эволюции. Замечательно, что свою первую ночь на острове Робинзон, опасаясь хищников, просидел на дереве! Дефо, правда, нарушил чистоту эксперимента и сделал несчастному царский подарок: позволил запастись некоторыми плодами цивилизации с разбитого судна — провизией и одеждой на первое время, оружием, инструментами и материалами для обустройства. Но все это «генетическое наследство» герою пришлось добывать в поте лица, как велит Библия (Робинзон колебался, брать ли ему найденные им деньги, но три сразу издания Библии взял не раздумывая). А дальше уж он действовал самостоятельно, на собственный страх и риск. Осваивая ремесла, которыми не владел, тяжко трудясь, упорствуя и находя неожиданные способы решения самых насущных задач. Осваивая земледелие и одомашнивая животных, охотясь и исследуя свои владения. Увенчав нечеловеческие

усилия созданием относительно защищенного и в меру удобного жилища — с неказистым столом, неуклюжим стулом и говорящим по-английски попугаем. При этом десятилетиями не теряя надежды на спасение, на возвращение к людям.

Эта первая часть романа Дефо самая интересная, неожиданно поэтичная и захватывающая часть повествования. Она и задумана была как гимн трудолюбию, изобретательности, бережливости и стойкости человека — вполне в духе протестантских ценностей буржуазного индивидуализма, которых горячим приверженцем и пропагандистом являлся Дефо. Хотя трудящийся без принуждения, по собственному почину и на открытом воздухе Робинзон не менее близок оказался к идеалу таких социальных мыслителей и теоретиков «опрощения» как Руссо, Торо и Толстой. А если покопаться в корнях скаутского движения или современного дауншифтинга, то и они недалеко отстоят от «робинзонады». Такой вот внешне незатейливый и многоплановый герой-долгожитель получился у Дефо. Похожий на огромную мышь в своих мохнатых одеждах и конической шапке, под меховым раскладным зонтиком, с двумя кремневыми ружьями на плечах и тесаком на боку.

Когда Робинзон находит отпечаток босой ноги на песке и спасает Пятницу, на острове начинается процесс формирования общества и государства. Начинается он с побед над каннибалами, о чем дети и взрослые читают не особо задумываясь, а ведь это вполне реалистическая часть повествования. Не принято об этом вспоминать, но людоедство не столь уж давняя история — в том числе в значительной части Нового Света. Жестокие цивилизации инков, майя и ацтеков, что называется, клин клином вышибали из окружающих дикарских племен каннибалов, прибегая к ритуальным массовым человеческим жертвоприношениям. Довершали дело испанские конкистадоры, миссионеры и иезуиты. Так и Робинзону пришлось большинство каннибалов перебить, а такого же каннибала Пятницу, предназначенного к съедению, превратить в верного слугу, цивилизовать и обратить в свою веру.

Следующим этапом стала схватка не на жизнь, а на смерть с высадившимися пиратами. Эти отпетые головорезы если кого и убьют, то не для того все же, чтобы съесть (как успокоил Робинзон разволновавшегося Пятницу). И это самая авантюрно-приключенческая часть романа, но одновременно социально-политическая.

Справившийся со всеми трудностями и всех одолевший Робинзон перед возвращением на родину, как мудрый правитель, помиловал часть пиратов и поселил на оставленном им острове. Ровно так, как позднее англичане колонизировали австралийский континент, ссылая на него каторжников из метрополии. Где те передрались, нашли подруг, размножились, понемногу цивилизовались, и сегодня их потомки процветают.

Так что Робинзон с честью нес «бремя белого человека», просвещал дикарей, укрощал и карал негодяев, проявляя великодушие порой и культивируя традиционные пуританские добродетели в себе. За четверть века Робинзон даже не напился ни разу, сумев растянуть свой запас алкоголя на весь этот срок. Кстати, его не вполне английская фамилия «Крузо» по-русски была бы «Крестовский» или даже «Крестовоздвиженский».

Благодаря строгому соблюдению законов и условий контрактов не только британцами, но и бразильскими плантаторами-рабовладельцами, Робинзон по возвращении неслыханно разбогател, словно в награду за перенесенные им лишения: «Могу сказать, для меня, как для Иова, конец был лучше начала». Тут-то и навалились на него заботы и проблемы, о которых он и ду-

мать забыл, находясь на необитаемом острове…

Философская сказка Свифта
СВИФТ «Путешествия Гулливера»

Английская литература покоится на спинах трех «китов» — Шекспира, Дефо и Свифта. Два последних, создатели бессмертных книг о Робинзоне и Гулливере, стали родоначальниками и учредителями богатейшей английской романистики.

Предпринятые ими литературные путешествия предельно разновекторны: одно центростремительное — внутрь, на необитаемый остров, другое центробежное — наружу, вокруг света. В обеих знаменитых книгах говорится о природе человека, а точнее — мужчины. Причем герой в них обеих изначально один и тот же — гонимый беспредельным мальчишеским любопытством странник-авантюрист. От первобытных охотников он унаследовал лишь голый инстинкт, немотивированность и иррациональность которого смущает самих Робинзона с Гулливером, первых в мировой литературе исследователей и естествоиспытателей Нового времени. Их «добыча» и трофеи — это познание на практике

определяющих свойств окружающего мира и своих собственных, в разыгравшемся воображении создавших их авторов. Книги Дефо и Свифта очень живописны и умны, но чересчур рассудочны и похожи на лабораторный опыт. В них нет полноты исследования природы человека и всего спектра его страстей, как у Шекспира. Этот Богом созданный «левиафан» среди «китов» не лезет ни в какие ворота, ну так и оставим его за рамками предисловия с чистой совестью, тем более что живший столетием ранее Шекспир романов не писал.

Джонатан Свифт (1667–1745) соперничал с Даниэлем Дефо и шел с ним почти ноздря в ноздрю. Его Гулливер, появившийся через несколько лет после Робинзона, был альтернативой ему — ответом и вызовом Свифта Дефо. Самодостаточному хозяйственному микрокосму Робинзона Свифт противопоставил несравненно более драматичный и разомкнутый универсум Гулливера. Его герой не деятельный, предусмотрительный и бережливый индивидуум-предприниматель, а смятенный скиталец, стремящийся определить свои место и масштаб в мироздании. Писатель словно раз за разом переворачивает подзорную трубу, и Гулливер предстает то великаном — то

лилипутом (словечко это изобрел автор, обожавший всякие словесные игры, имеющие в английском языке огромную традицию — до и после Свифта), то единственным здравомыслящим среди сбрендивших ученых — то растерянным ходячим недоразумением в зазоре между грязными *еху* и мудрыми *гуингнмами*.

Свифт был священником-интеллектуалом, деканом самого крупного в Ирландии дублинского собора англиканской церкви, и реабилитация прав человеческого тела в результате антиклерикальной революции стала для него незаживающей раной (хочешь смейся, хочешь плачь, но сама инфантильная мысль, что любимая им женщина, — его воспитанница и адресат писем «Дневника для Стеллы», — тоже ходит на горшок, представлялась ему сокрушительной и совершенно неприемлемой; хорошо же, что он не дожил до теории Дарвина!). При том, что в области общественно-культурно-политической Свифт был абсолютно гениальным сатириком и прозорливым мыслителем.

Чего стоит только карикатурная история вражды остроконечников с тупоконечниками или же описание *лапутянской* Академии прожектёров, пестовавшей «революционные» идеи добывать

солнечный свет из неизвестного тогдашней науке хлорофилла огурцов или общаться с помощью предметов, а не слов («означаемых», а не «означающих» на языке лингвистики XX века), отчего в стране ученых воцаряется разруха (тогда как индивидуальное хозяйство «куркуля» Робинзона растет и процветает).

И какое воображение было у этого человека! Обследование лилипутами содержимого карманов Человека-Горы, его раблезианские обеды и примененный им бойскаутский способ тушения пожара во дворце; похищение флота Блефуску в очках, защитивших глаза Гулливера от вражеских стрел; его фехтовальный поединок с великанскими осами и злые проказы гигантского придворного карлика; слуги-«хлопальщики» *лапутян* и бессмертные *струльдбруги*. Великолепная экспозиция картинок и игрушек для детей и пиршество остроумия для взрослых. Для последних еще рефлексия над механизмом чуда и алчностью борющихся за обладание им корыстолюбцев и политиканов всех мастей.

Как у Гулливера развились в итоге аберрация восприятия и потеря ориентации в мире, так у самого Свифта — мизантропия, профессиональное заболевание сатириков, и антропологический

релятивизм. Его сомнения и критицизм были подхвачены и проросли в творчестве Г. Уэллса, П. Буля и других фантастов. В аналогичном направлении двинулась наука — теоретическая и прикладная, пожелавшая понять, объяснить и изменить человека: генетики, этологи, кибернетики, современные биоинженеры, пластические хирурги (ум возмущен, сердце трепещет, глаза боятся, руки делают).

В античности философ Протагор объявил человека «мерой всех вещей», когда боги Олимпа уже отыграли свою роль, а Бог-Отец еще не послал на заклание людям Бога-Сына. После этого столько всего произошло и многажды переменилось, что писатель-священник Свифт задумался об этой самой «мере» всего на свете и был немало озадачен. В итоге получилось так, что его «Путешествия Гулливера» стали одной из основополагающих, базовых и «детских», в некотором смысле, книг не только для британских читателей, но для всей европейской цивилизации, и очень может быть, что не только для европейской.

Вот и сегодня кто-то «робинзонствует», а кто-то «гулливерствует» (по выражению писателя Битова), еще кто-то в космос летает, а кто-то на печи лежит с книжкой, — так и живем. А Свифт что —

сошел с ума в конце жизни (если не был хорошо замаскировавшимся сумасшедшим изначально). Очень непросто быть великаном и лилипутом одновременно, да еще при этом чувствовать себя то *еху*, то *гуингнмом*.

Изобретатель исторического романа СКОТТ «Айвенго»

Изобрел этот литературный жанр два столетия назад Вальтер Скотт (1771–1832), поместив вымышленных персонажей в документально достоверные и художественно осмысленные исторические условия, что произвело настоящий фурор и имело далеко идущие последствия.

При жизни писателя его книгами в Европе и Новом Свете зачитывались все, кто умел читать. Произведениями Скотта восхищались Гёте и Пушкин, сочинивший русскую «вальтер-скоттовскую» повесть «Капитанская дочка». Прославленный Байрон увидел в нем нового Сервантеса и записал в своем дневнике: «Потрясающий человек! Мечтаю с ним напиться». В советское время Вальтера Скотта у нас читали так запойно, как давно уже не читали на его родине и в остальном мире, где сочинения писателя малопомалу оказались вытеснены в разряд «книг для детей и юношества». Казалось бы, сочинитель двухсотлетней давности, писавший о еще более отдаленных временах, имеет не так уж много

шансов быть прочитанным сегодня. Однако и исчезнуть с литературного небосклона некогда любимый миллионами писатель не способен и обречен возвращаться снова и снова, как спутник или комета. Такова судьба авторов всех великих книг, пока Земля еще вертится, и покуда существует на свете такая непререкаемо прекрасная вещь как юный возраст…

Жизнь самого Вальтера Скотта — превосходный материал для исторического романа или неприукрашенной литературной биографии, жанра давно процветающего в англоязычном мире и все более популярного в России. В чем состояла интрига жизни и творчества Вальтера Скотта? Наметим хотя бы пунктиром.

Уроженец Пограничного края, где шотландцы веками противостояли экспансии англичан в районе реки Твид, он приобрел литературную известность как собиратель и автор перепевов старинных шотландских баллад на новый лад. С раннего детства он упивался легендарной стариной и суровыми ландшафтами своей родины (по-английски Scotland!) не меньше, чем наш Гоголь украинскими народными песнями, козацкими преданиями и мягким климатом Малороссии. Шотландскую культуру Скотт за-

стал в фазе кульминации, последовавшей после военно-политического поражения от англичан. Его современниками-компатриотами оказались отец политэкономии Адам Смит, философ Юм, изобретатель Уатт, «шотландский Есенин» Роберт Бёрнс, перед которым преклонялся молодой Скотт, вскоре сам ставший законодателем европейской литературной моды.

Он родился в семье эдинбургского юриста и чудом выжил (из родившихся до него восьмерых детей шестеро умерли), в раннем детстве переболел полиомиелитом и на всю жизнь сделался хром, что не помешало ему впоследствии охотиться и путешествовать, заниматься альпинизмом и даже служить в легкой кавалерии — не говоря о женитьбе и множестве собственных детей, из которых ни один не умер прежде родителей! Его отец был крайне недоволен отлыниванием сына от юридической карьеры и сетовал: «Страшусь, премного страшусь, сэр, что вам на роду написано стать подзаборным бродягой». Однако ошибся.

Карты судьбы Вальтера Скотта легли так, что он попал, что называется, в струю. Изданные им книги становились бестселлерами в современном понимании и привели к настоящему буму

туристических поездок в Шотландию по воспетым им местам.

В исторических романах Скотта читателей более всего привлекала гремучая смесь романтизма с натурализмом (передавшаяся другому шотландцу — автору бессмертного «Острова сокровищ», и в превосходной степени присущая прозе русских классиков — с Пушкина и Лермонтова начиная). Когда в повествовании выпадение из настоящего времени, природные красоты и поэтическое настроение сочетаются с описанием бытовых неудобств, грязи в домах и на постоялых дворах, с их отвратительными обедами и сломаными кроватями, это необычайно бодрит. Как-то само собой получилось, что Скотт представил цивилизованным европейцам их недавнее прошлое. По его собственным словам, напомнил сидящему у камина британцу, «что полуразрушенный замок, которым он любуется из своего окна, когда-то принадлежал барону, который повесил бы его без долгих разговоров у дверей его же собственного дома, что крестьяне, работающие на его маленькой ферме, несколько столетий назад были бы его рабами, и что феодальная тирания безраздельно властвовала над соседней деревней, где теперь адвокат является более важным лицом, чем хо-

зяин замка». А это уже слова не романтика или натуралиста, но здравомыслящего реалиста — за что романы Скотта обожали, в частности, Маркс с Энгельсом.

Литература неслыханно обогатила Скотта — британским литературным гонорарам в XIX веке завидовали писатели всех стран. На берегу Твида преуспевающий писатель построил такой внушительный замок и собрал такие коллекции исторического оружия, мебели, книг и алкоголя, что его друг-регент, ставший вскоре королем Великобритании, и тот мог бы ему позавидовать.

Каким же ударом явилось для Скотта банкротство издательства и типографии, совладельцем которых он являлся и которым обязан был своим преуспеянием! Произошло это из-за рискованных спекуляций его компаньонов и лопнувшего на фондовой бирже финансового пузыря — торговли природными ресурсами молодых латиноамериканских республик. В одночасье из прославленного писателя-богача Скотт превратился в опозоренного нищего, лишившегося всей недвижимости и всего имущества (чего его жена не смогла пережить). Более того, он превратился в должника, придавленного принятым на себя лично грандиозным долгом (который отрабаты-

вать бы ему в адвокатской конторе тысячу лет!). Однако Скотт не сдался и сумел погасить почти все долги за пять лет каторжного литературного труда, что, конечно же, отразилось на качестве продукта и здоровье автора. Скотту удалось сохранить свое имение на берегу Твида со всей его обстановкой. Однако пережитое и последовавший уход самых близких людей (жены, старых друзей, верных слуг) подорвали его здоровье. Напоследок он успел еще совершить свое единственное в жизни полугодовое путешествие по континенту. Правительство предоставило в его распоряжение военный фрегат (!), доставивший писателя со взрослыми детьми на Мальту, а оттуда в Неаполь, к месту дипломатической службы сына. Запланированная личная встреча с Гёте не состоялась по причине смерти последнего. Серия апоплексических ударов доконала Скотта и свела его в могилу на шестьдесят втором году жизни.

«Айвенго» был первым романом Скотта, написанным не на шотландском, а на английском историческом материале. Скотт умел так выбирать эпоху, чтобы за приключенческим романом ощущался не только дух, но и смысл большой Истории (и в этом его отличие от Дюма). В «Айвенго» — это конец XII века, через сто с лишним лет

после франко-норманнского завоевания Англии. Страной владели и правили норманнские рыцари (офранцуженные викинги), а побежденные саксы, потерявшие большую часть своей знати, трудились на их полях. В какой-то степени с англосаксами случилось тогда то же, примерно, что до них с бриттами, а после них с шотландцами. Ситуация во всех случаях развивалась похожим образом: побежденные и победители постепенно примирялись и начиналась ассимиляция. В смешанных браках «норманны умеряли свою спесь, а саксы утрачивали свою неотесанность». Как пишет Скотт в предисловии к «Айвенго», сам английский язык возник в результате скрещения наречий англосаксонского и франко-норманнского, что обыграно шутом уже в первой главе романа. А общий язык породил культуру, нацию, государство, Соединенное Королевство. Но в «Айвенго» до этого еще далеко, еще ощутим накал недавней розни и противостояния. Что является прекрасной почвой для создания приключенческого романа, есть где разгуляться писательскому воображению.

Скотт не щадит средств на выстраивание авантюрного сюжета. Да еще каких средств, если в числе героев легендарные король Ричард Льви-

ное Сердце, благородный разбойник Робин Гуд и гроссмейстер ордена тамплиеров! «Айвенго» — это живописные рыцарские турниры, могучие противники и коварные злодеи, таинственные инкогнито и гонимые евреи, любовные партии и треугольники, пленения и побеги, разлуки и счастливый, в общем-то, в меру мелодраматичный и немного печальный конец повествования о Рыцаре Лишенном Наследства.

Принцип бекона
ДИККЕНС «Большие надежды»

Чарльз Диккенс (1812–1870) был самым успешным, плодовитым и высокооплачиваемым британским писателем своего времени. То был век культа художественной литературы и великих писателей в Европе. Выступая в переполненных залах перед публикой с чтением своих произведений, он предпочитал уходить через запасный выход, после того как однажды слушатели разорвали в клочья его пальто на сувениры. Наше представление о сдержанности британцев сильно преувеличено, о чем свидетельствуют не только книги Диккенса и других писателей. Тысячу лет эти буйные потомки кельтов, саксов и норманнов усмиряли сами себя драконовскими законами и мерами, вплоть до сравнительно мирного упразднения империи, в викторианскую эпоху находившейся в зените своего могущества.

Диккенс прославился поначалу как певец «старой доброй Англии» и создатель вымышленного клуба мистера Пиквика, но пасмурная изнанка этой милой родины благополучных чудаков не

давала писателю покоя. Хотя бы потому что уже в двенадцатилетнем возрасте он целыми днями упаковывал банки с ваксой, когда его отец попал в долговую тюрьму, и даже когда семье удалось рассчитаться с долгом, мать не пожелала забрать сына с фабрики. Немудрено, что страх нищеты и недоверие к женщинам не отпускали его до конца дней. Благодаря проклятой ваксе изнанка жизни все же проникла в произведения Диккенса, отчего долгое время у нас пытались представить его одним из основоположников критического реализма в художественной литературе. Тогда как реализма у Диккенса ничуть не больше, чем у романтиков — Виктора Гюго или Стивенсона с Андерсеном. Реалистична у них всех только достоверейшая фактура, а творческий метод — это гипербола, мелодрама, сказка, за что их сюжеты так полюбили кинематографисты.

Злодеи Диккенса — абсолютные душегубы, разве что человечину не едят, а любимые герои — потерянные дети или простодушные взрослые с детским сердцем. Но диккенсовские истории были бы чересчур искусственными и сентиментальными, если бы не сопутствующая повествованию авторская ирония. Диккенс нашел особую интонацию, на которой держатся

все его книги. Сам он сравнивал свою манеру повествования… с английским беконом, когда, подобно прослойкам в нем, перемежаются минор с мажором, серьезность с комизмом, «чернуха» с «бытовухой» и фарсом, а в конце — хеппи-энд. Читателя важно не отравить горькой правдой жизни, а, изрядно помучив, ублажить и утешить — вот принцип Диккенса, отменно работающий уже два столетия. Отчасти он напоминает известный гоголевский принцип «смеха сквозь невидимые миру слезы», хотя гений Гоголя намного глубже, оригинальнее и смешнее гения его британского коллеги. Уверяют даже, что оба писателя имели видения и порой слышали голоса то ли духов, то ли своих героев. А уж исполнителями собственных произведений оба были непревзойденными, судя по свидетельствам современников. С той только разницей, что Диккенс этим еще и зарабатывал больше, чем пером. Англичанин, прагматик, жадина. Еще и деспот.

Диккенсу хотелось походить на иностранца — съехавшая набок шевелюра, козлиная бородка-эспаньолка, цветастые жилеты и белые шляпы, каких никто не носил в чопорной Англии. Он очень быстро сделался прославленным писателем и любимцем публики, весьма состоятельным

человеком и многодетным отцом, но его личная жизнь, мягко говоря, не сложилась, да и не могла сложиться.

Исследователи и читатели находят автобиографические моменты во всех его книгах. Исключением не является и роман «Большие надежды» (правильнее было бы «ожидания»), публиковавшийся Диккенсом по мере написания (как в наше время сочиняются и снимаются сериалы) за десять лет до своей смерти от нервного истощения и инсульта. По существу, автобиографичны в нем только эти самые несбывшиеся ожидания, которые не стоит все же путать с «утраченными иллюзиями» французских романистов. «Все мои большие надежды растаяли, как болотный туман под лучами солнца», — говорит Пип, оставшийся в душе мальчишкой неприкаянный главный герой романа, действие которого начинается в сумерках на болотах и заканчивается в вечернем тумане на пустыре.

То же мог бы сказать о себе и писатель десять лет спустя, если бы не тома сочинений, написанных им. Не женщины Диккенса и не его старые друзья пришли в Вестминстерское аббатство проводить писателя в последний путь. Эти-то как раз не пришли, имея для того основания. Пришли

зато тысячи и тысячи благодарных читателей. Только им он оставался верен всю жизнь, а они — ему.

Дети, воры и джентльмены, Лондон ДИККЕНС «Приключения Оливера Твиста»

Роман Чарльза Диккенса (1812–1870) «Приключения Оливера Твиста» именно об этом: обездоленных детях-оборвышах, жестоком преступном мире и причудливом мирке английских джентльменов, а также о мегаполисе Лондоне, где уже в описываемое время проживало около двух миллионов человек.

Сделав ребенка главным героем книги, Диккенс совершил революционный поступок, причем не только в литературе. До того дети считались как бы заготовками людей и, соответственно, требующим воспитания объектом для приведения его к взрослым стандартам ответственности и послушания. Особенно строго и последовательно воспитание кнутом и пряником практиковалось в протестантских странах, в том числе в Англии. Хуже всего приходилось детям из неблагополучных низов общества. Если они не оказывались в совершенно бесчеловечных условиях всякого рода закрытых заведений, то их перемалывали

жернова использования детского труда катастрофических масштабов — экономика бурно развивавшегося капитализма не знала к ним пощады. Благодаря личному опыту тяжелого детства Диккенс сумел увидеть в детях самых обездоленных в и без того жестоком мире людей, испытать с ними солидарность христианского свойства и воззвать к гуманности взрослых читателей, которые, как всякие жестокосердые люди, бывают часто сентиментальны. Современникам Диккенса удобно было считать, что писатель сгущает краски, тогда как он их смягчал им в угоду (достаточно снять с книжной полки роман «Жерминаль» Золя, чтобы убедиться, что и полвека спустя положение наемных рабочих повсюду не так уж изменилось). Взывать к сочувствию и милосердию писатель продолжал и впоследствии — в других своих романах и классических рождественских историях, одним из родоначальников которых он заслуженно считается. И следует признать, худо-бедно у него получалось достучаться до соотечественников, и не только до них. С литературой и писателями тогда считались.

Другим новшеством в романе об Оливере Твисте является бескомпромиссное описание нравов преступного мира, который неизбежно роман-

тизируется на протяжении веков утратившими свободу в социуме людьми (благородные разбойники, вольнолюбивые корсары, ненавидимые колымским зека Шаламовым блатные и даже политические террористы Новейшего времени). Это был второй его роман, и по молодости Диккенс допустил оплошность, сделав отвратительного скупщика краденого старым евреем, за что достается теперь ему на орехи (как Шекспиру за «Венецианского купца» и Гоголю за «Тараса Бульбу», да и всей мировой литературе, подвергнутой ревизии самозванной «политкорректной» инквизицией).

Третьим достоинством этого романа Диккенса стало впечатляющее изображение Лондона как мегаполиса, его социальный портрет и художественный срез снизу доверху — от зловонных трущоб до роскошных особняков, где живут в свое удовольствие добродетельные джентльмены и горя не знают, пока и к ним не постучится в двери беда — или придет со взломом. Диккенсу самому очень хотелось принадлежать к их числу, и благодаря писательскому таланту и тогдашним британским гонорарам у него это более чем получалось. Имелся только у него «скелет в шкафу» — знание изнанки жизни на собствен-

ном опыте. Знанием этим он поделился лишь в посмертно опубликованном письме будущим биографам, зато упрятанный скелет незримо помогал ему писать произведения, берущие за живое.

Рыбак рыбака видит издалека. Гоголь сразу почувствовал в Диккенсе родственную душу — ощутил слезную подстилку его комизма и восхитился неподражаемой карикатурностью описанного им бытия (которую превосходно сумел передать в прижизненных изданиях романа Диккенса иллюстратор Крукшенк). Достоевский, в отличие от Гоголя, комизма диккенсовского не принял, а вот слезами его умылся всерьез и надолго — от ранних «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных» вплоть до знаменитой «слезинки ребенка» в исполнении богоборца Ивана Карамазова (монолог произносит вроде бы герой, но экзальтация-то автора).

Нельзя не упомянуть, как уцепились кинематографисты за сюжет о злоключениях ангелоподобного мальчика, которому зло органически претит, потому что, как выясняется, он рожден джентльменом. Более полувека назад сделали из его истории мюзикл, шедший на Бродвее и в Лондоне, и сняли совершенно фантастический

фильм «Оливер!». Диккенс был бы только «за» — у него ведь тоже всегда и везде хеппи-энд.

Ярмарка forever
ТЕККЕРЕЙ «Ярмарка тщеславия»

Начало биографии Уильяма Теккерея (1811–1863) буквально совпадает с аналогичным периодом в жизни Редьярда Киплинга. Оба родились в Индии в состоятельных и благополучных семьях. В шестилетнем возрасте оба тяжело пережили изгнание из детского рая вечного лета. Один после смерти отца, а другой по царившему обычаю, будущие писатели были отправлены в метрополию к дальней родне для воспитания и обучения в английских учебных заведениях. Оба недоучились и начинали как журналисты. Это к вопросу о цене успешной писательской карьеры.

Теккерей бывал, что называется, и на коне и под конем. Поучился годик в Кембридже, поколесил по континенту, побывал в Веймаре у Гёте, пожил в Париже. Получив по достижении совершеннолетия немалое отцовское наследство, очень быстро его профукал. Женился, но семейная жизнь сложилась трагично — жена тронулась умом после гибели ребенка. Пришлось вернуть ее теще, а двух дочерей отправить к матери с

отчимом в Париж и какое-то время жить на два города. Утешением стали писательские успехи. Широкую известность Теккерею принесла книга «Снобы Англии», а славу — роман «Ярмарка тщеславия», которые публиковались им по мере написания в сатирическом журнале «Панч».

Уже одно название этого романа гарантировало ему читательский успех. Оно позаимствовано у одного из писателей-проповедников, которых хватает в истории англоязычной литературы, и порой они сочиняют лучшие нравоучительные сказки для детей. Но того писателя давно забыли, а Теккерею это не грозит. Чужой пропагандистский образ он сумел напитать жизнью полнокровных персонажей и поднять до уровня обобщения неподвластного времени. Его «Ярмарку тщеславия» принято считать социально-психологическим романом и образцом критического реализма XIX века. Тогда как на самом деле это *роман-матрешка*, и его антураж представляет собой лишь наружную оболочку знакомой всем куклы. Попробуем матрешку разобрать, насколько возможно.

Ведь что нам до того, как жилось в Англии двести лет назад? И откуда вдруг взялся Кукольник, которым объявляет себя автор в самом начале

повествования и ненавязчиво сопровождает нас до самого его конца? В этом романе середины XIX столетия мы легко обнаружим Англию восемнадцатого: продолжение традиций прикольного Филдинга и едкого и сентиментального Стерна; найдем литературный эквивалент карикатурной панорамы нравов английского общества художника Хогарта (собственноручными рисунками в манере которого Теккерей проиллюстрировал свою «Ярмарку»!), дойдем до Лилипутии Свифта. Еще глубже шекспировский слой — где мир-театр и люди-актеры, а человеческая жизнь порой походит на историю в пересказе разволновавшегося идиота. Теккерей только уточняет — это кукольный театр; отсюда его Кукольник — кукловод и рассказчик. И в самой глубине романа неделимое ядро — библейская «суета сует» Екклезиаста, скорбная и щемящая coda романа. Откройте его последнюю страницу:

«*Ах, Vanitas vanitatum [т. е. „суета сует“]! Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего?… Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено*».

Не все герои романа тщеславны и готовы ка-

рабкаться все выше, выше и выше, но все они суетны и заурядны. Потому и существует не столь красивый, но более точный по смыслу перевод его названия — «Ярмарка житейской суеты». Суета — шире и глубже суетливости, и тщета — не неуспех, а напрасные, пустые, неверные усилия, «деньги на ветер».

Весь роман Теккерея от начала до конца связан на двух спицах — сопоставлении и противопоставлении судеб двух ближайших подруг: добродетельной, но глуповатой Эмилии Седли и яркой, но стервозной Ребекки Шарп — этакого Растиньяка или Жюльена Сореля в юбке. И кому из читательниц неизвестна такая пара по жизни, и кто из них не зачитается этим романом? Он немного старомоден, однако затягивает не хуже экранизации «Саги о Форсайтах».

В литературе Теккерей пытался догнать своего ровесника — несравненно более успешного Диккенса, имевшего уже мировую славу. Ему претила чрезмерная сентиментальность и благонамеренность Диккенса. Самому ему хотелось писать правдивее, сатиричнее, жестче, обходиться в романах без положительных героев. Поэтому обойти Диккенса Теккерею не удалось, хотя на какое-то время оба сравнялись в глазах публики.

В молодости они попытались было дружить, да не вышло, позднее долгое время соревновались, гастролировали с чтениями на континенте и в Новом Свете.

Диккенс пришел на похороны Теккерея. Ворон ворону ока не выклюет. И это хорошая новость для той «ярмарки тщеславия», которой не видно в нашем мире конца-края.

О британских синекурах и пенсионерах
ТРОЛЛОП «Смотритель»

Английская литература, подобно всем великим и малым литературам, имеет собственный характер и лицо — точнее, лица. Энтони Троллоп (1815–1882) был автором почти полусотни романов и входил во второй половине XIX века в парадный ряд писателей Викторианской эпохи. После смерти его прочно забыли, и возвращался он в него долго, почти сто лет, заодно с викторианскими романистками и безвестным при жизни Сэмюэлом Батлером, автором опубликованного посмертно и культового для англичан романа «Путь всякой плоти». Так уж устроена литература — переоценка ценностей в ней, как на лондонской бирже, никогда не прекращается.

В конце жизни Чехов писал, что читать его будут после смерти лет пять-семь, после чего забудут, а вспомнят только еще лет через двадцать — и тогда уже будут читать долго. Кстати, Чехов совершенно культовая фигура для англичан, и они недоумевают: как получилось, что он не

английский, а русский драматург и рассказчик? Напротив, у Троллопа учились в молодости и высоко ценили его Лев Толстой и автор «Соборян» Лесков. Толстой даже выстроил такой ряд приоритетных для него британских романистов: после Диккенса и Теккерея у него шли более приземленные Джордж Элиот (это дама) и Троллоп, вытесненные впоследствии всякими «киплингами» и прочей мелочевкой. Суров был Лев.

Служивший почтовым чиновником Троллоп нашел себя как писатель только в четвертом романе «Смотритель», который положил начало его романному циклу о жизни, нравах и интригах служителей англиканской церкви «Барсетширские хроники». Надо учесть, что англиканские церковники в то время принадлежали к одному из самых привилегированных, состоятельных и влиятельных классов британского общества, и их положение можно сравнить разве что с положением католических епископов и аббатов в романских странах. Англиканская церковь (а это целый букет конфессий) изначально балансировала между католицизмом и протестантизмом, превратившись постепенно в подобие политической партии с жесткой корпоративной дисциплиной. Ее родоначальник, печально из-

вестный Генрих VIII, ликвидировал монастыри и произвел отчуждение значительной части церковной собственности, но и то, что от нее осталось, привело по мере развития капитализма к неслыханному обогащению англиканской церкви, плоды которого, как заведено в природе, оказались присвоены сильными мира сего — в данном случае, англиканскими иерархами.

В романе Троллопа лакомую синекуру — место смотрителя провинциальной богадельни с дюжиной пенсионеров — благодаря личным и родственным связям получает соборный регент, человек достойный, честный и хороший во всех отношениях. Его доход составляет 800 фунтов в год, весьма немалые деньги (если тогдашний фунт эквивалентен 10 г золота, выходит 8 кг золота, и при цене за 1 грамм около 1 тыс. рублей, сами прикиньте, получилось бы порядка 8 миллионов рублей сегодня), не считая служебного жилища — просторного дома с ухоженным садом. Можно только порадоваться за него. Пенсионеры также не жалуются, им повезло — жизнь на всем готовом, кров над головой, человеческое отношение, сносное питание и даже карманные деньги. Обязательного пенсионного обеспечения, как известно, не существовало в странах Европы до

Бисмарка — только богадельни да дома инвалидов для ветеранов войн.

Жил со своими подопечными смотритель душа в душу. Он молился с ними, утешал, заботился, музицировал для них, мог портвейном у камина угостить, прибавил старикам из своего дохода «десятину» на расходы. Но впали в соблазн пенсионеры, алчность их одолела. Науськанные смутьянами, политиканами и прессой в духе своего времени, пожелали они пересмотреть завещание благотворителя и переделить в свою пользу доходы от аренды земель, пошедших под застройку, чтобы получать по 100 фунтов в год (то есть по миллиону российских рублей, что в полтора-два раза больше чем сегодня получают британские пенсионеры). Вот вам и интрига романа.

Смотритель оказался человеком совестливым и, когда нечаянно прозрел, пожелал, что называется, жить не по лжи и, подобно теленку, попытался пободаться с дубом собственной церкви, чтобы вернуть себе честное имя. Очень русский поворот. В итоге положение пенсионеров только ухудшилось, но закончилось все очень по-британски: компромиссом, с хеппи-эндом и эволюцией, а не революцией. Поскольку по убеж-

дению Троллопа: «Роман должен представлять картину обыденной жизни, оживленную юмором и подслащенную чувством». Подтрунивание над собой и читательскими ожиданиями — этакий постмодернизм forever — придает шарм его повествованию и составляет его изюминку. Трагикомизм Диккенса и Теккерея представлялся Троллопу чересчур драматичным. Подобно англиканской церкви, он выступал за некий «серединный путь», стремясь к умиротворению вражды сословий.

Лучшие друзья девушек – книжки ОСТИН Джейн «Гордость и предубеждение»

Хотя бы потому, что книжки несравненно доступнее бриллиантов. Но главное — они также лучше тех драгоценностей, что призваны украшать тела и ослеплять холодным блеском. Книги просвещают, обнадеживают и согревают души, являясь утешительным призом для девушек и женщин, не разучившихся мечтать. А как заметил Чехов, большой знаток женской психологии и создатель целой галереи незабываемых женских характеров, именно читательницы обеспечивают славу писателям.

Существуют романы, написанные женщинами для женщин, и настоящим бриллиантом в их ряду считается сочиненный двести лет назад роман «Гордость и предубеждение» Джейн Остин (1775–1817).

Джейн родилась в английской провинции в многодетной семье приходского священника. Образование получила домашнее, но такого качества, какое редкая школа способна дать. Ее живой

ум и веселый нрав, общительность и наблюдательность, насмешливый характер и злой язычок уже к двадцати годам помогли ей созреть как писательнице. Оставалось только поднабраться опыта, отточить стиль и вкус. Изначальная версия романа «Гордость и предубеждение» была сочинена Джейн в возрасте двадцати одного-двух лет, что для сколь-нибудь серьезной прозы не просто редкость, а почти исключение в истории мировой литературы. Через полтора десятилетия она переписала и издала под псевдонимом этот шедевр романистики (чрезвычайно любопытно, между прочим, сравнить главу третью «Гордости и предубеждения» с третьей главой «Евгения Онегина», в которых происходит знакомство главных героев). Ее книгами зачитывалась не только публика, но и монаршие особы, однако литературное признание она получила лишь за год до смерти благодаря статье прославленного Вальтера Скотта, восхищенного оригинальностью ее таланта. По-настоящему же Остин была признана «первой леди английской литературы» уже в XX веке.

Причиной того была новизна ее письма. Тогдашние «готические» романисты, романтические поэты и сам Вальтер Скотт писали о

событиях необыкновенных и далеких, героических или пугающих. А Джейн Остин стала писать о вещах самых обыкновенных, близких, всем знакомых, но с такой наблюдательностью, глубиной проникновения и иронией, что обыкновенное переставало выглядеть приевшимся и привычным — в чем и состоит механизм всякого чуда. Ее предшественниками в английской прозе были Филдинг и Стерн, но в своем художественном исследовании мира людей Джейн стремилась избавиться от сатирических плакатных приемов и перейти к живописанию «смешанных характеров». Характеров с той или иной пропорцией хорошего и дурного в них, с перетеканием достоинств в недостатки и наоборот (что было известно уже древнекитайским авторам «Книги Перемен»), с присущей всему живому способностью развиваться и изменяться. Что не всеми и далеко не сразу было оценено в полной мере.

Заплатить за это Джейн Остин довелось по полной программе. Ее творческая жизнь оказалась удачной, а личная жизнь нет. Счастьем Джейн было заинтересовано наблюдать и описывать перипетии судеб хорошо знакомых ей людей, вести оживленную переписку с родней и гостить в их семьях, заботиться о близких и наведываться в

Лондон, где стали выходить ее книги. Ее коньком стала испокон веков ведущаяся охота на женихов и невест в условиях имущественного неравенства и сословных предрассудков, которые были всемогущи в ее время. Они-то и похоронили возможность замужества будущей писательницы то ли с будущим юристом, то ли с будущим священником. Еще пару брачных предложений она отвергла, надев в тридцать лет чепчик старой девы, а в сорок один умерла.

О, как на этот сюжет накинулись кинематографисты последних десятилетий — сколько зрительниц обрыдались на их фильмах, и сколько же из них сделались страстными читательницами книг Джейн Остин и историй о ней самой!

Достаточно вспомнить роман Хелен Филдинг «Дневник Бриджит Джонс» и его экранизацию, в которых «Гордость и предубеждение» оказались пересажены на современную почву и снискали грандиозный успех во всем мире. Иронии в них несравненно больше, антураж современный, но суть от этого не изменилась.

В жизни одно, а в творчестве — другое. В его сотах остается чистый мед, собранный писательницей на делянках жизни. Например, история о том, как любовь ломает лед гордости и предубеж-

дений — сословного высокомерия и ответных обид. С образцовым хэппи-эндом.

Романы трех сестер
БРОНТЕ Эмилия «Грозовой перевал»

Роман «Грозовой перевал» англичане признали «главной романтической книгой всех времен». Он был написан средней и самой талантливой из трех сестер Бронте, Эмилией (1818–1848). В большой мир вышла и прижизненную славу стяжала только старшая Шарлотта, с романом «Джейн Эйр», но и она не дожила до сорока. Их мать и всех своих шестерых детей пережил их отец, строгий и не без «тараканов в голове» сельский священник, пописывавший стихи и сочинявший воскресные проповеди. Словно непонятное проклятие висело над их домом (где теперь музей сестер Бронте и их братца), выходившим окнами на погост и поросшие вереском холмы и ложбины пасмурной старой Англии. Идеальная сценография для жутковатого готического романа, трансформированного тремя сестрами Бронте в идеальный женский роман. Только старшей Шарлоттой — в роман для «блондинок-золушек», а ее сестрой Эмили — для «брюнеток-вредин». Гениальное открытие выросших в глуши сестер состояло в том,

чтобы переместить все привидения, страшилки и «скелеты в шкафу» из реальности в область психики.

Два заблуждения придется дезавуировать. Первое — что британцы люди сдержанные. Дудки, как бы не так! На виду у прислуги, с чужестранцами или со своим государством (которое, чуть что, веками головы рубило и вешало за посягательство на собственность) — да. А уж между собой — драмы Шекспира вспомните, английских романистов и сестер Бронте почитайте, какие там страсти, своеволие и самодурство правят бал! Второе заблуждение — что две из трех сестер жизни не знали и все нафантазировали. Да ни им, ни кому еще не надо было никуда выезжать, когда в собственном доме и окрестностях такое творилось и являлось нормой, что мама дорогая! Конечно, хартия вольностей и принцип «хабеас корпус», Викторианская эпоха, спорт, дендизм, имперское высокомерие понемногу сгладили углы и загнали британскую пассионарность в рамки, но отнюдь не похоронили. Лучше других это понимали Агата Кристи и «Битлз».

Зачем Эмили Бронте надо было выбираться «за семь верст киселя похлебать», когда на дому у нее имелся собственный «достоевский»? Папаша

приучил своих детей к книгам, но при этом требовал от них полного послушания («повиновения трупа», по выражению иезуитов). Осердившись или перенервничав, он мог выбежать во двор и палить из ружья в воздух, покуда не кончатся заряды, или взяться пилить собственную мебель, пока жена рожает в муках. Она и умерла, родив шестого уже ребенка за девять лет. Две старшие девочки умерли в школе для сирот, больше похожей на тюрьму. Шарлотту и Эмили отец спас, забрав оттуда. Но и родной дом для осиротевших трех сестер и брата был не лучше исправительной колонии, где свободными они себя чувствовали, только гуляя по вересковым пустошам, если позволяла погода, или самозабвенно предаваясь художественной самодеятельности в своих покоях. Без серьезного образования им всем в будущем было не подняться выше положения гувернанток и гувернера, в лучшем случае.

В романе «Грозовой перевал» прекрасно описан этот порог: если будешь читать по-английски так, как пишется (по поговорке «пишется Лондон, а читается Ливерпуль»), моментально выдашь себя и выпадешь из приличного общества на самое дно, какого бы ты ни был происхождения и как бы ни был одет. Русским людям это так же

нелегко понять, как пьесу «Пигмалион» Бернарда Шоу, хотя и у нас ситуация в общем-то похожая.

Вопреки всему три сестры Бронте сумели стать превосходными сочинительницами, а заодно и непутевого братца спасти от забвения. Тот размечтался прославиться как художник, да сломался — спился, обкурился, всех близких измучил и умер от чахотки в белой горячке. Это сестра Эмили помогла ему в последние минуты жизни подняться на ноги, чтобы встретить смерть стоя. Через три месяца за ним последовала и она, а еще через пять месяцев младшая Энн. И это вам не «Джейн Эйр» и даже не «Грозовой перевал», а английская версия «Трех сестер», дорогие читательницы.

Вся своеобычность и все обаяние романа Эмили Бронте заключаются в том, что это роман не только о злоключениях любви, но и о самоуничтожении зла. Примерно, как в известной схеме: А любит Б, но Б любит В, а В любит А. Только все куда сложнее, многоэтажнее, запутаннее, и отягощено такой массой социальных и персональных комплексов, что сам дьявол ногу сломит. Он и сломал. Злокозненный и глубоко несчастный Хитклиф утратил вкус к мщению перед лицом юной любовной пары, вызывающей у него одно

лишь отвращение: «Старые мои враги не смогли меня одолеть. Теперь бы впору выместить обиду на их детях. Это в моих силах, и никто не может помешать мне. Но что пользы в том? Мне не хочется наносить удар; ни к чему утруждать себя и подымать руку. Послушать меня, так выходит, что я хлопотал все время только затем, чтобы в конце концов явить замечательное великодушие. Но это далеко не так: я просто утратил способность наслаждаться разрушением — а я слишком ленив, чтоб разрушать впустую». Фокус, однако, в том, что «эстафетную палочку» мести подхватило обиженное им юное создание женского пола. Все, как в жизни.

Оскар Уайльд увидел в Эмили Бронте свою сестру — гениальную романтическую личность, вступившую в трагический конфликт с пошлой современностью.

Не меньший чем они романтик, прерафаэлит Данте Габриэль Россетти, так отзывался о романе Бронте: «Это дьявольская книга, немыслимое чудовище, воплотившее все самые сильные женские наклонности».

Но, кажется, все проще. И обязательный в такого рода романах хэппи-энд говорит о том же, о чем пели «Битлз»: «Все, что нам нужно, это любовь».

P.S. Первое издание романа «Грозовой перевал» было продано в 2007 году с аукциона за 114 тысяч фунтов стерлингов (Википедия).

Биография и литература
БРОНТЕ Шарлотта «Джейн Эйр»

Было три сестры Бронте в английской литературе начала викторианской эпохи, и все романистки. Какое-то проклятие висело над многодетной семьей сельского священника, пережившего жену и всех своих детей. Их было шестеро — пять дочерей и один сын. После смерти их матери две старшие сестры умерли от туберкулеза в интернате для детей священников. Наиболее амбициозный из всех — их брат, литератор-графоман и художник-дилетант, не сумел пробиться в литературном мире и умер от алкоголя, опия и туберкулёза. За ним в течение считанных месяцев отошли в лучший мир самая гениальная из всех — Эмили (автор «Грозового перевала»), и самая младшая из сестер Энн (также поначалу гувернантка, а затем романистка). Публикация трех знаменитых впоследствии романов трех сестер и серия последовавших смертей совпали почти что и уложились в год с небольшим, 1847-1848-й. Всех пережила Шарлотта, не дожившая и до сорока, а их отец пережил

и ее — судьба, которой не позавидуешь. Напоминает чем-то «Падение дома Ашеров» Эдгара По, только служебное жилище семейства Бронте уцелело, — и в этом мрачном пятикомнатном доме, на меже кладбища и вересковой пустоши, сегодня музей трех сестер-писательниц, — а вот их всех какая-то злая доля косой скосила. Хотя вообще-то понятно какая — женская.

Лет сто-полтораста, — и мы забыли или не знаем, хуже того, знать не хотим, — что не было никаких пенсий по старости (только приюты для ветеранов войн, Дома инвалидов в лучшем случае), никаких больничных и отпусков, а уж о бесправии женщин говорить не приходится — то есть половины человечества! Даже замужние женщины, не имевшие узаконенного наследства, по существу, являлись наложницами своих мужей, бесправными в юридическом и финансовом отношениях. Хотя не об этом писали напрямую три сестры Бронте в своих романах, а о пробуждении женского самосознания, что сделало их провозвестницами феминизма (не к ночи будь помянут, как всякое восстание масс). А обеспечили им посмертную славу и признание их романов классикой английской и «женской» литературы (лицемерить ни к чему) новаторство

и художественные достоинства этих романов (сестры и стихи писали неплохие и даже издали их, но плохие или неплохие — какая разница для потомков).

Шарлотта Бронте (1816–1855) была старшей из трех сестер и самой успешной при жизни — ее признал сам Теккерей, которому она посвятила свой лучший роман «Джейн Эйр». Этот роман и сегодня в топ-листе британского чтения и насчитывает больше десятка экранизаций. «Грозовой перевал» Эмили несравненно сложнее и радикальнее, поэтому признания ждал полвека и дождался только на закате викторианской эпохи. С Энн того сложнее (Шарлотта запретила переиздание лучшего романа своей младшей сестры не из ревности, а из-за его скандальности по тогдашним меркам), ее творчеством и личностью по-настоящему заинтересовались только столетие спустя.

«Джейн Эйр» это как бы «роман блондинки» — через тернии к звездам, с хеппи-эндом. У него есть изумительные литературные достоинства, но очевидны и штампы мрачной готической литературы и лицемерной викторианской. Сюжет сделан мастерски, чего в нем только нет. От сиротской атмосферы закрытых женских школ

— до работы гувернанток и прислуги в зловещих имениях английских помещиков-самодуров; от пробуждения чувств и творческих наклонностей у неискушенной девушки — до ее религиозных прозрений, грёз и сочиненных романисткой откровенных диалогов с барином; от встречи на ночной дороги с всадником судьбы — до знакомства с его бесноватой и вампиричной женой, а в нужный момент появляются ещё и гонцы судьбы «богами из машины». Сюжет ломается, перекрещивается, возвращается в исходную точку и переигрывается — и при этом «по-мужски» железно мотивирован. Девушка не хочет замуж за протестантского дятла-миссионера, ей люб искалеченный мачо, годящийся ей в отцы. Хеппи-энд неотвратим.

Но во всем остальном здесь почти ничего не придумано, а только срисовано и раскрашено — с биографически конкретных школ, усадеб, семей и людей, о чем читатели узнали во многом благодаря подруге Шарлотты и ее первому биографу Элизабет Гаскелл. Особо дотошным и продвинутым читателям и читательницам стоило бы читать ее книги и книги ее сестер, зная биографический фон их произведений, отчего возникает удивительный стереоскопический эффект. По-

следним, самым откровенным и предсмертным романом Шарлотты стал «Виллет» (в русском переводе «Городок»). Кое-кто считает его во многих отношениях превосходящим все остальные ее романы, но он настолько пессимистичен и безысходен, что подавляющее большинство читателей с этим не согласятся. Люди такой народ, что им сказку подавай. И «Джейн Эйр» — одна из лучших в своем роде и жанре.

Роман о девушке не читавшей романов
ГАРДИ «Тэсс из рода д’Эрбервиллей»

Любители кино знают эту девушку с лицом юной Настасьи Кински по фильму «Тэсс» режиссера Романа Поланского, увидевшего в ее истории напоминание о собственных грехах, за которые он расплачивается до сих пор.

История героини романа «Тэсс из рода д’Эрбервиллей» Томаса Харди (или Гарди, 1840–1928) во многом перекликается с похожими историями в романах Стендаля, Бальзака, сестер Бронте, Золя. Это история трагических злоключений героев в кастовых обществах, которые вообразили себя свободными или попытались улучшить свое социальное и имущественное положение и потерпели фиаско. Они красивы, интересны и явно заслуживают лучшего, но общество, где всякий сверчок обязан знать свой шесток, всячески этому противится. Оно не позволяет нарушителям статус-кво изменить свою участь и сокрушает их в итоге.

Роковое замешательство в жизнь Тэсс внес-

ло известие, что ее бедная крестьянская семья происходит по прямой линии от древнего рода норманнских завоевателей Британии. Пьющий отец готов продать пригрезившийся вдруг титул за тысячу фунтов, но отдаст и за двадцать. Мать, нарожавшая «ртов», как кошка, смекает, что их шестнадцатилетнюю дочь можно пристроить прислугой у нежданной богатой родни или даже выдать замуж за кузена. Вот только родня оказалась липовой — нуворишами, подделавшими родословную, а кузен — еще и ходоком по женской части.

Дальше можно было бы не продолжать, если бы, обжегшись и перестрадав, Тэсс не полюбила по-настоящему другого мужчину. «Принца», конечно же. А на деле — сына священника и резонёра-опрощенца, типа толстовского Лёвина. Последовал мезальянс с последующим разоблачением. И это уже психодрама, как у пастернаковского измученного ревностью доктора Живаго с Ларой. После чего начинается Достоевский, а именно — Сонечка Мармеладова. Когда муж ушел, а отец умер от разочарования, чтобы спасти родных от выселения, нищенства и гибели, Тэсс соглашается сожительствовать со своим совратителем, презирая его и себя. Но тут возвра-

щается из-за морей одумавшийся возлюбленный муж. Не жди добра, когда любят одних, а живут с другими. Тэсс поступает с сожителем так же, как поступил с г-жой Реналь Жюльен Сорель, только из других побуждений. Но результат-то один: воссоединение с любимыми — и эшафот.

Харди — чрезвычайно эрудированный писатель, и он подыскивает сотни аналогий и цитат — библейских, философских и стихотворных — для понимания и объяснения рассказанной им самим истории. Несомненно, символично, что сцена совращения и надругательства над Тэсс происходит в ночном густом тумане в Заповедном лесу, а сцена прощания с любимым — на рассвете под камнями Стоунхенджа, где приносились жертвы в кельтские времена.

Писатель даже не исключает, что Тэсс расплачивается за грехи своих предков, которые, что называется, портили девок, возвращаясь с поля брани (у многих народов существовал такой обычай и назывался «обмыть топор»). Что поделать, если охота на девушек в той или иной форме сопутствует истории человечества на всем ее протяжении (и случай Поланского тому лишнее подтверждение).

Тэсс пеняет матери: «Почему ты не сказала

мне, что надо остерегаться мужчин? Почему не предостерегла меня? Богатые дамы знают, чего им остерегаться, потому что читают романы, в которых говорится о таких проделках, но я-то ничего не могла узнать, а ты мне не помогла».

И это правда — в XVIII веке был бум таких романов, особенно английских. Ими зачитывалась пушкинская Татьяна, однако это не уберегло ее, и надо отдать должное нашему денди Онегину. Тэсс и Татьяна способны любить, как никто из мужчин, хотя бы потому что полная самоотдача присуща женской природе. Харди на разные лады превозносит душевную чистоту своей героини (совсем не бесспорную, судя хотя бы по результату), тогда как основным свойством ее характера является совершенная честность (что роднит ее с Татьяной), а честность — нечто большее все же, чем чистота. Но и честность не спасла Тэсс, а, скорее, погубила. Эта девушка была обречена погибнуть.

Как мудро выразилась ее недалекая мать: «Что поделаешь! Не мы первые, не мы последние».

Роман-пазл
КОЛЛИНЗ «Женщина в белом»

«В этом романе предпринят эксперимент, к которому (насколько мне известно) до сих пор не прибегали в литературе. О событиях, происходящих в книге, от начала и до конца рассказывают ее персонажи», — написал Уилки Коллинз (1824–1889) полтораста лет назад в предисловии к своему роману «Женщина в белом». И это, пожалуй, самое интересное в этом романе — новый конструктивный принцип повествования, оказавшийся довольно продуктивным. Позаимствованный из судебной практики, он позволяет самую незатейливую историю сделать интригующей, многогранной и объемной.

Дело тут вот в чем. Художественная литература вообще, и Нового времени в особенности, преимущественно монологична. По умолчанию и негласной конвенции между автором и читателем, автор произведения — своего рода демиург, творец, как бы божество низшего порядка. Он создает мир своего произведения и населяет его по собственному усмотрению, в той

или иной степени считаясь с художественной логикой и читательскими ожиданиями, сформировавшимися в той или иной культуре во вполне определенное время. Главный атрибут что романтического, что реалистического писателя, а тем более бульварного — это всеведение в рамках своего произведения. Автор, подобно духу, витает, где хочет, и проникает, куда угодно, присутствует при разговорах своих героев с глазу на глаз, свободно проникает в их сознание, рассказывая читателю, что они чувствуют и думают. Более того, он овладевает сознанием читателя, и совершенно не случайно в XIX веке писателей часто называли «властителями дум». Конечно, это условность искусства, и одним из первых романистов, кто обратил на это внимание и попытался перезаключить конвенцию с читателем, был Коллинз.

Можно подумать, что примененный им принцип — это драматургизация повествования, поскольку драматург не имеет собственного голоса и заметен только в ремарках и только при чтении пьесы. Но у Коллинза и его последователей персонажи перенимают и делят между собой авторство в полном объеме, так что повествование собирается воедино их совокупными

усилиями как пазл. Они не разыгрывают историю, а рассказывают ее — каждый «со своей колокольни» и только какой-то ее фрагмент. Особенно по вкусу такой конструктивный принцип пришелся писателям-модернистам уже в XX веке. Коллинз в романе «Лунный камень», породившем всю британскую детективную литературу, существенно усовершенствовал и сделал более убедительным изобретенный им метод.

Чем без этого новшества был бы роман «Женщина в белом»? Видимо, типичным продуктом так называемой «сенсационной литературы» (родоначальником которой в Британии был Коллинз), авантюрно-криминально-развле-кательного чтива викторианской эпохи. В нем типичная мелодрама сочетается с элементами британского готического романа (А. Радклиф) и французского сенсационного романа (Э. Сю). К счастью, Коллинз в молодые годы имел честь быть другом, учеником и даже соавтором Диккенса (они состояли в непрямом родстве). Отсюда неподдельный интерес к психологии и социальным вопросам, наложивший печать на его «сенсационные» романы. Другим важнейшим компонентом их — по принципу «не было бы счастья, да несчастье помогло» — он обязан

своему юридическому образованию и службе адвокатом до знакомства с Диккенсом. Отсюда профессиональный интерес к расследованию преступлений всякого рода и компетенция в этой области. Впрочем, это являлось повальным увлечением в викторианской Англии, когда уголовные процессы в судах стали вестись публично, и подробнейшие отчеты о них в газетах превратились в приманку для читателей.

Таким образом, главный «злодей» в романе «Женщина в белом», граф Фоско, обязан своим появлением отчасти готическому роману (отсюда его таинственная «инфернальность»), отчасти носившейся в воздухе идее сверхчеловека — с уклоном в конспирологию (масоны, карбонарии) и философию выживания сильнейших (дарвинисты, Раскольников и «бесы» Достоевского не с Луны свалились), и отчасти технократической позитивисткой утопии, овладевшей человечеством после проведения в Лондоне в 1851 году первой грандиозной Всемирной промышленно-торговой выставки (и Фоско — то ли без пяти минут профессор Мориарти, то ли недоделанный Фантомас, да только ритуально заколотый и утопленный в Сене Коллинзом).

Другой злодей и наперсник Фоско, сэр Перси-

валь Глайд, это уже реальный преступник из судебных хроник, представитель правящего класса викторианской эпохи, коварный лицемер и жестокий хищник.

Их невольным пособником становится эсквайр Фредерик Фэрли, сатирически изображенный в манере Диккенса и Теккерея: «Нервы мистера Фэрли и его капризы — это одно и то же».

А противостоят злу и побеждают силы добра, несущие при этом человеческие потери и представленные в духе романтической мелодрамы, со всеми ее клише.

Но главное в этом романе — вышеописанный конструктивный принцип, делающий его увлекательным пазлом для читателя.

Алмазы шлифованные и граненые КОЛЛИНЗ «Лунный камень»

Автор романа «Лунный камень» Уилки Коллинз (1824–1889) считается одним из основоположников детективного романа, что в известной степени справедливо.

Более всего в этом жанре преуспели англосаксы и французы. Английский детектив впитал атмосферу мрачных готических романов XVIII века, образ великого сыщика-любителя изобрел американский романтик Эдгар По, а увековечил в своих повестях и рассказах Конан Дойл, после чего поколение Агаты Кристи придало огранку классическому детективному роману как таковому. Французы же отталкивались от собственных авантюрных романов с уголовными сюжетами и в этом преуспели. Общим для англосаксов и французов является рационализм как доминанта культуры, имеющая многовековую традицию. Тайны существуют, но можно придать миру более понятный и приемлемый вид, уменьшив их в масштабе и сведя к ряду успешно разрешаемых загадок и задач (подобно Коту в Сапогах, распра-

вившемуся с Людоедом, в сказке Перро). В чем, собственно, и состоит привлекательность жанра детектива для миллионов читателей.

С читателем автор играет в азартную игру, вроде преферанса или современных квестов, позволяя ему самоутверждаться и получать кайф, которого хватило на столетие, приблизительно. Американские полицейские «черные» и славянские любительские «иронические» детективы ознаменовали закат отыгранного жанра — с его жесткими правилами, распределением ролей и ограниченным числом сюжетных комбинаций.

Роман «Лунный камень» Коллинза — камень пробный и жанр еще диффузный. В нем переплелись любовно-брачный, детективный и приключенческий сюжеты. Рэчел — типичная героиня британских женских романов, сыщик Кафф — без пяти минут Холмс, а три таинственных индуса еще дождутся своего звездного часа в книжках об агенте 007.

Коллинз родился в семье известного английского художника, в путешествиях с родителями по Италии и Франции изучил языки, по настоянию отца с семнадцати лет служил клерком в чаеторговой компании, затем в суде, и профессионально заняться литературой смог и сумел только после

его кончины. Судьбоносным в его жизни стал 1851 год, в котором Коллинз познакомился и подружился с Диккенсом благодаря женитьбе младшего брата на дочери великого писателя. Два десятилетия продолжалась их плодотворная дружба, сотрудничество и даже временами соавторство. У Диккенса Коллинз учился психологии и приемам комической обрисовки характерных персонажей «старой доброй Англии». В вышедшем через пятнадцать лет «Лунном камне» это ему пригодилось при создании сатирических образов старой девы-миссионерки и образцового старого дворецкого, которому Библию заменял роман о Робинзоне Крузо. В своей любимой книге тот с блеском находил требующие истолкования ответы на все животрепещущие вопросы. В свою очередь Диккенс под впечатлением от «Лунного камня» взялся писать, но не успел закончить интригующую «Тайну Эдвина Друда».

Но в 1851 году произошло также другое значимое событие, наложившее отпечаток на роман Коллинза. В Лондоне открылась первая Всемирная промышленно-торговая выставка, на которой выставлен был, в частности, знаменитый алмаз Кохинор, доставшийся британской короне после аннексии Пенджаба. Сегодня он украшает корону

королевы Елизаветы II, и это отдельная интереснейшая история.

До XIX века короны английских монархов были, как правило, «пустышками» — каркасами, в которые вставлялись взятые напрокат у ювелиров драгоценные камни. Но времена менялись, империя богатела и стяжала ценности колоний и вассалов, открывались новые месторождения и прииски, а европейские ювелиры попутно изобретали все более искусные способы обработки драгоценных камней и металлов. Ведь золото — всего лишь наиболее химически инертный металл, а алмаз — всего лишь агрегатное состояние углерода, обычного угля, превращающегося под чудовищным давлением в прозрачный кристалл. И не столько их редкость в природе и польза от технического применения, сколько символическая нетленность и несокрушимость имеют в представлении людей решающее значение. Спросите у королей, банкиров и женщин.

Столицей искусства огранки алмазов в XIX веке являлся Амстердам. Бриллианты, благодаря количеству граней на лицевой и изнаночной сторонах и точному математическому расчету, превращались в ловушку света и сверкающее оптическое чудо. После лондонской выставки

так произошло и с Кохинором, хотя поначалу он представлял собой просто ошлифованный алмаз (делалось это камнем о камень) грубоватой огранки. Королева Виктория носила его как огромную брошь (подобно Рэчел в «Лунном камне») — но и в таком виде он впечатлял, как непостижимый и бездонный третий глаз какого-то индийского божества (Шивы в романе Коллинза). Отдаленное представление о нем до европейской огранки может дать алмаз «Шах» в Алмазном фонде Кремля, которым персидский шах откупался от русского царя за гибель Грибоедова. Сегодня только в Лондоне, Амстердаме, Москве и Тегеране можно увидеть бесценные коллекции драгоценностей и ювелирного искусства такого уровня.

Известно, что Коллинз горячо интересовался криминальными хрониками, судебными отчетами и жутковатыми историями знаменитых алмазов, а также был опиоманом. Соединение этих интересов, страстей и наклонностей и породило несколько сумбурный и тяжеловесный на сегодняшний вкус роман о череде похищений знаменитого алмаза величиной с перепелиное яйцо (шлифованного то есть, а не ограненного), приносящего своим обладателям только тревоги да несчастья. Мораль отсюда, что не нужны нам

пугающие аномалии и лишние беспокойства (как в русской сказке о курочке рябой, уж прости, читатель).

Особый интерес в этом романе представляет примененный Коллинзом конструктивный прием, похожий на огранку сюжета его участниками и свидетелями. Позаимствованный из судебной практики, он на редкость продуктивен и придает незатейливой истории о краже алмаза неожиданный объем. В XX веке к этому приему блестяще прибегали Фолкнер в романе «Шум и ярость» и Акутагава в новелле «В чаще», по которой Куросава позже снял кинофильм «Расёмон». И если отважиться на кощунство, то еще отцы церкви заложили саму возможность подобного подхода к повествованию, узаконив сразу четыре евангелия Нового Завета — как четыре грани одной невероятной истории (да простят меня также христиане, как это велит им религия).

Так что данный признанный образец занимательного чтения, — с давно канувшим речевым этикетом, сюжетными натяжками, зыбучими песками и накладными бородами, — не так уж прост, как может показаться взыскательному читателю. Немало людей еще помнят его коленкоровый ультрамариновый корешок на книжной

полке в респектабельной советской серии «Библиотека приключений». Толика ностальгии не помешает таким читателям.

Брутальный романтизм Стивенсона
СТИВЕНСОН «Остров сокровищ»

Никто не читает «Остров сокровищ» Роберта Луиса Стивенсона (1850–1894), кроме детей и подростков. Его перечитывают, им наслаждаются, его помнят и талантливо передразнивают (как киевские мультипликаторы советского времени) или азартно перевирают и бесчестят (как расплодившиеся нынче конспирологи, согласно которым Хокинсы могли промышлять контрабандой, а доктор со сквайром их «крышевать» и защищать от двух конкурирующих банд бывших пиратов, — хочешь смейся, хочешь плачь). Этот приключенческий роман до крайности прост, чего нельзя сказать о секрете его бесконечного обаяния. Примерно как случаются на свете встреча с завораживающе красивым человеком или память о воспетой романтиками первой любви.

Во-первых, писалась эта книга для мальчишек — тридцатилетним писателем для пятнадцатилетнего пасынка. А, как известно, во всех мужчинах, и даже пиратах, сохраняется и проявляется

порой что-то мальчишечье. Как в женщинах, и даже старушках, неистребимо что-то девчоночье. Для первых написаны были «Остров сокровищ», «Последний из могикан», «Три мушкетера», истории и сказки о Гекльберри Финне, Питере Пэне, Пиноккио и множество других. Для вторых — существенно меньше, что неудивительно (и даже у Линдгрен ее Пеппи явно уступает в привлекательности и популярности Карлсону), зато такие шедевры, как книги Кэрролла и Баума, половина сказок Андерсена. Отчасти такое размежевание — это реликт раздельного воспитания и школьного обучения мальчишек с девчонками, а также долгого существования литературы как преимущественно мужского дела.

Стивенсон был мальчиком болезненным и полдетства провел в «Стране Кровати» из-за хронического обструктивного бронхита. Книги, а не сверстники сделались его лучшими друзьями, и это от них он заразился сочинительством. Приведенный писателем длинный список авторов, которым он старался подражать, впечатляет. Так учатся рисовать куб, горшок, гипсовую голову Гаттамелаты. Недосягаемым образцом для подражания в период ученичества оставался для него земляк — культовый не только в Шотландии

Вальтер Скотт. Первую книжку в шестнадцатилетнем возрасте помог издать Стивенсону его отец, на свою голову. Сын оказался упрямым и изворотливым и «отблагодарил» отца отказом перенять профессию морского инженера, чтоб в третьем поколении продолжить династию знаменитых проектантов и строителей маяков. Зато от предков по мужской линии, видимо, будущему писателю передалась «морская болезнь» — страстная и платоническая любовь к мореплаванию. Что неудивительно в стране, где главной песней всех патриотов и пьянчуг была «Правь, Британия, морями!», а первым по времени и значению романом являлся «Робинзон Крузо», сочиненный еще одним земляком автора «Острова сокровищ». Этот остров обязан своим происхождением «Таинственному острову» Жюля Верна. Только карта острова у Стивенсона получилась похожей, но совсем другой, с которой все и началось.

Опыт мореплавания у Стивенсона, можно сказать, отсутствовал. Были какие-то впечатления от морских прогулок на яхте в детстве. После двадцати пяти он с приятелем проплыл на байдарках по рекам Бельгии и Франции и добрался с ними до Барбизона — «мекки» французских

пейзажистов до появления импрессионизма. Там Стивенсон и познакомился с увлекавшейся живописью американкой, замужней матерью двоих детей, которая была старше его на десять лет. Это она несколько лет спустя выманила его письмом в Америку и женила на себе. Для этого ему пришлось пересечь океан на судне, перевозившем скот, затем пересечь континент на поезде, в Калифорнии пересесть на лошадь, что для его организма было уж чересчур. От верной смерти на обочине дороги его спас и выходил какой-то фермер. Собственно, это и был тот пограничный жизненный опыт, без которого не было бы никакого «Острова сокровищ», каким мы его знаем. Но об этом чуть ниже.

До своей американской «одиссеи» Стивенсон уже много печатался и даже выпустил несколько книжек. В основном, то были или путевые очерки о странствиях автора по легкодоступным местам, проторившие путь Джерому, или авантюрное чтиво в духе модного Коллинза. В одном его рассказе, о поэте и разбойнике Франсуа Вийоне, уже проглядывали когти льва. При этом Стивенсон интенсивно размышлял и высказывался печатно на тему, как надо и как хотелось бы писать. Ответом по возвращении в родную Шотландию стали

теория неоромантизма и роман «Остров сокровищ», который он сам впоследствии считал своей «первой книжкой». Из-под его пера вышло множество замечательных «вторых», «двадцатых» и «тридцатых», но эта «первая» так и осталась вершинным произведением писателя и абсолютным чемпионом в своем жанре. А произошло это так.

Поселившись с обретенной им семьей под одной крышей, Стивенсон однажды нарисовал для пасынка топографическую карту некого острова в океане. После чего, уступая любопытству мальчишки, вынужден был сочинить, что за странная карта, откуда она взялась, и что на острове произошло. Он писал по главе в день, а вечерами читал вслух всей семье. Начал издалека, но с первых страниц повествование так увлекло слушателей, что остановиться было уже невозможно. Даже отец Стивенсона заразился настолько, что захотел внести в семейную забаву и свою лепту. Писатель щедро доверил ему составить опись содержимого сундука Билли Бонса и принял его придумку с бочкой на палубе, откуда Джим смог подслушать заговорщиков. Так появились на свет первые пятнадцать глав романа. После чего возникла техническая сложность — сюжет раздвоился. Писателю пришлось

поменять коней на переправе и дать слово доктору Ливси. К счастью, Джим вовремя вернулся, и роман вновь ожил и пошел как по маслу.

Дело в том, что движущей силой всякого сюжета, тем более приключенческого, является конфликт. В данном случае это было противостояние главных героев: «протагониста» Джима Хокинса и его «антагониста» Джона Сильвера — зеленого мальчишки и опасного пирата, юношеской энергии и мужской воли. Первоначально роман назывался «Судовой повар» — то есть Сильвер был сложнее Джима, загадочнее и потому важнее, в понимании автора. В чем же секрет образа и отрицательного обаяния Сильвера? Да в том же, в чем для Пушкина и его Петруши Гринёва образа Пугачева в «Капитанской дочке»! Это не законченные злодеи, а как бы окказиональные, которые в зависимости от предыстории, жизненных принципов, интересов, обстоятельств и даже настроения ведут себя то так, то этак. Им закон не писан. В отличие от команды искателей сокровищ, придерживающихся твердых правил — и оттого несколько одномерных и… скучноватых. В зазоре между друзьями и пиратами, внутри приключенческого сюжета, у Стивенсона разыгрывается так называемый роман воспитания

— возмужания мальчишки Джима Хокинса.

Как все помнят, Сильвер был пиратом одноногим — и это не «от балды». Одноногим был ближайший друг Стивенсона Уильям Хенли, автор хрестоматийного в англоговорящих странах стишка «Непокоренный». Заключительные строчки его — «Я — властелин своей судьбы: / Я — капитан своей души» — воодушевляли самых разных людей, от премьер-министра Черчилля и политзаключенного Манделы до американского террориста, отправившего в лучший мир 168 человек одним махом и казненного летом злополучного 2001 года, с которого начался наш XXI век. И вот что писал Стивенсон своему другу после выхода «Острова сокровищ»: «Признаюсь, именно зрелище твоей увечной мощи и властности породило Джона Сильвера… идея человека, способного повелевать и устрашать одним лишь звуком своего голоса, полностью обязана своим появлением тебе». Тот был могуч, рыжебород, громогласен, очень умен и бесцеремонен. Тщедушный Стивенсон как бы разыграл в романе в лицах свое неповиновение и отказ от подчинения «заклятому другу». В жизни это оказалось сложнее, и полностью освободиться от него он смог лишь благодаря своей не менее

волевой и напористой жене. Та создала подобие по-американски образцового семейного предприятия. Стивенсон сочинял без устали и диктовал падчерице, пасынок подрос и стал числиться его соавтором, она сама давно отложила кисточку и взялась за перо. И когда друг откровенно и резко отозвался о ее опусах, Стивенсон оказался вынужден прекратить с ним отношения.

И не только с ним. На пороге сорокалетия он, наконец, решился стать мореплавателем и оборвать пуповину, связывавшую его с островом в Северном море, где родился. Два года вместе с семьей он путешествовал по южным морям и посещал острова Океании, после чего на одном из них, в архипелаге Самоа, купил землю и построил британский дом с камином (в тропиках!). Пока шло строительство, какое-то время жил в отеле «Севастополь» (!). Писал о колониальном гнете «белых», проблемах туземцев и аборигенов, для прессы в метрополии (американцы приветствовали, британцы стерпели, а немцы обиделись). Сочинял с утра до вечера, чтобы обеспечить семью впрок, и сделался узником своего рабочего кабинета. По Шотландии тосковал, сердце его и мысли остались там. Пока не надорвался в 44 года (как и Чехов). Всю жизнь страдал легочной

болезнью, а умер от кровоизлияния в мозг, достав из погреба бутылку бургундского к семейному ужину. Не донеся ее до стола, покачнулся и схватился за голову: «Что со мной?!» А это смерть твоя, Стивенсон, Степанов, Стива, Джим…

Но пора вернуться к роману и провозглашенному Стивенсоном методу неоромантизма в литературе. В героическом романтизме начала XIX века полста лет спустя Стивенсона не устраивал прежде всего герой байронического типа, с его демонстративной гордыней, разочарованием и мизантропией. Между прочим, в России это случилось скорее: Пушкин еще в южной ссылке к этому типу охладел, а Лермонтов, вернув его на грешную землю, смертельно загрустил. Чехов в конце того века недоумевал: как 25-летний человек мог и сумел написать такую повесть как «Тамань»?! Да потому, что к тому времени за плечами у поэта был Кавказ. Как у Толстого — Крым, у Достоевского — каторга, у самого Чехова — Сахалин, а у Стивенсона — возвращение с того света в Калифорнии. В лермонтовской прозе, кстати, уже есть все, что предпримет позже Стивенсон, и более того.

Кардинальное отличие «Острова сокровищ» от исторических романов Вальтера Скотта и

от авантюрных романов Дюма, — у которого мушкетеры нанизывают на шпаги гвардейцев кардинала в большом количестве, словно жуков на булавки, — состоит в том, что ощутимо огромное «сопротивление материала». Школа Дефо. Да несколько мушкетеров играючи разметали бы пиратов или захватили блокгауз в два счета! У Стивенсона же все трудно, даже лодка и та не желает слушаться весел и руля.

Другая характерная особенность — амбивалентность героев, скорее «пестрых», чем «черных» или «белых». Зловещий Слепой Пью вдруг хнычет, как потерявшийся ребенок; в душе матери Хокинса в критическую минуту борются алчность с честностью; а отношения Джима с Сильвером весьма напоминают «стокгольмский синдром». Своего рода инъекция реализма в кровеносную систему романтизма.

И стилистика: простая, короткая и динамичная фраза, отвечающая провозглашенным писателем принципам — «смерть прилагательным» и «война зрительному нерву». По сути, это отказ от самодовлеющей чрезмерной описательности, которая в школах зовется «художественными особенностями» и в эпохи заката почитается особой литературной доблестью. Тогда как читателю

не нужны дотошно прорисованные картины. Он сам их дорисует и вставит нужные прилагательные, если чтение его захватит, как болельщика захватывает азарт спортивного состязания. Он не прямой участник и не отстраненный зритель. Он соучастник всякого художественного произведения и как бы ассистент автора.

Но еще важнее — это сгустки образов. И высший пилотаж в этой области и удача, когда автор произведения выходит на мегаобраз или архетип (каковы в романах Булгакова зимняя метель в «Белой гвардии» и майская гроза в «Мастере и Маргарите»). У Стивенсона их два: Остров и Сокровища. И не важно, что у Стивенсона говорящий попугай перелетел на плечо Сильвера с плеча Робинзона с криком «Пиастры! Пиастры!», поскольку на поиски и достижение богатства был нацелен его век. Фетишизм золота иногда доводил до помешательства целые народы (испанцы искали Эльдорадо, украинцы раскапывали скифские курганы, молдаване все еще ищут где-то зарытую золотую карету). Не важно, что человеческий скелет в качестве указательной стрелки позаимствован автором из нудноватого, но изобретательного рассказа Эдгара По. Главное в романе Стивенсона — поиск и приключение.

Только не авантюра, а образ. Ну сорвали, в конце концов, куш и разбогатели положительные главные герои — и что о них дальше писать, кому они интересны?

И разве не о том же «Золотой ключик» Алексея Толстого? Наш фольклорист Пропп исследовал и классифицировал роли и сюжеты, подобно палеонтологу. Слепой библиотекарь Борхес просвечивал книжки насквозь, как рентген. Присмотритесь к «скелету» двух повествований. Джим — Буратино; карта — ключик и холст с нарисованным очагом; под холстом за потайной дверцей — сокровища; роль Флинта исполняет свирепый Карабас; кот Базилио и лиса Алиса — глупый Слепой Пью и хитрый хромой Сильвер; с ролью пьянчуги и буяна Билли Бонса по-своему справилась непьющая черепаха Тортилла; Мальвина с ее свитой и, отчасти, папа Карло с Джузеппе — джентльмены, команда Джима и Буратино. Разве не похоже? И не захватывает так же? Только не для подростков книжка, а для детей.

В романтизме и сказках нуждаются те и другие. Стивенсон писал: «К сожалению, все мы в литературе играем на сентиментальной флейте, и никто из нас не хочет забить в мужественный барабан».

Он и забил. А за ним еще Киплинг и Лондон, наши Грин и Гайдар, многие другие. Таков брутальный неоромантизм, основоположником которого принято считать Стивенсона.

По реке жизни с юморком ДЖЕРОМ К. Джером «Трое в лодке, не считая собаки»

Юмор — продукт скоропортящийся. Как у осетрины, у него не бывает «второй свежести», и потому книга, считающаяся веселой и остроумной уже более столетия, заслуживает, как минимум, почтения и интереса.

В принципе, секрет ее успеха у читателей не так уж сложен и объясняется несколькими причинами. Первая и самая глубинная — отношение к человеческой жизни как к реке, в которую не войти дважды. Этот философский образ существует в нашей цивилизации уже тысячи лет и пронимает до закоулков души и до сердца даже не философски настроенного читателя. Самая известная книга такого плана — роман Марка Твена о плавании беспризорника Геккльберри Финна на плоту по Миссисипи. Эта трагикомическая приключенческая история всех читателей превращает в подростков, ибо кто из нас не мечтал в юном возрасте о чем-то таком? И как жаль, что русские писатели не написали великого романа

о плавании по Волге! Но и англичанам удалось сочинить всего лишь остроумную книжицу о десятидневном плавании по Темзе от Лондона до Оксфорда трех «в общем довольно заурядных и прозаических молодых людей» с собакой на борту (не считая «Смерти на Ниле» Агаты Кристи, но то совсем другая история). Вышедшая в 1889 году книжка Джерома К. Джерома (1859–1927) «Трое в лодке, не считая собаки» немедленно сделалась у британцев культовой, а спрос на прокат лодок по Темзе резко подскочил. Сегодня по долгожительству, количеству переводов и экранизаций эта книжка сравнима с другими литературными шедеврами викторианской эпохи. Благодаря фирменному «идиотизму» британского стёба и налету ретро с течением времени ее обаяние только возросло.

А ведь Джером собирался написать всего лишь краеведческий путеводитель с юмористическим «оживляжем», да занесло так, что задним числом писатель сам удивлялся и недоумевал: «Мне думается, я писал вещи и посмешнее». Может, и так, но читатель имеет возможность сравнить *Трех в одной лодке* с теми же *Тремя на велосипедах* — попыткой писателя десять лет спустя продолжить историю и закрепить успех первой книжки. Этот

уже не столько роман, сколько путевой очерк о путешествии по Германии (так называемый травелог) также очень неплохо продавался. И все же в памяти читателей Джером К. Джером остался «автором одной книжки» (как у нас Фонвизин, Грибоедов или Венедикт Ерофеев), несмотря на огромную творческую плодовитость. Если в его первой книжке ощущается игра дурашливой молодости, то во второй занудство многоопытной зрелости. Хотя и эта вторая в высшей степени интересна — а именно, как травелог, сочетающий высококлассные репортажи со сравнительным анализом национальной психологии немцев и британцев. Очень современное по своему характеру чтение.

Чем хорош роман? Что в нем можно и нужно врать. По Темзе Джером плавал в лодке с женой в медовый месяц, но в воображаемое плавание он берет в лодку двух своих реальных друзей. А коллектив из трех человек идеален тем, что в нем труднее рассориться, чем двоим, и при этом он еще не команда или толпа, когда друзей больше четырех. Четвертый в некоторых случаях тоже может быть допущен в круг троих, но на таких правах, примерно, как д'Артаньян, пес Монморанси или Пат (вообще, девушка) в романе

Ремарка о трех товарищах. Так что три плюс один — даже лучше. И в этом еще одна из причин успеха романа Джерома.

А самая очевидная — это юмор, главное назначение которого представить все житейские неприятности и неурядицы в комическом освещении и, таким образом, аннулировать. Потому что все это такие мелочи и ненужный багаж по сравнению с вещами важными, о которых Джером пишет с неожиданным пафосом: «Пусть будет легка ладья твоей жизни, возьми в нее только самое необходимое: уютное жилище и скромные радости; ту, которая тебя любит и которая тебе дороже всех; двух-трех друзей, достойных называться друзьями; кошку и собаку; одну-две трубки; вдоволь еды и вдоволь одежды и немножко больше, чем вдоволь, питья, ибо жажда — страшная вещь».

Хорошая книжка не упомянута в этом перечне потому, возможно, что Джером ее как раз сочинял.

Наслаждение и наказание
УАЙЛЬД «Портрет Дориана Грея»

Гедонист должен быть выспренним и утонченным, чтобы не казаться вульгарным. Идолопоклонник наслаждений обязан блистать салонным остроумием, сорить парадоксами, символами и аллегориями, произносить с придыханием и писать с большой буквы такие слова, как Красота, Искусство, Истина, Страдание. У Оскара Уайльда (1854–1900) всего перечисленного хватало в избытке, чтобы сделаться иконой стиля и великомучеником в глазах европейских декадентов, поэтов Серебряного века (его переводили у нас Бальмонт и Гумилев) и геев — особенно, после суда по обвинению в нетрадиционной сексуальной ориентации и двухлетнего тюремного заключения. Нравы и законы на сей счет были драконовскими в Британской империи что в «застойную» Викторианскую эпоху, окрасившую собой две трети XIX века, что большую часть бесчеловечного XX века, на самом пороге которого злосчастный Уайльд и престарелая королева Виктория, не сговариваясь, предпочли скончаться.

«Я был символом искусства и культуры своего века», — заявил Уайльд, подводя итоги прожитой жизни, и ошибся. Свой век он безусловно пережил, дойдя до потомков благодаря творческому наследию, о чем свидетельствуют хвалебные отзывы множества корифеев мировой культуры — от Бернарда Шоу до Борхеса. Не говоря о бесчисленных переизданиях его произведений, их переводах, постановках и экранизациях.

Кое-что в них не выдержало испытания временем и безнадежно устарело в эстетическом и стилистическом отношении. И прежде всего романтическая выспренность, болезненная и, по существу, провинциальная страсть к экзотике и всему экстраординарному, паническая боязнь обвинений в нормальности и заурядности, всевозможные красоты и красивости, которыми писатель обильно уснащал свои речь и письмо. Символом веры Уайльда являлся культ Красоты и наслаждений, что неизбежно обедняет палитру художника, требует игнорирования всего, не отвечающего вкусам рафинированных эстетов и запросам привилегированных сословий. В результате отсекается подавляющая часть реальной действительности и стагнирует искусство. Жизнь и Искусство противопоставляются.

Так вот — когда все эти три компонента Уайльд сперва перепутал, затем смешал, да еще и взболтал, произошло крушение, обеспечившее столь долгий и стойкий интерес к его личности и творчеству.

Оскар Уайльд (по-русски его фамилия была бы Дикой), реформатор моды и златоуст лондонского высшего света, не был аристократом (что неудивительно: аристократия создает формы социальной жизни, но в творческом отношении бесплодна). Он был отличником родом из Ирландии, по сей день питомника самых прославленных британских писателей. Получив блестящее образование в элитных учебных заведениях своей страны, поучившись в Оксфорде, где он избавился от акцента и прослушал курс лекций Рёскина, знаменитейшего британского искусствоведа и «крестного отца» прерафаэлитов, набравшись незабываемых впечатлений в поездках по Греции и Италии, Уайльд отправился завоевывать Лондон. Далось это ему сравнительно легко. Рослый ирландский красавец с поэтической гривой и томной лошадиной физиономией оказался еще и остер на язык. Им угощали гостей в самых изысканных светских салонах, а его изобретательные и в меру циничные пара-

доксы не приедались и разлетались по Лондону быстрее сплетен. Многие считали, что он был настолько хорош в разговоре, что мог бы вообще не писать, однако просчитались. Поэтому тех многих давно не помнит никто. А Уайльд остался и «оставил образ самого себя», по выражению Борхеса, что далеко не всякому художнику дано.

Самый известный и глубокий из его парадоксов гласит, что не Искусство подражает Жизни, а Жизнь Искусству, с чем отчасти можно согласиться. Исследованию непростых отношений этой неразрывной пары посвящен скандальный роман о Дориане Грее, принесший Уайльду мировую славу и ставший классикой. Кое-кто называет роман «Портрет Дориана Грея» философским, но в куда большей степени это роман идеологический — примерно, как у Достоевского. И Дориан, и лорд Генри, и даже Сибила Вэйн — персонификации идей, проблем и масок самого Уайльда, в разном возрасте и в разных ролях. Конечно, писатель никого не убивал, но это его проповедь грядущего «нового гедонизма», это парад его собственных парадоксов (например, что «для людей низших классов… преступление — то же, что для нас искусство»), это он сам переодевался простым матросом, отправляясь в припортовые кабаки

и притоны драться с настоящими матросами, предаваться низкопробному блуду и обкуриваться опием. Такова оборотная сторона и изнанка переразвитого эстетства — будь то портрет пороков Дориана Грея, или, прости Господи, ровно так же белоснежная ухоженная болонка норовит вдруг убежать и самозабвенно вываляться, не сказать в чем. Портрет героя Уайльда никакая не «совесть» его или «душа», в существование которой не верит и сам автор, а обыкновенная аллегорическая фиксация коррозии личности, ее распада и самоуничтожения.

Писатель, похоже, даже не понял, что он написал, а еще точнее — нагадал себе. И об этом стал догадываться только уже в тюрьме, в письме к «виновнику» своего злосчастия. Публикатор дал ему название «De profundis», то есть «Из бездны…» — начальные слова 129-го псалома, вопля, обращенного к Господу, в которого эстет Уайльд, как ни тужится, поверить не способен. Потому и Христа стремится «переуайльдить» на собственный манер (тоже «романтик», поэт, исстрадавшаяся родственная душа), а его покаяние — это сочетание дифирамбов самому себе с упреками и мелочными претензиями к недостойной «содержанке» мужского пола. Что всеми силами

скрывалось от суда и вуалировалось обоими — «Любовь, что не смеет себя по имени назвать». А назовет, так срок выйдет для обоих — и не два года, а каждому по двадцать. В грубой робе ходить, баланду хлебать и обрывки пеньковых канатов на паклю распускать вручную холеными пальцами…

Это «письмо с его переменчивыми, неустойчивыми настроениями» в некотором смысле словно дописало историю Дориана Грея и стало зеркалом для портрета ее автора, потерпевшего всеобъемлющее фиаско. Мать умерла; жена ушла с детьми и поменяла себе и им фамилию; любовник знать больше не хочет, однако публикует его письма к себе и намерен издать первый сборник стихов с посвящением Уайльду, от которого сумел перенять только навык беззастенчивой саморекламы. Все имущество эстета и коллекционера ушло с молотка. Нищ и обечещен. Все что осталось — только читатели, когда-то и где-то в будущем.

Уайльд и сам сменил имя по выходе из тюрьмы. Под именем скитальца Мельмота из готического романа своего двоюродного деда он поселился в Париже, где его давно знали и ценили. Здесь написал и опубликовал несколько статей об английских тюрьмах и свою знаменитую «Балладу

Рэдингской тюрьмы». Больше дел у него на свете не оставалось. Там же в Париже через пару лет он был похоронен. Его могила с крылатым сфинксом работы американского скульптора стала местом паломничества.

Однако хочется закончить не за упокой, а за здравие. За здравие той красоты, которая богаче и многообразнее идеала, которому поклонялся Уайльд. Ведь она неистребима, и потому, по выражению одного украинского шутника, «лебедь красивый как лебедь, а абизяна как абизяна».

Страхи, страшилки и страшилища
СТОКЕР «Дракула»

Английскому писателю ирландского происхождения Брэму Стокеру (1847–1912) удалось создать образцовую страшилку — написать эталонную историю о вампирах, ставшую канонической.

За роман «Дракула» он принялся вскоре после потрясшей его, весь Лондон да и остальной мир серии зверских убийств, совершенных маньяком Джеком Потрошителем. Кем он был, можно только гадать, поскольку уличные убийства с молниеносным расчленением жертв прекратились так же внезапно, как начались. Британцы и принялись гадать, гадают до сих пор. Иррациональность страшных преступлений в благополучной, казалось бы, и несущейся на парах прогресса стране, мучительна для сознания людей. Решить загадку пытались на свой лад Ломброзо, Фрейд с Юнгом, Агата Кристи с Хичкоком. Свою лепту в общую копилку внес и Брэм Стокер, погрузившись в омут наших самых глубинных страхов. Ведь что такое вампир, мертвец-кровопийца или оборотень, которых

человечество боялось с незапамятных времен?

Во-первых, это оживший мертвец, желающий лишить нас жизни и утащить за собой в царство мертвых. Захоронение себе подобных стало когда-то одной из первых ступеней превращения нашего биологического вида в людей. Отсюда соответствующие предосторожности и мифология, культ мертвых и память о них. Трудно поверить, но еще полтораста лет назад в Европе существовала традиция неглубоких захоронений подозрительных покойников, чтобы при необходимости проверить могилу и прикончить покидавшего ее мертвеца: голову отсечь, рот набить чесноком, тело осиновым колом пригвоздить к земле, а еще лучше сжечь. И тысячи лет существовали жуткие сказки, легенды и поверия о зловредных мертвецах, а с конца XVIII века еще и соответствующая художественная литература, пользовавшаяся большим спросом. У нас — это собранные и изданные Афанасьевым волшебные русские сказки о Бабе-Яге и Кощее, гоголевские «ужастики», «Вурдалак» Пушкина и «Упырь» А.К. Толстого.

Во-вторых, вампир или упырь — это насильник и убийца, обладающий не только чудовищной физической силой, но и сверхчеловеческими спо-

собностями. Все силы небытия на его стороне.

В-третьих, это оборотень — то есть коварный «волк в овечьей шкуре», что еще страшнее.

И наконец, насилие вампира зачастую сексуально окрашено (на что так падка массовая культура). Человечья кровь утоляет не столько его голод, сколько вожделение. Наша идущая от сердца пульсирующая жизненная сила переходит к вампиру, наполняя и укрепляя его, подобно эрекции. Тогда как то, что переживает жертва вампира, слишком напоминает дефлорацию, увы и ах. Именно таков Дракула Стокера.

Существовало великое множество легенд об этом трансильванском вампире и его прототипе, валашском господаре Владе III — Дракуле по прозвищу Цепеш (что переводится как «дракон» и «колосажатель»). И Стокер поступил со своим Дракулой так же, примерно, как поступили Шекспир с Гамлетом, а Гёте с Фаустом. То есть суммировал имевшиеся сведения и упорядочил их, а затем создал, приватизировал и узаконил образ вампира-аристократа в его окончательном виде. Трансильвания приглянулась Стокеру как «терра инкогнита» в самом центре Европы, аналог «слепого пятна» на сетчатке нашего глаза. Как известно, некий объект может находить-

ся прямо перед нами, а мы его не видим (как вампиры в зеркалах не отражаются). Глухое место, горное и недоброе, где инцест был не в диковину, отчего среди населения развивались генетические заболевания. С симптомами — от малокровия и светобоязни… до отвращения к чесноку. Ученые-зоологи подтвердили тем временем существование в Южной Америке летучих мышей-вампиров. Идеальная почва для развития страхов и суеверий.

Что подкупает в романе Стокера? Это льстящее нам представление о собственной безгрешности. Вампиры, инопланетяне, закулиса — не мы! Словно мертвых следует нам бояться, а не живых. Через сто лет после замучившего десятки тысяч людей Цепеша в той же Трансильвании предводителя крестьянского восстания Дожу поджарили на железном троне и скормили его соратникам. И это не предания или легенды, а исторические факты.

Лондонская команда мстителей и охотников за Дракулой напоминает какую-то из экспедиций безупречных героев Жюля Верна. О, если бы все было так просто — загнали собственные страхи и сомнительные наклонности в злополучных Дракулу или Фантомаса — и делу конец! На этом

«жирует» кинематограф, где сто лет уже только множится количество экранизаций о все более любимых публике и все более эротичных вампирах и вампирессах.

И действительно, посмотреть в ночь на выходные «ужастик» или хороший триллер — словно в бане попариться. Страхи в них — своего рода массаж, после чего спится замечательно. Да и вообще все наши страхи — мелкие разменные монеты первобытного ужаса перед грозным величием мироздания. Настоящий всепроникающий страх — состояние пограничное, экзистенциальное и философское. Когда человек оказывается вдруг в полном одиночестве, как умирающий или новорожденный, и кто-то или что-то вот-вот перекусит ему горло или пуповину. От такого страха невозможно проснуться, через него можно только пройти.

Как известно, лучшей защитой от страхов служит смех. Кого-то восхищает дотошная и эстетская экранизация романа Стокера Копполой, а кто-то предпочитает гениально уморительный «Бал вампиров» («Бесстрашных истребителей вампиров…» в оригинале) польского эмигранта Романа Поланского или пародию Тарантино с Родригесом «От заката до рассвета». Но одно

дело литература или кино о вампирах, и совсем другое — жизнь. Если кто-то начинает их путать, расплата неизбежна.

Так, беременная на девятом месяце жена Поланского (один из прототипов куклы Барби), незадолго до того сыгравшая главную женскую роль в его фильме, была зверски убита вместе с гостями в доме над Беверли-Хиллз сектантами-сатанистами из банды возомнившего себя новым фюрером Мэнсона (у которого сегодня появились новые приверженцы и даже тезка в шоубизнесе). Причем одна из ее убийц — из бывших хиппи, избежавшая казни в газовой камере и в пожизненном заключении «уверовавшая» в Христа, недавно умершая от воспаления головного мозга (то есть он у нее имелся, как у всех), — пробовала на вкус кровь кинозвезды и, смочив в ней полотенце, написала на входной двери слово «pig» (свинья). Прилетевший из Лондона Поланский дал интервью журналу «Лайф» и сфотографировался на фоне этой двери. Уже много десятилетий ему грозит арест в США за изнасилование и педофилию.

Ну и при чем здесь Дракула, Носферату и другие?

Роман об Индии, шпионаже и Большой Игре
КИПЛИНГ «Ким»

Писатель ведь тоже своего рода шпион — подсматривающий, подслушивающий, изучающий и отправляющий письменные донесения в высшие инстанции, где их читают и анализируют такие же шпионы, только рангом повыше как бы. В виртуальном и неполитическом государстве по имени Литература противоречивые донесения писателей читают читатели, складывая их как пазл, чтобы получить в итоге многокрасочную картину мира.

Не писатель Редьярд Киплинг (1865, Бомбей — 1936, Лондон) придумал название Большая Игра для начавшейся два столетия назад ожесточенной борьбы за сферы влияния в Центральной Азии. Он только познакомил с ней и правилами этой коварной и беспощадной игры широкую публику в своем романе «Ким», опубликованном в год начала XX века. А назвал ее так семьюдесятью годами ранее на полях своего донесения Артур Конолли, служивший в Ост-Индской ком-

пании офицер разведки, вскоре заподозренный в шпионаже и обезглавленный в Бухаре. Больше столетия боролась здесь Британская морская империя с сухопутной Российской, втягивая все новые страны в свою борьбу за мировое господство и распространяя ее на другие континенты. Жертвами этой «борьбы роковой» становились далеко не одни шпионы или дипломаты (как наш Грибоедов или сотрудники Форин-офис, сходным образом растерзанные толпой) — еще в XIX веке счет военных потерь и гибели гражданского населения шел уже на десятки и сотни тысяч, если не больше. Киплинг родился через шесть лет после кровавого подавления колонизаторами восстания сипаев, когда повстанцев массово казнили, привязывая к жерлам пушек. Британцы тогда пожертвовали верно прослужившей им сто лет Ост-Индской компанией, чтобы еще на без малого такой же срок сохранить господство над богатейшей из своих колоний.

Пожелав сделаться империей, над владениями которой не заходило бы никогда солнце, Британия несколько столетий пыталась натянуть свой остров на земной шар — и лопнула, прокололась, пупок развязался. Но и по сей день она не может забыть своего давнего соперника по Большой

Игре, не пожелавшего развалиться и исчезнуть с географических карт, что сделалось ее наваждением. Индия, обретя независимость, изменилась неузнаваемо. Уже дважды видоизменилась Россия. А Большая Игра только расползается по свету, вовлекая все новых участников, и никак не заканчивается, как и История. Так всегда: что-то бесследно исчезает, что-то переодевается или изменяется до неузнаваемости, а что-то остается неизменным. Живём.

Киплинг написал «роман для мальчишек» о шпионских играх взрослых мужчин, который считается лучшим его романом и читается уже второе столетие на всех континентах, уступая в популярности разве что его прославленным «Книгам джунглей», некоторым детским сказкам и нескольким поэтическим шедеврам о пресловутом «бремени белого человека» — культурно-политическом клинче Запада с Востоком. Но этот певец Британской империи любил Восток, обожал Индию, страну своего раннего детства и юности, хорошо знал повседневную жизнь в ней низших каст и несколько диалектов хинди. Что сумели оценить индусы, после деколонизации признавшие его шпионский роман лучшим литературным произведением об Индии. Тогда

как в бывшей метрополии более полувека уже ведется жаркая полемика с тем, чтобы отделить «хорошего» Киплинга от «плохого» и неполиткорректного.

«Ким» написан как «книга странствий» — очень удобная форма как для знакомства со страной, так и для шпионажа. Легальные географы, бывшие членами географических обществ, в описываемые времена нередко имели, кроме научной степени, также воинское звание (как наши Пржевальский, Арсеньев и др.) и успешно совмещали географические исследования с разведывательной деятельностью. Сложнее дело обстояло с тайными агентами разведок, которым приходилось тщательно маскироваться, чтобы не быть разоблаченными и зарезанными без лишних слов на месте. Самым удобным прикрытием была роль путешественника, паломника или торговца. И британская разведка завербовала и подготовила огромное число таких секретных агентов, которые в Индии звались пандитами. Дело осложнялось лоскутностью региона и уймой изолированных этнических групп, религий, каст социальных и профессиональных, живших по своим законам и не жаловавших чужаков. От пандита поэтому требовались недюжинная

ловкость, изобретательность и смышленость, чтобы, рискуя жизнью, перемещаться по такой стране. В обязанности пандита входил не только сбор сведений и передача донесений, но и картографирование труднодоступных местностей, поскольку уровень взаимного невежества колонизаторов и туземцев был поразителен. Красноречив такой факт: один из местных царьков, гордившийся своим могуществом, однажды допытывался у британского посла — а имеется ли у королевы Виктории тоже двадцать пушек, как у него? Англичанам же без знания страны и подробных географических карт невозможно было планировать даже простое перемещение войск. За свой первый поход на Кабул британцы уже заплатили кровью, какая им даже не снилась. Когда, наломав дров, они решили оставить город и вернуться восвояси, то колонна из 16 тысяч военных в красных мундирах и женщин с детьми попала на марше под перекрестный огонь и была почти полностью уничтожена озлобленными афганцами. Поэтому британской разведкой была разработана методика тайного картографирования местности.

Пандитам рекомендовалось выдавать себя за буддистских паломников — чужаков, но доста-

точно привычных. Пройденное расстояние они измеряли шагами, после каждых ста шагов перемещая одну бусинку на четках. В молитвенных барабанах у них находились не свитки, а рулоны бумаги для ежедневного ведения записей и компасы. Чтобы измерить высоту над уровнем моря по температуре закипания воды, в верхней части их посоха спрятан был термометр. В ракушках каури, имевших хождение как совсем мелкие деньги (330 каури = 1 пенс), находилась ртуть, которая сливалась в молитвенный шар для установки искусственного горизонта и измерения географической широты с помощью секстанта. Сам секстант, теодолит и прочее снаряжение прятались в ящиках с двойным дном. Занимавшееся подготовкой пандитов Управление Большой тригонометрической съемки Индии веников не вязало, что называется. Это вам не допотопные приемы шпионажа, как то: написать донесение на бритой голове шпиона, подождать пока отрастут волосы, и отправить с донесением куда надо (не смейтесь, бывало и такое в истории). Остается добавить, что англичане и английские писатели, в особенности, всегда относились к занятию шпионажем с пониманием и почтением.

Киплинговский Ким, — осиротевший сын

ирландского солдата, лихой беспризорник, выучившийся на деньги странствующего тибетского ламы, — с азартом берется выполнять шпионские задания британцев. Однако он не на шутку успел привязаться к ламе — нечаянному благодетелю, открывающему для него ценности буддистской веры и желающему, по простому говоря, так утопиться в нужном месте и в нужный момент, чтобы сразу попасть в нирвану. Ким становится его верным спутником на пути к освобождению от иллюзии человеческого существования, против чего разведка не возражает — отличное прикрытие для агента. Странствия этой пары, которую кое-кто даже сравнивал с Дон Кихотом и Санчо Пансой, приобретают черты этнографической экспедиции по Индии и попытки постижения мудрости Востока. Надо только заметить, что в подаче Киплинга эта мудрость выглядит столь же экзотично и орнаментально, как и все остальное в этой книге, но обязательно кому-то понравится. Как и ее мелодраматический финал, с намеком на духовное перерождение Кима, рано возмужавшего шестнадцатилетнего мальчишки. На то и писался этот «роман для мальчишек», всегда и везде мечтающих о странствиях и приключениях, чтобы предложить им

нечто сверх этого. Но также чтобы взрослые читатели могли призадуматься и лишний раз вспомнить слова красноармейца Сухова из кинофильма «Белое солнце пустыни»: Восток — дело тонкое, Петруха.

Писатель-джентльмен ГОЛСУОРСИ «Патриций»

Джона Голсуорси (1867–1933) мы знаем и помним прежде всего как автора безразмерной «Саги о Форсайтах», и не в последнюю очередь благодаря ее экранизациям. Незабываемым, для тех, кто помнит, был английский сериал, запущенный в конце 1960-х по нашему ТВ и внесший сумятицу в классовое сознание советских женщин. Мрачному очарованию капиталистического хищника и семейного тирана Сомса Форсайта поддалось немало тяжело трудившихся и скудно живших домохозяек, которым замужеств и любовей, в общем, хватало на всех, однако сильно недоставало денежного довольствия, материальных благ и культуры быта. Как справедливо заметил Жванецкий, даже актерам театра и кино у нас никак не удавалось убедительно произнести фразу: «Я разорен!» Воспитанный на системе Станиславского зритель сразу отвечал: «Не верю!» Так что непредумышленная «идеологическая диверсия» получилась из показа в СССР телеверсии романа Голсуорси.

А ведь писатель в нем подверг беспощадной критике собственническую мораль и лицемерные нравы крупной буржуазии — родной ему от рождения среды, в которой он сам разочаровался только к тридцати годам. Шло к тому долго, а произошло быстро, три фактора сошлись в одной точке — и без женщины не обошлось здесь. Джон был послушным сыном и образцовым продуктом своей среды — джентльменом. Но воротило его от юриспруденции, и чтобы приохотить сына к ней, отец отправил его по делам своей конторы повидать большой мир. В нем он впервые ближе познакомился с представителями других сословий. Поколесил, поплавал, пообщался. На обратном пути из Австралии помощником капитана судна оказался сочинявший свой первый роман Джозеф Конрад, с чего началась человеческая и литературная дружба с ним длиной в жизнь. А через год Голсуорси познакомился, влюбился впервые и стал встречаться с женой своего кузена Адой Пирсон, поверившей в него. А он поверил ей, что ему самому надо сделаться писателем, и поверил в историю ее несчастного брака, ставшую коронной историей большинства его романов, которую он примерял и перелицовывал на множество ладов. Десять лет спустя всю свою

страсть, гнев и боль он вложил в историю Ирэн и Сомса Форсайта, изнасиловавшего собственную жену — свою собственность (чего не мог позволить себе ни при каких условиях наш Каренин, почувствуйте разницу его характера и принципов с британцем). До того пять лет Голсуорси мучил бумагу, словно в Литинституте учился (а чтобы лучше думалось, писал стоя и простой ручкой, макая ее в чернильницу). Еще столько же лет публиковал что-то под псевдонимом, вошел в литературные круги Лондона, начал кое-что уметь и понимать. Но по-настоящему он развернулся, только когда умер отец (оставивший ему наследство), и когда смог жениться, наконец, на Аде (которой муж долго не давал развода), своей второй половине — счастье и проклятии своей жизни (в которой он сделался джентльменом-подкаблучником и Нобелевским лауреатом).

Несколько старомоден был Джон Голсуорси, викторианское воспитание давало себя знать. Как восклицает герой одного из его романов (прототипом которого послужил муж его любимой сестры, немецкий богемный художник): «Вы, англичане, забавный народ. Этого делать нельзя, того делать не полагается — не повернешься, словно в крапиве сидишь… Это словно преступление

— не родиться джентльменом». В викторианском кодексе и обычаях джентльмена брак, секс и любовь, если приключится такая беда, почти не пересекались. И вот Голсуорси очнулся, — благодаря Конраду, Аде и литературе, — и смешал карты. Его романы, с обязательной любовной историей, имели социальный окрас и нацелены были на реформирование закосневшего поствикторианского общества. На третьем месте, после литературы и заботы об Аде, для него стояли публицистика и благотворительность. Он был горячим противником обрубания собакам хвостов, агитировал за пересмотр законов о цензуре, разводе, минимальной зарплате, женском избирательном праве, после Первой мировой войны инициировал создание ПЕН-клуба, писательской правозащитной организации, и на смертном одре завещал ей свою Нобелевскую премию.

Уже выйдя в романе «Собственник» (1906) на тему «форсайтизма», в романе «Патриций» (1911) Голсуорси предпринял атаку на английскую аристократию, в литературном отношении не столь убедительную. Когда его обвинили в незнании этой среды, в свое оправдание писатель привел список из ста тридцати титулованных особ, которых знал «более-менее хорошо», отметив

при этом, что не включил в список «такое же количество» не титулованных, но достаточно аристократичных по своему происхождению людей. Простодушен, рассудочен и прямолинеен был этот писатель-джентльмен. Сам он считал, что этот роман «окончательно определяет меня как импрессиониста, использующего приемы реализма или натурализма». То есть признавался в эклектичности этой книги, где дотошные и оценочные описания внешности героев соседствовали с поэтическими воспарениями в описании пейзажей, а идеализированные любовные отношения насквозь проедены были кислотой социальной критики.

Тем не менее читается этот роман с интересом, отдаленно напоминая «Анну Каренину», поскольку Голсуорси прилежно учился и многому научился у корифеев — в том числе, у русских романистов (один из его «антисистемных» героев — вылитый Лёвин). Так две схожие любовные истории — в женской и мужской версии — у него вплетены в широкую социальную панораму предвоенной Англии: избирательная кампания, мало чем отличающаяся от сегодняшних; милитаристские настроения и антивоенные митинги за несколько лет до катастрофы 1914 года; броже-

ние в низах и политиканское помешательство в верхах; вносящие сумятицу в умы ежедневные газеты; отчаянно сопротивляющаяся переменам кастовая система; споры ультрареакционеров с бунтарями в узком кругу; одним словом — турбуленция. Так что в определенной степени это был провидческий роман, ждать «момента истины» оставалось недолго.

В конце Первой мировой Голсуорси публично отказался принять рыцарское звание, то есть оказаться причисленным к аристократии, однако десятилетие спустя принял от государства одну из высших наград. Умственно он был на стороне либеральной демократии, однако сердце его и привычки оставались буржуазно-аристократическими. Даже к уходящим Форсайтам его отношение в послевоенное время несколько смягчилось. Впрочем, многовато красот и любования было уже в романе о «патрициях». Тем не менее, художественно зафиксировав попытку взлома кастовой системы, он возвращает главных героев «Патриция», как породистых лошадей, в аристократическое «стойло»: их беззаконные пассии обязаны были исчезнуть, хочешь не хочешь, и всё вернуться на круги своя. Хранительница кастовых традиций заявляет своему внуку-пар-

ламентарию: «Власть тебе нужнее любви». По форме — ультиматум, по сути — чистая правда.

Верховую езду Голсуорси обожал, подобно всем патрициям издревле (не случайно и доныне мощность автомобилей исчисляется в лошадиных силах). Когда он умирал, разъяренная этим Ада распорядилась пристрелить его любимых лошадей. Живший с ними племянник этого не сделал. Он же донес до нас последние слова писателя на исчерканном листке из блокнота, когда тот уже не мог говорить: «Мне слишком хорошо жилось…» У вечно болевшей напоказ Ады оказалось лошадиное здоровье, она пережила мужа без малого на четверть века.

Биограф Голсуорси права, безусловно, когда пишет: «Голсуорси был воспитан в строгих правилах, гласящих, что джентльмен должен скрывать то, что приносит ему наибольшую боль». Примерно то же вменяли ему его друзья-писатели (полузабытые, кроме Конрада, пожалуй) и оппоненты в литературе (модернисты Лоуренс и Вирджиния Вульф, постмодернист Бёрджесс): не может быть аристократически сдержанного, благополучного и, при этом, великого писателя (хотя и такое случается на свете — Гёте, например). Тем не менее, некоторые из книг Голсуорси продол-

жают жить и считаются по праву классикой не только английской литературы.

Неоязычество Дэвида Лоуренса
ЛОУРЕНС «Любовник леди Чаттерлей»

У Дэвида Герберта Лоуренса (1885–1930) происхождение пролетарское, как у Джека Лондона или Максима Горького. У таких писателей очень силен классовый инстинкт. Всем им присуще желание либо упразднить сословное и имущественное неравенство, либо самим подняться по социальной лестнице, чтобы сподручнее было критиковать и бороться с эксплуатацией и отчуждением людей в буржуазном обществе.

Но у Лоуренса было важное отличие от ему подобных — собственная, не столько социальная, сколько биологическая программа излечения безнадежно больного человечества. А именно, комплексная реабилитация секса в пантеистическом понимании, как то было в античности или в эпоху Возрождения. Не одни только церковники считали человеческое тело «сосудом греха». Не только западная цивилизация развивалась, подавляя в той или иной степени природные инстинкты. И не только труды философов, фрейдистов и литераторов открыли людям глаза на

это. При жизни Лоуренса в европейских странах поднялась в очередной раз протестная волна, докатившаяся до наших дней. Не случайно подвергавшийся гонениям и запретам роман «Любовник леди Чаттерлей» дождался судебного оправдания лишь через тридцать лет после смерти автора, когда зарождались и «шли на всплеск» массовые молодежные движения, приведшие к так называемой сексуальной революции и всем известному призыву make love, not war. Кстати, это благодаря Лоуренсу слово sex изменило значение и стало значить то, что значит сегодня — половую любовь.

В ханжеской викторианской Англии эта самая любовь находилась на таком же нелегальном положении, как у наших «тургеневских девушек». Общество было невротично, и кто-то должен был прийти, чтобы освободить его от глубочайшего ощущения вины за свои чувства и тайные желания. Одним из первых за это дело взялся невротик Лоуренс — и преуспел. Как и Фрейду, особенно были признательны ему за это женщины, а ведь они и создают славу писателю. Тем более, что откровенные описания любовных сцен выглядели весьма поэтично и сопровождались интеллектуальным обоснованием в авторской

речи и в пространных декларативных заявлениях главных героев. Он трижды переписывал свой последний, заветный и программный роман для все более доказательного обоснования неоязыческого кредо. Или ереси, если угодно, поскольку не отличавшийся крепким здоровьем Лоуренс мог являть собой пример языческой жизненной силы не больше, чем Ницше образец сверхчеловека.

Последние десять лет Лоуренс скитался с женой-немкой по трем континентам, избегая, как огня, родной Англии, где цену ему знали только собратья-писатели — Олдингтон, Хаксли, поэты-имажисты. Кроме романов и рассказов он писал замечательные стихи и модернистские картины. Умер во Франции от туберкулеза. Его немецкая жена недолго оставалась вдовой. Спустя пару лет она перезахоронила его прах в часовенке неопределенного вероисповедания на юго-западе США, где поселилась с третьим мужем. На надгробии и над ним никаких крестов — только какие-то листья, цветы, солярные знаки, изваяние птицы Феникс. Хорошо хоть не фаллоса, которому такие дифирамбы пел покойный!

«Истинный брак держится на союзе крови… Фаллос — это столбик крови. И он наполняет собой долину крови женщины… Два потока кро-

ви, две извечных реки, мужчина и женщина, и связующее их звено — Фаллос, нерасторжимо замыкающий два потока в одно кольцо. И это единство, осуществляемое на протяжении жизни двумя разобщенностями, есть величайшее достижение времени и вечности. Им рождается все прекрасное на земле, создаваемое человеком, им рождаются дети» (из эссе Лоуренса «По поводу романа „Любовник леди Чаттерлей“», перевод М. Литвиновой).

Подобного рода пропаганды сексуальности у Лоуренса в избытке, но достаточно и трезвой аналитики. Убедительных рассуждений, например, об оскудении витальности во все более машиноподобном обществе, где личностей пруд пруди, а характеров кот наплакал. О том, как легко любовь у нас переходит в ненависть, и как важно, чтобы у любовников и супругов не было так называемого родства душ и полного согласия во всем, но сохранялась изначальная разница потенциалов, как у полюсов магнита. Неожиданно страстно Лоуренс защищает от посягательств идеал семьи, предложенный миру христианством, поскольку лучше многих понимает, что уничтожение семьи превращает людей в рабов государства.

Свой замечательный комментарий к собствен-

ному роману, он заканчивает с чисто британской иронией:

«Одна американка, прочитав книгу, заметила: „Муж — интеллектуальный вампир, любовник — сексуальный маньяк. Бедняжке Конни не из чего было выбирать. Обычная история“».

США

Роман с левиафаном
МЕЛВИЛЛ «Моби Дик»

Китофилия и китофобия в сумме дают китоманию. Таков великий роман Германа Мелвилла (1819–1891) «Моби Дик, или Белый кит».

С одной стороны это самый увлекательный «производственный роман» в мировой литературе (в этом отношении сравним с ним разве что «Жерминаль» Золя), с другой — это роман морской и приключенческий (и здесь на ум сразу и поочередно приходят Жюль Верн, Джозеф Конрад, Стивенсон и Джек Лондон). Но не это в нем главное. Полудокументальная и полуавтобиографическая книга Мелвилла — своего рода запоздалое апокрифическое сочинение на библейские темы книг Иова, Ионы и отчасти Апокалипсиса.

Начало жизненного пути Мелвилла характерно для многих романистов и вообще для писателей и художников. Осиротел в 12 лет, с продолжением учебы и работой на суше не сложилось. Поэтому в 20 лет нанялся матросом на пакетбот, а через год на китобойное судно, откуда сбежал от жестокого

обращения и несколько лет прожил на островах Тихого океана, среди дикарей и каннибалов. Вернувшись в Штаты, принялся писать о своих экзотических приключениях книги, несколько из которых позволили ему создать семью, купить ферму, попутешествовать по Европе. «Моби Дик» успеха не имел, а ферму пришлось, в конце концов, продать и вернуться восвояси — в Нью-Йорк, где проработать таможенником следующие лет двадцать, продолжая писать. Но должны были потонуть «Титаник», появиться подводные лодки и закончиться Первая мировая война, чтобы его роман о Белом ките был перечитан по-новому и признан классикой.

Приступая к чтению этой книги, объемом своим под стать главному предмету описания, стоит проскочить поскорее первые глав двадцать, в которых рассказчик топчется и томится в ожидании отплытия (с романистами нередко так бывает). Дальше заскучать не даст невероятная смена регистров и круговерть тем и персонажей. Вся конструкция держится на антагонистическом противостоянии безумного капитана Ахава (тезки злосчастного библейского царя-язычника) с олицетворением грозных и бесчеловечных сил природы — гигантским кашалотом белой масти

(то есть цвета небытия — «всецветной бесцветности», по выражению писателя). У Ахава имеется личный счет к безличной силе, лишившей его ноги (как не вспомнить тут пирата Крюка, которого другой такой «левиафан» лишил руки), какой же он капитан теперь (что уже попахивает Достоевским, если кто помнит)?! И Ахав создает религию отмщения, подчиняя своей бешеной воле весь экипаж и превращая его в подобие тоталитарной секты. Ни его помощники, — рассудительный Старбек, легкомысленный Стабб, прагматичный Фласк, — ни гарпунщики, — полинезиец, индеец и негр, — ни тем более простые матросы не способны воспротивиться губительному наваждению.

Попутно читатель получает столько сведений о китобойном промысле, что сам мог бы выдавать себя за морского волка в каком-нибудь портовом кабачке лет сто пятьдесят назад, когда американцам в этом деле не имелось равных, а слушатели были легковерны, дремучи и падки на романтические преувеличения. Но Мелвилл копает глубже и берет в плен воображение читателей, апеллируя к так называемому коллективному бессознательному — самым архаичным слоям нашего подсознания, где обретаются базовые

представления, страхи и влечения человечества как биологического вида. Он строит обезбоженный миф и инфернальную модель мироздания, где правит «вездесущий и бессмертный» Белый кит. И при этом сравнивает свой роман с недостроенным Кёльнским собором, как и подобает представителю мрачного американского романтизма — в духе Эдгара По и Натаниэля Готорна, которому посвящен роман и чьим продолжателем он себя считал.

Романтизма в «Моби Дике» не меньше, чем спермацета и бочек ворвани в кашалоте, но есть также сгустки драгоценной амбры, которую так ценят парфюмеры, фармацевты и читатели.

Черно-белый роман БИЧЕР-СТОУ «Хижина дяди Тома»

Роман «Хижина дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу (1811–1896) был одной из самых востребованных книг XIX века и издавался огромными тиражами по обе стороны океана, а в XX веке съехал в разряд литературы для детей. Видимо, взрослые существенно повзрослели, хоть твердят с упрямством ребенка, что История никого ничему не учит.

Уроженка Новой Англии была идейной пуританкой, дочерью пастора Бичера и женой пастора Стоу, аболиционисткой, помогавшей переправлять из Огайо на Север беглых чернокожих рабов из южных штатов, и феминисткой, после ликвидации рабовладения и работорговли. «Хижина дяди Тома» стала той искрой, что привела через десять лет после ее публикации к пожару Гражданской войны. «Так вот та маленькая женщина, написавшая книгу, которая вызвала большую войну!» — приветствовал ее в Белом доме президент Линкольн, законодательно отменивший просуществовавшее двести пятьдесят лет рабство, последствия которого в виде

расовой сегрегации ощущались в Соединенных Штатах еще столетие, как минимум. Этот роман вдохновил северян и обозлил южан, создавших целую литературу «Анти-Том», поносившую и опровергавшую Бичер-Стоу (любопытно, что из двух десятков романов-опровержений половина была сочинена белыми леди). Спор разгорелся из-за того, считать ли миллионы негров полноценными людьми или свобода непосильна для них. Южане выдавали свою корысть за родительскую опеку и заботу о малых сих, а гуманизм и благородство северян выглядели безупречно. Все было так, но дьявол часто прячется в деталях.

Американская литература делала тогда только первые шаги, оттого повествовательная техника в романе хромает, автор постоянно встревает в описание событий и раздает оценочные характеристики, хуже того — морализирует и проповедует. И вот нет больше в цивилизованном мире ни рабства, ни крепостной зависимости, ни колоний в их прежнем виде, однако никуда не делись порождавшие их причины, и неистребимо лицемерие правящих классов, которые принято нынче называть элитами.

Очевидно, что позиции южан и северян — это два ровно противоположных вывода из презумп-

ции превосходства белой расы и «избранности» англосаксонской нации (расизм, как известно, британское изобретение). Бичер-Стоу написала страстно протестующий против рабства роман тенденциозный и черно-белый. Позиции антагонистов в нем заострены до предела. Мы продаем рабов тем, кто их покупает, — аргументирует работорговец, — только бизнес (причем очень выгодный, сотни и тысячи долларов по тем временам огромные деньги). Но и добродетельные северяне признаются, что «принять в свою среду язычников нам будет, разумеется, труднее, чем посылать к ним миссионеров».

Сострадательная писательница и сама не очень понимает, как сможет инкорпорировать рабов другой расы кастовое общество, где многие убеждены, что «высокая цивилизация немыслима без порабощения масс, номинального или действительного», и «американские плантаторы, правда, в несколько иной форме, делают то же, что английская аристократия и английские капиталисты, а именно, полностью, и душой и телом, подчиняют себе низшие классы, блюдя собственное благополучие». Где вполне гуманным может считать себя джентльмен, забавляющийся с малолетним рабом, как с дрессированной собачонкой,

а когда прижмет, продающий отвратительному работорговцу чьего-то мужа, чьего-то сынишку, с чем его чувствительная жена легко согласится и приплетет к этому божью волю.

Бичер-Стоу видела выход в христианизации и освобождении невольников, с последующим их возвращением в Африку — в Либерию, которая сделается светочем свободы и демократии для всего человечества, потому что «африканской расе присущи особые качества, которые получат полное развитие под эгидой цивилизации и христианства», ведь «из всех рас на земле африканская раса наиболее восприимчива к учению Христа» (вот вам бациллы и споры расизма в христианнейшем сочинении). В результате один из ее героев дарует своим рабам свободу, а другой отправляется со всей семьей на историческую родину, где черные работорговцы продали его предков белым. И полтора столетия спустя хотелось бы его спросить: ну и что, сынку, помог тебе рецепт миссис Бичер-Стоу?

Тем не менее, в этой черно-белой и пробивающей на слезу книге разбросано множество ярких пятен: Том, приводящий на ум Луи Армстронга, с его бессмертным хитом в жанре афроамериканских спиричуэлс «Ступай, Моисей»; его

жена-стряпуха Хлоя; остроумнный безбожник Сен-Клер; целая галерея девушек и девочек, чьими именами американки бросились называть своих дочерей; одна из невольничьих историй, перекликающаяся с тургеневским рассказом «Муму». Во всяком случае, воспитательное значение этой хорошо поработавшей книги Бичер-Стоу не подлежит сомнению.

Однажды в Сент-Питерсберге… МАРК ТВЕН «Приключения Тома Сойера»

В американском Сент-Питерсберге, как Марк Твен (1835–1910) назвал городишко своего детства Ганнибал на высоком берегу Миссисипи, никаких русских не было в помине. Зато существовала традиция давать неказистым поселкам в американском захолустье громкие имена мировых столиц или оставленных в Старом Свете родных городов. Первым поселенцам приходилось нелегко, и великая американская мечта призвана была скрасить для них существование в присвоенном ими Новом Свете.

В романе «Приключения Тома Сойера» Марк Твен прекрасно передал смесь мечтательности с авантюризмом и чопорностью, присущую патриархальной и неукорененной Америке переселенцев. Свое сочинение он приправил американским юмором, который редко бывает добрым, и сдобрил простодушным мальчишеским взглядом на суть вещей, перенятым лучшими американскими писателями XX века. Не зря

впоследствии изощренные европейцы вменяли американской литературе неискоренимое «мальчишество». Не случайно также Фолкнер считал, что Марк Твен стал «первым по-настоящему американским писателем и все мы с тех пор — его наследники», Хемингуэй заявил, что вся современная американская литература вышла из романа «Приключения Гекльберри Финна», а Сэлинджер написал лучший роман всех времен для отказывающихся «взрослеть» подростков.

Здесь-то и зарыта собака (в «Приключениях Тома Сойера» — дохлая кошка, с которой и начались приключения). Марку Твену тоже не хотелось взрослеть, но ему пришлось. В рабовладельческие времена он был невинен, насколько невинны дети, от которых почти не зависит то, что творится в мире взрослых. С взрослых другой спрос, и им приходится протягивать ножки по одежке. В мире победившей демократии и свободного предпринимательства Твен начал зарабатывать пером и выступлениями, по примеру Диккенса, породнился с богачами и в жены получил ханжу, которая пыталась стать его цензором в искреннем убеждении, что цель литературы состоит в воспитании в людях добродетели, то есть правильного мировоззрения и поведения.

Но если отдельно взятую жену можно обмануть с помощью тайных записных книжек («Дневника для одного себя», как у Толстого), то с обществом в целом этот фокус не пройдет. От ведения двойной жизни, а не из-за свойственного стареющим шутникам и сатирикам пессимизма у Твена развилась острая мизантропия: «Человеческий род — сборище трусов, и я не только участвую в этой процессии, но шествую впереди со знаменем в руках… Только мертвые имеют свободу слова… Только мертвым позволено говорить правду».

Много десятилетий после смерти продолжали доходить до читателей сочинения Твена «из могилы», как он сам их окрестил в шутку. Мало того, уже в XXI веке ражие блюстители «политкорректности» принялись вымарывать из его сочинений всякие нехорошие выражения (и больше всего досталось от них бедолаге Геку Финну). Поэтому для Марка Твена мысленное возвращение в мир его детства было так желанно и сладостно, и он щедро поделился своей радостью и весельем с нами, своими читателями.

«Приключения Тома Сойера» — это как бы кастинг героев и замечательная увертюра к «Приключениям Гекльберри Финна» — к выходу из уютной, но удушливой атмосферы американской

глубинки на просторы огромной страны незадолго до великих потрясений. И в этом отношении сама собой напрашивается аналогия судьбы и творческой биографии Марка Твена, родившегося на берегах Миссисипи (всем ли известно о бурлаках на этой реке до появления колесных пароходов?), с судьбой родившегося на берегах Волги Максима Горького (они были знакомы, кстати, встречались и симпатизировали друг другу). Неплохой был бы сюжет для параллельных жизнеописаний в духе Плутарха.

Важно вот еще что. Твен считал, что фантазер и выдумщик Том, привыкнув врать, будет успешен во взрослой жизни, в которой не предусмотрено места для чистосердечного простофили Гека. Ближе писателю был первый, но дороже второй.

Отпетый безбожник и пересмешник Твен точно не был циником, однако фаталистом был. Родившись в год появления на небосклоне хвоста кометы Галлея, он был уверен, что умрет в год очередного ее возвращения, и не просчитался. Правда, во всем мире тогда помешались на ожидании конца света — и просчитались немного, года на четыре…

По реке жизни на плоту
МАРК ТВЕН «Приключения Гекльберри Финна»

Современники относились к Марку Твену как к величайшему острослову (в XX веке эта роль достанется Бернарду Шоу) и автору замечательных книг для детей. Все так и есть. Но «Приключения Гекльберри Финна» — нечто большее, чем детская книга. Это настоящий американский миф, сделавшийся общечеловеческим. Его отличают исключительное здравомыслие, неподражаемый юмор и потрясающая достоверность всех деталей. Ничего удивительного — потому что материалом ее послужила собственная биография и жизненный опыт Сэмюэля Клеменса, взявшего энергичный и жесткий псевдоним «Марк Твен».

Описанный в «Томе Сойере» и «Гекльберри Финне» Сент-Питерсберг (Санкт-Петербургу — привет!) — это городок Ганнибал на Миссисипи, где прошло детство будущего писателя. Окрестные леса, пещеры, острова, плоты и суда на реке, прибрежные городки — все это списано с натуры. И люди тоже. У беспризорника Гека и черно-

кожего раба Джима были прототипы, и с ними дружил будущий Марк Твен, очень похожий на Тома Сойера.

Судьба занесла сюда многодетное семейство Клеменсов в поисках лучшей доли. Пол-Америки мигрировало тогда с восточного побережья все далее на запад, и Миссисипи была своеобразным рубежом. Мало кто знает, что до появления пароходов баржи на ней тянули против течения такие же бурлаки, как у нас, и гильдия лоцманов процветала до поры, как на Верхней Волге. Марк Твен и сам несколько лет проработал лоцманом и написал об этом документальную книгу «Жизнь на Миссисипи». Эта великая река была его любовью, более того — была рекой его жизни, и ему хотелось вернуться на ее берега. Поэтому уже в пятидесятилетнем возрасте он написал свой лучший роман о том, что любил на свете более всего, — и это ощущается читателем. Можно имитировать страсть — невозможно имитировать любовь.

Как и многих писателей, Марка Твена воспитывали женщины. Сурового и черствого отца он не любил еще и как неудачника. Десятки тысяч гектаров приобретенных им земель невозможно было продать и за пару долларов. А вот от матери

он позаимствовал самое главное — радостное и здравомысленное отношение к жизни, остроумие и манеру шутить с невозмутимым видом, лениво растягивая слова. Образец ее юмора уже в старости приводит внук Марка Твена. Вмешавшись в спор случайных попутчиков о месте рождения Марка Твена, она заявила: «Я его мать. Мне полагается знать, где он родился. Я была при этом».

Твен в этом отношении матери не уступал. Однажды в Лондоне его посетил журналист американского таблоида, получивший из редакции две телеграммы: «Если Марк Твен умирает в нищете, шлите 500 слов» и «Если Марк Твен умер в нищете, шлите 1000 слов». Писатель сам ответил редакции знаменитой остротой: «Слух о моей смерти преувеличен».

Он много путешествовал по свету, много об этом писал (в Швейцарии, например, Марк Твен и сегодня совершенно культовый писатель благодаря своей книге очерков «Пешком по Европе»), много выступал (в том числе и как юморист в разговорном жанре), никто лучше него не выступал на банкетах — это был его конек. С годами характер у него стал портиться, и Твен увлекся политической публицистикой. Жил в Нью-Йорке на 5-й авеню, тянущейся вдоль Централ-Парка.

В 1906 году встречался с Максимом Горьким, прибывшим в Америку с гражданской женой. Твен хвалил русскую революцию и Горького, но от газетной травли за «аморальность» защищать его не посмел, заявив: «Обычаи — это обычаи, они делаются из твердой бронзы, котельного железа, гранита».

По Миссисипи уже плавал большой пароход, названный его именем.

А в рабочей записной книжке им была сделана следующая запись: «Том возвращается домой после шестидесяти лет скитаний по свету. Находит Гека; оба они говорят о старых временах; оба они покинуты, жизнь не удалась, все, что было мило, все, что было прекрасно, в могиле. Они умирают вместе».

Это уж точно не для детей.

Роман о цене успеха
ДЖЕК ЛОНДОН «Мартин Иден»

«Успех» — так поначалу намеревался назвать свою главную книгу тридцатилетний Джек Лондон (1876–1916), отправляясь странствовать по Тихому океану на собственной яхте с любимой женщиной. В романе о Мартине Идене писатель застолбил собственную версию коронной темы массовой культуры Нового времени. Будь то Золушка, Гадкий Утенок или Наполеон Бонапарт, пролетарская революция, капиталистический Голливуд или писатель-самоучка Мартин Иден — все они движимы общей золотой мечтой человечества: кто был никем — тот станет всем! Однако чувство реальности заставило Джека Лондона, начав свой роман «за здравие», к концу плавания закончить его «за упокой» — самоубийством главного героя.

Если посмотреть как бы в перевернутый бинокль на этот лучший роман Джека Лондона, то за автором и его главным героем выстроится целая вереница драматичных «звездных» судеб рабоче-крестьянских пареньков — от Роберта

Бёрнса до Хемингуэя и от Горького, Маяковского и Есенина до Высоцкого (не говоря уж о героях кино, шоу-бизнеса и спорта). Слишком стремительный социальный рост, а тем более взлет опасен всегда. Потому в мире издавна и существует стойкое предубеждение в отношении «новых денег», мезальянсов и т. п., которое уравновешивается дерзостью бесчисленных соискателей славы, преуспеяния и проч. Лондоновский Мартин Иден соблазнил писательством не меньшее число юных дарований, чем булгаковский Мастер, а от предупреждения, чем это чревато, все предпочли отмахнуться. Автобиографический, по сути, роман Джека Лондона (разве что имена изменены, да кое-что подретушировано и присочинено) оказался еще и провидческим: его автор сам в сорокалетнем возрасте умрет от передозировки морфия, а по сути — от перепроизводства и творческого истощения (написав 50 книг за 17 лет, при норме не меньше тысячи слов ежедневно — куда там нашенскому «ни дня без строчки»!) и от тотального разочарования (в том числе в североамериканской Социалистической партии, апологетом которой долгое время он являлся).

В чем тут загвоздка — не в двойственной ли природе успеха?

Мартин Иден, как и сам Лондон, начинал писать, чтобы заработать, избавиться от изнурительного труда и жестокой нужды, заслужить любовь девушки из богатой семьи, жениться на ней, зажить по-человечески: «Надо быть дураком, чтобы тянуть матросскую лямку, если можешь писать». Закусив удила, он не мог и предположить, какая повседневная многолетняя каторга ему предстоит, и чем обернется в итоге достижение успеха. Карикатурное описание устройства тогдашней журнально-газетной литературы можно отнести к самым любопытным страницам романа, и, увы, здесь мало что изменилось. Иден недоумевает: «Когда он неделями сидел без обеда, никому в голову не приходило приглашать его, а теперь, когда у него хватило бы денег на сто тысяч обедов, и к тому же он вовсе утратил аппетит, — его звали обедать направо и налево». Обижается: «Почему же вы меня тогда не кормили обедами? Ведь все эти вещи написаны давным-давно». И догадывается: «Мартин Иден — великий писатель никогда не существовал. Мартин Иден великий писатель был измышлением толпы, и толпа воплотила его в телесной оболочке Марта Идена, гуляки и моряка».

Однако он не совсем прав, потому что Джеку

Лондону и его Мартину Идену было что предъявить толпе и миру — достоверное знание правды жизни в «прекрасном и яростном мире», по выражению нашего Андрея Платонова. Ничем другим невозможно объяснить мировую славу и беспрецедентную популярность этого писателя в Советском Союзе. При том что его социалистические убеждения — лишь один из ингредиентов почти «молотовского коктейля» из надерганных идей Маркса, Спенсера, Дарвина и Ницше. Но любили и продолжают любить его и его героев читатели за другое: за смелость, волю, верность и великодушие, а также за авантюризм, искренность и мальчишество, это родовое свойство классической американской литературы.

Мартин Иден оказался чужим среди своих и своим среди чужих, лишился одной родины и не обрел другой, превратился в разновидность товара. Поэтому Джек Лондон отказался от первоначального названия «Успех», считая, что написал роман о «крахе индивидуализма». Последней иллюзией Мартина Идена стал так называемый дауншифтинг, как у Гогена: обретение утраченного простодушного рая где-нибудь на Таити… Но он предпочел геройски утопиться. No comment.

Роман-киносценарий
Джек ЛОНДОН «Сердца трех»

Роман Джека Лондона (1876–1916) «Сердца трех», публиковавшийся через несколько лет после его смерти в нью-йоркской газете, на самом деле писался им как киносценарий для Голливуда, что дает повод задуматься о непростых отношениях литературы и кино.

В XX веке кино серьезным образом потеснило литературу, доминировавшую в искусстве и обществе на протяжении двух столетий. На смену изобретению Гуттенберга пришло изобретение братьев Люмьер; на смену бумаге с буквами — целлулоидная лента, вскоре овладевшая звуком и цветом; на смену литературным СКАЗКАМ — СНЫ «фабрики грёз»; на смену писателям-«властителям дум» — «идолы», «звездные» актеры. Не может быть сомнений, что XX век стал веком кино, которое еще в младенческом возрасте уже называли «великим немым». Правда, к концу прошлого века его в свою очередь потеснило еще более «горячее» средство передачи мыслей и образов — ТВ, а теперь и Интернет, превратившие

жизнь миллиардов людей в подобие ИГРЫ. Такая вот динамика и эстафета.

И роман, как коронный литературный жанр, ощутив на себе потерю интереса широкой публики, захотел, по выражению крестьянского поэта Есенина, «задрав штаны бежать за комсомолом». Другой советский поэт, футурист Маяковский, снялся в немом фильме по своему сценарию на основе романа Джека Лондона «Мартин Иден» («Не для денег родившийся», копий не сохранилось). Но много десятилетий должно было пройти, чтобы инструментарий кино научился создавать нечто вроде куцего, но потрясающе убедительного эквивалента литературного романа. Не говоря о том, что не в этом сила кино, а в творчестве великих кинорежиссеров — прежде, и в голливудском продюсировании и в институте кинозвезд — позднее.

Голливуд периода немого кино не стал снимать фильма по сценарию Джека Лондона, поскольку ничего хорошего и кассового тогда из этого не получилось бы. А вот в конце XX века был по нему снят очень зрелищный и кассовый фильм, на котором советская киноиндустрия приказала долго жить. И это история, пожалуй, более захватывающая, чем приключенческий роман

Джека Лондона, который был гораздо более выдающимся рассказчиком, чем романистом, что не редкость в литературном мире (достаточно вспомнить Мопассана). Просто роман к тому времени превратился, за редкими исключениями, в хорошо упакованный и продающийся товар. Как и кино, обязанное укладываться в полтора-два часа экранного времени.

Трудовая книжка Джека Лондона, если бы такая существовала, сама могла бы читаться как конспект романа: мальчишкой зарабатывал на жизнь продавцом утренних и вечерних газет; в выходные расставлял кегли в кегельбане и прибирал в пивных; в четырнадцать работал на консервной фабрике; в пятнадцать браконьерствовал с «устричными пиратами», а затем ловил уже не устриц, а своих товарищей в составе калифорнийского рыбного патруля; в семнадцать нанялся матросом и бил котиков у восточных берегов России и Японии, в восемнадцать работал на фабрике по производству мешковины и канатов, гладильщиком в прачечной и кочегаром; участвовал в марше безработных на Вашингтон, бродяжничал и посидел в тюрьме; чтобы «не превратиться окончательно в рабочую скотину», по собственным словам, начал пописывать и пуб-

ликоваться в газетах; после двадцати заразился «золотой лихорадкой» — золота не нашел и чуть не погиб, но в итоге приобрел такое знание тягот жизни и людей, не теряющих вкуса к ней, что в двадцать четыре года издал первую из полусотни написанных им книг, сделавшись вскоре одним из самых высокооплачиваемых американских писателей и так называемых литераторов, поскольку он еще и всерьез увлекся социалистическими идеями. Товарищи по партии не простили ему ура-патриотических репортажей времен войны с Мексикой, но хуже, что обладавший гигантским аппетитом к жизни писатель надорвался и банально исписался. Его тошнило от работы на заказ от издателей, чтобы содержать свое ранчо, которое он постарался превратить в «идеальную ферму» — островок счастья для себя и своих близких. Уремия, алкоголизм, покупка сюжета для так и не написанного романа «Бюро убийств» у начинающего писателя и будущего нобелевского лауреата Синклера Льюиса (тому вырученных денег хватило на покупку нового пальто). Сценарий для Голливуда — затея Лондона того же времени. В результате умер в сорок лет от передозировки морфия.

В Советском Союзе его обожали многие, и по

числу переводов и тиражам он уступал только сказочнику Андерсену — тысяча изданий без малого и под 80 млн экз. за шестьдесят лет! Так что не случайно советский кинематограф почил со славой и даже прибылью на экранизации не принятого Голливудом сценария о поисках таинственных сокровищ майя молодыми и богатыми американцами, без страха и упрека, с обаятельными актерами из любимых народом «Гардемаринов».

Чикаго слезам не верит
ДРАЙЗЕР «Сестра Керри»

Огни Большого Города

Эти огни манят слетающихся на них, подобно мотылькам, энергичных мужчин и красивых женщин. Чикаго не менее полувека соперничал за первенство среди американских городов с Нью-Йорком, а такие вещи очень украшают и разнообразят жизнь в стране. Существовал на северо-востоке старомодный и аристократичный Бостон, чуть южнее была рыхлая Филадельфия, а на западном побережье после «золотой лихорадки» разрасталась агломерация со стильным Сан-Франциско и безразмерным Эл-Эй, Лос-Анджелесом, но по-настоящему соперничали эти два города: Нью-Йорк, манящий факелом Свободы всех бегущих из Старого света в Новый, и сугубо американский город-мачо Чикаго.

Как случается иногда на свете, начало его возвышению положила катастрофа — грандиозный чикагский пожар в год рождения писателя Теодора Драйзера (1871–1945). Дровяной городишко выгорел дотла, в нем уцелела только камен-

ная водонапорная башня в конце сегодняшней «золотой мили». А на голом месте принялся стремительно расти вширь и ввысь Большой Город из камня и стали, заслуженно считающийся родиной небоскребов. Во всяком случае, здесь появился их прообраз, как только строительные технологии позволили возводить высотные обитаемые здания (а это и электрические лифты, водяные насосы и строительные материалы нового поколения, стекло другого качества и размеров и пр.), и это здесь кололо небо двумя рогами самое высокое в мире здание последней трети XX века Сирс-Тауэр (покуда не очнулась и не пошла в рост, в стебель, юго-восточная Азия). Но еще большее значение, чем размер, имеет энергетика населения Большого Города. И Чикаго — это одна из первых глобальных финансовых бирж эпохи телеграфа, телефона и радио, новая столица нью-орлеанского блюза, родина самых жестоких мафиози, ключевой научный центр ядерного «манхэттенского» проекта и полигон архитектурного хайтека. Кстати, «сталинские» ступенчатые высотки, с деревянными поначалу шпилями, срисованы скорее с чикагских, нежели с нью-йоркских. А выгоревший почти одновременно с Чикаго Иркутск оказался споро

застроен крепкими низкорослыми домами золотопромышленников и купцов — каменными и бревенчатыми, простоявшими больше столетия (эти последние сегодня дожигаются рейдерами капитализма-2). Небоскребы в России не очень уместны, но стоит признать — они задают масштаб ландшафту, как поставленная на попа линейка, и тем самым украшают его, подобно кипарисам в средиземноморском пейзаже. Относительно них существует два распространенных, хоть и простительных заблуждения. Во-первых, они не отбирают солнечный свет, наоборот, подчеркивают и делают его видимым и ощутимым, а весь город вдоль и поперек пронизанным светом, как это ни парадоксально. У их подножия люди чувствуют себя, словно посреди грандиозной колоннады или в реликтовой роще мамонтовых деревьев (Хемингуэй превосходно описал ощущение от такого леса в «Рассказах Ника Адамса»). Поэтому смотреть на них лучше снизу, а не сверху, сквозь толстое стекло смотровой площадки на последнем этаже.

Драйзер в молодые годы сам вкусил отраву Большого Города, но, поработав репортером в Чикаго, предпочел ему все же привольный город Большого Яблока на Гудзоне, обошедший сопер-

ника по всем статьям к концу Второй мировой войны. Тем не менее, первые впечатления — они самые сильные. Поэтому сценической площадкой своего первого романа «Сестра Керри» (1900) Драйзер сделал оба этих города, как бы сочинив драму в двух действиях. И портреты двух Больших Городов на заре их соперничества, пожалуй, самое интересное сегодня в его романе. В этих городах никто не плачет, потому что это бесполезно. Но куда хуже, что и плакать-то некому. У героев романа нет слез и отсутствуют чувства. В наличии лишь ощущения, въевшиеся пережитки протестантской этики и неутолимое желание преуспеяния — одержимость Великой Американской Мечтой добиться успеха любой ценой.

Чья сестра Керри?

Конечно, на отвоевание места под солнцем в Большом Городе Керри смогла претендовать только благодаря неслыханной прежде эмансипации. После завершения гражданской войны в северных штатах имелись для этого все условия: промышленный и строительный бум, требующий притока рабочей силы, и, между прочим, чертова уйма университетов. Вот только Керри нечего было предъявить миру, кроме физической

привлекательности, покладистого характера и старшей сестры в Чикаго, которая мало чем могла ей помочь. Поэтому, недолго постояв у станка, девушка быстро сделалась любовницей и сожительницей сперва одного, а затем второго селфмейдмена — постарше и пореспектабельней, но, увы, женатого. Этого последнего бес попутал, по известной поговорке «седина в бороду, бес в ребро». Свое дожить и все переиграть ему захотелось, ради чего он украл деньги компаньонов из кассы модного бара и обманом увез Керри сперва в Монреаль, а затем в Нью-Йорк, чтобы начать с ней новую жизнь. Весьма банальная и неустаревающая история.

Любопытно, что Керри в романе ровесница его автора, чью старшую сестру ровно таким образом соблазнил и увез в Канаду женатый кассир одного из чикагских ресторанов. Так что Драйзер далеко за сюжетом не ходил и писал о наболевшем. Отсюда и название романа. Керри — старшая сестра автора и младшая той, к которой она отправилась из своей «одноэтажной Америки» в Чикаго; первый сожитель выдает ее за свою сестру, снимая для нее жилье в многоквартирном доме; она сестра всего того великого множества девушек, да и молодых людей, которые на многое готовы, что-

бы зацепиться в больших городах и проникнуть в ослепительный для «маленьких искательниц счастья» мир богатых людей, достойных самого лучшего, что есть в жизни. С третьей попытки ей это удается, но уже собственными силами и без посторонней помощи — хотите верьте, хотите нет. В итоге она часами просиживает в роскошном номере отеля в кресле-качалке у окна — и ей не с кем разделить свой триумф, пытается думать — у нее ничего не выходит, и остается тогда только напевать что-то и томиться грезами о несуществующем счастье: «Кто не согласился бы погоревать, сидя в золотом кресле?» И невдомек ей, что счастье — это не преходящее состояние или надежное достояние, а особый талант. Как и любовь, к которой она фатально не способна.

Натурализм в литературе

Драйзер был последователем Золя в американской литературе, приверженцем пустившего в ней глубокие корни метода художественного натурализма. Этот экстенсивный и поверхностный метод очень подходит для описания социальных явлений — массовых, а не персональных, типичных, а не характерных, современных, а не извечных. Писатель-репортер, журналист,

документалист — столь же частая фигура в американской литературе (Драйзер, Хемингуэй, Дос Пассос, Том Вулф, Норман Мейлер, Трумен Капотэ, Артур Хейли, Марио Пьюзо), как в английской литературе писатель-шпион, а в русской «очарованный странник».

Одного у американцев не отнять: все они труженики — и Керри, и Драйзер, и даже укравший деньги кассир. Потому и построили сообща великую, но далеко не идеальную страну, балансирующую между Великой Американской Мечтой и «Американской трагедией», как Драйзер назвал свой последний опубликованный при жизни роман. А в промежутке написал «Трилогию желания», главный герой которой не биржевый воротила, а большие деньги. Он ведь был натуралистом, и его больше интересовали социальные процессы, а не отдельные люди.

Драйзеру достало редкой в то время смелости заглянуть в глаза своей современности, хотя скользкая дорожка социальной критики привела его, в конце концов, в ряды американской компартии. Как принимают крещение и причастие умирающие, так и он вступил в нее перед самой смертью, напоследок. Но о том, что Драйзер был не столь уж прост, свидетельствуют долгая жизнь

его произведений и живучесть созданных им образов и обобщений.

Роман о деньгах
ДРАЙЗЕР «Финансист»

Напрашивается каламбур «Роман с деньгами» (по типу «Роман с кокаином» и т. п.), но применительно к произведению Теодора Драйзера «Финансист» это было бы чересчур романтично и неверно по существу. Главный герой этого довольно слабого «производственного» романа не Фрэнк Алджернон Каупервуд, а деньги — только не всякие, не те, которыми «сорят», а приносящие прибыль, работающие финансы — текучие, летучие, абстрактные, пугливые и всемогущие. От нашего любопытства Финансы сторожит Скука — скуловоротный бухгалтерский язык посвященных. И Драйзер едва ли не единственный романист, рискнувший приподнять завесу для непосвященных, сочинивший нечто вроде финансовой арифметики для начальных классов. И поскольку других романов о функционировании финансов почти не существует (с некоторой натяжкой к ним может быть причислен еще роман «Деньги» из цикла «Ругон-Маккары» Эмиля Золя), то этот весьма посредственный американ-

ский роман, именно в силу своей уникальности, является также лучшим — и потому обречен возвращаться к читателям. Что и происходит сейчас, когда судьба России, описав головокружительную петлю, вернулась, в экономическом и отчасти социально-политическом плане, в конец XIX — начало XX века. В Советском Союзе Драйзера издавали вовсю и читали, чтобы клеймить Америку. Теперь его можно читать, чтобы лучше понимать современную Россию.

О той эпохе великих реформ и гримас государственного капитализма у нас есть и собственные книги (и Драйзеру до их уровня, как до неба). Удивительно, как вдруг заиграл сегодня весь второй план «Анны Карениной», ожила коллизия «Вишневого сада», актуализировались такие сочинения Горького «из прежней жизни» как «Дело Артамоновых», «Фома Гордеев» или «Васса Железнова» и многие другие. Да вот беда, все эти книги — о людях, тогда как финансовый гений Каупервуд — не человек, а функция, «финансист» (это как если бы Толстому вздумалось вместо «Анны Карениной» написать роман «Министр», главным героем которого стал бы муж Анны). Несмотря на все старания Драйзера оживить своего героя, он больше похож на опытный обра-

зец, на лабораторную модель для демонстрации энергетики капитала. Каупервуд — своего рода электроприбор, общество — проводник, финансы — ток, а читатель — школьник, решающий задачку о силе тока, сопротивлении, напряжении и разрывах в электрической цепи. Роман «Финансист» скучен и описателен в начале и в конце и, напротив, динамичен, строен, захватывающ, когда «бьет током» в середине повествования. Адюльтерно-брачные сюжетные перипетии представляются сценами из жизни микробов на фоне катастрофического разворачивания, после чикагского пожара 1871 года, всеамериканского финансового кризиса. Роман создавался Драйзером через сорок лет после этого и за двадцать лет до куда более грандиозной Великой Депрессии. В нем писатель дал миллионам «чайников» элементарное представление о действии финансов и о том, что иногда оно бывает смертельным для людей (вроде предупреждения «Не влезай — убьет!»). А также о том, как медленно, но верно выгорает человеческое содержание в людях, работающих в зоне высоких финансовых напряжений. Исключения встречаются, но для этого нужны особые, выдающиеся личные качества (можно было бы назвать их «сверхпроводимо-

стью»). У финансового гения Каупервуда таковых не обнаружилось.

«Финансист» — первый роман так называемой «Трилогии желания» Теодора Драйзера (1871–1945). Дитя позитивистского века, Драйзер всячески старался натурализовать, «заземлить» власть денег, поэтому его роман изобилует анималистскими аллегориями. Банкир — паук «в центре сети блистательных деловых связей»; грозный «кот»-общественное мнение, и затаившиеся «мыши»-коррупционеры; «черный морской окунь», «росянка» и «радужная медуза» иллюстрируют коварство живой природы, а омар, пожирающий по частям каракатицу в аквариуме (чем не сценка «американской трагедии»?), подсказывает юному Каупервуду ответ на мучивший его вопрос «Как устроена жизнь?».

Важная деталь: у Каупервуда начисто отсутствует интерес к чтению книг. Как выяснится в дальнейшем, не потому, что он практик (добывающий опыт и ум трением о других людей), а оттого что он потомственный и прирожденный финансист по своей природе (ведь слово такой же эквивалент и средство обмена, как деньги, но только из мира *букв*, а не *цифр*!) — то есть в отказе будущего маклера и банкира от книг проявляется

естественный, инстинктивный выбор.

Не менее любопытен развившийся у Каупервуда вкус к красоте — сначала женской (и в облике первой жены Каупервуда настойчиво акцентируются заворожившие его физическое совершенство и классическая «безмятежность», свойственные скорее античной статуе, чем живой женщине, — рыбье отсутствие страстей и похоронило, в конце концов, этот брак). Но красота требует оправы, и у Каупервуда пробуждается интерес к таким видам и формам искусства, которые призваны украшать жизнь: к архитектуре, интерьерам, мебели, музыкальным инструментам, ювелирным украшениям, произведениям прикладного искусства и, наконец, к живописи. То есть в первую очередь его занимает и волнует красота физическая, имеющая товарный вид и высокую стоимость. Однако именно благодаря таким Каупервудам Америка имеет сегодня во всех мегаполисах музеи искусств и великие собрания живописи, сравнимые с самыми прославленными коллекциями Старого Света.

Еще более любопытна следующая подробность: Каупервуд совершенно не употребляет алкоголя. Черта не случайная, ничего личного в ней нет. Предыдущее поколение деловых людей знало

толк в хорошем виски и дорогой сигаре, но уже их дети — младшие, Фрэнк Каупервуд и Оуэн Батлер, — больше не нуждаются в расслаблении или допинге. Потому что деньги перестали быть только наличностью. Изобретение телеграфа, телефона, создание сети железных дорог придало бешеное ускорение финансовым потокам, а операции и спекуляции на фондовых рынках превратились в такую «рыбалку», такой покер и наркотик, что виски водой покажется и помехой в азартном деле всепоглощающего стяжательства. «Обычно люди смотрят на деньги, как на средство обеспечить себе известные жизненные удобства, но для финансиста деньги — это средство контроля над распределением благ, средство к достижению почета, могущества, власти. Именно так, в отличие от Стинера, относился к деньгам Каупервуд» (пер. М. Волосова).

Драйзер снабдил Каупервуда девизом: «Мои желания — прежде всего». Но фокус в том, что у Каупервуда не может быть никаких желаний — все они неизбежно будут поглощаться его вышедшей из-под контроля самодовлеющей манией. К чести Драйзера, надо сказать, ему не хотелось очернять своего героя и рисовать карикатуру. Поэтому, помимо целеустремленности,

он щедро наделяет его личной порядочностью, нелюбовью к лицемерию, неожиданной способностью к сильным любовным переживаниям и даже к сочувствию. Первые два качества объяснимы и продиктованы неписаным кодексом — вести себя прилично (особенно в протестантской Америке и квакерской Филадельфии). Каупервуд превосходно усвоил главную заповедь капитализма: *всеобъемлющее желание нравиться* (общее для товаров, услуг и людей). Ключ к успеху кроется в личном обаянии (служащем расширению и укреплению деловых связей) и в «дальновидности» (иначе, в широте кругозора и в мысли о собственной выгоде). А вот ключ к самому Фрэнку Каупервуду выдает постоянный эпитет «непроницаемый» (взгляд, выражение лица и пр.). Теоретически такой человек способен увлечься молодой и темпераментной девушкой (особенно на фоне своего сильно остывшего брака с красивой и богатой вдовой), но только если это не повредит его бизнесу. Война Севера и Юга для Каупервуда и его коллег — всего лишь помеха для ведения бизнеса, удел дураков («Бедный глупец, последовавший за вербовочным отрядом, — нет, не глупец, он не станет его так называть! Просто растерявшийся бедняга рабочий, — да сжалится

над ним небо!»). Нравственность и совесть — иллюзия или обуза, достаточно принятых правил поведения, ошибка хуже преступления, слабость непростительнее бесчестия (слишком много пришлось бы цитировать мест из романа).

Что-то здесь все же не стыкуется у Драйзера. Его Каупервуд — образцово-показательный джентльмен без сердца и воображения, мономаньяк, — попав в тюрьму за аферу с городской казной, зачем-то тужится испытывать подобие человеческих эмоций, даже плачет, оставаясь в душе абсолютно «непроницаемым» ни для каких жизненных уроков (кроме разве что одного: тюрьма — это «капкан», и больше он в него не попадется!). Выйдя на волю, при следующей биржевой панике он возвращает себе потерянный миллион и уезжает с ним покорять Чикаго, следуя за наметившимся после неслыханного пожара «направлением золотого потока», — истинный финансист! Так вот: читателю совсем не трудно поверить, что Каупервуд забрал с собой в Чикаго яркую девушку, дочь человека, упрятавшего его в тюрьму. Куда труднее принять *за чистую монету* романтическую историю их любви, предложенную писателем. Вообще, психология не самое сильное место романа, то и дело соскальзыва-

ющего в пародию на психологический роман. Например: «Погруженный в эти мечтания, он шел по улице, забыв о том, что существуют такие понятия, как гражданский долг и общественная нравственность». И примеров подобной стилистической безвкусицы у Драйзера немерено.

Поэтому вернемся к исходному тезису: «Финансист» — это социальный роман, в котором судьбы персонажей лишь виньетки на полях хлебно-комиссионной торговли, кредитования, учета векселей, биржевой игры, политиканства и механизма сращения нечистоплотного бизнеса с коррупционерами во власти (и описание технологий казнокрадства читается почти как наши сегодняшние газеты). Кому это интересно, тот не заскучает. Как уже говорилось, главный герой здесь совсем не Каупервуд, а деньги: не физическое лицо и биржевый игрок, а текучая и летучая сущность финансов — этого адреналина экономики. И в описаниях банковско-биржевой рутины и политического закулисья Драйзер не позволяет себе никакого романтического тумана.

Какое самое страшное, сегодня и всегда, оскорбление для американца? «Ты не контролируешь ситуацию!» Какое железное оправдание на все случаи жизни имеется у него? «Мне просто не

повезло!» Ничего похожего в голову не могло бы прийти буддисту, индуисту или верующему христианину. Каупервуд обладает огромной силой воли для достижения поставленной цели (потому им и открывается «Трилогия желания»: алкать, иметь аппетит, сметь!), но у него почти нет лица. Верит он только в вышеупомянутую *силу желания* и в свою счастливую звезду: «Словно чья-то рука — он не мог бы сказать, чья именно, и это было единственное из области метафизики, что занимало его, — всегда и во всем ему помогала, все улаживала, хотя бы в самую последнюю минуту». Здесь нечего делать психологу — разве что социологу, экономисту или философу (даже психиатру уже поздно). Живое существо, не различающее добра и зла (как неоднократно подчеркивается это Драйзером), по существу, не является человеком. Классический роман был не очень приспособлен к описанию бесчеловечных процессов и безлюдных технологий — это и сегодня так. Не от хорошей жизни Драйзер вынужден заканчивать свой роман естественнонаучными аллегориями, символическими аналогиями и патетикой: «Привет тебе, Фрэнк Каупервуд, безвластный властелин, князь призрачного царства! Действительность для тебя — лишь утрата

иллюзий».

Драйзеру достало редкой смелости заглянуть в глаза своей современности, хотя скользкая дорожка социальной критики привела его в конце концов в ряды американской компартии. Как принимают крещение и причастие умирающие, так и он вступил в нее перед самой смертью, напоследок. Но о том, что Драйзер не был так уж прост, свидетельствуют долгая жизнь его произведений и живучесть созданных им образов. Даже малозначащая красноречивая деталь способна вырастать у Драйзера до размера символа. Так воспринимающаяся сегодня как атрибут статуи Свободы женская рука с горящим факелом в ренессансной Венеции служила эмблемой и изображалась на вывесках меняльных контор. Деньги, и вправду, инструментарий свободы, увы, с равным успехом служащий делу порабощения людей — как то приключилось, в частности, с драйзеровским Фрэнком Каупервудом и его прототипом, филадельфийским банкиром-авантюристом Чарльзом Йеркесом, очутившимися в плену собственного богатства.

Центральная и Северная Европа

Германия
Кот-писатель и два капельмейстера: страдания немолодого Гофмана
ГОФМАН «Житейские воззрения кота Мурра»

Самый известный в литературе кот, конечно же, гофмановский Мурр, поскольку этот мурлыка сам был сочинителем и писал не хуже прославленного директора Пробирной палатки Козьмы Пруткова. Созданный Э.Т.А. Гофманом (1776–1822) мир романтических фантасмагорий пустил такие побеги в мировой литературе, что уже двести лет роман «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах» категорически не желает устаревать.

Русские читатели и писатели в числе первых оценили новизну метода немецкого автора, смело соединившего в одном сосуде безудержную фантазию с приземленной повседневностью и взболтавшего из этих ингредиентов хмельной пенистый коктейль. Его пригубить успел Пушкин,

не говоря уж о Гоголе и Достоевском, Булгакове и писателях поскромнее, таких как Погорельский и Одоевский. А у антиподов в Новом Свете появился Эдгар По, такой же гениальный и гибельный пропойца, как Гофман, павший в борьбе с всемирным филистерством, то есть с мещанством и его ценностями. Иначе говоря, с вульгарным материализмом, утилитаризмом и конформизмом — «чтобы мне чай пить» и после конца света, как сказано в «Записках из подполья» Достоевского, проштудировавшего Гофмана вдоль и поперек в русских переводах и по-немецки. Что не могло не наложить отпечатка на творчество и оказалось созвучно психическому складу нашего писателя — его собственной мегаломании, фантазмам, сарказмам, судорожной смене настроений и «головокружительным скачкам из одной крайности в другую», как у капельмейстера Иоганнеса Крейслера — этого литературного двойника и маски Гофмана.

Классицизм и эпоха Просвещения провозгласили главенство социально-воспитательной функции литературы и переусердствовали в этом. Романтизм противопоставил ей волюнтаризм и культ свободного художника, бунтаря или заоблачного фантазера. Гофман же вернул

воинствующего мечтателя ногами на грешную землю и дал бутафорский меч в руки, разящий наповал, подобно ангельским мечам. Увы, только в воображении художника — на его территории или в горнем мире, в существование которого мало кто из людей прагматичных и рассудительных верит, и ничего с этим не попишешь.

Революционный романтик Гейне невысоко ценил романтизм предшественников и писал, что он «со своими идеальными образами постоянно витает в голубом тумане, тогда как Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности». Этому язвительному поэту оказались близки сатирическая и гротескная стороны дарования Гофмана, отличавшие его от прочих немецких романтиков, одержимых духом музыки и прибегавших для самозащиты к высокомерной романтической иронии. Их культ музыки как искусства предельно абстрактного (не от мира сего) и концепцию гения и толпы (по существу, подростковую и провинциальную) вполне разделял и Гофман — только его ирония была куда более тотальной и порой даже космичной, как у Шекспира или Гоголя. Не тривиальная нестыковка миров идеального и материального (так называемое

романтическое «двоемирие») стала его темой в литературе (в которой Гофман дебютировал в 33 года, а первую книгу издал только в 38!), но неустранимый комизм бытия как такового. Из общего ряда вывел его и сделал великим писателем фирменный гофмановский гротеск, попавший в самый нерв современной реальности и подхваченный многочисленными последователями во всех родах искусства — от литературы и музыки до театра и изобразительного искусства. Кстати, в изоискусстве такой гротеск появился раньше: достаточно упомянуть обожаемого Гофманом французского художника Калло и указать на четыре тома его «Фантазий в манере Калло». Да и в фольклоре были уже Кот в сапогах, Крысолов с дудочкой, Мальчик-с-пальчик и др.

Поэтому сегодня Гофман — это не столько полное собрание его сочинений, стилистика которых по прошествии двух столетий представляется чрезмерно романтичной, сколько целый парад уникальных и незабываемых образов, порожденных воображением писателя. Он их не нафантазировал, а именно породил: Крошка Цахес, Щелкунчик, кот Мурр (давший жизнь булгаковскому Бегемоту и всей свите Воланда) и т. д. и т. п. (не только кафкианские человек-насе-

комое и певица-мышь, но даже лесковская блоха «из той же оперы»). Гофман был гениальным и остроумным импровизатором, и удача его сопровождала, когда его, как говорится, «несло» (по удачному выражению Ильфа-Петрова). Как подхватывало и несло Гоголя, писателя несравненно большего калибра, слишком уникального и оттого плохо переводимого. И если гофмановский ученый кот-сладкоежка умничает, что «стихи в книге, написанной прозой, должны уподобляться салу в колбасе», то позволительно сказать, что проза Гоголя — сплошной шмат сала (украинцы и русские поймут), когда на самой проходной фразе вдруг скользишь и летишь черт-те куда, как ни на какой банановой шкурке. Потому и «Мертвые души» у него не роман, а «поэма».

Люди серьезные и положительные, такие как Гёте или Гегель, не принимали Гофмана за дерзкое шутовство и считали его выдумщиком всяческой «чертовщины» (по выражению Вальтера Скотта), или принимали частично (как Бальзак и критик Белинский). Что заставляет вспомнить афоризм Ларошфуко: «Серьезность есть телесная уловка, призванная скрывать изъяны духа». Между прочим, французы первыми перевели и оценили по достоинству фантасма-

гории Гофмана, а за ними и русские, из которых кое-кто даже утверждал, что после смерти Гофман «переселился в Россию».

А ведь при жизни Гофман более всего страдал от недооцененности на родине. Отсюда его убийственная сатира на немецкое филистерство, так любезная марксистам. Хотя проблема трагичнее и глубже — народным массам она чужда и непонятна, а для творческой интеллигенции, напротив, «именины сердца». На самом деле, противостояние и конфликт художника с обществом — проблема отнюдь не романтическая, а более чем реальная. И правы и неправы здесь обе стороны: они защищаются так друг от друга. Сторонники преемственности, стабильности и процветания — от перемен и беспокойства, а разного рода «беспокойники» (словечко Хармса) — от косности, омертвения и скуки. И здесь уместно привести гениальное определение смерти Роланом Бартом: «тошнотворная неспособность изменяться».

Гофман был человеком импульсивным, неуживчивым и капризного нрава, достаточно присмотреться к его автопортретам: взъерошенная артистическая шевелюра, внимательные широко расставленные глаза, саркастически

поджатые губы. Вот каким увидел его Вальтер Скотт: «Даже внешний облик Гофмана говорил о состоянии его нервной системы: низкорослый человечек с копной темно-каштановых волос и горящим взглядом, под этой непокорной гривой, выглядел как „серый ястреб с хищным взором“ и обнаруживал черты душевного расстройства, которое, видимо, он и сам сознавал». Исторический романист, автор многотомной биографии Наполеона, не мог простить немецкому романтику наплевательское отношение к тому, что почел бы для самого себя счастьем: Гофман явился нечаянным свидетелем кровопролитного Дрезденского сражения и даже видел вблизи Бонапарта, однако решительно предпочел игрушечные войны настоящим, на которых не кукол убивают. Скотт считал, что правильно подобранная комбинация кровопусканий со слабительным развернула бы Гофмана лицом к реальной жизни, превратив из сказочника и фантазера в по-настоящему крупного писателя. Стоит заметить, что неисправимыми выдумщиками разного покроя были оба писателя.

Вот каким монологом разродился два столетия назад коллега и alter ego Гофмана, капельмейстер Крейслер: «Артисту полезно определиться на

казенную должность, иначе самому черту и его бабушке будет не сладить с этими надменными и заносчивыми людишками. Произведите непокорного композитора в капельмейстера или музыкального директора, стихотворца — в придворного поэта, художника — в придворного портретиста, ваятеля — в придворного скульптора, и скоро в стране вашей переведутся все бесполезные фантасты, останутся лишь полезные бюргеры отличного воспитания и добрых нравов». Что в значительной мере и произошло давно в современном цивилизованном мире, а уж придворные, прирученные или продажные невелика разница — главное, чтобы всегда сытые, как Мурр.

Умница-кот, сам не подозревая о том, наполовину согласен с утверждением капельмейстера, когда пишет в своей рукописи, что «хороший тон, равно как и хороший вкус, состоит в недопущении всего неуместного и неприличного». Но что делать со второй половиной этого утверждения, когда на кону селедочные головы и кринка молока? Ведь авторы не птицы небесные и не святым духом питаются. Значит, придется им что-то продать и купить, а обществу найти способ откупиться от них. И Мурр это знает, когда

восклицает: «О аппетит, имя тебе — кот!» — «О слабость, твое имя — кошка!»

Полосатого кота Мурра друзья-собутыльники подарили писателю котенком, который употреблял только молоко, а прожил всего три года, отчего обещанный последний том «Житейских воззрений кота Мурра» так и не вышел. Да и сам разбитый параличом Гофман ненадолго пережил своего любимца, якобы влюбившегося в великосветскую левретку. После смерти писателя из всех кредиторов один только виноторговец простил все его долги, потому что у него в погребке было всегда людно, шумно и интересно благодаря Гофману.

Воображаемые кошачьи приключения позволили Гофману создать впечатляющую карикатуру на современное ему общество, сделав кота-писателя образцом просвещенного, осторожного и самодовольного обывателя. Справедливости ради, это животное явно ни при чем. Не только сам Гофман любил своего кота и позволял возлежать на своих рукописях, а также Бодлер, Бродский и многие другие предпочитали кошек собакам. Но это уже отчасти философский вопрос психологии творчества.

А вот капельмейстер Крейслер — это автошарж

и alter ego автора, которому он доверил излагать дорогие ему мысли и наградил собственной любовью к музыке. Долгие годы Гофман сам страстно ей отдавался, подвизаясь капельмейстером, дирижером, незаурядным музыкальным критиком и даже небезуспешным композитором, когда ненадолго удавалось избавиться от постылой службы в судах. Крейслера читатели Гофмана знали и раньше, но никогда столь близко, вплоть до автобиографических подробностей прототипа. В беллетризованной форме писатель представил постигшую его любовную драму, сохранив даже имя возлюбленной — своей юной ученицы Юлии, с которой вместе музицировал. Однако счастье учителя оказалось недолгим. Конечно, Гофман потрудился запутать следы, всех переодеть, напустить тумана из волшебства, мистики и страстей «готического романа», так что последние листы «крейслерианы» становятся похожи на «Рукопись, найденную в Сарагоссе» Потоцкого, другого не понятого миром романтика и грёзомана. Только у Потоцкого и подавляющего большинства романтиков нет такого ингредиента, который постоянно прокладывает себе дорогу и вдруг неожиданно фонтанирует в книгах Гофмана: духа высокой пародии и самоиронии. Слишком

серьезно относились они к себе и своим страданиям.

И если уж выбирать между сочинениями кота Мурра и жизнеописанием капельмейстера Крейслера, следует однозначно предпочесть им сочинения оживившего их выдумщика и кукловода. Эрнста Теодора Вильгельма Гофмана, переименовавшего себя в Эрнста Теодора Амадея из любви к музыке своего кумира Моцарта. Первая любовь — она самая сильная, говорят.

Между «Тремя мушкетерами» и «Волшебной горой» РЕМАРК «Три товарища»

Сюжетное сходство «Трех товарищей» Ремарка (1898–1970) с «Тремя мушкетерами» Дюма бросается в глаза: единая команда внешне непохожих верных друзей, испытанная в сражениях и противостоящая всему плохому; любовь с первого взгляда с трагической развязкой; опьяняющий коктейль из жизнелюбия, пафоса, горечи и светлой печали, когда книга дочитана. В обе книги читатели влюбляются навсегда, только в приключенческий роман Дюма — в детстве или подростковом возрасте, а в невротичный роман

Ремарка — в юности или молодости.

Сходство с культовым в германской культуре философским романом Томаса Манна «Волшебная гора» менее очевидно, хотя у обоих писателей местом испытания любви и прочности главного героя становится туберкулезный санаторий в Альпах. Только у Ремарка описываются *последствия* Первой мировой войны, а у Манна ее *преддверие* и порог, да и роман его адресован совсем уже взрослым и достаточно начитанным людям.

О желании Ремарка философски осмыслить произошедшее свидетельствует огромное количество житейских сентенций и застольных афоризмов в романе, что так полюбилось читателям и очень напоминает американское кино (как и имена главных героев — Робби и Пат для приятелей). Например: «Я приучил себя думать не больше, чем это строго необходимо», «Мужчина не может жить для любви. Но жить для другого человека может». Или же: «ром — молоко солдата», «ходячее кладбище бифштексов» и т. п. В романе очень много, но разборчиво и со вкусом пьют, стыдливо выражают свои чувства, а воспаряя, не перестают ругаться, — и это общая стилистика молодежной прозы так называемого

«потерянного поколения», травмированного той войной. Достаточно вспомнить Хемингуэя. Кстати, оба будущих писателя были очень скоро ранены на фронте, иначе не видать бы нам их романов.

Их любимые герои так и остались мальчишками с подростковыми комплексами в жестоком взрослом мире. «Три товарища» всегда то на коне, то под конем. Они дружат черт знает с кем и всегда готовы кому-то помочь, а кого-то облапошить, еще с кем-то подраться. У них гоночный ретро-автомобиль «Карл», и они свято верят, что «хорошая машина иногда приятней, чем двадцать цветущих лугов», а еще больше верят в свою дружбу и, прости господи, в любовь.

И это момент очень интересный. Художественная литература — дело рук преимущественно мужчин, и за несколько сот лет они настолько обнажили свой внутренний мир, свои тайные мысли и мечты, что оказались беззащитны перед женщинами — как умными, так и не очень. Патриция Хольман — это мысленная проекция Роберта Локампа, которой только и остается, что потакать его ожиданиям: «Пат была великолепна. Ее лицо сияло», «чужая и таинственная…», «время умерло…». Короче, нечто вроде любви

трудяги-муравья и летуньи-стрекозы, смертельно раненных войной и нашедших друг друга в послевоенной сумасшедшей Германии.

Именно эта беззаконность и мимолетность счастья покоряет читательниц «Трех товарищей», доводя многих до слез. А читателям дает пример стойкости, всем чертям назло, когда есть на кого опереться.

Австрия
Сам не свой среди чужих
КАФКА «Замок»

Франц Кафка (1883–1924) один из самых радикальных и значительных европейских писателей XX века. Необычность творчества и еще большая необычность его личности вот уже сто лет продолжают беспокоить читателей Кафки.

Для их понимания чаще всего прибегают к замечательной характеристике одного немецкого критика: «Как еврей, он не был полностью своим в христианском мире. Как индифферентный еврей, — а таким он поначалу был, — он не был полностью своим среди чехов. Как немецкоязычный, не был полностью своим среди богемских немцев. Как богемец, не был полностью австрийцем. Как служащий по страхованию рабочих, не полностью принадлежал к буржуазии. Как бюргерский сын, не полностью относился к рабочим. Но и в канцелярии он не был целиком, ибо чувствовал себя писателем». Сам Кафка мог бы добавить, что и в родительской семье, где видели в нем только непутевого сына, он чувствовал себя

«более чужим, чем чужак».

Перечень впечатляющий. Хотя справедливости ради стоит отметить, что по мере глобализации число такого рода людей, испытывающих трудности с самоидентификацией в более или менее чужеродных обществах, становится все больше в современном мире. И Кафка одним из первых предельно заострил проблему одиночества человека и вывел ее на уровень экзистенциальный и философский — потому так и читаем повсюду. Кем-то почитаем и превозносим, а кое-кто удушил бы его собственными руками. Не стоит думать, что Кафка этого не предчувствовал или не предвидел. При росте 182 см и весе 55 кг — острое птичье лицо и настороженный взгляд на всех фотографиях, оттопыренные хрящеватые уши летучей мыши, — мечта антисемита. Но также физическая конституция Дон Кихота и его бесстрашие — болезненный Кафка занимался плаванием, греблей, верховой ездой, теннисом, а главное, не боялся бояться.

Заслугой Кафки считается поразительное понимание природы так называемого тоталитарного государства — извращения в нем устройства бюрократического механизма и идеальной анонимности насилия. Стоит только уточнить, что

такая беда присуща или грозит всем без исключения государствам. Но должен был появиться Кафка, выучиться на юриста и сделаться одним из винтиков австро-венгерской административной машины управления, чтобы это осознать — самому понять и другим сообщить.

И все же родина, какая-никакая, у Кафки была. И это город, который в молодые годы порой ему хотелось поджечь с двух концов, а в тридцать лет — оставить навсегда, да не вышло. Он был и остался пражанином и пражским писателем. Сам писал об этом так: «Почему чукчи не покидают свой ужасный край?… Они не могут…». Или так еще: «Я никогда не покину Корсику». То есть не родился кем-то из «глядящих в Наполеоны… двуногих тварей миллионов», по выражению Пушкина.

Свою жизненную задачу Кафка видел в другом, и только наружно она выглядит загадочной. Стоит добавить, что в амбициозности она немногим уступает наполеоновской. Узурпаторы покоряют пространства и распоряжаются телами, а художники овладевают душами и преодолевают время. Каждому свое.

Распутать клубок личности и понять характер творчества Кафки помогают его «Дневники»,

которые он вел на протяжении последних 13 лет. Здесь требуется осторожность, но в общих чертах конфигурация такова.

Ключом ко всему является детская травма: разочарование отца Кафки, энергичного и грубоватого тирана, в собственном сыне и неспособность матери заступиться за него. Они не были плохими родителями, просто их первенец родился чересчур впечатлительным и слабосильным. Дурная наследственность подвела, или злой рок преследовал семейство Кафки (два младших брата-погодка умерли в младенчестве, три сестры погибли впоследствии в фашистских концлагерях, по материнской линии — сумасшествия и суициды), судить об этом можно только гадательно. Несомненно только, что дети в подобной ситуации склонны винить во всем себя. И Кафка самого себя не любил, стыдился и даже презирал, по собственным признаниям. Все остальное — далеко зашедшие последствия. За несколько лет до смерти Кафка собрался с духом и написал знаменитое «Письмо отцу», чья мифологизированная им фигура успела вырасти до великанских размеров. Однако не стал отправлять его адресату — во-первых, поздно, во-вторых, бесполезно.

Но только не для читателей. Вопреки пожела-

ниям и распоряжениям Кафки, его товарищи и подруги не стали жечь его рукописи и посмертно издали все три его романа, неопубликованные новеллы и притчи, а также дневники и письма. Можно сказать, не допустили творческого суицида.

Огромная переписка Кафки — важнейшая часть его литературного наследия. Самое интересное в ней — это письма к женщинам, на которых он и хотел бы жениться, но не стал. Не смог, как вышеупомянутые чукчи — или гоголевский Подколесин, да и сам Гоголь, и не он один. В литературе немецких романтиков существовала целая традиция обращений к бесконечно далекой невесте — то есть недосягаемой и оттого не представляющей опасности для автора. И разве Дульсинея Тобосская у Сервантеса или блоковская Прекрасная Дама (список легко можно расширить) — не то же самое?

Письма к Фелице Бауэр, с которой Кафка на протяжении пяти лет дважды обручался и оба раза расторгал помолвку, стали для него литературным полигоном, на котором он выпестовал чучело любви без любви, чтобы, разогревшись, но сохраняя дистанцию, с головой уйти в литературу. И это сработало почти моментально

— литературная машина запустилась и заработала! Уже через месяц после знакомства с двадцатипятилетней некрасивой девушкой тридцатилетнему Кафке на одном дыхании за одну ночь удалось написать свой первый полноценный рассказ «Приговор». Можно сказать, это была ночь любви. Своему ближайшему другу и будущему биографу Максу Броду он признавался, что, заканчивая этот рассказ, чувствовал приближение эякуляции. Столь внезапное обретение творческой потенции Кафка сравнивал впоследствии с ощущением пойманной рыбы между первой и последней буквами произведения (не уточняя только — рыбака или рыбы? Или их обоих? А заодно и читателей). «Я весь — одна литература» — его слова. Не удивительно, что потомки вполне буржуазной и измурыженной Кафкой Фелицы даже через полвека о таком писателе и слышать не хотели.

Зато Кафка узнал о себе самом явно больше, чем хотел. Для этого внука мясника и идейного вегетарианца собственная телесность ассоциировалось с грязью и стыдом. Он убежден, что в принципе не способен спать с женщиной, которую полюбит: «Коитус как кара за счастье быть вместе»; «Мое худое тело изматывает дрожь

волнений, смысл которых оно не смеет ясно осознать»; «Внешне мы не ссоримся, мы спокойно идем бок о бок, но все содрогается между нами, словно кто-то стоящий рядом рубит воздух без остановки ударами сабли». Кое-какой сексуальный опыт с двадцатилетнего возраста у него имелся, но либо случайный, либо бордельный, либо прискорбный. Освободиться от пугавшей его перспективы семейной жизни с Фелицей, в конце концов, помог ему открывшийся туберкулез. Похожая история с помолвкой приключилась у него также с одной чешкой, только менее болезненная и более скоротечная. Наконец, нечто похожее на настоящую любовь он пережил с другой чешкой, своей венской переводчицей по имени Милена — молодой, замужней, талантливой, несчастной, энергичной, чуткой, живой. Но с ней он оказался… импотентом, зато письма его к ней словно другой человек писал. Последней его пассией стала годившаяся ему в дочери беженка из Польши и сионистка Дора, с которой он напоследок рискнул покинуть чешскую «Корсику» и попробовать поселиться в бурлящем немецком Берлине. Что надо было бы делать десятью годами ранее, как однажды записал в своем дневнике. Но понимать совсем не значит

хотеть. Бесстрашие Кафки было творческим и на подобные вещи не распространялось. Перед самостоятельной жизнью он испытывал панический ужас пополам с отвращением и ничего не мог с собой поделать. Даже отселившись от родителей после тридцати, он годами продолжал столоваться в родительском доме.

В итоге Кафка все же получил свои шесть месяцев подобия семейной жизни с заботливой Дорой для приведения литературных дел в относительный порядок. В Берлине он подготовил к изданию сборник рассказов и написал гениальную притчу «Певица Жозефина, или Мышиный народ» (из-за прогрессирующего туберкулеза он и сам уже пищал, как эта мышь). А затем последовало три месяца агонии — с возвращением в Прагу и смертью в санатории под Веной. Слово «кафка» — по-чешски «галка», траурная птичка (и торговая эмблема Кафки-старшего).

Измучившие Кафку проблемы с женским полом были порождены его борьбой с собственным полом. И причина этого не столько в так называемой латентной гомосексуальности (хоть и не без этого), сколько в попытке вообще отказаться от пола и «вернуть билет» Создателю. Своего рода богоборчество, питающееся отвращением

к животной стороне человеческой природы, к собственной телесности. Отсюда дезориентация, характерные для его времени и его среды фантазии о тройственном полигамном браке (почти как в анекдоте — чтоб тем легче было «сачковать»).

Меньшего накала, но похожие проблемы Кафка испытывал по отношению к своему еврейству, как ни пытались правоверные иудеи и сионисты втянуть его в свой круг или хотя бы задним числом представить «своим». Известно, как шокировали дневники Кафки его ближайшего друга и их публикатора Макса Брода, где, в частности, Кафка пишет: «Что у меня общего с евреями? У меня даже с самим собой мало общего…» Он однозначно отдает предпочтение восточным евреям, неряшливым и жизнерадостным, перед западными, чопорными и высокомерными. Вынужденные посещения в детстве синагоги угнетали его не меньше, чем позднее чиновничья каторга (до двух часов дня, между прочим). Временами богоборчество Кафки приобретает черты гностицизма, созвучного тогдашним теориям о «сумерках богов» и «смерти Бога»: «Мы — лишь одно из Его дурных настроений. У Него был неудачный день». Но в другом месте он же

утверждает, что «только Ветхий Завет видит ясно». И здесь ключ к личности и всему творчеству Кафки.

Ветхозаветный Бог недосягаем и непостижим не только для него, но и для человека как такового вообще. Об этом и главные романы Кафки — словно изгнанный им в дверь Иегова вернулся к нему через окно! Автогерой Кафки землемер К. безуспешно пытается попасть в Замок или хотя бы понять его внутреннее устройство (и Замок — своего рода окарикатуренная «небесная канцелярия», а Деревня у его подножия — мир людей). В романе «Процесс» тот же Йозеф К. пытается добиться права быть судимым по Закону в ходе легального процесса (здесь Божий Суд деградирует до уровня анонимного, абсурдного и беззаконного судилища). В притче «К вопросу о законах» суть претензии выражена Кафкой предельно ясно: «… есть в этом что-то в высшей степени мучительное, когда над тобой властвуют по законам, которых ты не знаешь». И совершенно сокрушительно о том же говорится в притче библейской силы «У врат закона».

Но без искупительной жертвы Бога-Сына никакой контакт с Богом-Отцом невозможен, нет к Нему дорожки. И Кафка в своей личной жизни

страстно стремился получить хотя бы эрзац искупительной жертвы — чтобы кто-то из любви к нему и ради него принес ее и тем самым спас его, избавив от чувства вины. Чтобы, по Достоевскому, его полюбили «черненьким», каким он себя ощущал. «В сущности-то, хочешь вовсе не этих писем, а всего лишь услышать два-три задушевных слова, не больше». Или совсем уж в лоб: «А потом ты уплыла в лифте, вместо того чтобы, не обращая внимания на господина Брода, шепнуть мне на ухо: „Поехали вместе в Берлин, бросай всё и поехали!“». Но тогда у нас не было бы такого Кафки.

В итоге ему самому выпал жребий пасть жертвой приговора без суда. И все это было бы чудовищно мрачно и безысходно, если бы не оставленное им для нас лекарство великолепной прозы. Ее секрет в поэтике абсурда и гротеска, в перетекании трагедии в «черную» комедию, в преодолении шизоидации маниакальностью и в оформлении иррационального хаоса средствами языка. Или разума, если угодно.

Есть в дневнике Кафки замечательный пересказ разговора с привязавшимся к нему на улице сумасшедшим, заканчивающийся так: «Как освежающе действует разговор с закончен-

ным дураком. Я почти не смеялся, я был только очень оживлен». И есть замечательная книга австрийского психиатра Беттельгейма о своем опыте выживания в нацистском концлагере в мирное время (за полгода до начала войны ему повезло попасть под амнистию к дню рождения Гитлера).

Уже через пару месяцев Беттельгейм начал сознавать, что понемногу сходит с ума. Он понял, что оказался втянут в странное занятие, которому все узники истово предавались, как только выдавалась свободная минута. Вместо того чтобы использовать это время для отдыха, вздремнуть или взять в руки книжку, его товарищи по несчастью бесконечно обсуждали вероятность изменений и перестановок в лагерной администрации и их возможные последствия для заключенных. Гадали, что завезут завтра в лагерный магазин. Исступленно спорили о международной политике (например, выступит ли Турция на стороне Германии в случае войны?). Ненормальность этого занятия, поразившая Беттельгейма, была очевидной. Ведь узники были лишены какой бы то ни было информации о том, что они с таким жаром обсуждали, поскольку в лагере никогда ни о чем ничего не известно (примерно, как и нам

всем о нашем положении и месте во вселенной). Более всего они походили на контуженых или не вполне адекватных людей (подобно большинству героев Кафки, с их «криволинейной» логикой и загадочным поведением).

Беттельгейм и Кафка не спятили, потому что сумели написать книги о заразительности сумасшествия и сопротивлении ему. То же можно сказать о Льюисе Кэрролле и его героине Алисе, о драматургах и пьесах театра абсурда, о некоторых сюрреалистах и наших обериутах, вышибавших клин клином. А вот предприимчивые и рассудительные Йозеф К. и землемер К. оказались обречены.

Без жертв ничего не получается у нас — ни плохого, ни хорошего.

Роман о тех, к кому Гитлер не мог не прийти
ЦВЕЙГ «Кристина Хофленер»

Написанный Стефаном Цвейгом (1881–1942) в 1929 году роман «Кристина Хофленер» (немецкое название «Rausch der Verwandlung», что переводится обычно как «Хмель преображения», хотя точнее было бы не «хмель», а «дурман») был

опубликован только через сорок лет после самоубийства автора в Бразилии.

Он считается неоконченным по нескольким причинам. Во-первых, новеллы удавались Цвейгу несравненно лучше (как и Мопассану, скажем), и этот роман местами весьма напоминает требующий доработки пересказ или конспект романа. Во-вторых, у него открытый финал — отсутствует развязка, что у романистов не принято, вообще-то. Недосказанность хороша и ее могут себе позволить в некоторых случаях только новеллисты и рассказчики (что прекрасно понимал Чехов, в частности).

Но дело в том, что писавшийся в конце двадцатых годов роман Цвейга и не мог иметь убедительного завершения. Цвейг ощущал и замечательно описывал плачевное состояние Австрии после поражения в мировой войне, но не мог предвидеть ее еще более прискорбного скорого будущего, поэтому и поставил своих героев перед дилеммой: с собой им покончить или пойти на серьезное преступление? А может, и то и другое? То есть он описал симптом неотвратимо надвигавшейся «коричневой чумы», которая снимет дилемму, объединив кажущиеся противоположными устремления деклассированных

людей, потерпевших в результате войны личное поражение. Гитлер придет к ним на волне реваншизма, как «бич божий», чтобы погубить еще миллионы таких, как они.

Таким образом, этот роман, выглядящий поначалу пессимистической вариацией сказки о Золушке, соскальзывает в простонародную безрадостную мелодраму, перекликающуюся с трагедией суицида в Майерлинге, а затем зависает где-то в зазоре между криминальными историями решившегося на убийство Раскольникова и пустившихся грабить банки Бонни с Клайдом. Но, по сути и смыслу, Цвейг в нем засвидетельствовал глубочайший интеллектуальный и моральный кризис скатывающейся к самоуничтожению Европы. Похоже, автору и самому не хотелось пока знать, чем может и должен закончиться его роман. Уже через пять лет ему, как еврею, придется уносить ноги из обкорнанной со всех сторон и поруганной родной страны, немецкоязычной части былой Австрии, в которой подавляющее большинство мечтало об аншлюсе все два межвоенных десятилетия.

За многие столетия после Реформации трудолюбие, бережливость и законопослушание сделались второй натурой широких слоев немец-

кого населения. Маниакальная любовь к порядку часто воспринималась критически и вызывала насмешку у представителей других наций. Так, Суворов с солдатской прямотой заявлял, что у немцев на 99 идиотов один гений, и что пруссаков только ленивый не бивал. Тем не менее, именно немецкий «орднунг» обеспечил все технические, научные и военные достижения сросшегося из частей и пришедшего в движение германского мира. Но, как известно, у всякого явления и качества имеется оборотная сторона и по мере своего развития они проходят несколько стадий — от недоразвитости к пику формы и ее негативному переразвитию. В результате всякое немецкое государство более всех других имело тенденцию превращаться в «государственную машину», переставшую быть метафорой. Цвейг, Гашек и другие преимущественно скользили по поверхности австро-венгерской модели государства, и только Кафка сумел заглянуть внутрь его устройства, чтобы ужаснуться гулкой пустоте внутри заведенного механического идола, стоящего на страже заведенного распорядка. Что-то самое важное теряют люди по мере рационализации всего и вся, отказываясь от свойственной всему живому спонтанности, становясь все более

управляемыми и послушными.

И вот в сердцах героини и героя цвейговского романа зреет протест против заведомо несправедливого общества, на обочину и за пределы которого они оказались выброшены войной. Возникает мысль о бунте — «бессмысленном и беспощадном», по выражению Пушкина. Объединившись, они готовы потребовать перемены участи для себя — добиться чудесной метаморфозы с помощью похищенных денег, чтобы ничто больше не казалось и не было для них «слишком дорого». Поэтому пафосное слово «преображение» в русском названии романа резало бы слух. То же немецкое словоVerwandlung в названии знаменитого рассказа Кафки звучит по-русски куда скромнее: «Превращение» (мелкого австрийского служащего в насекомое).

Все вышесказанное — экзистенциальный бэкграунд сюжета романа о судьбе Кристины Хофленер. Несмотря на непрописанность некоторых его частей, в нем множество превосходных эпизодов и сцен совершенно романного свойства. В частности, достойное пера Диккенса или даже Гоголя описание, с которого начинается роман, типичного почтового отделения в захолустьях так называемой MittelEurope (где и сегодня не

так уж многое изменилось). И по контрасту с ним — восторженно-вдохновенное описание поезда в Альпах и фешенебельного высокогорного отеля (забудь об Эмиратах, читатель, и копи деньги — кто хоть раз побывал в горной Швейцарии, согласится). Выстраивается Цвейгом замысловатая конфигурация интриг отдыхающих в нем богатых и праздных «небожителей», приводящая к изгнанию с праздника жизни злосчастной Золушки, ее отрезвлению и возвращению восвояси. Затем и существуют социальные барьеры: так поднять человека и, едва дав расцвести, смять и вышвырнуть вон без зазрения совести — разве это не жестоко?! И после всего этого: сцена дележа родней обносков умершей матери; поездка девушки от отчаяния в Вену на один день; нечаянная радостная встреча и конфликт двух фронтовых друзей, побывавших в русском плену; безобразная постельная сцена в номерах, с нагрянувшей ночью полицией. Впечатляет психологический рисунок перечисленных эпизодов и сцен, с перетеканием испытываемых героями чувств в собственные противоположности. С подобными психологическими качелями и ребусами Цвейг справляется мастерски, не зря столько лет жил в одном городе и был близко знаком с

Фрейдом. И совершенно карикатурное впечатление производит по-немецки скрупулезный план преступления, изложенный бюрократическим слогом и представленный героем в письменном виде своей соучастнице на утверждение. Оба мало верят в успех предприятия, но она согласна.

Симпатичные, живые, молодые еще и далеко не плохие, обычные люди… и при этом психические инвалиды, решившие, что в наших бедах и злыднях виноваты другие. Что часто правда, но далеко не вся. Знакомая картина. Поэтому такие романы не стареют.

Австро-венгерский синдром ЦВЕЙГ «Нетерпение сердца»

«Нетерпение сердца» Стефана Цвейга (1881–1942) — это роман с двойным дном. Или, если угодно, с лицевой стороной и изнанкой.

Кто хочет, может читать его как мелодраматическую историю любви девушки-калеки из богатой еврейской семьи к симпатичному офицеру-кавалеристу, чье сострадание привело, по неосторожности, к трагическим последствиям для обоих.

Можно заглянуть поглубже — в моральную

подоплеку чувств, испытываемых обоими. И тогда несчастная девушка вдруг представляется герою… коварным джинном из «1001 ночи», оседлавшим сердобольного юношу (примерно, как Панночка простодушного Хому Брута, не к ночи будь помянуты). А собственное его сострадание оказывается пустым «нетерпением сердца» — желанием пожалеть и поскорее отойти прочь (как у Жванецкого о наших отношениях с детьми: «пощекотал — и пошел»). Хотя «собака зарыта» еще глубже: это история о мужчинах, не умеющих говорить «нет» (подобно грустному герою фильма «Осенний марафон», отвечающему поочередно жене, любовнице и приятелю тройным «да» и обреченно бегущему трусцой по жизни). Чувства отступают на второй план, и изнанка проступает наружу — роман становится историей о конформизме и параличе воли.

С конформизмом понятно. Австро-Венгрия — многовековая империя, ей ли не уметь приводить людей к послушанию? Сам Цвейг устами главного героя говорит так: «Чтобы в одиночку сопротивляться целой организации, требуется нечто большее, чем готовность плыть по течению, — для этого нужно личное мужество, а в наш век организации и механизации это каче-

ство отмирает».

А вот с параличом воли посложнее. Неоднократно менявшая шкуру тысячелетняя германо-славяно-централь-ноевропейская империя вконец одряхлела к началу Первой мировой войны. Во времена Священной Римской империи (безболезненно упраздненной и распущенной Наполеоном, как позже Учредительное собрание матросом Железняком) и на протяжении семидесяти лет правления «последыша» Габсбургов Франца Иосифа, альянса Австрии с Венгрией, эта «дунайская империя» еще как-то справлялась с приведением народов к единому знаменателю. Но как государство, пытавшееся вместить невместимое и соединить несоединимое, она была обречена. То же относится к ее химеричной многонациональной культуре, пытавшейся погасить внутренний конфликт центробежных сил и примирить терпимое с нестерпимым.

И это Вена — «венозная» столица тогдашней Европы, с ее специфической интеллектуально-художественной авангардностью (Фрейд и Витгенштейн, Герцль и Вейнингер, Климт и Эгон Шиле, Малер и Шёнберг, Кафка и Захер-Мазох), игривостью (вальс, оперетта, аккордеон, яблочный штрудель и кофе со взбитыми сливками

по-венски) и суицидальностью (с которой конкурировать могли разве что потомки полуночных викингов и дальневосточных самураев). Такое сочетание экстравагантности с декадансом пикантно, но гибельно и чревато катастрофой, как показала Первая мировая война.

«Нетерпение сердца» на глубинном уровне — это доказательство теоремы о фатальной неизбежности мировой войны. Никакого преувеличения. Роман начинается и заканчивается темой войны, а самоубийство героини происходит в день убийства эрцгерцога в Сараеве. Словно соскучились люди и дезертировали из опостылевшей мирной жизни, махом разрубая узел накопившихся проблем. Об ополоумевших и лицемерных политиках речи нет, но не с меньшим воодушевлением желание повоевать приветствовало подавляющее большинство европейской культурной элиты (Стефан Цвейг в том числе), за единичными исключениями (Пруст, Роллан). С людьми попроще было не намного иначе. Как говорится в романе прозревшего задним числом Цвейга, «тех, кто пошел на войну, убегая от жизни, было больше, чем тех, кто спасался от войны». Своего героя писатель сделал героем войны (как если бы Толстой дописал биографию Вронского

после самоубийства Анны), который на войне встречался «почти исключительно с явлением массового мужества, мужества в строю». Сам-то этот герой самозабвенно смерти искал.

Как искала ее и нашла Австро-Венгрия, разорванная войной и собственными народами в клочья, а оставшейся от нее мозговой костью завладел вскорости прусский вервольф с мордой Гитлера, ве́нца и антисемита.

Как искал ее и нашел в далекой Бразилии еврей Цвейг в разгар уже Второй мировой войны, приняв смертельную дозу снотворного с женой, своей бывшей секретаршей. Так их и нашли — лежащих на кровати в верхней одежде и взявшихся за руки, как дети.

Роман-кенотаф
РОТ «Марш Радецкого»

Роман Йозефа Рота (1894–1939) «Марш Радецкого» книга безмерно печальная, как больничная карта покойника. В данном случае покойником было государство, точнее, империя, просуществовавшая под разными обличиями и в различных форматах тысячу лет. Упраздненная Наполеоном Священная Римская империя германской нации

пережила своего могильщика еще на целое столетие и кончилась вместе с императором-долгожителем Францем-Иосифом как Австро-Венгрия, одряхлевшему телу которой любое омоложение конституции способно было помочь не больше, чем припарки. Австро-Венгерская империя представляла собой конгломерат (т. е. механическую смесь) приведенных к повиновению центрально-европейских народов, разорвавших в клочья шкуру состарившегося габсбургского медведя в результате Первой мировой войны, которую на Западе принято называть Великой войной.

Йозеф Рот был галицийским евреем и австрийским немецкоязычным писателем, сумевшим лучше других описать закат и гибель империи, которую он считал своей родиной. Огромный медведь оказался не настоящим, а чучелом, и все формы жизни в империи становились все более чучельными, омертвелыми, выморочными, а то, что еще оказывалось в ней живо, было обречено и обязано погибнуть, чтобы освободить жилплощадь для новых жильцов. В романе Рота царит отчуждение, его перо максимально нейтрально и безоценочно — и такое послевкусие остается от его письма, что впору повеситься, если такой была твоя страна, и описанные в книге люди

— это твои близкие.

Йозеф Рот был писателем с трагической судьбой, и оттого всем известный бравурный «Марш Радецкого» неотвратимо переходит у него в похоронный, а роман «Марш Радецкого» становится подобием кенотафа — символического памятника над пустой могилой его исторической родины. Переживший ее крушение писатель ясно сознавал, что пощады не будет для ностальгирующих «недобитков», вроде него, в следующем действии трагедии, и предпочел умереть на пороге очередной еще более «великой войны», затмившей предыдущую.

Австрийские писатели Цвейг, Музиль и Кафка, чех Гашек, венгр Йокаи и писавшие на польском Бруно Шульц и Юлиан Стрийковский очень поразному воспринимали и описывали реалии этой канувшей центрально-европейской Атлантиды. Интересно, что механика чучельной реальности при закате и гибели великой империи описана Ротом post factum очень похоже на то, как это провидчески делал Белый в романе «Петербург». Великолепный и ослепительный австрийский «орднунг» был не в состоянии спрятать от глаз трупные пятна начавшегося разложения и близкого распада. Рот не поскупился на живо-

писное изображение венского парада и казачьей джигитовки, экзотики галицийских еврейских местечек и уродливого гарнизонного быта. Более того, он не побоялся картин предпринятого австрийцами геноцида русинов-русофилов в начале войны, ничем не отличавшегося от зверств немецких нацистов и послужившего им примером. Полезное чтение для ностальгирующих по австро-венгерской утопии в MittelEurope.

Неприкаянный апатрид и «святой пропойца» Рот незадолго до вступления войск вермахта в Париж, узнав о самоубийстве в США своего друга, писателя-антифашиста Э. Толлера, упал как подкошенный и скончался в лазарете для бедноты. Его наихудшие ожидания сбылись. Вот что написал о нем другой его друг — Стефан Цвейг:

«У Йозефа Рота была русская натура, я сказал бы даже, карамазовская, это был человек больших страстей, который всегда и везде стремился к крайностям; ему были свойственны русская глубина чувств, русское истовое благочестие, но, к несчастью, и русская жажда самоуничтожения. Жила в нем и вторая натура — еврейская, ей он обязан ясным, беспощадно трезвым, критическим умом и справедливой, а потому кроткой мудростью, и эта натура с испугом и одновремен-

но с тайной любовью следила за необузданными, демоническими порывами первой. Еще и третью натуру вложило в Рота его происхождение — австрийскую, он был рыцарственно благороден в каждом поступке, обаятелен и приветлив в повседневной жизни, артистичен и музыкален в своем искусстве. Только этим исключительным и неповторимым сочетанием я объясняю неповторимость его личности и его творчества».

Красиво сказано. Остается только добавить, что и сам Цвейг не пережил следующего действия исторической трагедии и катастрофы европейской цивилизации, в далекой Бразилии приняв вместе с женой смертельную дозу снотворного. Чуть раньше умалишенная жена Рота погибла в фашистском концлагере. Так и получается, что наша «жизнь есть сон», а порой еще и исторический кошмар, от которого невозможно очнуться, но стоит попытаться.

Венгрия
Венгры
ЙОКАИ «Золотой человек»

С венграми вот какое дело. Этот народ тысячу лет назад отвоевал для себя место под солнцем и поселился в самом центре Европы — на благодатной и плодородной Среднедунайской равнине, где многие хотели бы жить. Однако уже больше ста лет он соревнуется в статистике самоубийств со скандинавскими народами, удрученными непоправимым дефицитом солнечной погоды. Разве не загадка? Тем более, что экономика здесь точно ни при чем.

А разгадка проста, не в обиду будь сказано венграм, а, напротив, с сочувствием им и из солидарности — все мы немножко «венгры» в достаточно жестоком мире. У Венгрии много соседей — славянских, германских, романских, а на протяжении столетий еще и тюркских. Вступала она в брачные союзы с ними, и были у нее «мужья» из династии то Габсбургов, то Ягеллонов. И вера венгерская вроде бы правильная, крепко связавшая венгров с христианами Запад-

ной Европы. Да вот беда — нет у них на тысячи километров окрест родственников, с которыми даже вражда была бы семейно-родовой, как у славян или германцев, «спор между собой». Еще и языковой порог необходимо учесть: многие ли захотят освоить родной для десятимиллионной страны язык, радикально отличающийся от наречий всех соседних народов?

В XIX веке бурного становления национальных государств венгерские ученые бросились искать родню по угро-финской языковой группе, отправились в этнографические экспедиции и нашли на севере России полудиких, по тогдашним европейским меркам, саамов-сыроедов, отчего пережили культурный и цивилизационный шок. Некогда двинувшиеся вслед за солнцем наиболее воинственные кочевые племена сумели создать собственное государство, не хуже других, и за тысячу лет сделались образцовыми европейцами, сохранившими всю страстность своей натуры. И вдруг такая вот родня! Похожим образом почувствовал бы себя круглый сирота, принятый на равных европейской наследственной аристократией и отличившийся на исторической и политической сцене континента, пожелавший посетить давно покинутый и напрочь забытый

детдом и погост предков. Конечно, не все так мрачно, но этой горечью и неприкаянностью окрашено все лучшее и самое радикальное в венгерском искусстве. И ею же питается венгерская страсть ко всему экстатическому и демонстративному: от зажигательных танцев и острой кухни до крайнего ожесточения в сражениях и казнях. Непереходимым барьером сделались мадьяры-венгры на пути экспансии Оттоманской империи — и выстояли. А вот в мирные времена, предоставленные самим себе, часто впадали в отчаяние: не с кем поговорить, обняться или насмерть рассориться хотя бы.

Все вышесказанное как бы увертюра для понимания и восприятия самого известного венгерского романа «Золотой человек» Мора Йокаи (1825–1904). Это книга героичная и романтичная, как у Виктора Гюго, мелодраматичная и рассудочная, как у Жана-Жака Руссо, авантюрная и экзотичная, как истории «1001 ночи», меланхоличная и орнаментальная, как «Хазарский словарь» Павича, и мальчишеская и патетичная, как «Старуха Изергиль» Горького.

В ней изложена долгая история погони за призрачным счастьем и «дауншифтинга» главного героя — раздираемого страстями удачливого

стяжателя, в конце концов, основавшего утопическую колонию на «ничейном острове» посреди Дуная, этой пограничной для венгров реки-кормилицы. Мандельштам удачно определил такого рода мифологему как великую мечту о прекращении Истории, не в меньшей степени свойственную и славянам. Не случайно в 1919 году просуществовала четыре месяца Венгерская Советская Республика как одно из важных звеньев пролетарской мировой революции. Так что антибуржуазный пафос и идиллическая картина коммуны, основанной «золотым человеком», вполне позволяет назвать Йокаи «зеркалом венгерской революции». Чему сам писатель, вероятно, немало удивился бы и был прав.

Похожих утопий хватало до и помимо Йокаи — у Мора, Кампанеллы, отчасти у Рабле, Свифта, да и Дефо, не говоря уж об апологии «естественного человека» у Руссо и призыве к «опрощению» у Толстого. Просто герой Йокаи оказался мечтательным венгром, и писателю не хотелось допустить его суицида. Оттого он и вывел его за скобки Истории, создав для него временную резервацию на Реке Жизни.

Чехия
Гашек и Швейк на войне с войной
ГАШЕК «Похождения бравого солдата Швейка»

Чехи

Чехом быть нелегко. Еще труднее быть великим чешским писателем и дожить до пятидесяти, что не удалось даже благополучнейшему Чапеку. Хотя бы потому, что уже много столетий отношения чехов с большим миром преимущественно страдательные — они не творят больше Историю, а ее претерпевают. Потерпи и ты, читатель, полезные сведения и историческая эрудиция лишними не бывают.

В междуречьи Эльбы и Дуная западная ветвь славян обосновалась в VI веке н. э., вытеснив отсюда или впитав кельтское племя бойев (память о которых хранит название Богемия, данное этому краю римлянами). Чешская Богемия то входила в состав Великой Моравии, с которой просветители Кирилл и Мефодий начали свою миссию, то сама ее поглощала. В драматическом круговороте средневековой истории этими

территориями правили попеременно могучие династии Пржемысловичей, Ягеллонов, Люксембургов, Габсбургов. Когда последние утвердились здесь окончательно, самостоятельная чешская история закончилась на несколько столетий. Дело в том, что по этому краю проходил фронтир, где сходились в своем вращении гигантские цивилизационные жернова славянского и германского миров, перемалывая судьбы людей и народов.

Будучи народом немногочисленным и простодушным, чехи за сто лет до Реформации оказались вовлечены в религиозные войны с католическим Римом и германскими императорами — так называемые «гуситские войны». После создания национальной и не вполне ортодоксальной чешской церкви и вероломного сожжения на костре Яна Гуса по приговору собора в Констанце чехи восстали. Они выбросили из окна пражской ратуши немецкого бургомистра — и в ответ получили крестовый поход. Рыцарей-крестоносцев били раз за разом, покуда умеренная часть чехов («чашники») не одолела повстанцев-«таборитов», и не договорилась с католическим Римом и германской Священной Римской империей о заключении мира на приемлемых условиях.

Двести лет спустя за очередной «наезд» на свою протестантскую веру и национальные права чехам вновь пришлось выбрасывать немецких марионеток из окна (такая казнь звалась «дефенестрацией», от немецкого Fenster — «окно»). В пражском замке Градчаны габсбургских наместников сбросили на кучу навоза, что выглядело более гуманно — или осторожно, это как посмотреть. Трагикомическое событие послужило поводом к началу в 1618 году общеевропейской Тридцатилетней войны, в которой германские государства потеряли треть населения, а чехи всю свою аристократию, превратившись, по существу, в обезглавленный и самый «онемеченный» из славянских народов. Как пишет историк Норман Дэвис в своей тысячестраничной «Истории Европы»: «Ко времени Моцарта чехи преимущественно были низведены на уровень крестьянской нации, не имевшей лидеров».

Безраздельно завладевшие Чехией Габсбурги оказались не худшими и довольно просвещенными господами. Под девизом «Пусть сильные развязывают войны. Ты, удачливая Австрия, женись» этой династии удалось создать уникальную славяно-германскую, многонациональную, веротерпимую и какое-то время процветавшую

империю. Ее называли еще «славянской империей с немецким фасадом», а Меттерних говорил в шутку, что Азия начинается сразу за оградой его венского сада. К концу XIX века государственый гимн в Австро-Венгрии исполнялся уже на 17 языках, включая идиш. Три привилегированные нации, — австрийские немцы, венгры и поляки, — осуществляли власть над остальными, законопослушными и более или менее обездоленными народами. Один из тогдашних премьер-министров признавался: «Моя политика состоит в том, чтобы держать все национальности монархии в состоянии регулируемой неудовлетворенности». Покуда к концу Первой мировой войны не накопилось столько взаимных претензий и пресловутой неудовлетворенности, что осатаневшие нации разорвали в клочья лоскутную шкуру одряхлевшего габсбургского медведя. В результате на политической карте Европы возникли Чехословакия, Польша и ряд других государств.

Чехи обязаны были этим в первую очередь своей выращенной в австрийских университетах интеллигенции, возглавившей национальное возрождение, — общественным деятелям, историкам, литераторам, композиторам. Чешские

ученые порой готовы были идти на подлог и мистификацию с благой целью, что в эпоху романтизма не порицалось и даже приветствовалось. Так национальную гордость в душах чехов пробудила вдруг взявшаяся ниоткуда «Краледворская рукопись» о великих деяниях, подвигах и славе их далеких предков — аналог шотландских «Песен Оссиана» или нашего «Слова о полку Игореве», в подлинности которого тоже кое-кто сомневался. Но то, что у нас только предлагалось одиозным адмиралом Шишковым, — заменить все иноязычные слова самодельными, «калоши» «мокроступами» и т. п., — чехам почти удалось. С тех пор даже «театр» у них зовется на собственный лад — «дивадло». Внес свою лепту в осуществление чешской мечты и Ярослав Гашек. Его книга «Похождения бравого солдата Швейка» говорит о нежелании чехов защищать империю, где они оказались низведены до положения прислуги и людей второго сорта. Уберите из нее войну, и останется лишь шедевр фельетонистики. Но нагрянула большая беда — и книга о похождениях Швейка превратилась в самый антивоенный роман в мировой литературе, написанный чехом, не желавшим воевать.

Гашек

Ярослав Гашек (1883–1923) родился в Праге в семье чешского школьного учителя и уже в тринадцать лет осиротел. Чтобы помочь матери, он оставил учебу и устроился на работу учеником аптекаря, но быстро заскучал и отправился с друзьями бродяжничать по стране, затем по соседним странам, и так пробродяжничал полжизни — не сиделось ему на месте. Выучил кучу языков. Поучился в чешской гимназии, где научился родину любить и с немцами и полицейскими драться на улицах Праги. Успешно закончил коммерческое училище, но в банке не прослужил и полугода (у Кафки получилось много дольше). Зарабатывал фельетонистикой (вроде рассказиков Чехонте); писал очерки городских нравов (типа Гиляровского или О'Генри); редактировал журнал «Мир животных» и со скандалом был уволен за издевательство над подписчиками (как и Марк Твен в автобиографическом рассказе «Как я редактировал сельскохозяйственную газету»); не выходя из пивной, учредил Партию умеренного прогресса в рамках закона, с треском провалившуюся на выборах; торговал с жуликоватым компаньоном дворнягами, сочиняя им родословную. Веселил-

ся, короче, и других потешал, за что читатели и завсегдатаи пражских пивных его обожали (примерно как у нас Веничку Ерофеева, только под другие напитки и без закуски). Будучи в 1915 году призван в армию и отправлен в арестантском вагоне на восточный фронт, продолжал прикалываться, симулировать, саботировать, пока не дезертировал и не сдался в Галиции в плен, где словно переродился.

Посидев в российских лагерях для военнопленных, бывший анархист вступил в РКП(б) и РККА и принялся воевать пером (как то делал в Конармии в той же Галиции чуть позднее Бабель). В 1917 году в Киеве Гашек издал книгу о похождениях бравого солдата Швейка в плену (живя, между прочим, в гостинице «Прага» на Владимирской, от которой было рукой подать до дома на Андреевском спуске, увековеченного Булгаковым, для которого та война отнюдь не была чужой). Затем участвовал на стороне красных в Гражданской войне на Волге и в Сибири, агитировал легионеров Чехословацкого корпуса (кстати, отменно воевавших) переходить на сторону трудового народа. Дошел с Красной Армией до Иркутска, где собрался было поселиться навсегда со своей русской женой, которую звал Шулинькой. Купил

там дом.

Но в 1920 году на пороге революции и гражданской войны оказалась сама родина Гашека. Его с женой и другими перековавшимися чешскими легионерами отправили глашатаями мировой революции в Прагу. Тем временем революционная ситуация в Чехии рассосалась, реакция победила. Скандально известному писателю и прежнему любимцу публики устроили обструкцию и травлю в печати. Собирались даже судить его хотя бы за двоеженство, да раздумали, поскольку это означало бы юридическое признание советской власти.

Гашек вернулся на круги свои, засел в пивных, где утром писал главы «Похождений Швейка», а после полудня пропивал гонорар за них с собутыльниками, воодушевленными своим участием в процессе творчества.

Однажды с похмелья и за компанию поехал в местечко Липнице (чешский аналог ерофеевских Петушков), где и был спустя полтора года похоронен. Жизнь в Липнице стала для Гашека его «болдинской осенью». Именно здесь он смог написать и сам же издать в Праге, отдельными выпусками с тремя-четырьмя допечатками, свой знаменитый неоконченный роман о похожде-

ниях Швейка. Слава сразу же вернулась к нему в невиданном прежде объеме. Местные жители его обожали, появились и деньги. Он выписал из Праги свою верную Шулиньку, за месяц до смерти успел купить дом.

В Праге никто не верил, что Гашек способен всерьез умереть, поэтому на похороны никто не приехал. Кроме сына от первого брака и того художника, с которым он когда-то за компанию сел в поезд до Липнице…

Швейк

Как выглядел герой самого известного антивоенного и самого чешского романа, всем хорошо известно благодаря иллюстрациям к нему Йозефа Лады, лубочной помеси югендстиля с кубизмом. Они, что называется, конгениальны тексту, при том что у Гашека почти ничего не говорится о внешности Швейка. Разве что о такой же круглой, как у самого писателя, физиономии, похожей больше на кнедлик, ну или, по-нашему, на вареник. Лада, художник-самоучка из крестьян и давний приятель Гашека, вспоминает, как был разочарован при личном знакомстве с корифеем чешского юмора и сатиры: «круглое полудетское лицо…». Но именно такая обманчивая и

победоносная простота делает прозу Гашека неотразимой: король-то голый; эрцгерцога, конечно, турки убили, а портрет Франца-Иосифа мухи засрали. Поэтому объяснимо, но прискорбно в русских переводах советского периода стыдливое смягчение смачного простонародного чешского говора. В послесловии к первой части романа Гашек словно предчувствовал, что так и будет, и предостерегал от этого. Не помогло.

Карел Чапек при жизни имел такую славу и все сопутствующие блага, какие Гашеку с Кафкой и не снились. Но произошла посмертная рокировка трех великих писателей, и Чапек сильно уменьшился в размере. Тем не менее он был очень талантливым, прозорливым и умным писателем. О своеобразии народного чешского юмора он писал с оглядкой на феномен Гашека и Швейка.

Позже всего Гашеку и Швейку стали ставить памятники, как ни странно, на их родине. Образованным чехам все-таки обидно, что во всем мире о чехах судят с оглядкой на роман Гашека, и совершенно зря. Ведь недалекий саботажник Швейк вот уже добрую сотню лет сражается с войной и даже побеждает иногда. Его нерасчлененное «первобытное» мышление, ничуть не глупее, чем у англосаксонских судей, всегда подыскивающих

прецедент, а его философские умозаключения порой обезоруживают скрывающего свое чешское происхождение поручика Лукаша (многие герои Гашека перенесены в роман из реальной жизни со всеми потрохами и даже сохранили собственные фамилии — то есть помимо воли и на халяву получили «жизнь вечную», чем кто-то гордился, а кто-то лез в драку). Разве не восхитителен швейковский парадокс, что «если бы все были умными, то на свете было бы столько ума, что от этого каждый второй человек стал бы совершеннейшим идиотом»?

Талантливейшие люди попадали под обаяние этого, с позволения сказать, идиота. На родине — основоположник чешской мультипликации Иржи Трнка, снявший кукольный мультфильм по роману Гашека, в Германии — художник Гросс и реформатор театра Брехт, в Америке — Хеллер со своей «Уловкой 22», в Польше — карикатурист Чечот, ну а в России у Швейка даже появился русский племянник — солдат Чонкин. Имелся и у британцев свой дальний родственник Швейка, старшее поколение помнит забытую кинокомедию «Мистер Питкин в тылу врага» — вот кто точно был совершеннейшим идиотом из идиотов, которого стоит стыдиться.

Писатель земли чешской
ЧАПЕК «Война с саламандрами»

Чешская земля породила трех великих писателей XX века — Кафку, Гашека и Чапека. Этот последний был, что называется, позитивнее, а потому удачливее и имел славу при жизни, какая Кафке с Гашеком не снилась. Он дружил лично с президентом своей страны, возникшей на руинах Австро-Венгерской империи (за что спасибо Гашеку и Швейку), накоротке был с европейской интеллектуальной элитой. То был недолгий золотой сон чешской государственности и интеллигенции, и Карел Чапек (1890–1938) был ее лицом.

Славу тридцатилетнему Чапеку принесла пьеса «Р.У.Р.», название которой не имеет отношения к Рурскому индустриальному району Германии и расшифровывается как «Россумские универсальные роботы». Это Карел Чапек в соавторстве с братом Йозефом (кстати, погибшим в нацистском концлагере, чего брат Карел избежал) ввел в оборот современной научной фантастики словечко «робот» (от всем понятного «роботник/работник»)

и новаторский сюжет о восстании машин против своих создателей — золотая жила для только набиравшего силу кино. И об атомном оружии Чапек писал за двадцать лет до его изобретения!

Получив философское образование в университетах Праги, Парижа и Берлина, он обладал широким кругозором и мыслил авангардно, что не столь уж характерно для обитателя небольшой страны. Отсюда его личное знакомство и ученичество у британцев — Бернарда Шоу и Герберта Уэллса. Отсюда его переклички «поверх барьеров» с нашими социальными фантастами А. Толстым и Беляевым, с французскими модернистами Камю и Ионеско.

Чапек был озабочен идеей Европы как особой цивилизации, из которой центральноевропейские интеллектуалы впоследствии сотворили культ. Однако журналистская работа не позволяла ему чересчур воспарить и превратиться в официального идеолога Чехословацкой республики. Она пропитала его художественные произведения поровну публицистичностью и игривостью. Ничего не попишешь — Mittel Europa. Здесь всё немножко не всерьез, поскольку судьбоносные решения принимаются за ее пределами — немцами, русскими, англосаксами.

Трудное межвоенное затишье в Европе было затишьем перед бурей. И Карел Чапек являлся одним из немногих метеорологов и диагностов грядущей катастрофы, одним из литераторов-первопроходцев. Именно погруженность в глубинную проблематику своего века спасает творчество Чапека и его главную книгу «Война с саламандрами» от забвения. Долго считалось, что книга Карела Чапека «Война с саламандрами» (1936) является сатирическим антифашистским памфлетом и призывает деятельно сопротивляться нависшей над миром «коричневой чуме». Но в таком случае многое в ней уже потеряло бы актуальность, а этого не произошло.

В чем же фокус?

Кто такие саламандры? Откуда они берутся?

Многие ли видели саламандру или держали ее в руках?

Медлительная пятнистая ящерица, обожающая сырость, но в мифологии античности и средневековой демонологии этому хвостатому земноводному приписывалась власть над стихией огня. Саламандры являлись его персонификацией, как русалки и нимфы — олицетворяли душу воды, гномы и тролли — земных недр, а

сильфы и эльфы — воздуха и ветра.

И это первый пласт чапековского образа саламандр: обитающие в языках пламени, извивающиеся саламандры способны превратить пламя в пожар, который погубит и их самих.

Вторая ассоциация — это нелюди, существа находящиеся на дочеловеческой стадии развития. А ведь каждый из нас являлся на протяжении нескольких недель кем-то вроде бесхвостой ящерицы в материнском чреве на одной из стадий развития зародыша! Чапек просто приблизил размер саламандр к человеческому, поселил их в море, а на суше поставил на хвост, превратив в этаких человеко-ящеров.

Еще извивающаяся саламандра с задранными лапками напоминает… свастику, а бессчетные толпы таких саламандр — массовые фашистские мероприятия. И Чапек всячески подчеркивает значение этих ритуальных танцев для популяции саламандр.

В сумме образуется нечто вроде того, что переживший Гражданскую войну в России поэт Максимилиан Волошин окрестил «демонами глухонемыми» войн и социальных потрясений.

Книга «Война с саламандрами», конечно же, типичная антиутопия с некоторыми признаками

памфлета или фельетона — жанра, к которому Карел Чапек питал слабость. Фактически, Чапек в «Войне с саламандрами» производит в художественной форме лабораторный эксперимент над человечеством. Что будет, если?

Так ли уж фантастична борьба за полноправие саламандр, если известно, что шимпанзе способны объясняться с людьми на языке жестов на уровне трех-пятилетних детей? Так может предоставить приматам избирательные права и ввести для них обязательное школьное образование? Или такой пассаж: «Саламандры — это множественность, их эпохальная заслуга, что их так много». Не о современных ли китайцах или индийцах речь, не в обиду им будь сказано? О Китае, кстати, у Чапека тоже есть: «После этого конференция в несколько подавленном настроении перешла к обсуждению нового предложения: уступить саламандрам для затопления центральные области Китая; взамен этого саламандры должны на вечные времена гарантировать неприкосновенность берегов европейских государств и их колоний». Ничего это вам не напоминает?

Увы, речь стоит вести о природе человека. Об алчности и интересах корпораций, по сравнению

с которыми саламандры с их нравами — сущие дети! И о самом холодном из всех чудовищ — государстве (по выражению философа Гоббса в его трактате «Левиафан»). Все в мире развивается по неумолимым законам драматургии. Если персонажи таковы и не способны быть другими, неизбежны такие-то и такие-то конфликты между ними, что приведет, не мытьем так катаньем, к такой-то развязке.

Чудесно, что Чехия, как и Швейцария, не имеет выхода к морю и старается соблюсти нейтралитет, потому что: «Кто-нибудь же должен оставаться нейтральным, чтобы поставлять другим оружие и все такое»! Чешский обыватель пан Повондра с воодушевлением восклицает: «Это ведь замечательно выгодно, что у нас нет никаких морей. Кто нынче морями владеет — несчастный тот человек»! Но вот он берет удочку и идет с сыном половить рыбку с моста над Влтавой — а из воды вдруг выныривает саламандра с плоской головой и изучающе на него глядит. Сматывай удочки, Повондра!

Сатирик и фантаст, прагматик и агностик, миролюбивый и чудаковатый человек Карел Чапек с ужасом начинает сознавать в середине 1930-х годов, что его идейный пацифизм ни на что не

годен и мир обречен.

По пражской легенде, за неделю до смерти он, неверующий, всю ночь провел в выстуженном соборе Святого Вита и истово молился, в результате чего заболел воспалением легких, которое и свело его в могилу в день католического Рождества — 25 декабря 1938 года. За два с половиной месяца до вступления армии саламандр в сдавшуюся на милость победителей Прагу.

Польша
Роман-лабиринт
ПОТОЦКИЙ «Рукопись, найденная в Сарагосе»

Роман «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого (1761–1815) чаще всего сравнивают с книгой сказок «1001 ночи». Его называют лабиринтным романом или шкатулочной повестью (вспоминается сразу знаменитая шкатулка Чичикова). Его конструкция напоминает русскую матрешку, китайские ажурные костяные шары, друг в дружке, или бесконечный ряд отражений зеркал в зеркалах. С таким же успехом этот роман можно сравнить с восточным ковром, а повествование в нем с переплетением орнаментов без начала и конца.

Тем не менее, автор романа и его главный герой, пытаются распутать загадочный клубок историй — найти их начала и концы, чтобы выйти из западни, в которой очутились. Но для этого необходимо отделить явь от повторяющихся сновидений, а реальные события от бесовских наваждений, чтобы освободиться от гипноза и

гнета таинственной рукописи, найденной в испанской Сарагосе, разоренной французами. Над чем и читателю придется немало потрудиться.

Иван Осипович Потоцкий (как числился в российском дипломатическом ведомстве этот польский аристократ и космополит в чине штатского генерала) был очень богат, превосходно образован, много путешествовал, писал, думал. Он принадлежал к породе блистательных дилетантов эпохи заката европейской аристократии (как удачно определил этот тип людей Окуджава). Свой роман-лабиринт он написал на главном языке того времени — французском, что неудивительно. Предшественник Потоцкого в сочинениях подобного рода, английский аристократ Бекфорд, своего «Ватека» также написал на французском, а на английский перевел. То было время сильнейшего ориентального влияния на европейские литературы, начало которому положил французский перевод начала XVIII века арабских сказок «1001 ночи», и чему способствовали бесконечные войны с османами и вторжение французов и австрийцев в Испанию, несущую печать мавританского владычества. Европейцы к этому времени изрядно поднадоели сами себе, и особенно падким на всякого рода

экзотику оказалось искусство романтиков — от Бекфорда и Потоцкого до Мериме и Киплинга, и от Байрона и Лермонтова до Гумилева и Волошина. Европейских ориенталистов теперь принято упрекать в империализме и высокомерии, что все-таки несправедливо. Формирование мировой цивилизации с известной натяжкой можно уподобить приготовлению супа. В эпоху романтизма настала пора внести в отвар ароматные и пряные специи, которыми так славится Восток, что и было сделано.

Сегодня всевозможная экзотика и приемы сюжетостроения в духе «1001 ночи» снова в чести. Достаточно назвать Борхеса, Кастанеду и Павича, вспомнить фильмы «День сурка» или «Игра». Кстати, польская экранизация «Рукописи, найденной в Сарагосе», в чем-то превосходящая книгу, произвела огромное впечатление на таких корифеев кинематографа как Бунюэль, Скорсезе, Коппола, Линч.

Герой в книге Потоцкого и ее экранизации находит, в конце концов, выход из вереницы приключений и кошмаров, порожденных не только его воображением. К сожалению, трудно сказать то же об авторе «Рукописи, найденной в Сарагосе».

В конце 1815 года он покончил с собой, поселившись после бесконечных странствий в своем имении под Бердичевом (зловещее какое место: помнится, и Бальзак после венчания в этом местечке, синониме европейского захолустья, разболелся и скончался, не пережив исполнения самых заветных своих желаний). Кое-кто уверяет, что сделал это Потоцкий как поляк, не переживший гибели надежд, связанных с Наполеоном, на возрождение своей родины. Может, отчасти и это, трудно судить. Другие считают, что он выстрелил себе в висок или в рот, чтобы положить конец сильнейшим головным болям. Смущает только, что застрелился он… серебряной пулей, собственноручно им изготовленной из ручки сахарницы и за день до Рождества освященной по его просьбе католическим капелланом. В кабинете собственной библиотеки он разнес себе череп — возможно, чтобы вырваться на волю из того макета закольцованного ада, что создало его воображение в «Рукописи, найденной в Сарагосе». Что называется, поставил точку.

Сенкевич как поляк, католик и писатель
СЕНКЕВИЧ «Камо грядеши»

Генрик Сенкевич (1846–1916) тяготел к большой эпической форме и был монументалистом в литературе, за что и удостоился Нобелевской премии в 1905 году (будучи, кстати, российским подданным и членом Императорской Санкт-Петербургской академии наук по отделению русского языка и словесности — ирония истории).

К тому времени у него на счету была знаменитая историческая трилогия о войнах с украинскими козаками, шведами и татарами, и примыкавший к ним роман о войне с крестоносцами, которые его соплеменники назвали «библией польского патриотизма». А главное, был лично одобренный римским Папой роман «Quo vadis» (или «Камо грядеши») — о геноциде первых христиан в Риме, предпринятом императором Нероном, и о духовной победе новой веры над политеизмом и безбожием в мощнейшей из империй Древнего мира.

Центральной героиней этого романа и как бы

осью сюжетного колеса событий является девушка Лигия — втайне уверовавшая во Христа римская заложница царского происхождения из племени лугиев или лигийцев, обитавших в междуречье Вислы и Одры, предположительных предков поляков (или лужицких сербов — славянского анклава в германском окружении). Христианство возникло как религия угнетенных и обездоленных и распространилось по всей метрополии из иудейской периферии, поразив языческую империю в самое ее сердце — столичный Рим.

Но, не в обиду поляку и католику Сенкевичу, нельзя не заметить, что, когда, ценой гонений и жертв, христианство сделалось господствующей религией и императорский Рим превратился в папский, на славянских потомков лугиев и соотечественников Лигии почему-то ополчился всей своей мощью орден рыцарей-крестоносцев, что так замечательно описано в другом романе Сенкевича. Как-то не очень стыкуются эти два его романа.

Тем не менее убедительно представлен и смачно описан Сенкевичем неизбежный закат языческого имперского Рима и всего Древнего мира. Писатель немало потрудился над исто-

рическими источниками и провел полевые исследования и рекогносцировку местности, прежде чем сесть за письменный стол. Очень помог ему другой российский поляк — тезка Сенкевича и конгениальный ему живописец Семирадский, принимавший писателя в Риме и показавший ту часовню на Старой Аппиевой дороге, что дала впоследствии название роману и послужила кульминационным пунктом в развитии сюжета — исторического и романного. Считается, что на этом месте явился Христос апостолу Петру, и тот повернул обратно в Рим, чтобы принять мученическую смерть на кресте. В возведенной в память об этом событии часовне IX века польские эмигранты установили бюст автора романа «Quo vadis» тысячу лет спустя, а петербургский академик живописи создал грандиозного размера картины, изображающие описанные в романе исторические события. Своего рода тандем и художественное побратимство двух монументалистов.

Согласно требованиям жанра, действующими лицами у Сенкевича являются как вымышленные персонажи, так и исторические. Из последних наиболее удачным, полнокровным и неоднозначным получился образ Петрония,

«арбитра изящества» — древнеримского денди и предположительного автора гениального романа «Сатирикон», от которого до нас дошли лишь фрагменты (зато какие — одна сцена пира Тримальхиона способна гарантировать художественное бессмертие). Сенкевич вжился в этот образ как ни в какой другой, и оттого портрет получился на славу. Нельзя поручиться, что Петроний был именно таким — но как похож! Опыт художественной анимации в данном случае явно удался Сенкевичу.

Образ императора Нерона также любопытен, но чересчур предсказуем, карикатурен и демонизирован потомками. До пожара Рима его аморализм, преступные наклонности и деяния были не большими, чем у Калигулы, скажем, и не поджигал он вечный город (даже сам романист не очень верит в эту конспирологию), но логика развития событий превратила его в исчадие ада. Только не было у Сенкевича инструментария (какой был у Достоевского) и подходящего примера в преддверии XX века (с этой ролью справился бы несостоявшийся как художник Гитлер), чтобы проследить генезис и заглянуть в самую сердцевину зла. Хотя, надо думать, Сенкевич не сомневался в существовании не знающего

исключений «закона самоуничтожения зла», по замечательной формулировке вдовы погибшего в лагере поэта Мандельштама. И отношение к смерти — тот оселок, которым проверяются как исторические, так и вымышленные персонажи Сенкевичем.

Следует признать, что описанные им катакомбные христиане в своем «подражании Христу» (даже апостолы Петр и Павел) чересчур одномерны и декларативны, словно герои церковной проповеди, а не исторического романа. Даже Бог страдал на кресте, а эти словно радуются и просят еще, что попахивает ханжеством (поэтому не случайно сцены казней двух апостолов опущены, и так режет слух письмо о сицилийской идиллии главных героев любовной линии романа).

Вот как писал о романе Сенкевича польский постмодернист Гомбрович:

«Читаю Сенкевича. Мучительное занятие. Мы говорим: довольно слабо, и читаем дальше. Говорим: ну и дешевка — и не можем оторваться. Мы восклицаем: несносная опера! и, очарованные, продолжаем читать. Мощный гений! — и никогда, пожалуй, не было столь первосортного писателя второго сорта. Это Гомер второй категории, это Дюма-отец первого класса».

Характеристика спорная, но и сам Сенкевич писатель спорный — что сто лет назад, что сегодня опять. Страсти кипят в основном между архаистами и модернистами, клерикалами и либералами, почвенниками и глобалистами, сторонниками пророческой и воспитательной роли литературы и теми, для кого литература игра и развлечение, — как в Польше, так и в остальном мире. Закат империи снова в цене.

И на первый план выступает обрисованная в романе Сенкевича обреченность материалистической цивилизации древнеримского типа: великолепной и жестокой, практичной и изобретательной, вульгарной и веротерпимой, лаконичной и велеречивой, высокомерной и гедонистической — и именно в силу этого суицидальной, бренной по определению.

И чтобы это осознать, даже к Библии не обязательно обращаться, достаточно и «Критики практического разума» Канта:

«Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне».

Швеция
Война и мир полов, или Хорошо темперированная одержимость
СТРИНДБЕРГ «Слово безумца в свою защиту»

Кафка о таких, как он сам, модернистах заявлял вот что: «…все мы современники и последователи Стриндберга». С виду напоминает ошибочное утверждение приверженцев натуральной школы в русской литературе, что все они якобы «вышли из гоголевской „Шинели“». Может, Достоевский и вышел, но никто больше. Со Стриндбергом иначе. Этот подзабытый ныне писатель еще при жизни сделался кумиром и родоначальником одного из новых направлений в художественной литературе.

Август Стриндберг (1849–1912) начинал как реалист, озабоченный злободневными социальными проблемами, затем превратился в сторонника натурализма и позитивиста, проповедника войны полов, а закончил как предтеча экспрессионизма и мистик теософского свойства. Всеевропейскую славу ему принес скандальный

автобиографический роман «Слово безумца в свою защиту», написанный по-французски. Переводилось его название иногда как «Исповедь глупца», но точнее всего по смыслу было бы перевести его как «Исповедь одержимого». Потому что Стриндберг в нем предстал глашатаем разгоравшейся в эгалитарном обществе войны полов, ошеломившей современников, и дал эталонное художественное описание умственного помешательства садомазохистского характера на почве ревности. Кстати, не меньшей скандал вызвала тогда же «Крейцерова соната» Толстого, шедшего со Стриндбергом почти «ноздря в ноздрю». Хотя в интеллектуальном отношении почва для этого давно разрыхлена была мизантропом Шопенгауэром, а в социальном плане подготовлена набиравшей силу борьбой за права женщин. На кризис буржуазного брака, как респектабельной разновидности проституции, справедливо указывали мыслители левого толка и марксисты — классовая борьба и война полов как бы совпали по фазе. Оттого в современном мире всепобеждающего феминизма и так называемой политкорректности у Стриндберга не так много шансов быть почитаемым и читаемым автором.

Кто не поперхнется сегодня от такого призна-

ния Стриндберга, например: «Христианство для меня — откат в развитии, религия малых, убогих, кастратов, баб, детей и дикарей, поэтому она находится в прямом противоречии с нашей эволюцией, которая должна защитить сильных от низшего вида… Поэтому Ницше для меня — тот дух современности, который осмеливается утверждать право сильного и умного по отношению к глупым и малым (демократам), и я могу представить себе страдания этого великого духа под властью многих малых в наше время, когда поглупели и обабились все».

Но вот и религии почти не стало в постиндустриальном обществе, и классовая борьба устаканилась, а необъявленная война полов только крепчает. Был ли трижды женатый Стриндберг женоненавистником? Ответ — бывал. И особенно в мучительный для него период пребывания в первом многодетном браке, о чем он писал так: «Я смертельно устал и измотан; чувствую, что пережил последнюю стадию исчезновения иллюзий: что наступил мужской l'age critique, сорок лет, когда уже все просматривается насквозь, как стекло». Оттого последующие его браки и оказались более скоротечными и менее болезненными. Здесь совпало сразу несколько факторов.

Во-первых, закат сословного разделения людей, на протяжении тысячелетий исправно служившего двигателем прогресса во всех человеческих обществах, однако угнетавшего дремлющие силы огромного числа вполне дееспособных людей. И присущее буржуазной эпохе имущественное расслоение все же оказалось более щадящим и оставлявшим больший простор для инициативы. Во-вторых, произошел огромный скачок в нашем сознании и самопознании, инициированный людьми Ренессанса и увенчавшийся появлением искусства как творчества и естествознания как инструмента овладения силами природы. Прямое отношение к теме, в данном случае, имеет возникновение в XIX веке развившейся из психиатрии науки психологии. Прекраснодушных иллюзий и злостных заблуждений у современников Стриндберга было не меряно, и не один он мог сбрендить от сваливающихся на их головы новых знаний. От постыдного родства с приматами, от равноправия с выходящим из повиновения женским полом, от признания в собственных детях полноценных одушевленных существ, а не просто «недоделанных» взрослых.

В скандинавских литературах образовалась интересная конфигурация трех самых значимых

писателей того века. Это «друг женщин», которого Стриндберг называл «синечулочником», норвежский драматург Ибсен — со свисающими, как у породистого крупного пса, бакенбардами. Это шведский женоненавистник Стриндберг — с торчащими по-кошачьи и подкрученными усами на большинстве фотографий. И это худощавый и нескладный датский сказочник Андерсен — друг и заступник всех девочек, мальчиков и сирот в негостеприимном мире взрослых. Былой «властитель дум» мещанского сословия Ибсен устарел более всего, хотя бы потому что вскормившая его среда очень изменилась внешне. Забвение точно не грозит Андерсену, который не желал вырасти из детских представлений, чтоб не иметь дела с женщинами, и к которому применимо суждение Стриндберга об одном из своих героев: «Он боялся женщин, как мотылек, который знает, что умрет после оплодотворения». А вот подзабытый и неугомонный Стриндберг продолжает и после смерти вести свою войну с женщинами.

Как писатель, он имеет возможность по-детски спрятаться под маской персонажа:

«Обычно он имел одновременно три предмета страсти. Одна страсть — на расстоянии, великая, святая и чистая (так он ее определял), с проекта-

ми женитьбы на заднем плане, другими словами: супружеская постель, но чистая. Затем — маленькое волокитство за какой-нибудь трактирной служанкой. И, наконец, — весь общедоступный ассортимент: блондинки, брюнетки, шатенки и рыжие».

Но может и от собственного лица в одном из писем признаваться ровно в том же: «Что это за дарование, которое не способно перенести ночь у проституток и небольшой стычки с полицией! Я, например, после хорошей случки всегда чувствовал прилив душевных и жизненных сил». А как известно, чем больше борделей, тем насущней потребность в возвышенной «неземной» любви, чреватая разочарованием, потому что изначально рукотворная.

И удивительно, что этот крайний индивидуалист и эгоцентрик вообще обладал способностью любить и прощать, что видно по гремучей смеси проклятий, ревности и неподдельной любовной страсти в «Исповеди одержимого». У Стриндберга имелось собственное понимание любви и союза двух сердец, когда, приступая к созданию этого романа, он писал:

«Чистая любовь есть противоречие. Любовь чувственна… В упоении две души подгоняются

друг к другу, и возникает симпатия. Симпатия есть перемирие, примирение. Поэтому антипатия возникает обычно тогда, когда разрывается чувственная связь, а не наоборот… Может ли возникать и длиться дружба между полами? Только кажущаяся, ибо мужчины и женщины — прирожденные враги… Духовный брак невозможен, потому что ведет к порабощению мужчины, да такой брак вскоре и распадается… Духовные браки возможны только между более или менее бесполыми, и когда они заключаются, в них всегда проглядывает что-то аномальное… Истинная любовь может сопровождаться антипатией, разностью взглядов, ненавистью, презрением».

Причем одержимость Стриндберга мотивирована не только психологически, но и эстетически. Столетием ранее европейские романтики воскресили культ художественного «священного безумия», а модернисты явились их преемниками в новых условиях, только без пафоса и красот высокого стиля (доживающих ныне свой век в актерских клише вроде «я безумно люблю…»). И заглянувшие через столетие под покровы и снявшие печать с отношений полов Фрейд и Вейнингер пришлись модернистам очень ко двору. Появление книги «Пол и характер» и самоубий-

ство ее автора произвели огромное впечатление на остепенившегося к тому времени Стриндберга: «Примерно в 1880 году, оставшись наедине с моим „открытием“, я был близок к тому, чтобы сделать то же. Это не точка зрения, это открытие, и Вейнингер был первооткрывателем… Странный, загадочный человек этот Вейнингер!.. А судьба Вейнингера? Он что, выдал тайны богов? Похитил огонь?»

Есть такой жанр — патография, распространенный во всем читающем мире и возникший, когда психология пребывала еще в нетях у психиатрии. То была попытка взглянуть на творческую личность и ее творчество глазами клинициста, чтобы рассмотреть на конкретном примере и проанализировать взаимосвязь «гения и безумия», грубо говоря. Большинство подобных трудов одиозно, что не может быть приговором самому жанру. Когда за нечто такое принимается Фрейд, это, как минимум, всегда интересно, а, как максимум, еще и продуктивно. То же можно сказать о философе-экзистенциалисте Ясперсе, написавшем в жанре патографии книгу «Стриндберг и Ван Гог». Невнимательному читателю может показаться, что автор исследования представил героев своей книги гениальными шизофрениками, но это не

больше чем предубеждение. Ни тот, ни другой не утрачивали никогда бесповоротно «способности рассуждать, ориентации и связности мышления». Дело в другом: согласно Ясперсу, безумие изначально вплетено в ткань человеческой жизни и всегда присутствует, если не на лицевой, то на изнаночной ее стороне. Гениальный художник (добавим, философ или даже просто чуткий человек) тем и отличается от лишенного воображения человека посредственного или мнительного психа, что откуда-то это знает, видит и с этим считается. Поэтому психозы, неврозы и прочие отклонения от нормы у подобных людей имеют приступообразный характер и перемежающееся протекание, до поры и в идеале не разрушающие личности.

В отличие от Ван Гога и Вейнингера Стриндберг не наложил на себя руки и даже не лишился рассудка, подобно Ницше, хоть и страдал манией величия и бредом вполне реального преследования феминистами и феминистками, всерьез занимался много лет алхимией и имел какие-то мистические видения, подобно Сведенборгу. После пятидесяти Стриндберг вернулся из вынужденной эмиграции на родину, угомонился и даже смягчил свое отношение к женщинам,

браку и семье, насколько можно судить по его повести или роману «Одинокий».

Между прочим, умер Стриндберг от рака желудка, страдальчески отказываясь от морфия и завещав похоронить себя с Библией на груди. Он на несколько лет пережил своего оппонента и конкурента Ибсена, который был намного старше него и умер в кругу семьи от повторного инсульта. Когда собравшимся у постели Ибсена сиделка заметила вслух, что больной явно выглядит немного лучше, тот вдруг приподнялся в постели, ясно и отчетливо произнес: «Напротив!» — и с этим словом скончался. «Большинство людей умирает, так по-настоящему и не пожив. К счастью для них, они этого просто не осознают», — писал с горечью Ибсен. И в чем в чем, а в отсутствии темперамента и невнятности жизненных позиций этих двух прирожденных борцов, Ибсена и Стриндберга, упрекнуть нельзя.

Александр Блок, откликнувшийся на смерть Стриндберга программным некрологом, и Франц Кафка, в частности, относились с высочайшим почтением к нему, поскольку эти гениальные художники были не меньшими путаниками, умевшими тем не менее прозревать то, что другим видеть не дано. «Мы отданы в руки палача

за неизвестное или забытое преступление, совершенное нами в каком-то ином мире», — звучит несколько пафосно и очень похоже на Кафку, но это Стриндберг.

Фрейд пытался распутать, что это за преступление, но ему не хватило времени и доказательной базы. И нельзя исключить, что то было не забытое напрочь, а только предстоящее преступление, когда какие-то идеи и слова Стриндберга, Ницше, Вейнингера и других стали использовать в своих целях нацисты. Очень уж подозрительно в повести «Одинокий» звучат заключительные слова «моя борьба», особенно в немецком переводе. И слишком часто не хватало гениям словесности такой опции как «защита от дурака».

Латинская Америка

Дни и ночи доны Флор
АМАДУ «Дона Флор и два ее мужа»

История, рассказанная Жоржи Амаду (1912–2001) в романе «Дона Флор и два ее мужа», касается понимания женской природы как таковой. Его героиня не максимально пластичная чеховская Душечка или гибельная Анна Каренина Толстого. Эта бразильянка отчасти похожа на дезориентированную Дневную Красавицу испанского кинорежиссера Бунюэля, а идеальной формой брака для нее была бы тибетская полиандрия, когда кто-то из мужей — для забавы, а кто-то — по хозяйству. Мужская красота инстинктивно подсказывает женщинам, у кого им искать генный материал для потомства, а позднее здравый расчет подыскивает уже, кто лучше всего сумеет позаботиться о них и их потомстве. Отсюда и раздрай в сознании и душе Флор: между ее днями и ночами, между мужем-Гулякой и мужем-Фармацевтом, между восторгами путешествий на седьмое небо — и покоем, благополучием, надежностью.

Вообще сильное влечение или удачный брак

определяются взаимодополнением сторон. Грубо говоря, «маленькие люди любят большие чемоданы». Толстушка маленького роста непременно предпочтет высокого и худого, как жердь, партнера. Философ Отто Вейнингер в книге «Пол и характер» вывел даже формулу такой дополнительности: если бы было возможно удачную пару как-то суммировать, а затем разделить строго надвое, то получились бы две идеальные человеческие особи — уравновешенные, гармоничные, симметричные. Он только не додумал свою мысль до конца (поскольку, будучи гениальным женоненавистником, уже в 23 года покончил с собой выстрелом в глупое сердце): такая особь была бы… бесполым Нарциссом (который, как известно, также плохо кончил). Вот и мается дона Флор, не в силах разрешить свою квадратуру круга. И не она одна, поэтому и роман «про это».

Сладкая молодая вдова преподает кулинарное искусство, и сама вся словно «сделана из меда, перца и имбиря». Ей не удается никак забыть своего первого мужа — скончавшегося в ходе карнавальных безобразий Гуляку, который «любил сырой лук, поэтому его поцелуи обжигали». И на зов ее плоти тот является из мира призраков, чтобы ублажать бывшую жену в ее втором браке

с замечательным, но нудным аптекарем. Ведь мало кто верит всерьез в смерть в латиноамериканских странах, где население обращается к магам и колдунам ничуть не реже, чем к докторам. На основе народных суеверий и экзотичного живописнейшего быта и произросла восхитившая весь крещеный мир латиноамериканская литература «магического реализма», в том числе и этот роман Амаду.

А начинал Жоржи Амаду как бунтарь и коммунист, без пяти минут соцреалист, за что в 1951 году даже был удостоен Сталинской премии «За укрепление мира между народами», живя в то время в социалистической Чехословакии. Настоящую славу в 1970-х ему принесла голливудская экранизация его романа о беспризорниках середины тридцатых годов «Капитаны песка» («Генералы песчаных карьеров» в советском прокате). Роман о доне Флор он написал, также живя в эмиграции, но уже в Париже, отказавшись от социалистического реализма в пользу пресловутого «магического», на пике интереса к нему в конце 1960-х. Соответственно, и награду за свой вклад в литературу получил уже не советскую, а французский орден Почетного легиона в 1984 году («оруэлловский» год!).

От соцреалистического периода в романе про дону Флор осталась только сатира на мещанскую мелкобуржуазную среду: «Видела ты когда-нибудь, чтобы богатый человек был некрасивым?» От «магического реализма» в нем бесспорна только галлюцинация о возвращении Гуляки во плоти из загробного мира (никто, кроме Флор, его не видит). Все остальное — смачное описание малой родины писателя, первой столицы Бразилии Баия, знойного города какао, кокосов, сиесты, танго, карнавалов и грандиозного невольничьего рынка былых времен. В результате смешения рас образовалась этническая химера португалоязычных потомков колонизаторов, краснокожих, чернокожих, мулатов и метисов. Из трех сотен персонажей романа половина выведена Амаду под собственными именами, что гарантировало роману ежегодные переиздания на малой родине на протяжении более чем полувека. И это не предел. Вот уже и в РФ, а не только в СССР, Жоржи Амаду любим и почитаем многими.

А закончить хочется шуткой из полузабытого рассказа нашего Зощенки о том, как у одной зубной врачихи муж умер: «А, думает, ерунда. А потом видит — нет, не ерунда».

Россия

Итак, она звалась Россией… ПУШКИН «Евгений Онегин»

Страну создает проживающий на данной территории народ. Государство строят правящие классы и выдающиеся исторические деятели. А культуру, — без которой страна рассыплется, государство не устоит, народ потеряется и растворится в окружающем мире, — создают творцы: сказители и певцы, жрецы и летописцы, мыслители и художники, изобретатели. Это они придают стране форму и окрас, а народу узнаваемое и характерное «лица необщее выраженье» (по выражению Евгения Баратынского) — правильно угаданное ими, уловленное, предложенное и закрепленное имеющимися средствами.

Конечно, у Александра Сергеевича Пушкина (1799–1837) были в литературе предшественники, учителя, друзья-соперники (как тот же Баратынский), но в таком, как у него, всестороннем и формально безупречном виде русский дух и характер никогда не были еще представлены на языке слов. А все названное, опознанное, впервые получившее словесное выражение уже не может

исчезнуть. В поэзии, так же как в науке, первопроходцы задают ход дальнейшему развитию своей области. «Поэзия грамматики» — так определил главный секрет поэтики Пушкина русско-американский лингвист Роман Якобсон. Не вдаваясь в филологические тонкости, попросту множество важнейших в жизни человека вещей, событий и переживаний впервые оказались внятно высказаны и названы по-русски без традиционных поэтических прикрас. А жизнь души, расколдованная в словах, сама становится грамматикой и золотым словарным запасом нации, зачастую не конвертируемым на другие языки. Поскольку все первичное и изначальное именно в силу своей элементарности хуже всего поддается переводу, если вообще поддается. Как перевести пушкинское «Я вас любил: любовь еще, быть может» или тютчевское «Люблю грозу в начале мая»? «Ну и что с того?!» — спросит любой иностранец. Оттого на Западе Пушкин воспринимается как эпигон европейских романтиков, а у нас Петрарка как посредственный русский поэт XIX века (если бы не два-три перевода Мандельштама). Потому японцы о своем самом сокровенном говорят просто: вам этого не понять. И в отличие от нас не делают из этого проблемы, а иностранцам

предлагают экзотику (вроде наших дягилевских балетов с половецкими плясками).

Столь любимая нами пушкинская эпоха положила начало предсмертному цветению аристократии, растянутому на столетие — от культурного расцвета до заката. Этому способствовали «Манифест» Петра III и «Жалованная грамота» Екатерины II об отмене крепостного права и телесных наказаний для дворян, что было неизбежно, однако привело к постепенному превращению значительной части дворянства в паразитический класс. Те, кто не служил больше, у кого имелись средства в избытке и некому было завидовать, кто попадал в силки праздности, те утрачивали мотивацию и через пару поколений превращались в бездеятельных и, по существу, суицидальных Онегиных, Чацких, Печориных или Обломовых. Культурный расцвет российского Золотого века обеспечили последние герои не поротых поколений дворян: свободнорожденные победители Наполеона и декабристы, Пушкин, Грибоедов, Чаадаев и др. Тогда как сословная спесь и иждивенчество, ритуализация светского поведения, романтический демонизм и подражательный дендизм предвещали скорый закат аристократии, пытавшейся свою жизнь превра-

тить в произведение искусства или, по крайней мере, занять себя… с вечера до утра. Звучит как марксистская критика, но и марксисты не во всем были узколобыми начетчиками.

Один англосаксонский журналист не так давно написал, что западному человеку трудно понять, как много значат для русских людей такие вещи как «вдохновение» и «подвиг». Без излишнего пафоса и несколько точнее о том же, примерно, высказался один американский топ-менеджер: если вам надо создать нечто небывалое, единичное, штучное — поручите это русскому разработчику, но если надо нечто запустить в производство, доверьте это кому угодно, только не русскому. Импровизация и организация. Поступательное равномерное движение и тиражирование — не наш конек. Какой русский не любит быстрой езды? — вопрошал Гоголь.

Весь XIX век в России писались преимущественно «неправильные» романы. Пушкинский «Евгений Онегин» такой же РОМАН в стихах, как гоголевские «Мертвые души» ПОЭМА в прозе. И самое удивительное, что оба автора правы, поскольку корневая система всех искусств питается из одного источника, а ствол и крона могут быть любыми.

Романная форма «Евгения Онегина» очевидна, но зачем в нем так недопустимо много авторских отступлений? Кто здесь вообще главный герой? Евгений? Татьяна? Пушкин? Россия? То-то и оно. Около обязательной в романах любовной истории гений Пушкина выписывает такие коленца и мертвые петли, что читатель, как завороженный, следит за полетом его пера. Такого свободного и вдохновенного пера, как в «Евгении Онегине», не было в русской литературе ни у кого до того и ни у кого после.

«Энциклопедия русской жизни» — знаменитое определение Белинского требует существенного уточнения. Конечно, изумительны подробные картины быта и нравов великосветской столичной, барской московской, помещичьей деревенской жизни, дорожные впечатления, виды Санкт-Петербурга и Москвы, впервые нанесенных Пушкиным на литературную карту мира (нельзя забывать, что это Пушкин заложил фундамент петербургского мифа, — в «Евгении Онегине», «Пиковой даме», «Медном всаднике», — то есть сделал для этого города, во всяком случае, не меньше его венценосного основателя). Но той жизни в прежних ее формах давно уж нет, а «Евгений Онегин» не подвластен времени по-

прежнему. Не преходящие формы, а дух русской жизни отразился в нем. Ее строй, нерв, психический склад, приоритеты и ценности, отношение к смерти и любви, характер эротизма и чувство смешного. «Когда же черт возьмет тебя!» в дебюте и ода женским ножкам в нескольких каденциях — согласитесь, это и сегодня звучит круто.

Между прочим, знаменитый зачин «Мой дядя самых честных правил…» — блестящая поэтическая импровизация на тему аналогичной сцены в начале романа «Мельмот-Скиталец» Мэтьюрина, предтечи лорда Байрона. Но многие ли из британцев, не говоря об остальном мире, сегодня читают и помнят этих двоих? Это к вопросу об «эпигонстве» нашего поэта.

Романный сюжет в «Евгении Онегине» лишь самая считываемая и наглядная его часть, драматургическая. Спорят о прототипах пушкинских героев, но давно сошлись во мнении, что это не имеет большого значения — и чем дальше, тем больше. Грубо говоря, Пушкин их составил, — с миру по нитке, с бору по сосенке, — и родил, по праву автора. Возрастая, они вступили в определенные отношения, соответственно собственному характеру и положению, и автору оставалось лишь отслеживать и записывать

развитие событий. Они виделись ему словно сквозь призму «магического кристалла», по его собственному признанию, и из переписки поэта известно, как изумило его замужество Татьяны.

Любовная история Татьяны и Евгения в высшей степени оригинальна и не имеет аналогов в мировой литературе. Более того, это очень русская история, и в ней Татьяна больше, чем Татьяна. В ней есть тайна, интриговавшая Пушкина. Евгений был ему понятен, таких он встречал в жизни (пушкинисты подставляли на его место Чаадаева, Раевского-младшего, отчасти и самого Пушкина, после лицея и до южной ссылки). Девушки всегда влюблялись в загадочных «принцев», приходящих издалека. Так уж мудро заведено в природе и очень украшает отношения полов. Вот только Евгений нетипичный «принц», непригодный для большой любви, а тем более для семейной жизни. Да и для всего прочего тоже. К нему в полной мере относится сказанное выше о закате аристократии. К тому же он всерьез отравлен модным поветрием — романтическим разочарованием и байронизмом. Человек он явно незаурядный и очень неглупый, но, к сожалению, обделенный талантами и предельно дезориентированный. Для него равноценно: благородно ли поступить

по отношению к Татьяне или низко по отношению к Ленскому. Он сеет смерть, поскольку сам суицидален и не ценит жизнь. И его дендизм — это способ не пустить себе пулю в лоб.

Потому Татьяна, сама того не ведая, и летит на него, как бабочка на огонь. И это тоже закон природы. Где ощутимо веет смертью, там для женщины есть всегда работа — заделать брешь, вернуть к жизни, произвести жизнь. Не пропустите при чтении психоаналитический вещий сон Татьяны (задолго до появления на свет Фрейда, Юнга и др.) и повторите про себя вслед за поэтом: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

А дальше следует красивейший кульбит сюжета — сальто-мортале с зеркальной переменой позиции главных героев. В результате роман о безответной Любви превращается в роман о Чести и приобретает трагическое измерение. Теперь Онегин влюбляется без памяти в великосветскую замужнюю Татьяну, чья недоступность его волнует, и в чьей любви он видит свой последний и единственный шанс спастись, вернуться к жизни, воскреснуть из мертвых. Его омертвелая душа трепещет, верит и надеется.

Да только петербургская Татьяна давно не прежняя Таня Ларина. Согласившись на брак по

расчету, она нанесла непоправимый урон своей душе (добро бы ничего другого не знала — так ведь знала уже, повстречав Евгения). Душу она не убила, только искалечила. Для нее не закрыты другие виды любви — к детям, к Богу. Но на месте любви к мужчине, мужу, в ее душе царят разорение и остуда. Евгения она все еще любит? Или горюет по утраченной части своей души? То и другое.

Когда-то ей достаточно было видеть Онегина хотя бы раз в неделю — ему же, как законченному эгоцентристу, уже недостаточно видеть ее ежедневно. И он готов погубить ее (как позднее Вронский Анну Каренину). Законы их среды он знает не хуже нее и прекрасно отдает себе отчет, что без этой среды он и сам — никто, ноль.

Но дело даже не в этом. Как есть (была) честь у дворян, так есть она и у девушек или женщин (если есть). Другого свойства честь, но та и другая являются представлением человека о самом себе. Человек может опускаться ниже уровня определенных представлений о себе, только переставая быть человеком.

Таким образом, абсурдная уже в те времена верность Татьяны нелюбимому мужу — это вопрос жизни и смерти ее души. У других может

быть иначе (поздний Чехов склонялся к тому, что всякое оправдание совместной жизни в нелюбви — ошибка), но для такого человека как Татьяна Ларина честь и верность — последняя территория суверенного существования ее души, никого и ничего не предавшей, в конце концов.

Love story Татьяны и Евгения прекрасно оттеняет заурядная любовная история их двойников-антиподов — Ольги и Ленского. Но за обеими этими историями проступает нечто несравненно большее, а именно глубинное содержание русской жизни — собственно, ее смысл. Для примерного описания которого понадобился огромный стихотворный роман и витающий над ним образ автора как наиболее адекватное воплощение этого смысла, уловленного сетью пушкинского стиха. Секрет ее в том, что сеть еще и драная — с отточиями, недописанными и пропущенными строфами, уничтоженными главами. В эстетике дзен-буддизма это называется принципами «ваби» и «саби» по-японски: подлинное совершенство в жизни и искусстве не может быть по-китайски безукоризненным, в чем нет ни малейшего изъяна — то мертво. У Александра Сергеевича подобное различение живого и неживого иронически формулируется

в «Евгении Онегине» так: «Как уст румяных без улыбки, / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю» (гл. 3, строфа XXVIII).

Роман писался Пушкиным по частям семь лет. Начат был в ссылке в 1823 году в Кишиневе и Одессе, продолжен в Михайловском. Щадящее «изгнание» и жестокая изоляция оказались благословенными для художника. Возникла дистанция, и прояснился масштаб описываемых событий, приобрели значение детали и подробности, придав ностальгический окрас повествованию. Дописывался роман в николаевскую эпоху, а заканчивался «болдинской осенью», когда Пушкин из-за эпидемии холеры вновь оказался в заточении в самом преддверии своей vita nuova с красавицей Натальей Гончаровой. Настала пора попрощаться с Онегиным. Чуть позже написано было еще письмо Онегина к Татьяне — «симметричный», но безнадежно запоздалый ответ на письмо и чувства бесстрашной девушки. Пушкин был не только опытным в делах любви гениальным поэтом, но и непревзойденным мастером в своей сугубо частной переписке, в чем нетрудно убедиться. Образ Татьяны был для поэта не только эротическим идеалом, но и персонификацией русской души — и уж в этом

Онегин ему точно был не соперник.

Семи годам создания романа соответствуют столько же, примерно, лет романного времени, и они частично перекрываются: 1819–1825 и 1823–1830. Но это разного качества времена: конец александровской эпохи и начало николаевского периода русской истории; ссылка и возвращение из ссылки; произвол двух царей и неопределенность положения великого поэта. Точкой слома и порогом стало декабристское восстание, до которого Онегин в романе не дожил, и которое Пушкин пережил, получив возможность взглянуть на любовную историю Евгения и Татьяны из исторического «далека» и «послесмертия».

Совершенно не лишним поэтому было бы и читателю поинтересоваться, как сам Пушкин прожил эти двенадцать лет, что чувствовал, о чем думал. Перечитать для этого его лирику — самый достоверный дневник внутренней жизни поэта, автора романа «Евгений Онегин». Одного из самых удивительных и неисчерпаемых произведений, когда-либо написанных на русском языке.

Ночное светило русской литературы ГОГОЛЬ «Мертвые души»

Пределом литературных мечтаний Николая Васильевича Гоголя (1809–1852) было сравняться с небожителем Александром Сергеевичем Пушкиным (1799–1837), и в «Мертвых душах» ему это удалось.

Поэтому если Пушкин сочинил «роман в стихах», то Гоголь — прозаическую «поэму». Пушкин писал необычные трагедии — Гоголь жутковатые комедии, Пушкин добивался невиданной прозаичности и прозрачности письма — а Гоголь его неслыханной поэтичности и загадочности. Даже когда из-под пера Гоголя выходили жизнерадостные и сочные картины, под ними ощущалось шевеление мирового хаоса. Сама собой напрашивается аналогия с днем и ночью, солнцем и луной, явью и сном, здоровьем и болезнью, и с неразлучными сестрами — жизнью и смертью. Посмертно Пушкина назначили «солнцем» русской поэзии и приверженцем так называемого чистого искусства, а в Гоголе захотели увидеть сатирика, из «Шинели» которого вышел «маленький че-

ловек» с целой шеренгой писателей-реалистов. Бесы политического радикализма, — чаще всего поповичи или бастарды, — попытались таким образом и *солнце* затмить, и *луну* похитить с русского небосвода.

Узник своих видений, Гоголь куда более Пушкина был развернут лицом (обращен носом) к концу света и концу истории (оказался Хомой Брутом и Вием в одном лице). И надо сказать, интуиция не подвела Гоголя с загадочным для него самого и его современников образом русской птицы-тройки в финале «Мертвых душ», как выяснится уже в XX веке. Спорят только до сих пор: Чичиков — герой или чёрт в бричке?

Наш мир воспринимался Гоголем в опрокинутой перспективе — словно из глубин небытия или послесмертия. Оттого оптика Гоголя не вполне человечна, а персонажи гротескны — одновременно комичны и космичны, уморительны и ужасны. Это не юмор или сатира в привычном понимании, а антропологическая комедия. И самое поразительное в ней: невозможная и непостижимая трогательность карикатурных созданий, их несомненная человечность. Хотел Гоголь многого — и желательно, невозможного, поскольку был максималистом, сформировавшимся в атмо-

сфере патриархальной помещичьей усадьбы и полусредневекового украинского села, в самодостаточном захолустье. Он рос мечтателем среди «небокоптителей», рано оторванным от семьи и безжалостно выдержанным до совершеннолетия в узилище закрытого учебного заведения (как и Пушкин, тоже лицеист), что в прежние века широко практиковалось и эффективно дисциплинировало потомство, но в случае с художниками всегда имело результатом неизгладимую травму.

Почему главное свое произведение Гоголь назвал не романом, а «поэмой»? Да потому же отчего сжег второй том «Мертвых душ» (тот еще оксюморон, обжигающий как «горячий лед»!) — за то, что вдохновение из него улетучилось, и место поэзии заняло плоское нравоучительство. Он, один из очень немногих, понимал, что художественная проза имеет собственную Музу, отличную от Музы стихотворцев. Причем искусство прозы состоит не в том, чтобы ту или иную историю складно изложить, как считает большинство, а в том, чтобы пробудить сознание. И «Мертвые души» — самый чистопробный образец так понимаемого *искусства прозы*, от которого можно охмелеть или свихнуться, когда не знаешь, что

тебя может ожидать на следующей странице, в следующем абзаце, фразе или даже в окончании фразы: «… день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням».

Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя» называл такие фразы «фигурой в росчерке с ландшафтом». Однако это не «мастерство», но изначальный, «базовый» тип мышления, в котором все связано со всем, как у первобытных людей или у гениальных писателей, вроде Гоголя или Платонова. Конструктивный принцип искусства прозы — не уподобление и метафора, как в стихах, но расподобление и метонимия, когда малейшая часть или подробность говорит о качестве и характере целого. И это высший пилотаж в прозе, искусстве слова, всех вообще искусствах, не так уж часто дающийся романистам. А «Мертвые души», конечно же, не только «поэма», но и роман.

Об этом свидетельствуют как его сюжет, так и целый парад фундаментальных человеческих типов, созданных на русском материале и имеющих общечеловеческое значение. После Гоголя так легко стало распознавать в людях характер-

ные черты Манилова, Собакевича, Ноздрева, Плюшкина, Хлестакова, Поприщина и так далее — и благодаря этому понимать их. Да это же настоящий писательский подвиг!

Многие описания Гоголя похожи на гениальные проекты и эскизы не существовавших в его время направлений в живописи — как, скажем, «импрессионистский» плюшкинский сад, «сюрреалистическая» шкатулка Чичикова или «символистская» птица-тройка. А его так называемые лирические отступления — это настолько смелые «музыкальные» импровизации, какие позволял себе разве что Пушкин в «Евгении Онегине».

Отдельная тема — украинство Гоголя. Свою родословную писатель выводил от двух полковников времен козацких войн, по мужской линии — от украинского, а по женской — от польского (вот вам и зачин «Тараса Бульбы»). Так что наш великий писатель вполне мог бы зваться Гоголь-Яновским. Но отказавшись по окончании лицея от двойной фамилии, он отправился прямиком на завоевание Санкт-Петербурга. Гоголь любил Украину — ее природу, воздух, песни, историю, ее особый юмор и кухню. Однако масштаб его дарования требовал большей читательской ауди-

тории и решения более крупных задач, нежели образование и просвещение земляков. В своем творчестве и мистических прозрениях он искал блуждающий центр и границы большого русского мира. А поскольку огромная Российская империя не умещалась в кадр, писать «Мертвые души» Гоголю сподручнее оказалось в Риме. Где человек, по его словам, оказывается на целую версту ближе к небу, где весны такие, что хочется превратиться в нос, с ноздрями в два ведра, насладиться величайшими шедеврами архитектуры и живописи, объесться макаронами с пармезаном. Но где никаким аббатам и ксендзам не удастся обратить русского писателя в свою веру и отвратить его взгляд от неблагополучной родины.

«Гоголь» — это селезень, птица перелетная. Птичья ли фамилия сподобила писателя так часто взирать на земной мир с высоты птичьего полета или еще что-то. Гений, например, который, как известно, дух, — прилетит-улетит. Во всяком случае, склонность Гоголя к перелетам несомненна. Дорога его лечила и держала при жизни. Его письма пестрят выражениями вроде: «Дорога сделала надо мной чудо. Свежесть и бодрость взялась такая, какой я никогда не чувствовал»; «Дорога — мое единственное лекарство

— оказала и на этот раз свое действие». Потому он и писал всегда стоя у конторки, тосковал и болел сидя, ложа побаивался, а когда пришлось на него лечь — умер.

В течение жизни мигрирующий Гоголь совершил перелет по разомкнутой дуге: Полтава — Санкт-Петербург — Рим — Иерусалим — и наконец, Москва.

Как удачно кто-то выразился: если Пушкин однажды существовал — значит, достижение гармонии возможно. Почти то же можно сказать о Гоголе: поскольку существует феномен гоголевского письма — чудеса на свете имеют место быть.

Живем ли мы для того, чтобы быть счастливыми? ТУРГЕНЕВ «Дворянское гнездо», «Отцы и дети»

Всякий роман — это такая «печка», у которой можно погреться. В нее подбрасываются дрова или угли — любовь, деньги, честолюбие, месть и т. п. Не так много видов «горючего» — страстей и мотивов, движущих поведением людей. Так почему же какие-то из романов остаются надолго или навсегда, если все романисты пишут об одном и том же — о человеческой жизни? Что «несгораемое» зацепил Иван Тургенев (1818–1883) в своих лучших романах, «Дворянском гнезде» и «Отцах и детях»?

Ну, во-первых, сам этот образ неизбежного разорения родительских гнезд (не только «дворянских»), известный всякому пожившему человеку. В русской литературе именно Тургенев заложил один из краеугольных камней нашего самосознания, на который не отзовется только омертвелое сердце. Прямая дорожка отсюда к поэтике помещичьего быта у Толстого, к

«Вишневому саду» Чехова, к «Дням Турбинных» Булгакова — ко всем «домам», где тикают ходики, пьется чай, ведутся разговоры о том да сем и ни о чем, а тем временем «разбиваются сердца». За что классическую русскую литературу так любят и ценят не только у нас, но и во всем мире.

Тургенев оказался предельно чуток не только к музыке времени, в чем и состоит обаяние его прозы, но и к так называемому духу времени, отчего споры о его творчестве были горячи не только при его жизни, но ощутимы по сей день. Это он вывел драматизм смены поколений в общественной жизни на концептуальный уровень в своем романе «Отцы и дети». Замечательно, что сделано это было им без всякого теоретизирования на характерных примерах неоднозначных, непоследовательных, очень жизненных персонажей. Нигилист, не верящий ни во что, кроме химии, вдруг влюбляется и умирает от безответной любви (заражение крови — это не причина, а результат). Роль Базарова мог бы сыграть и якобы хотел Маяковский. Любезная сердцу «западника» Тургенева англомания отца Лаврецкого оказывается шелухой, как и убеждения всех трех Кирсановых, а либерализм будущих «бесов» — провинциальным обезьянничаньем.

Но ни капли зла не было в сердце Ивана Сергеевича. Он не желал быть судьей, более того — желал усидеть на всех стульях сразу, а на таких сыплются тумаки со всех сторон.

Гончаров обвинял его в плагиате, Толстой хотел с ним стреляться, Достоевский костерил, что зажмурился во время публичной смертной казни. Все ценили его чрезвычайно высоко, но не прощали ему поверхностности, безволия, мягкотелости. При том, что Тургенев был едва ли не самым знаменитым русским охотником XIX века, держал свору из ста тридцати гончих и борзых, хотя коньком его была охота на птицу. Он и с мужем Полины Виардо познакомился на охоте, после чего 38 лет прожил в странном семейном союзе «на краю чужого гнезда», по собственному выражению.

Конфигурация его психики была задана деспотичной матерью. И этот красивый, сильный, умный человек был обречен большую часть жизни оставаться подкаблучником, отягощенным чувством вины. Таковы и его виктимные герои, жертвы то есть жизненных обстоятельств и собственного выбора, — Лаврецкий, Лиза Калитина. Что очень по-русски, между прочим, и даже Достоевского умилило (которого Тургенев считал

нашим маркизом де Садом).

Особая статья — так называемые «тургеневские девушки», предельно идеализированные, что также было очень по-русски. Пока не пришли Лесков, Чехов, Бунин, Набоков. Да и у самого Тургенева встречались другие героини (хотя бы Одинцова, по-женски раскусившая Базарова), вот только читающая публика знать их не хотела. А вот безвольных героев всячески приветствовала, чтобы обвинить во всем царизм, который и сам Тургенев презирал и ненавидел. Царь-Освободитель, кстати, находился под большим впечатлением от его «Записок охотника», что делает честь писателю, царю и русскому закрепощенному народу.

Удивительно, добрые и точные слова нашел язвительный Салтыков-Щедрин для выражения сути тургеневской прозы, после прочтения которой «легко дышится, легко верится, тепло чувствуется», так что «мысленно благословляешь и любишь автора» за то впечатление, которое «оставляют после себя эти прозрачные, словно сотканные из воздуха образы, это начало любви и света, во всякой строке бьющее живым ключом…». Прямо стихотворение в прозе какое-то о возможности счастья в жизни.

Сила и слабость художника ТУРГЕНЕВ «Накануне», «Записки охотника»

Всякий художник, в том числе писатель, чтобы он состоялся, обязан непременно обладать обоими этими качествами. При дефиците силы он не сумеет совладать с материалом и придать форму своему произведению, однако чрезмерный волюнтаризм чреват другой бедой — утратой впечатлительности и чуткости. Такие психологические качели и балансирование на них делают столь непростым искусство художника, не сводящееся к пресловутому «самовыражению». Здесь все дело в пропорции силы и слабости, взаимодействующих и сообщающих талантливому произведению искусства сходство с переживанием любви.

Иван Сергеевич Тургенев (1818–1883) начинал свою литературную карьеру как поэт, продолжил как драматург и новеллист, прославился как романист и закончил стихотворениями в прозе, таким образом, замкнув круг. Во все времена существовали авторы неистовые и одержимые, и

всегда были также уравновешенные и гармоничные натуры, и Тургенев из числа этих последних. Их соотношение и выбор людьми поприща характеризуют время и придают ему окрас. Отношения Тургенева с писателями иного покроя, литературной критикой и публикой, более всего озабоченными поиском очередных «властителей дум» и учителей жизни, были довольно драматичными. Тургенев бывал то обласкан, то подвергнут остракизму за редкий талант передавать так называемый дух времени, другими словами — чутко улавливать зреющие в обществе перемены как главнейшее свойство живой жизни. Россия подверглась подмораживанию и окостенению в период царствования Николая I, парадоксально совпавшим с трагическим временем гениев «золотого века» русской литературы, которым ничто не помеха: Пушкина, Гоголя, Лермонтова и др. Тридцатилетнее правление, начавшееся с подавления восстания, закончилось поражением в войне. Для монархии это стало шоковой терапией, для страны — пробуждением исторического вулкана, с отсроченными на полвека землетрясением и извержением. Династическое обременение разрешить квадратуру круга, чтобы и волки были сыты и овцы целы,

легло на плечи осмелившегося сломать архаичный уклад Александра II, которому глаза на положение закрепощенного народа нечаянно открыл Тургенев. Исторически совпало, что в Старом и Новом Свете в 1852 году вышли тургеневские «Записки охотника» и «Хижина дяди Тома» Бичер-Стоу — две книги, при всем их различии, ставшие судьбоносными для русских и американцев (те и другие своих освободителей убили, наученный декабристами Николай как в воду глядел).

Безусловно, «Записки охотника» не устаревающий шедевр, в отличие от незрелой в художественном отношении и нравоучительной книги американской писательницы. Дело тут не только в неподражаемой тональности русской школы письма, хотя и в этом тоже. Нельзя не признать, что даже сколь угодно резкий и жесткий Бунин, категорический противник стилистических излишеств и длиннот, зачастую выглядит законченным лириком по сравнению с Мопассаном и другими французами, не говоря уж об англосаксах. Неторопливый ритм тургеневской прозы, полные света и воздуха картины природы в духе барбизонских пейзажистов, предвосхитившие достижения отечественной живописи, но

главное — описанные с явным сочувствием и интересом, свежие и совершено «нелитературные» герои «Записок охотника» явились открытием не только для русских читателей, но и для западноевропейской литературы.

Тургенев стал своего рода медиатором и полпредом русской литературы и был признан первым среди равных авторитетнейшими мэтрами тогдашней французской словесности, и не только ими. Этому способствовало то, в частности, что Тургенев научился сочинять социально-психологические романы чуть ли не лучше них, насытив их другими героями — своими «лишними людьми» и «тургеневскими девушками». Их вскоре снесло ветром истории, а им на смену пришли нигилисты, публицисты, народники, медики, химики, подпольщики и эмансипированные «синие чулки». Но и много позже, по признанию Толстого, продолжали встречаться в жизни воспетые Тургеневым девушки — угадал что-то в них и польстил им писатель.

Экзальтированная Жорж Санд, у которой он многому научился, писала Тургеневу: «Учитель, все мы должны пройти вашу школу!» Позднее Голсуорси считал, что Тургенев сумел «довести пропорции романа до совершенства», а Вирджи-

ния Вульф прозорливо отметила, что композиция его произведений диктуется последовательностью эмоций, а не эпизодов и сцен. Рыбак рыбака почуял издалека: женская интуиция подсказала ей, что у этого гиганта и охотника, желавшего со всеми дружить, а не воевать, было… женское сердце.

Но трудно жить с таким сердцем в немилосердном мужском мире, требующем принадлежности к какой-то из партий и работы локтями. Отсюда бегство в мир русской природы в «Записках охотника», отсюда «лишние люди» и не способные их спасти «тургеневские девушки» (даже героине «Накануне» это не удалось). Так получилось, что сознание Тургенева было травмировано с детских лет безудержной матриархальной властью, направленной на подавление его воли, и только писательство позволило ему вырваться из крепостнических, по сути, ее объятий — хоть раненым, но живым. Отсюда его неприкаянная и счастливая жизнь десятилетиями «на краю чужого гнезда» четы Виардо (у Маяковского с Бриками повторилась аналогичная история: «подошла… разглядела мальчика… отобрала сердце…»). Французская певица умела вить веревки из русского писателя. Но у Тургенева отсутствовало начисто

желание судить кого-либо и, в том числе, самого себя. Так, унаследовав после смерти матери, помимо прочего, две тысячи крепостных душ, автор «Записок охотника» и русский барин не стал давать вольную своим крестьянам. Другая неприглядная история приключилась с этой книгой, когда в начале Крымской войны ее вольный французский перевод был использован в пропагандистской войне с Россией, что поставило в двусмысленное положение и возмутило писателя. Хотя сам Тургенев вправе был считать себя пострадавшим от царского режима, заплатив месячным арестом и двухлетней ссылкой в свое имение за вольнодумие и неблагонадежность: контакты с политэмигрантами, публикацию некролога Гоголя и «Записок охотника», за что пропустивший книгу в печать цензор по личному распоряжению Николая был уволен и лишен государственной пенсии. Трудно дружить с Герценом и Бакуниным и с царскими министрами одновременно, а Тургенев пытался на свою голову. Конфликты, на разной почве и разной степени серьезности, случались у него периодически и с товарищами по перу — Некрасовым, Гончаровым, Толстым, Достоевским, ну это уже как водится.

Тургенев был очень образованным и умным человеком, однако недостаточно взрослым, по мнению людей, убежденных, что они лучше, чем он, во всем разбираются. Мало кто знает, что у Тургенева так и не заросло до конца жизни темечко, и он падал без чувств, если на него надавить, чем злоупотребляли его соученики в школьные годы. Возможно, так было по причине экстраординарно большего головного мозга — больше 2 кг вместо положенных около 1,5 кг, в среднем. Между прочим, у А. Франса было отклонение в другую сторону почти на полкило, что на умственных способностях обоих писателей никак не отразилось.

Тургенев был знатным ружейным охотником и уже на смертном одре, говорят, раскаивался, сколько он перестрелял и лишил жизни разной пернатой дичи: вальдшнепов, тетеревов, дупелей, уток, куропаток. Вероятно, под морфием припоминая чудно́го «Касьяна с Красивой Мечи», силившегося помешать его охоте. А заодно смиренную и такую же обездвиженную, как он, Лукерью в «Живых мощах»; сказочную летнюю ночь с деревенскими мальчишками у костра на «Бежином лугу»; родные «Лес и степь»; встречи с Хорем и Калинычем и множеством других ге-

роев, которые продолжают жить и после смерти автора в «Записках охотника». Ведь пока все живы — это и есть счастье, доступное для людей на этом свете.

Халат Обломова
ГОНЧАРОВ «Обломов»

В воображаемом музее литературных предметов, — где в читательской памяти хранятся три карты Германна и дуэльный пистолет Онегина, шинель Башмачкина и дорожная шкатулка Чичикова, топор Раскольникова и ланцет Базарова, полковое знамя Болконского и линзы Безухова, галоши Беликова и удочка Тригорина, набоковская коллекция бабочек и несгораемая рукопись булгаковского Мастера, — заслуженное место занимает и обломовский халат.

Удивительное дело: роман «Обломов» очень неровно написан, но это не имеет значения, потому что его автор попал, что называется, в жилу, в самый нерв проблемы. Повествование о русском лежебоке (вспомните Илью Муромца и Ивана-дурака на печи) захватывает, поскольку в книге Ивана Гончарова (1812–1891) говорится о мотивации и целях всякой деятельности вообще. Максимально упрощая: зачем трудиться и беспокоиться, если все в итоге стремятся к одному — к довольству и покою? Зачем война, а не мир? Ман-

дельштам называл это великой и неистребимой «мечтой о прекращении Истории». Достаточно вспомнить Толстого и Фукуяму.

Книга начинается с того, как первомайским утром Обломова навещают и силятся оторвать от дивана — то есть вынуть из халата! — беспокойные посетители, целый парад шустрых представителей «ярмарки тщеславия». Всех своих визитеров Обломов в сердцах жалеет: несчастные, что же они так суетятся? «Когда же жить? Так проживут свой век, и даже не пошевелится в них столь многое…» Но вот на пороге появляется вдруг вернувшийся из-за границы друг детства Обломова и совершенный его антипод Штольц — и начинается действие романа.

Теперь это уже не поверхностное трение персонажей, а сцепление и конфликт. Обломов, как может, защищается от Штольца: «Ты посмотри, где центр, около которого вращается все это: нет его, нет ничего глубокого, задевающего за живое. Все это мертвецы, спящие люди, хуже меня…» Даже напористому Штольцу явно не под силу вытащить из халата и поднять с дивана своего единственного друга. Для чего-то такого необходима женщина, и благодаря Штольцу она появляется. Ольга Ильинская (то есть уже

по самому звучанию фамилии «суженая» Ильи Обломова!) принимается лентяя, какого свет не видывал и мировая литература не знала, «обламывать».

Любовная история Обломова и Ольги — очень старомодная, несколько наивная и лучшая часть романа. Стоит отказаться на время от современных взглядов, представлений и эстетических пристрастий, чтобы ощутить всю прелесть, глубину и безысходный трагизм этой истории.

Проблема в том, что Обломов эталонный барин и живое воплощение сибаритства как свойства. Он представитель особой породы или даже биологического вида, безуспешно искореняемого на протяжении всей истории человечества. Как существуют физическая красота, отшельничество, поэзия, музыка, так существует и эталон праздности, без доли которой счастье невозможно (так считал, в частности, пожизненный труженик Чехов). Она совершенно необходима, чтобы люди не перебесились от непрестанного преследования пользы и выгоды, и так же бесполезна, как Обломов — этот трагикомичный Дон Кихот служения идеалу покоя, неомраченного мира и *недеяния* (как зовется это свойство в восточной философии).

Совершенно не случайно Гончаров в одном месте сравнивает своего героя со «старцами пустынными», спавшими в гробу и копавшими себе при жизни могилу, а сам герой признается, что ему давно уже «совестно» жить на свете. Притом что в романе почти совершенно отсутствует религиозно-церковная сторона русской жизни, сведенная здесь к одной максиме: «Надо Богу молиться и ни о чем не думать».

Конечно же, в периоды модернизации Обломов (а с ним заодно и целая вереница так называемых «лишних людей») однозначно оценивался как социальное зло и тормоз социального развития. Соответственно «обломовщина» (термин Штольца/Гончарова, подхваченный социал-дарвинистами) воспринималась как болезнь (по выражению Добролюбова, результат «бездельничества, дармоедства и совершеннейшей ненужности на свете»).

Проблема усугублена тем еще, что у Обломова… женское сердце! Вот обо что обломались Ильинская с Штольцем. А поскольку встретились три… сироты — треугольник образовался тот еще.

Ильинская желала быть ведомой, а Обломов желал быть нянчимым. Поэтому после лета томительно бесплодной любви все закончилось

болезненным для обоих фиаско. Обломов молит любимую о пощаде: «Разве любовь не служба?… Возьми меня, как я есть, люби во мне, что есть хорошего…» Но Ольга беспощадна: это не любовь. «Я любила будущего Обломова! Ты, кроток, честен, Илья; ты нежен… голубь; ты прячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей… да я не такая: мне мало этого, мне нужно чего-то еще, а чего — не знаю!.. Ты добр, умен, благороден… и гибнешь… Кто проклял тебя Илья?…».

Посмотрим, что было нужно ей. Ольга с русским немцем Штольцем свое счастье заболтали, как в сочинениях какого-нибудь Чернышевского (что являлось общим рассудочным помешательством того времени). Их счастье оказалось гораздо более бессодержательным, чем полурастительное счастье Обломова с бесконечно тупой и чистой сердцем вдовушкой в жалком подобии Обломовки в петербургском предместьи.

Склонный к прямым и эффективным решениям Штольц, «утопив страсть в женитьбе», неожиданно упирается в тупик: «Все найдено, нечего искать, некуда идти больше». Ему вторит всем удовлетворенная и успевшая стать матерью Ольга: «Вдруг как будто найдет на меня что-ни-

будь, какая-то хандра… мне жизнь покажется… как будто не все в ней есть…»

Обломов бежал от света жизни, — каким была для него Ольга Ильинская, — к ее теплу — каким стала для него простонародная вдовушка. И трудно не вспомнить здесь пассаж из булгаковского романа: он не заслужил света, он заслужил покой.

И все бы в покое хорошо, кабы не скука. Для Обломова покой ассоциировался с отсутствием тревог и «тихим весельем», тогда как труд исключительно со «скукой». Однако, как показал семейный опыт Обломова и Штольца, оба этих состояния равно заканчиваются тоской — а это монета более крупного достоинства.

Гончаров в предельно гипертрофированной форме представил проблему борьбы и единства противоположностей (прости, читатель, за кондовую формулировку), где каждая сторона если не уродлива, то недостаточна, иначе говоря — маложизнеспособна. И оставил нам роман, который говорит нечто бесконечно важное о жизни вообще. Не только русской.

Топор Раскольникова
ДОСТОЕВСКИЙ «Преступление и наказание»

Роман «Преступление и наказание» (1866) — чтение не для слабонервных. Впрочем, как и большинство художественных произведений Федора Михайловича Достоевского (1821–1881). Почитатели и исследователи его творчества категорически предостерегают не вменять автору помыслы и поступки его персонажей, что, конечно же, резонно. Недоброхоты возражают: но как быть, если сам автор априорно предпочитает изображать людей, как минимум, нервнобольных или болезненно мнительных, слишком часто одержимых навязчивой идеей и лишенных всяких тормозов? Выход один: испытать этих литературных героев и их идеи в действии. Федор Михайлович и явился величайшим испытателем проблемных идей своего века, актуальных, в той или иной степени, во все времена.

Человечество, в лице европейской цивилизации, в середине XIX века переживало рационалистическое помешательство. После разру-

шительных революций и войн и в результате невероятных научных открытий и неслыханного технического прогресса господствовавшие прежде взгляды были подвергнуты пересмотру и забракованы. Идеи Фурье и Дарвина овладевали миром, в естественных науках и философии позитивисты правили бал, нигилисты, суфражистки и приверженцы теории разумного эгоизма бежали впереди паровоза. Особенно в России, переживавшей период турбуленции, — слома традиционного уклада жизни и огромных перемен, — не многим уступающий аналогичным периодам в ее истории при Петре Первом и Ленине.

Умнее Пушкина в нашей литературе не было никого. Но уже Лермонтова разъедала рефлексия, поздний Гоголь сделался ее жертвой, а вышедшие из его «шинели» разночинцы-шестидесятники свихнулись на вопросах социальной пользы так, что принялись всю литературу перекраивать по своему вкусу и усмотрению. Увенчали процесс ее «рационализации» Достоевский с Толстым — столько же великие писатели, сколько доктринеры международного масштаба и вероучители читательских масс. И все же их гений не позволил им выйти за пределы литературы

— оба не только не бросили камня в Пушкина, но преклонялись перед ним, и сами создали произведения фундаментальные и канонические для русского самосознания. Естественно, что после подобной перегрузки «проклятыми вопросами» и великими идеями было неизбежно появление «безыдейного» якобы Чехова.

Романы Достоевского заслуженно считаются идеологическими, но несравненно важнее, что они полифоничны, по определению философа Бахтина. Идеи в них испытываются в спорах и на практике. Их многоголосие не подавляется автором и продолжает звучать в сознании читателей. Фокус заключается в том, что спорщики-мономаньяки (Достоевский называет их «мономанами») — это внутренние голоса самого Достоевского, его воплощенные гипотезы, увлечения, сомнения и страсти. Роман позволяет писателю их персонифицировать. Сам Достоевский расколот и многолик — но именно таков человек, если он не мономан. Неразрешимые противоречия непосильны для рассудка, а вот в человеческой личности (Достоевского, например) или в художественном произведении способны как-то уживаться, хоть искры и летят.

Стиль Достоевского похож на ловлю руками

черной кошки в темной комнате. Кажется, вот-вот писатель ее поймает. Вроде и мыслит он достаточно последовательно, да только мысль его только и делает, что на каждом шагу себя саму опровергает. «Соврешь — до правды дойдешь!» — восклицает друг Раскольникова со значащей фамилией Разумихин. Персонажи Достоевского почти поголовно с вывертом, как и сам их создатель, великий диалектик и казуист. Надо думать, была у него к тому предрасположенность, болезненно развившаяся под ударами судьбы. Достоевский не здоровый и не больной — он раненый.

Всего лишь за чтение и обсуждение письма Белинского Гоголю и «недонесение» угодить в каземат Петропавловской крепости, взойти на эшафот и отправиться на восемь лет в Сибирь (такой же срок присуждают в романе Раскольникову за двойное зверское убийство)! В остроге оказаться нечаянным свидетелем, как один каторжник, не поделив чего-то с другим, спокойно перекрестился перед тем, как зарезать товарища. Что же, жизнь и смерть совсем ничего не стоят?! Или душегубы и Наполеоны из другого теста сделаны и потому «право имеют»? Отсюда крамольные мыслишки о способности «осмелиться»,

«тварях дрожащих» и «крови по совести». Не только Раскольникова они беспокоили. Ведь если в обществе царит несправедливость, а Бога нет…

Писатель выдумал своего студента с топором, но во Франции однажды уже гильотинировали похожего идейного убийцу-интеллектуала, и Достоевскому известен был тот случай. Проблема не новая и очень заразная. Совсем скоро Ницше, признававший свое «избирательное сродство» с Достоевским, заговорит устами Заратустры и провозгласит концепцию Сверхчеловека. А в России в год смерти Достоевского террористы-народовольцы убьют царя.

Раскольников уже в начале романа полупокойник, обитающий в похожей на гроб конуре под крышей. Он почти не испытывает ощущений, а чувств и подавно. У него остались только раздраженные нервы и навязчивая идея. Уязвленная гордыня требует от него стать строгим и справедливым судией. Все его богатство — это выпестованная им безумная идея, топор на примете и старушонка-кровопийца. Он почти заставляет себя взяться за топор, а в результате понимает вдруг, что «себя убил, а не старушонку» — себя похоронил как человека. В груди у него теперь вместо сердца нечто вроде сосуда со смрадными

нечистотами, и всю жизнь ему предстоит таиться от всех людей без исключения. Полупокойник сделался вполне покойником, и ему остается только уповать на библейскую историю о воскрешении Лазаря. Оттого и наказание по суду для него означает избавление от непосильной ноши зря совершенного преступления. Всего лишь око за око. Никакого раскаяния Раскольников не испытывает. Испытывает только отвращение к себе и презрение к людям, которые его «недостойны понять»!

Конечно, Достоевского не могла устроить такая патология. Сам он никого не убивал, а только мысленно силился понять и спасти душу душегуба. Вот он же сам сумел пострадать и словно переродиться после каторги — стать не эпигоном Гоголя или французских романистов, которых он много переводил в молодости, а соперником Толстого, пламенным христианином и без пяти минут пророком (что за год до смерти засвидетельствует и подтвердит его знаменитая речь на открытии памятника Пушкину в Москве). Поэтому необходимо было каким-то образом заставить Раскольникова страдание принять, а не наказание. Лучше Евангелия для этого ничего нет. Самому Достоевскому по пути на каторгу

Новый Завет вручили жены ссыльных декабристов, вовремя и в хорошие руки. Но кто сделает что-то такое для его героя? Так появляется падшая из любви к близким блудница — юная петербургская проститутка Соня Мармеладова. Она, подобно женам декабристов, пойдет за Раскольниковым в Сибирь и в эпилоге романа вручит молча Евангелие этому современному Лазарю. Ее он не любит, но, может, полюбит Христа…

Надо сказать, что женские образы в романах Достоевского строго делятся на две разновидности: или кроткие и робкие — или истеричные и стервозные. Другие ему были неинтересны, ничего не попишешь. Оттого и читателей у него больше, чем читательниц.

Мужские образы более разнообразны, хоть все с «идеей» или дурными привычками и наклонностями. Особо интересен своего рода двойник и антипод Раскольникова Свидригайлов. В отличие от него Свидригайлов мало рассуждает и много чувствует, и диапазон его — от великодушной помощи близким, до преступного имморализма и самоубийства (чем вполне могла бы закончиться история Раскольникова). Библейской параллелью ему мог бы быть не Лазарь, а апокрифичный Иуда. Он также играет роль «бога из машины»,

разрешающего материальные проблемы героев. Образ следователя Порфирия Петровича более чем непрост и заслуживает отдельного романа — то ли Савл он, то ли Павел? Замечательны образы пьянчужки Мармеладова и его жены. Из замысла романа «Пьяненькие», который развивал бы тему «униженных и оскорбленных», им повезло попасть на страницы бессмертного романа и избежать забвения. Прекраснодушный идеалист Разумихин, оттеняющий образ мизантропа Раскольникова, своего рода гоголевский Ноздрёв-2.

Роман «Преступление и наказание» Достоевского, подпитываясь образами прошлого, конденсирует их и преображает. Непрямо, но явно он повлиял на «Воскресение» Толстого и набоковскую «Лолиту», сексуализированные версии историй преступления и наказания.

Действие всех романов Достоевского разыгрывается в основном в интерьерах и на людях, он последовательный урбанист. Его Раскольников, выбравшись как-то за город, скорей возвращается обратно, поскольку только затерявшись в толпе ненавистных ему двуногих «тварей дрожащих», на берегах не каналов, а «канав», он чувствует себя как рыба в воде.

Царящую всегда в произведениях Достоевского

атмосферу конфуза, истерик, нервических дознаний и садомазохистских припадков особо любят деятели театра и кино. Достоевский заслуженно считается гроссмейстером конструирования сцен, разрешающихся скандалом. Сценично, и есть что играть.

Своим романом Достоевский застолбил за собой одну из вечных тем мировой культуры: преступление — и наказание. Ее эмблемой сделался Раскольников с топором, а девизом: тварь я дрожащая — или право имею?…

Бесы Достоевского
ДОСТОЕВСКИЙ «Бесы»

Достаточное число людей Достоевского боготворит, примерно такое же число людей его на дух не выносит, остальные стараются держаться от его книг подальше, насколько получится. Но и этих последних Достоевский достанет рано или поздно, потому что «час Достоевского» неизбежно присутствует на циферблатах как в жизни отдельных людей, так и целых народов, стран и всего человечества. Это час дезориентации, решительного пересмотра прежних ценностей, душевной и социальной смуты и самоуничтожительного беснования, в судорогах которого что-то выгорает дотла, а все уцелевшее так или сяк обновляется и продолжает свое движение до следующего припадка.

Потому так читают и ценят не только в крещеном мире произведения Достоевского, ибо они являются антропологическим расследованием — жестоким философским экспериментом, поставленным на самом себе русским писателем, обнародовавшим полученные данные. Похожим

бесстрашным образом действовали ученые вроде Пастера в медицине, Паскаль и Ницше — в философии, в психологии — Фрейд, в физике — Эйнштейн (и трое последних безоговорочно признавали в Достоевском первопроходца в дебрях сознания и лабиринтах познания).

«Бесы» долгое время принято было считать политическим романом-памфлетом и пасквилем на революционную интеллигенцию, затем увидели в нем пророческий роман-предупреждение, антиутопию своего рода. Но подобные плоские толкования не более чем черно-белая фотография видимой части айсберга. Потому что роман этот обращается не к обществу, которое неисцелимо, а к отдельному человеку, у которого есть шанс узнать себя в поднесенном к лицу кривом зеркале и отшатнуться.

Мнение о «Бесах» как о так называемом идеологическом романе уже «теплее». В нем действительно ведется непрекращающаяся сумбурная полемика между людьми, ушибленными той или иной идеей. У каждого она своя — как у каторжника ядро на ноге или тачка. Только все эти разговоры ведутся в голове Достоевского, породившего Ставрогина, который в свою очередь породил прочих мелких «бесов», подбросив каж-

дому какую-то из своих идей и оставшись ни с чем — королевичем без королевства. Все вертится вокруг него, и все, включая автора, влюблены в этого «принца» и «Ивана-Царевича» — писаного красавца и аристократа, ведущего себя непонятно и безобразно, отчего его харизма только растет. Но аристократ без служения бесплоден по определению. Все дано было Ставрогину от рождения и не требовало усилий, отчего у него не осталось ни желаний, ни чувств, ни даже ощущений, словно его поцеловал Сатана в сердце. Он — пустая оболочка, которой завладел бес, проверяющий его реакции на те или иные раздражители. Реликтовая человечность в Ставрогине радуется, если удается ему испытать что-то вроде боли или унижения, гнева или сладострастного шевеления чувства. Идеальный кандидат в князи мира сего, как мерещится младшим бесам, собравшимся этим миром править. Однако Ставрогин их подвел — повесился.

Бесы второго порядка — это Верховенский-младший (организатор и провокатор), Шатов (идолопоклонник «народа-богоносца»), Кириллов (теоретик самоубийства), Шигалев (взбесившийся якобинец). Дальше шатия помельче — исполнители и прибившийся к ним сброд. Им

якобы противостоит, а на деле потворствует лагерь былых «властителей дум» (по существу же, приживал — от квазидиссидента Верховенского-старшего и модного беллетриста Кармазинова до псевдоюродивого Семена Яковлевича) и властных вельможных дам, признавших в нигилизме пикантную столичную моду. Словно ослабело вдруг над страной невидимое магнитное поле, и изо всех щелей повылазила всевозможная нежить, чтобы заявить свои права.

Именно так нечто подобное всегда происходит, хотя очередное «беснование» — лишь самый наружный и оттого наглядный слой явления, причины и движущие силы которого наблюдению недоступны. Но даже узнав причины, — например, морских приливов и отливов, — разве способны мы их отменить? По силам ли такое «дурочкам»-Хромоножкам, «идиотам»-Мышкиным, уличным Соням Мармеладовым? Только в XX веке кое-что в этом вопросе стало проясняться, хотя прозрения относительно «восстаний масс» не по Марксу имелись уже у Достоевского (в «Бесах» — исторические «судороги» раз в тридцать лет, «чтобы не было скучно»; в «Братьях Карамазовых» — ужас отцеубийства и зловещая фигура Великого Инквизитора; «сверхчеловеческие»

искушения Раскольникова и пр.).

Конечно же, «Бесы» не реалистический роман, как, скажем, у «застолбившего» в «Отцах и детях» тему нигилизма Тургенева, литературного антипода и антагониста Достоевского. Слишком много у Достоевского пренебрежения беллетристической складностью повествования, психологической достоверностью, словесным мастерством (порой даже закрадывается подозрение, что в спешке или творческой горячке какие-то из глав могли диктоваться им женестенографистке, в тандеме с которой писатель успешно опробовал новомодную технологию французских романистов при сочинении «Игрока»). Не всем нравятся в произведениях Достоевского многословие, приблизительность и неряшливость разночинской речи, без конца себя поправляющей и уточняющей, склонность героев к истерикам и садомазохистским вывертам, рукотворность скандалов, без которых проза Достоевского немыслима. Но именно таков был его персональный писательский способ «расковырять» и прояснить поставленную проблему, увенчав ее хлесткой характеристикой, поразительным умозаключением или крылатым афоризмом. «Если Бога нет, то какой же я после

того капитан?», например.

«Бесы» — это духовидческий роман, выросший из «семечки» гениального одноименного стихотворения Пушкина на «почве» скандального судебного дела террориста Нечаева. А Достоевский ведь сам по матери… Нечаев, не говоря уж, что сам прошел через увлечение социализмом и через каторгу по делу заговорщиков из кружка Петрашевского (имевшего литературный псевдоним… Кириллов). Такую вот операцию по изгнанию бесов проделывает на себе писатель-парадоксалист на глазах у почтенной публики.

Великий роман тем и отличается от просто хорошего романа, что даже спустя полтора столетия описанное в нем не становится «прошлогодним снегом». Во всяком случае, в России. То ли место такое заколдованное, то ли, и впрямь, читатель держит в руках бессмертный роман, входящий в великое «пятикнижие» Достоевского.

Лабораторный Мышкин
ДОСТОЕВСКИЙ «Идиот»

За прошедшие полтора столетия столько во всем мире сочинено о Ф.М. Достоевском (1821–1881), что к его собственным сочинениям нелегко подступиться. И к роману «Идиот» это относится еще более чем к другим произведениям его канонического романного «пятикнижия». Как известно, своеобразие и главное отличие их от современных им западноевропейских романов (которые в молодости он тщательно изучал, анализировал и даже переводил) состоит в идеологичности, то есть рассудочной запланированности.

Приступая к роману «Идиот», Достоевский поставил перед собой труднейшую, если вообще выполнимую задачу: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, — всегда пасовал». Таким образом, русский писатель пожелал

создать и представить миру идеальный эталонный образ, чтобы поверить им современный мир по всем параметрам. Мысль его находила только считанные примеры лиц, подходящих для этого: Богочеловек Христос, трагикомичный Дон Кихот и, с большой натяжкой, мистер Пиквик. Такова история появления в результате «князя Христа», «русского Христа», Льва Николаевича… Мышкина. Писатель, как то бывает с писателями, родил его из головы — и заметьте, не Голема, не уродца Франкенштейна, не устрашающего Ревизора, а «положительно прекрасного» литературного героя. Эксперимент-с.

И Мышкин в сюжете романа достойно справился с поставленной автором задачей. Он «невинен», то есть безгрешен, добр, бескорыстен, открыт и расположен к людям, «как дети», согласно евангельской заповеди (от Матфея: 18, 3). Он появляется из Швейцарии — несказанно прекрасного горного и озерного края, присягнувшего одному из прототипов Великого Инквизитора Кальвину, породившего извращенного моралиста Руссо, дававшего прибежище космополиту Эразму и безбожнику Вольтеру, всевозможным вольнодумцам, анархистам, политэмигрантам и заговорщикам. Здесь Ницше искал Заратустру, у

Ленина был штаб, поэты Белый и Волошин трудились физически на постройке антропософского храма доктора Штайнера, а в заоблачных санаториях и клиниках медицинских светил даже в годы Великой войны лечились и исцелялись туберкулезники и невротики всех стран. Еще здесь обрел последний покой прах Понтия Пилата и был похоронен Джойс, сражался Суворов, и по-прежнему висит в базельском музее ужаснувшая Достоевского и его Мышкина картина Гольбейна «Мертвый Христос», от которой «у иного еще вера может пропасть». И вот чудом излечившийся в этом прообразе рая земного припадочный «идиот» (идиотия неизлечима, и речь может идти разве что о тяжелом психическом расстройстве на нервной почве), князь Мышкин, «на первый случай положил быть со всеми вежливым и откровенным» по возвращении на родину — в земную жизнь.

Да только родина за годы его отсутствия в результате великих и судьбоносных реформ (и по воле автора, не так давно вернувшегося не из Швейцарии, а с сибирской каторги) превратилась в истый Содом, где «теперь всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели», как говорится в романе. Дошла и до нас

беда, о которой на Западе прежде писали Бальзак и другие, да и собственные «звоночки» о ней уже прозвучали — у Пушкина в «Пиковой даме», у Гоголя в «Портрете» и «Мертвых душах». Однако Достоевский поставил вопрос ребром: всему виной потеря веры и смута в душах эгоистических безбожников. Такая была у писателя «идея», из которой пророс «Идиот». Другой вопрос, способен этот самый «идиот» погрязший во грехе мир спасти?

В отличие от «Преступления и наказания», где люди замучены и сходят с ума от жестокой нужды, в этом романе Достоевский «мечет банк», засыпая героев пачками денег, брильянтами и миллионным наследствами (сразу два на один роман, язвили современники, не многовато ли?). Что для них лучше? А получается, что «оба хуже» — не годится способ. Да и герои или бездельники и паразиты, — алчущие стяжатели, карьеристы, интриганы, пустословы, — или самоубийцы и убийцы без тормозов. Боже правый, не пересаливает ли автор?

У Достоевского имеется самооправдание на сей счет: мой реализм не обыденный, а фантастический, докапывающийся до самой сути и глубин. А бессчетные толкователи и интерпретаторы

присовокупляют: все романы Достоевского суть идеологические и полифонические, где все без исключения позиции и взгляды должны быть высказаны, всесторонне рассмотрены и восприняты, поскольку всякая тварь имеет право голоса и собственную правду. Не позавидуешь сострадательному Мышкину, и нелегко придется читателю романа, изобилующего перекрестными интригами, разоблачениями и скандалами и захлестнутого потоками прямой и косвенной речи. Косноязычие, разночинская скороговорка, неряшливые плеоназмы (вроде «старенькая старушка») и нескончаемое потрошение и выворачивание всякой мысли и чувства наизнанку — все это не помеха для читателей Достоевского, для театральных и киноинсценировок, поскольку более экономным и убедительным образом некоторые важнейшие для нас вещи ни до, ни после него никто не сумел лучше высказать или, по крайней мере, проговорить.

Мастером по умолчаниям и подтексту был Тургенев (сравните, ради интереса, его «Живые мощи» с душещипательным мышкинским рассказом о девушке Мари и швейцарских детях), а мастером по готовым ответам сделался состарившийся Толстой. С ними обоими Достоевский

соперничал и состоял в непростых отношениях, отчасти являясь их антиподом (оттого и почитатели у них зачастую разные). Если вывести за скобки Тургенева и предельно заострить: прирожденный естествоиспытатель и «мифоман» Достоевский часто договаривался до правды, а органический «правдолюб» Толстой, в конце концов, так запутался в своих показаниях и учительстве, что вынужден был бежать из собственного дома и умереть в дороге (как тот араб из притчи, что бежал от Смерти в Самарру, а он — на узловую станцию Астапово). Впрочем, уход Достоевского был не менее драматичен, если попытаться проследить цепочку целого ряда предшествовавших этому событий последнего года жизни, увенчанного произнесением триумфальной Пушкинской речи на открытии памятника поэту в Москве (но нас всех устраивает медицинская версия, а не экзистенциальная). Конечно, Достоевский тоже давал ответы на так называемые «проклятые вопросы», которые ценятся сегодня несравненно выше толстовских, но славу ему снискало непревзойденное умение их ставить — и нередко в афористической форме.

Описанный Достоевским мир был завравшимся донельзя, отчего увидевший в русском писателе

родственную душу Ницше затеял собственную «переоценку всех прежних ценностей», а пришедший к схожим выводам Толстой занялся «срыванием всех и всяческих масок», поневоле превратившись в пресловутое «зеркало русской революции». Повсеместные дезориентацию и помешательство Достоевский гиперболизировал и утрировал, доведя их концентрацию до горячечного критического состояния, несовместимого с жизнью. Поэтому чтение Достоевского не для слабонервных. Знаменитая центральная сцена у Настасьи Филипповны с рогожинской ватагой больше напоминает собачью свадьбу, а не человеческий мир, несмотря на то, что этот женский образ почти списан с натуры (с Аполлинарии Сусловой — проклятия жизни сперва Достоевского, затем Розанова). Ну и по силам ли было такому дитяти по незрелому уму и неискушенному сердцу как сердобольный девственник Мышкин уцелеть в этаком Содоме (или «краю непуганых идиотов», если рискнуть прибегнуть к шутке из «Записных книжек» Ильфа)? Причем женщины раскусили этого слетевшего к ним безобидного, но и бесполезного «голубя» раньше, чем мужчины. Он и вернулся восвояси — в швейцарское заведение для душевнобольных

(что, кстати, случилось и с бедным рехнувшимся Ницше, которого один его последователь прозорливо окрестил «ягненком, вообразившим, будто он волк»).

В итоге у Достоевского получился очень «расхристанный», трагикомичный и совершенно уникальный роман, в котором потенциальный кандидат в мессии провалил миссию (может, потому что курил, а может, оттого что идиот). Великий романист, тем не менее, был азартным Игроком, и в рукаве у него еще имелись другие карты: «русские мальчики», Алеша Карамазов, старец Зосима — и Пушкин, наше все, наш джокер.

Сказки о России Салтыкова-Щедрина
САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН «История одного города»

Быть дураком — наше врожденное естественное свойство. Ничего стыдного в этом нет. Сознание и признание данного факта в той или иной мере присуще всякому разумному человеку. Кто никогда не видел в зеркале дурака — тот попросту идиот, этого еще не знающий. Есть смиренная русская поговорка: «Родился мал, вырос глуп, помер пьян, ничего не знаю. — Иди душа в рай».

Как всякий человек, всякий народ тоже имеет неотъемлемое право на глупость. «История одного города» Салты-кова-Щедрина (1826–1889) — наш драгоценный вклад в сокровищницу всемирной дури и жемчужина в ее короне. Наравне с вкладами Джонатана Свифта, Эразма Роттердамского («Похвала глупости»), Себастьяна Бранта («Корабль дураков»), Брейгеля Мужицкого («Нидерландские пословицы») — в противовес «Городу Солнца» Кампанеллы и прочим утопичным грезам, от Платона до Мора, отцов-иезуитов, якобинцев, фурьеристов и т. д.

Прямая линия может быть прочерчена от щедринского города Глупова и глуповцев к «Городу Градову», «Чевенгуру» и «Котловану» Андрея Платонова, к зиновьевскому Ибанску и заибанцам; ретроспективная — к русскому фольклору, басням Крылова и гоголевскому «Ревизору»; боковые — к «Проекту введения единомыслия в России» Козьмы Пруткова и «Истории России от Гостомысла до наших дней» А.К. Толстого; диагональные — к Ильфу и Петрову с Булгаковым и дальше — к ерофеевскому эпосу «Москва — Петушки» (где заявлено, что все на свете должно происходить медленно и неправильно, чтоб не загордился человек) и к приговскому циклу про Милицанера (который пусть не михалковский Дядя Степа Каланча, а все у него под контролем почище, чем у американских Суперменов и Бэтменов), и даже к детским сказкам о Буратине и Незнайке (первые сведения о котором можно найти еще в русском фольклоре — как незнайка на печи лежит, а знайку на веревочке ведут).

Также более чем весомый противовес нашей казенной триаде «самодержавие-православие-народность» и административной мудрости аракчеевских и сталинистских проектов. Увы, люди весьма ненадежный расходный матери-

ал для строительства очередной вавилонской башни, идеальной казармы или вселенского концлагеря. Не все верят, к счастью, что такой труд сделает нас свободными и счастливыми.

Но пора уже от похвалы глупости переходить к дифирамбу бюрократу.

И чиновники чувствовать умеют

Нет другого сословия, которое дружно поносили бы все, кому не лень и почем зря. Фигура бюрократа и чиновника — это наш идол для битья и козел отпущения. Словно он повинен в нашей неспособности к самоуправлению и недоговороспособности. Тогда как в государстве так и должно быть — разделение труда. И чем инфантильнее население, тем всевластнее бюрократ и свирепее методы правления. В щедринском Городе у градоначальников универсальный ключ к решению любой проблемы — «принцип свободного сечения», то бишь профилактическая порка населения.

Глупо или смешно, но стоит помнить, что телесные наказания еще не столь уж давно были распространены повсеместно — от английских школ до российской армии. У нас дворян-то перестали сечь только после указа Петра III в 1762

году, а крестьян и солдат секли еще сто лет на законном основании, да еще полста рукоприкладствовали или пороли по особому распоряжению, вплоть до самой гражданской войны (последним, кажется, массовую порку населения практиковал Верховный Правитель России Колчак, одно слово — герой и мученик белой идеи). В XIX веке необходимость и оправданность телесных наказаний аргументировалась так: «Есть грубые натуры, на которые ничто не действует, кроме телесной боли» (выловленная Герценом через несколько лет после отмены у нас крепостного права цитата из «Московских ведомостей»).

Так вот — Салтыков-Щедрин был чиновником и бюрократом. Между прочим, не он один из русских литераторов. Достаточно вспомнить Тютчева или Гончарова, да и Пушкин порой числился на государственной службе. И кстати, Салтыков, как и Пушкин, закончил Царскосельский лицей, эту элитную кузницу госслужащих, и даже пописывал стишки, да вовремя бросил. Более того, угодив на службу в канцелярию военного министра России, также поплатился многолетней ссылкой в Вятку за «вредный образ мыслей» и первые литературные публикации без спросу и одобрения начальства. Что свидетель-

ствует не столько о царивших нравах, сколько о жесточайшей регламентации общественной и частной жизни в дореволюционной России, где мыши было не проскользнуть. Один город не покинуть и в другой не въехать даже на день, без позволения на то свыше или кары. К сведению: такая же, в принципе, регламентация всего и вся и куда более жестокая карательная система существовали и в наиболее цивилизованной части благословенной Европы до самой Великой французской революции. А как еще можно научить людей не ходить и не ездить на красный свет светофора? Помнят, шельмы.

Однако Салтыков был чиновником образцовым, не бравшим и не позволявшим другим брать взятки, то есть «подмазывать» косную и буксующую бюрократическую систему. Позволь, читатель, в связи с этим, привести две иллюстрации.

Первая о плохом бюрократе. Это впечатляющая фотография индийского чиновника, премированная на конкурсе World Press Photo в начале XXI века. За огромным столом сидит упитанный индус, напоминающий Раджа Капура, а за его спиной сплошная стена книжных шкафов, еще и заваленная сверху пухлыми папками под самый

потолок. Невозможно даже представить, чтобы столь важный человек стал вдруг копаться в них с какой-то стати. Самое поразительное — это стерильная чистота письменного стола. Ни ручки на нем, ни бумажки, ни канцелярских принадлежностей, ни даже телефона, ничего лишнего. Не какие-то дела решать по существу сидит здесь столоначальник, а принимать подношения. В царской России подобная система самообеспечения чиновничьего сословия простодушно называлась «кормлением» и сильно усовершенствовалась с тех пор.

А вот хорошим бюрократом проявил себя Салтыков, за что и поплатился, в конце концов, увольнением со службы, дослужившись до чина действительного статского советника, штатского генерала. То есть все триста лет правления дома Романовых имелся спрос на более-менее честных и принципиальных чиновников, как до того — на смышленых думных дьяков, искушенных кремлевских «визирей», деятельных царских воевод. Не возникло бы иначе никакой империи. И вот характерная история из трудовой биографии Салтыкова.

Будучи в очередной раз вице-губернатором, он потребовал от своих подчиненных трудиться

сверхурочно. Честно отработав полдня, как было заведено, те возвращались в свой «спальный район» в дальнем предместьи, а к восьми вечера вынуждены были возвращаться на службу. В распутицу они брели босиком по бездорожью, а дойдя до мощеных улиц, мыли ноги в последней луже и влазили в свои сапоги, чтобы выглядеть опрятно и прилично. Эту картину увидел и описал заезжий газетчик, скрывшийся под псевдонимом, что было нормой в то время. Так вот, Салтыков не только устыдился и отменил собственное распоряжение, но потратил время и старания, чтобы отыскать журналиста, поблагодарить за урок и даже предложить сотрудничать.

На всех портретах Салтыков-Щедрин выглядит «букой», наводящим страх на современников и потомков. Мандельштам писал в «Шуме времени»: «… эмблема всего дома, портрет Щедрина, глядящий исподлобья, нахмурив густые губернаторские брови и грозя детям страшной лопатой косматой бороды. Этот Щедрин глядел Вием и губернатором и был страшен, особенно в темноте». Но этот всегда недовольный «угрюм-бурчеев» имел сердце и, выбранив на чем свет стоит подчиненных, выписывал им премии, вспомоществование или повышение оклада.

Каким чиновником он был, таким впоследствии и редактором, возглавив после Некрасова «Отечественные записки» — влиятельнейший литературный журнал того времени, где он сам вкалывал как чернорабочий и литературный поденщик. Литература и журналистика, которыми он занимался, причислялись тогдашней публикой к «обличительному направлению» (столетием позже американцы станут звать таких обличителей «разгребателями грязи»). Поэтому уму непостижимо, как удалось Щедрину создать между делом такой несомненный литературный шедевр как «История одного города». И наоборот, понятно, отчего после закрытия журнала правительством, которое затягивало гайки после убийства Александра II, ему не оставалось ничего другого, как безнадежно разболеться и умереть. Трагический разрыв связи с читателями он описал по горячим следам в самой несказочной из своих сказок «Приключение с Крамольниковым».

Трудно поверить, какое нежное сердце было у этого чиновника — чрезвычайно умного и болезненно непримиримого человека. Вот что писал своим детям этот бюрократ, отвлекаясь от литературных и политических баталий:

«Доношу вам, что без вас скучно и пусто. Когда вы были тут, то бегали и прятались в моей комнате, а теперь такая тишина, что страшно. И еще доношу, что куклы ваши здоровы и в целости. Им тоже скучно, что никто их не ломает. А еще доношу, что сегодня Арапка [едва оперившаяся канарейка], когда я вошел в игральную, сел сначала мне на плечо, а потом забрался на голову, и не успел я оглянуться, как он уже сходил. Вот так сюрприз. Что же касается до Крылатки, то она еще совсем голенькая, но мать начинает уже летать от нее. Ни конфект, ни апельсинов после вашего отъезда в Петербурге уж нет; все уехали следом за вами в Баден. Я думаю, что вы уж возобновили с ними знакомство. Будьте умники и учитесь. Пишите ко мне что вздумается, но непременно пишите. Я буду прятать ваши письма, и, когда вы будете большие, мы станем вместе их перечитывать. Целую вас обоих крепко-накрепко. Как только можно будет, прилечу. Не забывайте папу».

Глуповская история

Это очень необычная история, сюрреалистическая. То есть, все ее элементы укоренены в реальности и даже срисованы с натуры, но образу-

ют такую же фантасмагорию, как в головоломной графике Эшера, живописи Дали, прозе Кэрролла. Все в ней — правда, и все — выдумка. А все вместе — историософский структурный анализ абсурда административных утопий и той почвы, на которой они произрастают, расцветают, лопаются и пожираются, в конце концов, апокалиптичным ОНО. В русской литературе нечто такое встречалось разве что у Гоголя, да, может, у Державина («Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей…»).

Сам Салтыков на тогдашнем позитивистском языке попытался охарактеризовать свое ОНО так:

«Когда цикл явлений истощается, когда содержание жизни бледнеет, история гневно протестует против всех увещеваний. Подобно горячей лаве проходит она по рядам измельчавшего, изверившегося и исстрадавшегося человечества, захлестывая на пути своем и правого и виноватого. И люди, и призраки поглощаются мгновенно, оставляя вместо себя голое поле. Это голое поле представляет истории прекрасный случай проложить для себя новое и притом более удобное ложе» (в статье «Современные призраки» 1863 года, за шесть лет до публикации первых глав

«Истории одного города» в «Отечественных записках»).

Именно таков был итог предпринятого Угрюм-Бурчеевым героического «упразднения естества», разрушения старого Глупова, переименованного им в Непреклонск, и фатальной попытки «устранения реки», продиктованных жизнеотрицанием и подспудным стремлением к смерти (что не чуждо было и социализму советского образца, согласно академику-диссиденту Шафаревичу, с чем трудно не согласиться).

Но это все теория, а у Щедрина находим ее замечательный «фарш» и фейерверк совершено неожиданных решений: про сломавшийся органчик или деликатесную начинку в головах градоначальников, про глуповские клоповный, блошиный и тараканий «заводы» по разведению оных, про коррупционера, что избежал казни, зарезавшись огурцом. Глава о семи пагубных днях безначалия и шести градоначальницах — блестящий очерк анатомии гражданской смуты, анархии, самоистребительной войны, и одновременно — предельно остроумное и аппетитнейшее чтение для литературных гурманов. Список сюжетно разработанных русским сатириком тем мог бы составить краткую энциклопедию

социальных заболеваний и эпидемий.

Глуповцы пребывают в пассивном залоге у собственной Истории. Только дважды они проявили инициативу: когда, будучи еще головотяпами, князя себе искали (предание Нестора-летописца о призвании варягов), и когда целую неделю предавались «бездельному и смеха достойному неистовству» (начав с самосудов и дойдя до совершенного умопомешательства и озверения). Их пластичность, легковерие и энтузиазм послушания, «беспрекословное исполнение того, чего не понимаешь», больше всего удручали сатирика.

То невиданный голод у глуповцев, то неслыханный пожар, от которых никому никакой пользы и «сытости».

То Бога они забудут и прилепятся к идолам — то вновь их в реку спустят, то ересь у них — то нескончаемая Масленица.

«Войны за просвещение» в Глупове заканчиваются, вместо учреждения Академии, строительством очередного «съезжего дома» для арестантов, что проще и привычнее.

Модернизация по-глуповски сводится к принудительному внедрению в рацион горчицы и прованского масла.

А ведь как сопротивлялось полвека российское

крестьянство навязыванию картофеля, навсегда упразднившему репу на нашем столе. До бунтов доходило и войсковых карательных экспедиций. А отберите-ка сегодня у русского человека картофанчик разваристый, с маслицем и голландской селедочкой, да под водочку, и предложите репу взамен — бунта не миновать! «Человек бунтует», уважительно пишет Щедрин в таких случаях. А градоначальникам только того и надо: чтобы карась не дремал и жизнь малиной не казалась.

С возведением глуповцами собственной Вавилонской башни и завоевательными походами на соседнюю Византию — того хуже. В истории России бывали фантазеры и нечаянные сатирики покруче Щедрина. Приведем фрагмент из рецензии в суворинском «Новом времени»:

«…Завоевания Византии г. Салтыков тоже коснулся, и довольно остроумно („Войны за просвещение“), хотя, по правде сказать, сюжет этот достаточно исчерпан. Была другая фантазия, более дикая и нелепая, взлелеянная всесильным Платоном Зубовым после 1793 года [то есть как реакция на Великую французскую революцию]; фантазия эта сохранилась в собственноручных набросках знаменитого временщика: разграничив Европу, он присоединял к России все

пространство до устьев Эльбы на севере и до Триеста на юге и назначал несколько российских столиц, в которых государи должны были жить по нескольку месяцев в году; эти столицы были: Петербург, Москва, Ярославль, Астрахань, Берлин, Гамбург, Вена и еще что-то; извращенная фантазия и невежество всесильных россиян того времени не останавливались ни перед чем, подкрепляемые беглыми маркизами и другими представителями старого режима, устремившимися в Россию, как в землю обетованную». Ну как, вставляет?

«История одного города» — сочинение несколько хаотическое, неоднородное, фрагментарное, с необязательными сносками и добавлениями, поскольку писалось оно и публиковалось по частям в тогдашней периодике. Поэтому и в книжном издании не все стыкуется, и отсутствуют некоторые из обещанных глав. В частности, о последнем в описи градоначальников майоре Архистратиге Перехват-Залихватском, что якобы «въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки», которых в нем отродясь не было. Зато побывало уже ОНО, после чего, как сказано, «История прекратила течение свое».

И тем не менее, это великое произведение и

исключительной ценности чтение для всякого мыслящего читателя. Оно пропитано насквозь отсылками и аллюзиями к Писанию (семь дней творения, скитания в пустыне, библейские напасти) и мифологии (Леда и Лебедь), к летописям (в присущем летописцам велеречивом стиле) и фольклору (настоящий пир известных и не очень русских идиом), к трудам российских историков и трактатам моралистов, к легендам о юродивых и старцах. И все это в пародийном ключе, что только повышает увлекательность чтения.

А еще оно похоже на кубик Рубика, где вдруг выскакивают какие-то вещи, которых Салтыков знать не мог и словно предвидел: о гегемонии демагогов и судилищах 1937 года, о генеральной линии партии и реванше ревизионистов, о восстании меньшинств и промывании мозгов пиарщиками, споры об эвтаназии.

«История одного города» — сочинение эпическое, «былинное» и сказочное. Хотя бы потому, что вся художественная литература представляет собой, в некотором смысле, «сказки для взрослых», которые стоит научиться читать и не путать их никогда, подобно глуповцам, с действительностью.

Другие сказки

Щедринские «Сказки» мало похожи на сказки в привычном смысле. Скорее, это басни в прозе, иногда даже аллегории (как «Добродетели и Пороки», например) или, вообще, случаи из реальной жизни (как упоминавшееся уже автобиографическое «Приключение с Крамольниковым» и, отчасти, «Игрушечных дел людишки»).

Большинство читателей помнит немногие из них — те, что входили в школьную программу, или по которым был снят мультфильм (как история о генералах на необитаемом острове, самая скучная из всех; уж «Дикий помещик», на ту же тему, намного живописнее).

Названия некоторых сказок Щедрина стали нарицательными, то есть ёмкими образами, свидетельствующими, что писатель попал в них в самое «яблочко»: «Премудрый пискарь», «Карась-идеалист», «Вяленая вобла», «Медведь на воеводстве», «Недреманное око», «Орел-меценат».

Явно лучшей участи заслуживают забытая сказка «Коняга» и совершенно изумительная повесть об оживающих куклах «Игрушечных дел людишки» — полудокументальная, полуфанта-

стическая история.

В паре с «Приключением с Крамольниковым» может и должна восприниматься заключительная «Рождественская сказка». Думается, она не в меньшей мере автобиографична. В ней рассказывается, как маленький мальчик уязвлен несправедливостью мироустройства, в котором не предусмотрено или не находится места для Правды — а как жить без Правды (невольно вспоминается солженицынский лозунг «жить не по лжи»)?! Эта неотступная мысль и дефицит в окружающем мире сугубо русского сочетания истины со справедливостью и сводят мальца в могилу.

Салтыков-Щедрин прожил несравненно дольше героя своей последней, заветной и очень сентиментальной сказки, однако ушел по той же причине. А нам оставил сочиненные им сказки о России как завещание, смысл которого — изживание собственной глупости.

* * *

Будет не лишним напоследок пояснить употребление некоторых слов.

В «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» — генералы штатские, то есть крупные чиновники, каким был и сам Михаил

Евграфович Салтыков, взявший себе литературный псевдоним Николай Щедрин.

«Пискарь» вместо «пескарь» — так писалось в то время.

Игра в «носки», которой бригадир Фердыщенко предается со своими подчиненными, — карточная игра, в которой проигравшего бьют засаленной колодой карт по носу.

Титул Угрюм-Бурчеева «прохвост» — это переиначенный народной этимологией чин армейского тюремного надзирателя профоса (как в наше время «прихватизацией» зовут приватизацию). В обязанности профосов входили также ассенизация и исполнение телесных наказаний, доставшиеся по наследству от средневековых палачей. Чина такого и должности еще при жизни Салтыкова-Щедрина не стало, тем не менее, прохвосты никуда не делись. Причем не только в книжках.

«Самый русский из русских писателей»
ЛЕСКОВ «Соборяне»

Именно так вслед за Львом Толстым охарактеризовал Николая Лескова (1831–1895) критик Святополк-Мирский, аргументируя это так: «Самое поразительное и оригинальное у Лескова — это русский язык. Его современники писали и старались писать ровным и гладким языком, избегая слишком ярких или сомнительных оборотов. Лесков же жадно хватал каждое неожиданное или живописное идиоматическое выражение».

Таким образом, это суждение указывало не столько на редкостное знание Лесковым условий жизни русского народа, сколько на стиль его рассказов и повестей, вошедших по праву в золотой фонд художественной литературы и «русский канон», значимый не только для литературы, но и для культуры и русской цивилизации в целом: «Левша», «Очарованный странник», «Запечатленный ангел», «Леди Макбет Мценского уезда», «Железная воля», «Заячий ремиз» и др.

Ситуация такая же примерно, как с Мопас-

саном, чьи рассказы несравненно сильнее его романов. Лесков тоже написал полдюжины романов, из которых сегодня серьезный интерес представляют только «Соборяне». Более того, два его ранних антинигилистических романа («Некуда» и «На ножах»), фактически, сломали ему если не жизнь, то карьеру. Слева его заклевывали до полусмерти либеральные «голуби», а справа терзали пригревшие «стервятники»-реакционеры, пытаясь приспособить для достижения собственных целей. Тогда как он был, по существу, всего лишь честным, умным и безмерно талантливым внуком попа и сыном семинариста, ставшего следователем по уголовным делам. А как раз из поповичей и разночинцев вербовалось литературное пополнение времен отмены крепостного права, и мало кто из них не поддался обольщению вульгарным материализмом и политическим радикализмом. Лесков же был внепартийным одиночкой, оттого и мучился при жизни. Зато и любят посмертно таких литераторов не только у нас — за их неподкупность. А вот партийные (по-русски: частичные) критики и сегодня винят лесковского «Левшу» то в квасном патриотизме, то в клевете на русский народ, а его самого то в ортодоксальности, то в антиклерикализме.

Оттого и получилось, что «Соборяне» сложились в окончательном виде только в «третьем тиснении», по выражению Лескова, когда он с грехом пополам увернулся как от нападок «голубей» (Некрасов: «Да разве мы не ценим Лескова? Мы ему только ходу не даем»), так и от объятий «ястребов» (Катков: «Мы ошибаемся: этот человек не наш!»). Поначалу им затевалась «романическая хроника» о житье-бытье соборных священнослужителей в неком уездном Старгороде «Чающие движения воды» (Евангелие от Иоанна, гл. 5, ст. 2–4): вот слетит ангел с небес к святому источнику, возмутит воду, и очнется Русь — исцелится от раскола и смуты и восстанет к новой праведной жизни! Знакомые многим и сегодня ожидания. Не сразу из этой хроники пророс и выстроился роман. В нем нет еще лесковской «сказовой» манеры повествования, но уже заметно мастерство речевой характеристики персонажей, и комизм, гротеск и смачный анекдот проклевываются уже и набирают силу. Задним числом этот роман выглядит несколько эклектичным — для современного читателя просвечивают за ним поздний Гоголь и ранний Достоевский, зрелый Щедрин и утопичный Платонов. Тем не менее, это увлекательнейшее чтение: как бы история

в лицах и положениях размывания прежней Руси в предреформенной России (особенно, в дневниковой «Демикотоновой книге протопопа Туберозова»). В идейном отношении картина еще интереснее, поскольку этот с виду бытописательный и нравоучительный роман на самом деле роман идеологический (как у Достоевского после каторги), главные герои которого — протопоп Савелий Туберозов и дьякон Ахилла Десницын — приобретают былинный масштаб. Да и целый ряд второстепенных персонажей, позитивных и негативных, чудо как хорош. Что заставляет нас пошевелить мозговыми извилинами, чтобы те не выпрямились и закоснели согласно тем или иным партийным предписаниям.

Знаменитая фраза Ахматовой, что «христианство еще на Руси не проповедано», если кто не знает еще, это цитата из «Соборян». В конце жизни Лесков тесно сошелся с Толстым и толстовцами и даже стал идейным вегетарианцем, хоть его не могла не смущать гордыня толстовского учения (есть у него статья с характерным названием «Граф Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский как ересиархи» в защиту обоих писателей от нападок; Лесков был еще и изрядным публицистом). Хотя бы потому, что, по поговорке «нет

перед Богом праведника», ему дорога была совестливая, смиренная и сострадательная сторона русской души: «О моя мягкосердечная Русь, как ты прекрасна!» — другая цитата из «Соборян», за которую недолюбливавший Лескова Достоевский признал в нем родственную душу.

Лесков был на редкость широко мыслящим человеком и мятущимся христианином. Уже через несколько лет он признавался, что «не написал бы „Соборян“ так, как они написаны», ибо «сделался „перевертнем“ и не жгу фимиама многим старым богам». Вот и хорошо, что успел написать их так, как написал.

Мир на войне
Лев ТОЛСТОЙ «Война и мир»

Сама история за сто пятьдесят лет, отделяющих нас от времени создания романа Льва Толстого (1828–1910) «Война и мир», невольно трансформировала смысл его названия, что уже приводило к недоразумениям. Более чем вероятно, что русский писатель позаимствовал его по праву гения у француза Прудона, с которым познакомился в год выхода его книги «La Guerre et la Paix». Однако после реформы дореволюционной орфографии в России и двух *мировых* войн XX века за «міром» как состоянием стало просвечивать в названии и другое значение — «мир» как мир людей. Нет в мире вещей неподвижных, и приращение значения нисколько не вредит великим литературным произведениям, тем более столь необычным как «Война и мир».

На более чем полутора тысячах страниц действует более полутысячи персонажей, из которых треть — это реальные исторические лица. Первый роман Толстого поразил читателей величием замысла и исполнения и получил всемирное

признание как одно из высших достижений классической русской литературы. Большинство современников он восхитил, хотя кое-кого смутил и даже скандализировал — в особенности, свидетелей и непосредственных участников описанных Толстым исторических событий. Дело в том, что его роман-эпопея, как принято у литературоведов определять жанр «Войны и мира», под одной обложкой содержал сразу три сочинения в разных жанрах: великолепно продуманный и разветвленный психологический роман, кропотливую историческую реконструкцию и нравственно-философский трактат.

По признанию Толстого, все началось с замысла романа о возвращающемся из сибирской ссылки декабристе, что потребовало обращения к истокам декабристского движения, а именно, к освободительной Отечественной войне и тому, что ей предшествовало. События 1812 года стали судьбоносными для истории России и сопровождались высочайшим напряжением сил, а в великих испытаниях лучше всего проявляется подлинный характер людей и народов. Известно, что Толстой начинал литературную карьеру как военный писатель, пишущий боевой офицер, и нетрудно предположить, что другим моти-

вом обращения к опыту победоносной войны с Наполеоном явился не менее героический, но прискорбный опыт нашего поражения в Крымской войне. Не реванш, а работа над ошибками — отсюда вся историческая часть романа Толстого и его философские размышления о природе войн.

Сегодня можно уверенно утверждать, что если все и не происходило в точности так, как у Толстого написано, после «Войны и мира» так стало. Созданный писателем национальный миф отформатировал русский мир и самих русских людей в соответствующем духе, после чего победа над Наполеоном и провал его «дранг нах остен» именно в таком виде вошли в историческую память и генокод народа. Толстой сумел воссоздать подробнейшим образом и сконструировать не подвластный времени огромный русский мир, одолевший войну. Истории семейств Болконских и Ростовых, незабываемые образы неба над Аустерлицем, первого бала Наташи, псовой охоты, святочных гаданий, богучаровской смуты и растопчинского самосуда, картины военного совета в крестьянской избе в Филях и Бородинского сражения воспринимаются в России почти как наши семейные предания после «Войны и мира»,

этого самого жизнеутверждающего из романов Толстого.

Конечно, в этом эпическом полотне Толстого в трех измерениях, — художественном, историческом и философском, — с чем-то можно не соглашаться. Можно корректировать или оспаривать отбор исторических фактов, сомневаться в возможности присутствия Пьера в разгар сражения на батарее Раевского, не верить смиренномудрию Платона Каратаева, не соглашаться с доктринерским противопоставлением Кутузова Наполеону и последовательным отрицанием роли личности в истории. Однако в базовых вещах Лев Николаевич правдив, здравомыслящ и прав, по большому счету. Его недооценка личного героизма и полководческого искусства продиктована апологией морального «духа войска», когда война становится «всенародным делом», по выражению крупнейшего военного теоретика XIX века Клаузевица, участника Бородинского сражения, который в научном трактате «О войне» похожим образом оценивал итог и значение кампании 1812 года:

«*Россия не такая страна, которую можно действительно завоевать, т. е. оккупировать; по крайней мере этого нельзя сделать ни силами со-*

временных европейских государств, ни теми 500 000 человек, которых для этого привел Бонапарт. Такая страна может быть побеждена лишь собственной слабостью и действием внутренних раздоров. Добраться же до этих слабых мест политического бытия можно лишь путем потрясения, которое проникло бы до самого сердца страны. Лишь достигнув могучим порывом самой Москвы, мог Бонапарт надеяться подорвать мужество правительства, стойкость и верность народа. В Москве надеялся он найти мир, и это была единственная разумная цель, какую он мог себе поставить в эту войну… Мы же со своей стороны скажем: поход 1812 года не удался потому, что неприятельское правительство оказалось твердым, а народ остался верным и стойким, т. е. потому, что он не мог удаться».

Испытание любовью
Лев ТОЛСТОЙ «Анна Каренина»

«Анна Каренина» — один из самых знаменитых романов мировой литературы. Как читать его в XXI веке? Во-первых, о чем он?

О том, что романтическая любовь обладает огромным разрушительным потенциалом? О скрытом антагонизме любви и брака, уничтожающем поочередно брак, семью, любовь, а следом и лиц, вовлеченных в беспощадную войну полов? Или о стране, в которой вдруг «всё переворотилось и только укладывается» — рушится жизненный уклад, и сами устои его поставлены под сомнение? Или же это философский роман о духовной подоплеке жизни — о мысли, опровергающей саму себя на каждом шагу, и поисках человеком нравственной опоры в себе и окружающем мире? Сам Лев Толстой (1828–1910) отвечал, что, если бы мог выразиться короче, в форме четких суждений, то, несомненно, сделал бы это, а так — читайте роман, в нем все сказано и упрощенному пересказу не поддается.

Как роман о семейной жизни, любви и изме-

нах, «Анна Каренина» Толстого затмевает другой похожий на него великий роман — «Госпожу Бовари» Флобера. Флобер заявлял, как известно, что его Эмма Бовари — это он сам, а Толстой признавался, что свою Анну он «усыновил». Не писательское это дело — осуждать собственных литературных героев. И тем не менее, оба писателя дружно умертвили тех героинь, которых сами же выбрали. Француз отравил Эмму мышьяком — вышло мелкобуржуазно. Наш граф бросил Анну под поезд — и получилось героично. Возможно, последнее обстоятельство и склоняет чашу весов в пользу русского романа. Потому что, помимо литературных достоинств и глубины проблематики, великое произведение обязано потрясать. Анна, поезд — это уже навсегда.

Некий тогдашний критик высказал предположение, что вместо одного Толстой написал и выпустил под одной обложкой два романа. Откуда ему было знать, что рабочим названием романа на стадии черновиков было «Два брака»: то есть каренинский и лёвинский, «плохой» и «хороший», а прибавить еще семейство Облонских — так целых «три брака»!

Толстой наметил три сюжетных линии. Линию органического конформизма Облонских;

линию бунта, лобового столкновения биологии, цивилизации и личного начала Вронского и Карениных; и лёвинскую линию, вымученную попытку третьего пути — на полдороге к толстовству. Титанический художник в Толстом боролся с матереющим в нем доктринером — и на поле боя, каким явилась «Анна Каренина», одержал свою самую впечатляющую победу. В результате Анна превратилась в красавицу с душой, Вронский — в максимально порядочного человека, насколько было возможно в его положении, Каренин научился страдать, а несносный для всякого моралиста тип Облонского источает такое личное обаяние, что его чары действуют даже на неуживчивого и корявого Лёвина — мученика рассудка и «альтер эго» Толстого (увы, бездарное, в отличие от своего прототипа).

Но «Анна Каренина» — это также самый «газетный» роман Толстого. Наиболее злободневные темы тех лет горячо обсуждаются на его страницах: независимые суды, пресса, земства, автономия университетов, спиритизм, дарвинизм, библейская критика и «историческая школа» в живописи и литературе, государственная коррупция, балканский вопрос, голод в России и положение крестьян, сельскохозяйственные

и банковские тонкости, головокружительные карьеры пореформенного времени и фантастическое обогащение «железнодорожных королей», мало чем отличающихся от современных олигархов (ощущение дежавю может развиться от выражений вроде «чисто конкретно» или «одного боишься — это встречаться с русскими за границей»). Многое из этого и сегодня если не «горячо», то «тепло» (а в советское время казалось: прошлый век, доисторический период!). Но дело даже не в параллелях, а в общем ощущении огромной общественной сумятицы после длительного застоя, что позволяет сторонним наблюдателям называть Россию «страной хронической катастрофы» и, как встарь, ассоциировать ее с впадающим периодически в спячку медведем.

Толстой сумел сочинить зрячую книгу о перипетиях любви и семейной жизни на фоне жизни огромной страны, да так ловко увязать все линии и проблемы, что роман производит впечатление гордиева узла. Все лица здесь представлены в движении, все конфликты получают полное развитие, все элементы и качества по ходу повествования исчерпывают свои явные и потенциальные возможности, переходя в соб-

ственные противоположности. Сильное гибнет, слабое крепчает, сладкое горчит, а горькое лечит, плач успокаивает, мучитель и жертва меняются местами и т. д. Что, по Аристотелю, является первейшим признаком художественного шедевра.

Картины и чертежи Толстого
Лев ТОЛСТОЙ «Воскресение»

Лев Толстой (1828–1910) так долго жил, столько всего написал, столько разного наговорил, что все сказанное о нем и его творчестве может быть более-менее аргументированно опровергнуто. И тем не менее.

Последний, третий роман Толстого «Воскресение» поражает своей химеричной гибридностью, механическим сочетанием мощного реалистического полотна с горячей, но плоской публицистикой. Как если бы на живописную картину оказался нанесен чертеж, линейная схема композиции. По-разному и по отдельности интересно то и другое.

Толстой изначально являлся в равной степени прирожденным художником слова и мучеником рассудка, что очевидно уже в его дебютных повестях о детстве-отрочестве-юности. Вероятно, подтолкнуло развитие будущего писателя в этом направлении раннее сиротство, когда детей Толстых их родня неоднократно передавала с рук на руки. А подстегнуло чтение взрослых

книг — в особенности французских просветителей и рационалистов XVIII века, определивших дух и характер истории Нового времени. Присущая им независимость суждений, критика существующего порядка вещей и социальной несправедливости, вера в благость природы и всесилие разума, педагогика самосовершенствования сформировали мировоззрение Толстого. Его кумиром и поводырем в духовных исканиях сделался Жан-Жак Руссо, чей портрет в медальоне он в юные годы носил на груди рядом с ладанкой. Литературный талант Толстого всячески сопротивлялся его предрасположенности к доктринерству и нравоучениям, матеревшей по мере старения. Но эта же предрасположенность способствовала развитию его аналитических способностей. Беспощадная борьба двух противоположных влечений продолжалась в сердце, сознании и творчестве писателя на протяжении всей жизни. Он уже «опростился» донельзя, стыдился собственных романов, заклеймил Шекспира как соблазнителя человечества и неумеху, настаивал на антагонизме Красоты и Добра… и при этом на закате жизни продолжал сочинять одно из своих вершинных произведений — повесть о Хаджи-Мурате!

Прав был Ленин, восхитившийся: «Экий матёрый человечище!» — и гениально доказательно окрестивший его «зеркалом русской революции». После третьей революции, Октябрьской, оба определения уже не требовали доказательств, с чем согласились не только философ Бердяев и историк церкви Флоровский. Подобно Руссо и Вольтеру, Толстой подготовил и разрыхлил — вспахал! — почву для социальной революции невиданных масштабов. Обладая темпераментом ересиарха, своей сектантской аргументацией, антиисторизмом, правовым нигилизмом, проповедью опрощения, профанной верой в возможность построения царства божественной справедливости на земле он заразил множество русских людей, не имевших ничего общего с учением толстовства, однако не умевших думать самостоятельно и полагавшихся на моральный авторитет так называемых властителей дум.

И при всем том невозможно отрицать здравое евангельское, хочешь не хочешь, зерно в учении Толстого и его апелляциях к совести и рассудку каждого из нас. Кто захотел, тот расслышал призыв поискать «бревно в собственном глазу», а толстовский принцип «непротивления злу силой» применили Ганди и Мартин Лютер Кинг

и подтвердили его действенность в некоторых случаях. Вот ведь в чем фокус.

Намерение написать еще один роман у Толстого, зарекшегося сочинять романы, возникло под впечатлением от судебного казуса, о котором рассказал ему знаменитый адвокат Кони. Один из присяжных заседателей неожиданно узнал в подсудимой соблазненную и брошенную им когда-то девушку. А за Толстым водились подобные грехи в молодости, и он с ужасом осознал, что сам вполне мог бы оказаться в ситуации такого присяжного. Пушкин, Тургенев, Бунин не видели в связях дворян с дворовыми девушками или крестьянками никакого криминала. Боготворимый Толстым Руссо признается в «Исповеди», что своих незаконнорожденных детей немедленно сдавал в сиротские приюты, подальше от греха, аргументируя это самыми высокоморальными соображениями. Но для Толстого, пережившего после «Анны Карениной» духовный перелом и нравственное перерождение, такого рода снисходительность к себе была немыслима. Она означала бы крах его личности и совершенное его поражение как художника и мыслителя.

Хотя на самом деле Толстой, что называется, заметал следы, признаваясь в меньшем и давнем

прегрешении, чтобы скрыть от самого себя куда более весомые причины своего громко заявленного перерождения, связанные с обстоятельствами не очень удачно сложившейся семейной жизни, становившейся с годами все более невыносимой и разрешившейся побегом из Ясной Поляны. И его «Воскресение» являлось всего лишь подготовкой к этому побегу.

Поначалу Толстой собирался ограничиться написанием «коневской повести» (рабочее название для истории, услышанной от Кони). Но замысел постепенно стал разрастаться благодаря вторжению в него и подключению все новых мотивов, тем и сфер.

В XIX веке так называемый половой вопрос терзал людей не меньше, чем пресловутый жилищный в двадцатом веке, когда половой вопрос и сословное неравенство утратили у нас прежнюю остроту. «Воскресение» — где-то между «Анной Карениной» и «Крейцеровой сонатой» — и «про это» тоже. Но не в меньшей степени это роман о социальной несправедливости, судопроизводстве, армии, институте церкви, системе уголовных наказаний в царской России и многом другом.

И Толстой как писатель реалистической школы

не пожалел усилий для более близкого знакомства с тем, о чем имел приблизительное представление. Он с большим усердием посещал судебные заседания и камеры Бутырской тюрьмы, сопровождал шествие под конвоем приговоренных арестантов от тюрьмы до вокзала (когда от одной только нестерпимой жары погибло как-то пятеро из них, как говорится в авторском примечании), разговаривал с людьми, вникал. Соответственно, и главного героя своего романа Толстой отправил по пути жен декабристов и Сони Мармеладовой в далекую Сибирь вслед за каторжниками — искупать общую вину всех перед всеми. В конце романа его Нехлюдов читает евангелие от Матфея, весьма вольно перетолкованное автором, и уповает на воскресение своей души. Ровно так же, как Раскольников, между прочим.

Великие люди, в том числе великие писатели, существуют не для того, чтобы дружно поклоняться им, а чтобы, узнав их с максимальной достоверностью и сочувствием, начать лучше понимать самих себя.

Отличник Серебряного века
БРЮСОВ «Огненный ангел»

Валерий Брюсов (1873–1924) по своей человеческой сути принадлежал к той породе людей, из которых вербуются отличники учебы. Такие люди обычно становятся превосходными продолжателями и очень редко первооткрывателями и первопроходцами.

Замечательный поэт и отменный переводчик, виртуоз стихосложения, прозаик, литературный критик и энциклопедически образованный теоретик — Брюсов все брал трудом и чутьем. Помогали ему в этом экстраординарные самолюбие, честолюбие, упорство и редкие организаторские способности. «Юность моя — юность гения», — без тени стеснения записывал он в своем дневнике через пять лет после того, как решил сделаться одним из «вождей» символизма, наимоднейшего направления в искусстве эпохи декаданса. И у него получилось: в Париже — Верлен (с которым он списался и которого переводил), в Петербурге — Мережковские (с которыми он познакомился и которых принимал в Москве), а в Москве — он,

Брюсов.

Как отличник, он был фантастически переимчив. Французы добивались от стиха неслыханной музыкальности и зыбкости слов в нем — Брюсов тоже. Мережковский сочинил историософскую трилогию «Христос и Антихрист» и пророчествовал о «Грядущем хаме» — и Брюсов сочиняет вслед свои исторические романы и на свой лад приветствует «Грядущих гуннов». Ажиотажный спрос на оккультизм, демонизм, урбанизм, вопросы пола, ура-патриотизм, научную поэзию — Брюсов и здесь в числе первых. Даже после 1917 года он не теряет лидирующих позиций: вступает в РКП(б), занимает ответственные посты в советских учреждениях, заседает в президиумах, становится зачинателем литературной «ленинианы» и ректором первого литинститута.

Резюме несколько гротескное, поскольку Брюсов крупнейшая фигура русского литературного символизма — поэт и писатель первого, «парадного» ряда, классик. По определению Набокова, один из пяти больших «Б» современной ему русской поэзии — наряду с Блоком, Бальмонтом, Белым и Буниным. У него есть ряд шедевров, Брюсова признавали своим учителем в той или иной степени поэты-младосимволисты (Белый,

Волошин, Кузмин), акмеисты (Гумилёв, Мандельштам) и даже кое-кто из футуристов (Пастернак), у которых он и сам пытался чему-то научиться. Но высокообразованному мэтру и «мастеру» (ау, Булгаков) не под силу было написать то, что играючи давалось неучу-Маяковскому: «Я сразу смазал карту будней, / плеснувши краску из стакана; / я показал на блюде студня / косые скулы океана». Или же хулигану-Есенину: «Как прыщавой курсистке / длинноволосый урод / говорит о мирах, / половой истекая истомою».

А ведь этот отрывок из поэмы Есенина «Черный человек» является карикатурным ключом к роману Брюсова «Огненный ангел». Точнее, одним из ключей, поскольку у этого романа тройное дно, как минимум.

Самый наглядный и поверхностный слой брюсовского романа — художественное отражение немецкой Смуты времен Реформации и Контрреформации, с целью понять происходящее в России по ходу первой русской революции 1905 года. Отчасти бегство от неуютной современности, отчасти историософская аналитика: что у этих смут общего и чем это чревато? Хотя поначалу не было никакой историософии, было лишь огромное впечатление от первой поездки на

Запад в 1897 году. Было очарование германской культурой и европейской историей, влюбленность в грандиозный многовековой «недострой» Кёльнского собора, шедевр так называемой «пламенеющей готики» (закатной то есть) — утонченно перезрелой, все более эклектичной и декадентской. И была проделана Брюсовым огромная историческая реконструкция, с которой писатель справился настолько профессионально, что, когда роман оказался переведен в Германии, немцы не верили, что его автор не немец.

Второй слой романа — это свод большинства навязчивых идей, болезненных обольщений и эфемерных иллюзий европейского декаданса и русского символизма. От наркотического полета на шабаш на черном козле (на борове у Булгакова), присяги Сатане и ритуального целования его под хвост — до сексуальных оргий, спиритических сеансов, ясновидческих трансов и модных «духовных браков». Шарахнувшись от Сциллы воцарившегося тупого позитивизма, творческая интеллигенция попала в водоворот Харибды мистической чертовщины.

В результате пересечения и наложения этих двух планов в романе образуется химерическое соседство исторических Лютера, Эразма Роттер-

дамского, «Молота ведьм», суда инквизиции и Мюнстерского восстания — с воображаемыми беседами альтер эго автора с Фаустом и Мефистофелем, с Агриппой Неттесгеймским, сочинившим фундаментальный трактат «Об оккультной философии».

И совсем уж сокровенный, хотя совершенно прозрачный для большинства современников Брюсова третий слой — это мифологизированное изложение вполне реальных перипетий в любовном треугольнике Валерия Брюсова с Ниной Петровской и Андреем Белым. Бедная замужняя истеричка, совершенно замороченная декадентами и символистами, последовательно переходившая из рук в руки от Бальмонта к Белому и далее к Брюсову, настолько уподобилась столь же замороченной Ренате из «Огненного ангела», что пыталась двух последних «Б» застрелить. Она билась в припадках, имела видения, интриговала, оставила Россию навсегда, приняла католичество и имя Ренаты, написала весьма ценные «Воспоминания» и, в конце концов, покончила с собой. Кажется, тогда не существовало статьи о доведении до самоубийства. Не только она была на совести женатого Брюсова, заигравшегося в демона и московского мага, со

скрещенными на груди руками на фотографиях и портретах. Впрочем, она бы и без Брюсова добром не кончила.

Дух погибели витал над всем Серебряным веком, пытавшимся сочетать несочетаемое и завиравшимся все больше, все непростительнее. Истерия была общеевропейским диагнозом, чему доктор Фрейд порукой и дальнейшее развитие мировых событий. Самые благородные и гениальные умы начинали совершать непоправимые трагические ошибки. Может, потому что у них не было сердца такого, чтобы любить, а только такое, чтобы мучиться и мучить? А может, и чёрт — мелкий бес, Антихрист, Огненный ангел…

Как художнику бывает необходима натурщица, так Брюсову понадобилась эта женщина, чтобы сделать ее героиней своего романа в обоих смыслах. Жестокий эксперимент удался — натура идеально подошла и справилась с ролью, превратив исторический роман в символистский и небезопасный. Читай его с осторожностью, читатель. Это тебе не «Имя розы» Умберто Эко, скорей уж «Код да Винчи».

Город-герой Петербург
БЕЛЫЙ «Петербург»

В отличие от Ленинграда Петербург — город-герой литературный, возможно, наиболее литературный из всех мировых столиц. Этот город был «сочинен» Петром I, и с Пушкина начиная, над созданием его образа и мифологии потрудились более всего Гоголь с Достоевским, а подвел жирную черту Андрей Белый (1880–1934) своим романом «Петербург» — в год начала конца имперского, петербургского периода российской истории. С началом мировой войны Санкт-Петербург подвергся переименованию в Петроград, через четыре года перестал быть столицей, а еще шесть лет спустя снова был переименован — уже в Ленинград, но не навсегда. С великим городом царские и советские цензоры и редактора пытались поступить как с литературным произведением, однако просчитались. Образ, миф и память города оказались живучее власти, идеологии и даже демографии. Сознание в очередной раз победило материю, доказав свое первородство.

Собственно, это и есть глубинное идейное содержание романа Белого — упорный поиск нематериальной, то есть духовной подоплеки событий и всего мироздания. Он ведь был мистиком, во всем соперничавшим с Александром Блоком, и порой небезуспешно. Чему свидетельством стал роман «Петербург», написанный редкостно одаренным москвичом, переименовавшим себя из Бориса Бугаева в Андрея Белого и убеждавшим Блока уступить ему свою законную жену, Прекрасную Даму, поскольку Белый лучше знает как ее любить, и этого «требует Россия». «Пленный дух» — так назвала Цветаева свой очерк о нем, а Зинаида Гиппиус вспоминала: «Удивительное это было существо, Боря Бугаев! Вечное „игранье мальчика“, скошенные глаза, танцующая походка, бурный водопад слов, на все „да — да — да“, но вечное вранье и постоянная измена. Очень при этом симпатичен и мил, надо было только знать его природу, ничему в нем не удивляться и ничем не возмущаться. Прибавлю, чтобы дорисовать его, что он обладал громадной эрудицией, которой пользовался довольно нелепо. Слово „талант“ к нему как-то мало приложимо. Но в неимоверной куче его бесконечных писаний есть кое-где проблески гениальности».

И больше всего таких проблесков в романе «Петербург». Он сочинялся Белым под впечатлением от знакомства с антропософией Штейнера (последним «писком» европейской мистической моды) и после восхождения на пирамиду Хеопса — откуда видно ему вдруг сделалось, по выражению Гоголя, «во все стороны света».

Прежде всего это роман новаторский и модернистский. Некоторые даже сравнивают его, и не без оснований, с написанным позднее «Улиссом» Джойса. Та же эстетическая расхристанность; та же рамка блужданий по вполне конкретному городу во вполне конкретное и судьбоносное в жизни каждого из них время; тот же сквозной мотив эдипова комплекса — отцеубийства и сыноубийства; та же матрица колоссальной мировой культуры, на фоне которой воспринимаются все события. По своему замыслу это «последние» романы — итоговые, подводящие черту, поминальные. И от заупокойности их спасает только заздравный дух пародии. У Джойса его больше, тогда как у Белого больше манерности и орнаментальности. Их предостаточно даже в отжатой Белым на треть, более стройной и убедительной поздней редакции, опубликованной по окончании великой смуты войн и револю-

ций. О близости катастрофы этот «серебряный голубь» русского символизма накаркал Петербургу и миру в своем вершинном произведении. Его предисловие к русской смуте сумело стать и послесловием к ней.

«Петербург» роман многоплановый. Кому-то он может показаться социальным и сатирическим, можно читать его и так. Но, по большому счету, это роман символистский, в лучшем смысле этого слова, что большая редкость. Поскольку символизм в искусстве, не говоря уж о его философском обеспечении, весьма бедное во всех отношениях художественное направление эпохи декаданса. Его незатейливую эстетику исчерпывающе спародировал Чехов в пьеске Треплева в своей «Чайке» — комедии, являющейся образцом подлинного, высокого символизма. Как и «Петербург» Белого, поэтические шедевры Блока, кое-что еще. Но когда все вокруг вдруг становятся мистиками и символистами, а потом хулиганами и футуристами, а потом так же дружно абстракционистами, а потом постмодернистами, концептуалистами и т. д. — происходит то, что произошло с искусством.

Белый в своем «Петербурге» продемонстрировал чудеса эквилибристики и балансирования

на канате — между мировой культурой и повседневностью, традицией и экспериментом, позитивизмом и мистицизмом, русскими Золотым и Серебряным веками, и даже заглянул немного вперед. Его «метельный» стиль узнается в интонациях «Двенадцати» Блока, «Белой гвардии» Булгакова, «Голого года» Пильняка и «России кровью умытой» Артема Веселого. Его парадоксальные ассоциации и отчужденный взгляд вошли в состав прозы и гениальных статей Мандельштама, Тынянова и его круга. А сам Белый остался как бы средостением между прошлым и будущим, черпавшим отовсюду что только хотел и мог. Царь Петр становится у него Летучим Голландцем, пушкинский Медный Всадник превращается в подобие Всадника Апокалипсиса, шкатулка Чичикова — в сундук сенатора Аблеухова-старшего, Аполлона Аполлоновича. Имя сенатора позаимствовано у древнегреческого бога гармонии и упорядоченности, по примеру которого сей блюститель государственного порядка рассылал во все концы безразмерной страны «стрелы» циркуляров и приказов. Вот только они перестали достигать цели.

Согласно теории Ницше, Аполлону противостоит бог стихийности и беспорядка Дионис. В

романе роль последнего отведена сыну сенатора Аблеухову-младшему. «Бесы» политического подполья и охранки поручают ему взорвать папашу, приносят в дом бомбу с часовым механизмом в консервной банке — скандалят, провоцируют и делают гадости, совсем как у Достоевского. Громадные нетопырьи «ухи» старику Аблеухову достались от Победоносцева, что «над Россией простер совиные крыла», согласно Блоку. Свою задачу он видит в том, чтобы империю «подморозить», к чему призывал философ-геополитик Леонтьев. Но что способен был сделать этот страдающий «боязнью пространства» и обслуживающий «циркуляцию бумаг» тщедушный старец, заточенный в стенах служебного кабинета и лакированного жилища, втиснутый в черный куб кареты и скорлупу позлащенного мундира? Страна неузнаваемо изменилась и продолжала меняться. Лощеный бюрократический Петербург окружен кольцом дымящих фабричных окраин, какие-то журнальчики и прокламации, человечья «многоножка» на Невском проспекте, непонятный сброд в маньчжурских шапках на центральных улицах, начинается забастовка. Последние осенние деньки 1905 года перед изданием царского Манифеста…

Раздвоенность, в том числе гендерная, Аблеухова-младшего, склонность его к карнавальному поведению присущи были самому автору «Петербурга», а перипетии его романа с Лихутиной являются отголосками романа автора с супругой Блока. Комментаторы много писали о символике желтого, казенного и монголоидного, цвета в романе; о гуляющих по улицам отдельно от тела носах, усах, котелках и шинелях, как у Гоголя; о раздирающем рот звуке «ы», символе нашей животности.

Поначалу Белый думал дать «Петербургу» другое название — «Мозговая игра». Звучит не очень, но верно по существу. Все описанное в романе — это интенсивная «мозговая игра» автора, создавшего «Петербург» из собственных фантазий, идей, галлюцинаций, переживаний, и впечатлений в смеси с петербургскими гнилыми туманами, миражами и зловещими символами. Можно не сомневаться, что такой же игрой Андрей Белый считал и все мироздание в целом — видимыми эманациями невидимых сущностей. Многие страницы его романа говорят об этом. Мистицизм обязывает. Спорить бесполезно, опровергнуть невозможно. Может, так и есть, а может, наврал.

В итоге что мы имеем?

Роман «Петербург» — раз.

И одноименный пятимиллионный город на 60-м градусе северной широты, подобного которому нет на планете. Два.

Предыстория катастрофы
ГОРЬКИЙ «Дело Артамоновых»

Отчего столь успешно затеянное и процветавшее на протяжении полувека «дело Артамоновых» — ткацкая фабрика — оказалось делом проигранным и гиблым? Роман Максима Горького (1868–1936) о семейном бизнесе выходцев из крепостных крестьян написан им в эмиграции и увидел свет в 1925 году, но задуман был намного раньше.

Еще на рубеже XX века в разговоре с Толстым Горький поделился своим недоумением: отчего так часто в России уже в третьем поколении предпринимателей происходит вырождение, и накопленный капитал распыляется? А Горький хорошо знал эту среду и узнал еще лучше, когда, став писателем-миллионером, осуществлял посредничество между капиталистами и марксистами, добывая деньги на революцию в России, где только возможно. Ничего особо нового в таком наблюдении не было: «новые деньги» всегда и везде вызывают недоверие и имеют тенденцию к распылению, а чересчур быстрое возвышение,

т. н. социальный рост, неустойчиво и чревато крушением. Слишком это очевидно, оттого и первая половина романа «Дело Артамоновых» так добротна, скучновата и предсказуема. И недаром он был написан Горьким только четверть века спустя, когда История проделала свою часть работы над сюжетом, преобразив его до неузнаваемости — превратив семейную драму в историческую трагедию. Две революции 1917 года и последовавшая за ними Гражданская война будут событиями посерьезнее истории разорения семейства каких-то купцов или фабрикантов. Грандиозная их тень легла на историю дела Артамоновых и накрыла их самих. Писатель не довел ее до начала Гражданской войны — только до Февраля, отречения царя, остановки фабрики и смертоносного дыхания начинающейся смуты. Работает не хуже чем «саспенс» в фильмах Хичкока, когда рука с ножом уже занесена, но все тянет с нанесением удара. Начиная с угара купеческого кутежа на ярмарке, все возрастающей дезориентации людей в провинции, абсурдности рассуждений и политиканских разговоров младших Артамоновых, обреченности и беспомощности мышления старшего Артамонова, сужения, фрагментации и распада сознания

героев, повествование приобретает черты модернистского романа, а не реалистического и социального. Между прочим, Горький не показал читателю самого «дела Артамоновых» — ни разу не завел читателя в цеха фабрики или в жилища рабочих, в отличие, скажем, от Золя в его романах или в своем собственном, заслуженно забытом ныне пропагандистском романе «Мать», написанном после первой русской революции двумя десятилетиями ранее, когда все только начиналось. Мы издали видим только фабричные корпуса, «цвета сырого мяса», и от автора знаем, что построены они на песчаном грунте у реки (поскольку в тогдашней России способную родить землю берегли). Младшему Артамонову, горбуну Никите, немалых трудов стоило разбить на таком грунте сад. Но не в этом суть.

Дело Артамоновых не оползень уничтожил или некомпетентность управляющих фабрикой, а другой оползень — исторический, когда социальный вулкан заработал, сметя с лица земли прежнюю полупатриархальную и химерическую Россию. Катаклизм, впрочем, вполне предсказуемый. Горький заодно со всеми пожал плоды той Революции, которой так страстно жаждал и наступлению которой всеми силами способ-

ствовал, — и ужаснулся. Смятение и подвигло его попробовать осмыслить в эмиграции произошедшее.

В 1922 году в Берлине он опубликовал статью «О русском крестьянстве», в которой попытался возложить вину за трагические последствия бунта и социального переворота на крестьянство, на ту «среду, в которой разыгралась и разыгрывается трагедия русской революции. Это — среда полудиких людей». Таких как Артамоновы и те рабочие, что пришли из деревень трудиться на их фабрике, и те крестьяне, что остались в деревнях, чтобы обрабатывать обещанную им революционерами землю, и те солдаты, что вернулись с фронта искалеченными или дезертировали с оружием. А это подавляющее большинство населения в крестьянской стране, иначе говоря — народ. Горький в своей статье приводит множество примеров якобы специфической грубости и жестокости крестьян, да и русских людей в целом, находя тому подтверждение в нашем фольклоре и сказках. Он что же, немецких сказок не читал?! Или не знал, какие жестокости в Западной Европе и повсюду творились веками? Начитанный же был человек. Напротив, вполне обоснованно писатель увидел в революции закономерный результат тысячелет-

него противостояния организованных горожан и разобщенного крестьянства — как бы восстание сил земли и природы против достижений техники и культуры. Философию с идеологией Алексей Максимович уважал и сам охотно подвизался на их поприще, пытаясь соперничать в этом с Достоевским и Толстым, но в данном случае сплоховал, по собственному признанию: «В чем, где корни человеческой жестокости? Я много думал над этим и — ничего не понял, не понимаю». Показателен следующий пассаж в его статье: «Великий князь Сергей Романов рассказал мне, что в 1913 году, когда праздновалось трехсотлетие династии Романовых и царь Николай был в Костроме, — Николай Михайлович — тоже великий князь, талантливый автор целого ряда солидных исторических трудов, — сказал царю, указывая на многотысячную толпу крестьян: „А ведь они совершенно такие же, какими были в XVII веке, выбирая на царство Михаила, такие же; это — плохо, как ты думаешь?“ Царь промолчал. Говорят, он всегда молчал в ответ на серьезные вопросы».

Здесь-то и зарыта собака — ключ, ответ и информация к размышлению о путях модернизации и трансформации, которые переживали,

переживают и будет переживать впредь все без исключения народы, втянутые во всемирную историю. Но слишком уж болезненными для Горького были чудовищные впечатления от войны всех со всеми и угрызения совести. Тем не менее, появился у него собственный ответ с оправданием происходящего в духе жестокого романтизма этого «сокола» и «буревестника» социального катаклизма: «Как евреи, выведенные Моисеем из рабства Египетского, вымрут полудикие, глупые, тяжелые люди русских сел и деревень — все те почти страшные люди, о которых говорилось выше, и их заменит новое племя — грамотных, разумных, бодрых людей». Таким ответом должна была стать ФАБРИКА ЛЮДЕЙ (так называлась изданная с предисловием Горького книга о перевоспитании беспризорников чекиста и педагога Погребинского, предшественника Макаренко, по которой вскоре снят был первый звуковой советский фильм «Путевка в жизнь», отмеченный наградой I Венецианского МКФ и прокатанный в ста с лишним странах).

В конце концов, Горький вернется из эмиграции на родину, чтобы в одной упряжке со Сталиным, как приглашенный «инженер человеческих душ», заняться строительством подобной

«фабрики людей». И самое поразительное, что у них это получится — ценой огромных потерь успех будет впечатляющим! Хотя не полным и не окончательным. Потому что с продукцией этой фабрики, хомо советикусом, постепенно начнет происходить трансформация — по причине принудительного поголовного ликбеза, реабилитации в 1937 году Пушкина, а впоследствии и царской России, в которой не все так уж плохо было, на плечи военных вернутся погоны, в уцелевшие и восстановленные церкви возвратятся попы; со временем вправятся вывихи, срастутся суставы, только ныть и побаливать будут к непогоде. По-настоящему смешную и жутковатую поговорку приводит Горький в той злополучной статье: «Бей русского — часы сделает». Но не кипятись, читатель, кем бы ты ни был, и не сей ветер — беду накличешь в очередной раз. Утром будем сажать, а вечером выкапывать и жаловаться, что опять не уродился картофель у нас. Уроки Истории ведь просты и в тысячный раз сводятся к повторению элементарных истин — для великодушных и начитанных: «меа culpa», — для малодушных и дремучих: «иди и не греши больше».

Та статья Горького разрыхлила почву, на ко-

торой выросло его «Дело Артамоновых». Кое-что из нее буквально «перетекло» в роман, как афоризм, например: «Как я могу врать, ежели ничего не знаю?» Это слова самого загадочного героя горьковского романа, тягостного спутника Артамоновых — землекопа и дворника Тихона Вялова. Более всего он походит на героев Андрея Платонова и выражается так же темно и коряво, но точно, как оказывается. Смысл проходящей рефреном дурацкой его присказки «потеряла кибитка колесо» только в конце романа доходит до Петра Артамонова на его смертном одре.

Пожалуй, самое интересное и художественно значимое в романе Горького — это фатальная неспособность его героев думать. Они пытаются, но «слова, как мухи» мешают им «думать о чем-то важном», пока «в лютом озлоблении плоти» не приходят они к выводу, «что и бесполезно думать, потому что понять ничего нельзя». Все они или живут по привычке (соответственно заветам и примеру отцов и дедов и находя подходящее случаю обоснование в бездонной сокровищнице русского фольклора), или тугодумы (для мозговых извилин которых мучительно и непосильно прохождение всякой посторонней и самодеятельной мысли), или легковесные говоруны и путаники

(от которых не продохнуть будет в следующем, грандиозном и неоконченном романе Горького «Жизнь Клима Самгина» — повторной попытке писателя взять неподъемный «вес» приключившейся с Россией беды). Трагизм и плачевные последствия подобного безъязычия и безмыслия понимали только лучшие русские поэты и писатели, и Горький в их числе.

Стоит только добавить, что горьковские Артамоновы начисто лишены той опоры, которой обладали старообрядцы, представлявшие собой становой хребет русского купечества и предпринимательства. Эти своего рода православные «протестанты», применительно к ведению дел и деловой этике, имели твердые моральные устои. Помимо веры, высшей ценностью для этих трудолюбивых, расчетливых и строгих людей было целомудрие в широком смысле — как забота об общем благе данного народа. И непререкаемой ценностью для старообрядцев являлось «купеческое слово» — нарушителей слова и уходящих в запои «разгильдяев» было принято буквально «стирать в порошок»: писать мелом имя на доске, стирать тряпкой и не вести больше с ними никаких дел. Первых было немного, но на них все держалось, а вторых развелось в пореформенной

России немерено. Артамоновы не относились ни к первым, ни ко вторым. Превыше всего для них было их «дело», о котором лучше всего сказал тот же Вялов: «Дело — перила человеку; по краю ямы ходим, за них держимся». Но и дело может быть мертво, о чем тот же Вялов изрек: «Делам черт Каина обучил». И Каина не «от балды» упомянул — его брата-грабителя убил основатель артамоновского дела кистенем когда-то, а сам он тогда бегством спасся, как выясняется в конце романа. Намеревался было отомстить за смерть брата, да передумал, нанявшись к Артамоновым и став для них не столько затаившимся злым гением, сколько помощником, невразумительным оракулом и свидетелем конца затеянного ими дела. Темная лошадка. Как тот описанный Достоевским в «Записках из Мертвого дома» каторжник, что перекрестился, прежде чем зарезать у всех на глазах товарища. Что здесь можно понять в таких дебрях темного сознания? Как не способны были понять логику друг друга следователь и «злоумышленник», отвинтивший крепежные гайки от рельсов на грузила для рыбалки, в известном рассказе Чехова. Спасибо писателям, которые старались хотя бы попытаться проникнуть в эти кромешные дебри — осветить их, насколько это

бывает возможно.

Горький был богоборцем и отпустил усы, как у Ницше, одно время увлекался квазимарксистским богостроительством, да разочаровался в нем, заявив: «Бог выдуман — и плохо выдуман! — для того, чтобы укрепить власть человека над людьми, и нужен он только человеку-хозяину, а рабочему народу он — явный враг».

Кабы не талант и самообразование, быть бы ему кем-то вроде Распутина, а не соцреалистического «Толстого», — того же замеса человек, человечище.

Машина счастья
ЗАМЯТИН «Мы»

Почему ни идеальное общество, ни идеальный концлагерь так и не построены человечеством за тысячи лет? Видимо, потому что мы слишком несовершенны для того и другого. И еще потому, что утопиям противостоят антиутопии — как в жизни, так и в литературе.

Евгений Замятин (1884–1937) считается зачинателем этого жанра в современной литературе. И действительно, его роман без малого столетней давности «Мы» сильнейшим образом повлиял на таких авторов антиутопий как Оруэлл, Хаксли и Чапек, а через них на Бёрджесса, Бредбери и других научных фантастов вплоть до Стругацких. Так уж получилось. Хотя антиутопии, негативные утопии, романы-предупреждения существовали и до Замятина, причем задолго до него. Не только «Машина времени» Уэллса или «Франкенштейн» Мэри Шелли, но и последние части «Путешествий Гулливера» Свифта. Более того, сами утопии, если к ним присмотреться, антиутопии и есть: представления о разумном общественном и госу-

дарственном устройстве Платона, Макиавелли, Кампанеллы, Мора, Гоббса. Уж не говоря о попытках их реализации иезуитами в Парагвае, кальвинистами, сектантами, нацистскими расистами, коммунистами — список легко может быть дополнен и продолжен. Советский проект просто оказался самым громким и обширным в XX веке, что способствовало попаданию романа Замятина в своеобразный топ-лист жанра. При том, что его антиутопии как до неба до романов «усомнившегося» утописта Платонова. Поэтому Андрей Тарковский был совершенно разочарован запрещенным в СССР романом «Мы», тогда как рассудочного Солженицына он восхитил своей аналитичностью. Замятин ведь был инженером-кораблестроителем по образованию, что наложило отпечаток на все его произведения.

Более всего располагают к утопизму две вещи — рационализм и техницизм. Замятин эти две тенденции довел до крайнего предела, то есть до абсурда. Для чего имелись все основания: совершенно дремучие представления неофитов коммунизма о равенстве и справедливости; овладевшие массами идеи о победе над природой и о плановой переделке человеческого сознания; торжество теории научной организа-

ции труда и конвейерного метода в технологии производства. Побывав в стане российских революционеров-нелегалов, поработав на судостроительных верфях Англии, хлебнув нашего военного коммунизма, Замятин пораскинул умом и, экстраполировав в будущее набиравшие силу тенденции, создал роман-чертеж.

Его роман — отрезвляющее предостережение от безупречно расчисленного и строго нормированного мира. Где через тысячу лет у людей вместо имен номера, как у сертифицированных изделий; где все находится под контролем соответствующих государственных служб; где ходят в униформе строем и хором исполняют гимн (как парагвайцы у иезуитов); где единогласно переизбирают ежегодно всемогущего Благодетеля (ср. советский «блок коммунистов и беспартийных» и Большой Брат у Оруэлла); где недоносительство приравнено к преступлению (небезызвестное «слово и дело государево!»); где жилища без занавесок на окнах (как в КНДР или на севере Норвегии); где розового цвета одноразовые талоны на секс с кем придется в положенный день и час (достаточно вспомнить теорию «стакана воды» и «Любовь пчел трудовых» Коллонтай или нудистские демонстрации на улицах столичного

Харькова с чемпионскими лентами через плечо «Долой стыд!» — так что Замятин лишь рационализировал наметившийся способ решения «полового вопроса»); где новорожденных забирает на воспитание государство (и сиротские приюты, интернаты, закрытые учебные заведения в истории человечества не так уж далеко от этого отстоят).

Но даже в этом описанном Замятиным дегуманизированном мире государственной коллективистской машине не удается окончательно подавить, отменить и пересоздать природу человека. Этот мир располагает техническими возможностями для резекции самозарождающихся воображения и так называемой души у людей. Но «дикарские» позывы к воображаемым счастью и свободе словно вмонтированы, вплетены в ДНК человека. Они неуничтожимы, как магнит, хоть дроби его молотом. Поэтому академик и математик, коллега главного героя «Мы» Д-503, Шафаревич не без оснований видел в социалистических устремлениях проявление «инстинкта смерти». И даже доктор Фрейд в результате уроков Первой мировой войны, когда в Вене съедены были все кошки и собаки, вынужден был дополнить свою теорию подавленных

сексуальных влечений равносильным влечением человека к смерти, Либидо — Танатосом. Это два плеча машины счастья.

Одно утешает: такая машина человека точно не переживет. А мы? Посмотрим еще.

Кривое зеркало русской революции Алексей ТОЛСТОЙ «Хождение по мукам»

Как, по мнению Ленина, граф-ересиарх Лев Николаевич Толстой являлся «зеркалом русской революции» 1905 года, так его однофамилец и «красный граф» Алексей Николаевич Толстой (1883–1945), по воле Сталина, подрядился стать кривым зеркалом победоносной русской революции 1917 года, чтобы из «золотой клетки» правильно отвечать тирану на сакраментальный вопрос детских сказок: «Свет мой, зеркальце, скажи, да всю правду расскажи…». Надо сказать, вопрос был нешуточный и непростой.

Писавшаяся в три приема на протяжении двух десятилетий эпопея «Хождение по мукам» — литературный памятник разоружения на редкость одаренного писателя и мутации критического реализма в «социалистический». Первая часть будущей трилогии была написана Толстым в эмиграции и издана под названием «Хождение по мукам» (существовал такой жанр в средневековой русской словесности). Пред-

ставленная в ней лирико-сатирическая картина предреволюционной России, пронизанная катастрофическими предчувствиями, в советский период была автором сильно сокращена и подретуширована и в составе трилогии получила новое название «Сестры». К десятилетию Октября писатель засел за ее продолжение, только уже в военно-авантюрном ключе, на материале разгоравшейся Гражданской войны на южных фронтах. Вторая часть, «Восемнадцатый год», своего рода «роман воспитания» кадров будущей советской интеллигенции. В законченной на пороге Великой Отечественной войны третьей части сюжет — разветвленная любовная история с хеппи-эндом — дегенерировал до агитплаката о триумфе победителей на сцене Большого театра. Ленин-Сталин-Гоэлро, «Хмурое утро» лучезарного будущего: цели ясны, задачи определены, за работу, товарищи!

Тем не менее и сегодня, после демонтажа исчерпавшей свои возможности утопии, читателей у этой трилогии немало. Причина проста: в первых двух частях исторический катаклизм и трагедия — это предельно острый и увлекательный фон для двух переплетающихся любовных историй очень земных людей, чувства которых проходят

испытание на прочность. Для более привередливых читателей не последнее значение имеет еще и талант писателя — очень земной, плотский и… патриотический, в хорошем смысле. Может показаться, что Алексей Николаевич пересаливает с этим, как всякий русский барин. Неспроста хорошо знавшие его эмигранты считали его ловким циником (как Бунин и другие). «Самая выдающаяся черта личности А.Н. Толстого — удивительное сочетание огромных дарований с полным отсутствием мозгов», — писал о нем авторитетный критик-евразиец Святополк-Мирский (между тем, также вернувшийся на родину и вскорости репрессированный). Несомненно, однако, одно — огромное дарование многократного лауреата Сталинских премий и его русский язык, каких мало. Современные начетчики характеризуют его так: «Лингвистический профиль Алексея Николаевича Толстого: Словарный запас автора — высокий. Длина предложений — средняя. Диалоги используются умеренно. Процент прилагательных и глаголов сбалансирован, оба показателя близки к средним. Причастия и деепричастия автор использует в умеренном количестве. Служебные слова (местоимения, предлоги, союзы, междометия, частицы и ввод-

ные слова) — крайне редко». Отплюйся, читатель, и открой на любой странице почти любое произведение этого автора — умойся его русской речью.

Он был плодовитым трудоголиком (говаривал, что у писателя должна быть «чугунная задница») и создал такие безусловные шедевры как «Золотой ключик», «Детство Никиты», «День Петра», «Похождения Невзорова, или Ибикус», «Гадюка». Да и «Хождение по мукам», «Петр Первый» и даже «Гиперболоид инженера Гарина» тоже на дороге не валяются — писатель выдающийся, что тут говорить. Одна была у него беда, не позволившая стать великим писателем и хотя бы отдаленно сравняться с первым Толстым: конформизм, желание вкусно жить при любом режиме. А уж попасть в свиту Сталина, сделаться козырной картой в руках тирана — уже не беда, а горе. Можно убедить себя и даже искренно считать, что ты на «правильной стороне истории», да только русский язык завираться не позволяет — отказывается служить, суконным становится (как в последней части трилогии). Никто не станет поэтому сегодня и впредь читать заказной и сервильный довесок к трилогии, «Хлеб» Толстого, о военно-политическом гении Сталина при

обороне Царицына. Судить о таких вещах — дело военных историков, можно заметить только, что стояние Сталина с Буденным подо Львовом в течение трех месяцев позволило войскам Пилсудского разгромить Красную Армию Тухачевского под Варшавой.

Искусство повествования вообще зеркало кривое и стекло увеличительное по сути своей — то «мелкоскоп» (словечко Лескова, другого русака до мозга костей), то перископ или телескоп. И простое оконное стекло самое верное, может быть, но и самое ничтожное, потому что самое неразборчивое: всё… и ничто за ним. Даже всемогущий Сталин хотел бы, но ничего не мог с этим поделать, о чем заявил Фадееву: «Других писателей у меня для вас нет». И это не только писателей, но и нас всех касается.

Происхождение речи ПЛАТОНОВ «Чевенгур»

Писателя Андрея Платонова (1899–1951) включили в школьную программу по литературе, что отрадно, однако небезопасно и почти бесполезно. Поскольку школьников более десяти лет учат читать, писать и говорить, а Платонов ничего этого не умеет и только учится этому сам. Не гневайтесь, любители и блюстители отечественной словесности, давайте лучше вместе порассуждаем.

Опубликованные в приснопамятную перестройку «Чевенгур» и «Котлован» снесли тогда крышу широким массам читающей публики и трактуются с той поры, как правило, либо в антикоммунистическом, либо в неокоммунистическом духе. В Платонове принято видеть кого-то вроде персонажа его рассказа «Усомнившийся Макар», который привел в бешенство советского тирана Сталина, однако тот сдержался и не позволил уничтожить писателя. Думается, тому имелось три причины. Во-первых, Сталин был прагматиком, а не самодуром, и ему необходи-

мы были своего рода маркеры — художники, не дувшие в общую дуду и показывавшие «температуру по больнице», насколько позволяли окружение и обстоятельства (и это не только Булгаков с Пастернаком, Зощенко с Довженко и кое-кто еще — в людях диктатор разбирался получше нашего). Во-вторых, Сталин сам к началу пятилеток «усомнился» в мировой революции и затеял грандиозную смену курса, — очередной «огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля», по выражению поэта Мандельштама (все же отправленного им «в переплавку») — отворот от коммунистической утопии в сторону построения социализма в отдельно взятой стране. В-третьих, и это самое важное, стиль художественной речи Платонова столь старательному и пристрастному читателю оказался близок и смутно напоминал непостижимую элементарность слога Библии, поскольку массы ждали от вождя, — сына сапожника, недоучившегося семинариста и не состоявшегося поэта, — чего-то похожего: упрощения и спрямления такого, чтобы все вдруг прояснилось, как божий день, — что делать, что думать, во что верить, с чем и кем бороться? Сталин пытался, но ничего, кроме «Вопросов ленинизма», получиться у него не могло.

Здесь важно вот что — Платонов не был никаким стилистом. Не над стилем он трудился, а над порождением речи и мышления. В грамматическом отношении его речь чудовищна, а в смысловом ближе всего к поэзии. Ни к кому в такой степени, как к нему, не приложимо спорное утверждение, что писатель — это его язык. У Платонова и его героев язык — всему голова. Строительство языка из разрозненных слов, скрепляемых «самодельной» грамматикой, их главное дело и основное занятие. Оттого Платонову невозможно подражать («почвенники» пытались, но выходило натужно и вычурно), и потому в священный ужас приходил поэт Бродский от платоновской прозы, счастливыми считая те народы, на языки которых невозможно перевести произведения Платонова (что не совсем так, за вычетом совдеповского антуража все вполне переводимо, что подтверждается массой переводов). Необходимо теперь отступить немного «вглубь веков».

Все языки в своем развитии до современного состояния проделали колоссальный путь. Все они имеют тенденцию периодически коснеть, завираться и требовать обновления, слишком часто становясь инструментом осуществления

господства и эксплуатации, как в политике, так и в литературе. Доказательство этого было бы чересчур громоздким и неуместным в данном случае. В качестве иллюстрации достаточно привести две цитаты из Маяковского: «Пока выкипячивают, рифмами пиликая, из любвей и соловьев какое-то варево, улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать»; «Словесной не место кляузе. Тише, ораторы! Ваше слово, товарищ маузер». А уж не в рифму кто только не писал о силе и немощи слова — от проницательнейших современных философов до дремучих нацистских идеологов.

Для героев платоновских произведений мышление почти физический и физиологический процесс. О том безъязычии и, соответственно, безмыслии, «в немых мучениях» которого томятся люди в первобытных потемках недоразвитого сознания, прекрасно знали и до Платонова. Пушкин, завороженный метафизикой «бессмысленного и беспощадного» пугачевского бунта, гениальный Гоголь, что был с безумием накоротке, одержимый Достоевский, учительствовавший Толстой, едкий Щедрин, здравомысленные Тургенев и Чехов, утонченные Бунин и Блок, поднявшийся из низов Горький, любопытствовавший Бабель,

опечаленный Зощенко. Но все они все же взирали на этот феномен и описывали его извне (юный Мандельштам писал: «И печальна так и хороша / Темная звериная душа», — знал бы, бедный, чем его стих позже аукнется!). Платонов же, «рабочая косточка» и «плоть от плоти», на себе испытал болезненные стадии роста, проходя свои «университеты» в почти нечеловеческих условиях, и достигнутая потом и кровью образованность не позволила ему забыть о том, что до революции выспренно звалось «муками слова». Этому способствовало то, что, научившись на свой лад сочетать слова, проросшую и выращенную в себе мысль он так и не сумел разрешить, — вот и получились, в частности, «Чевенгур» и «Котлован». Потому что не удалось ему срастить воедино инженерный подход и коммунистическую утопию с философией жизнеотрицания. При том, что изнанка внешне привлекательной коммунистической идеологии имеет все признаки разрушительного и саморазрушительного нигилизма. Идея не новая, многократно экспериментально подтвержденная, удостоверенная Платоновым — приверженцем пролетарского хилиазма и одним из апостолов десакрализованной религии смерти в духе философии Федорова,

теории Вернадского, прожектов Чижевского и Циолковского. Но если ты убежденный материалист марксистского толка, то никакой души нет и быть не может, а она болит — как это?! И о каких мечтах о послесмертии или откапывании и воскрешении мертвых можно говорить? В порядке осуществления программы богозамещения каким-то коллективным рукоделием, что ли?

И только потому живы произведения Платонова, — и долгая, а может, и жизнь вечная им суждена, — что писатель в нем не дал себя победить доктринеру. Люба была ему мечта футуристов о победе над Солнцем, дорога «молодость, украшенная равнодушием к девушкам» в коммунах, и желанны не равенство с братством, а «товарищество», воспетое Гоголем. Только происходило это не в геройском «прекрасном и яростном мире», а в контуженном войной мире тотального неблагополучия и духовного остолбенения, задыхавшемся «от взаимной душевной лютости» и нуждавшемся в спасении от самого себя. Смертельно жалко сделалось писателю всех на свете людей за то, что они неизбежно осиротеют и умрут, ибо «бедней мертвеца нет пролетария на свете». И если в начале «Чевенгура» покойник спокойно оставлен не погребенным (а обычай

хоронить умерших антропологи небезосновательно считают принципиальным отправным пунктом расподобления человеческого рода с животным миром), то в конце «Котлована» трупик ребенка-сироты удостаивается воистину мемориального захоронения у подножия вырытого людьми антипода Вавилонской башни.

«Чева», кстати, у Даля это рваный лапоть, а в «гур» отчетливо различим металлический рокот (скорее всего от украинско-южнорусского «гурчати» — рокотать, погромыхивать, порыкивать), но, может быть, это и усеченный «гурт», бедняцкое стадо. Имена собственные у Платонова часто походят на идущую от фонетики поэтическую заумь.

Те, кто считают «Чевенгур» и «Котлован» «страшными книгами», однозначно, правы. Требуется только уточнение: автор их как мыслитель также страшноват, но как писатель бесстрашен — и потому он классик мирового уровня и значения. Скажем, в прозе Бабеля не меньше лиризма, пафоса, гротеска, абсурда и даже жестокости, но только смерть и гибель у него всегда выглядят живописно, в стиле «модерн». Поразительны записи прямой речи солдат, изданные сестрой милосердия Федорченко в книге «Народ на войне»,

которые не хуже Платонова и куда реалистичнее позволяют почувствовать, как функционируют язык и мысль безграмотного, потерянного человека. Но существуют такие кромешные потемки в сознании людей и в нашем мире, куда без Вергилия-проводника-автора-Платонова проникнуть невозможно, да и с ним весьма рискованно.

Пессимистическая трагедия
БУЛГАКОВ «Белая гвардия»

Роман «Белая гвардия» Михаила Булгакова (1891–1940) можно определить как русскую трагедию в прозе (по аналогии с гоголевской прозаической поэмой и пушкинским стихотворным романом). Несомненно, это вершинное творческое достижение Булгакова. А не другой его роман — всеми любимый, прославленный, искрометный и чеканный, но чрезмерно разностильный и сыроватый, не доведенный автором до окончательной редакции, еще и с серным душком и следами морфия.

Как мог написать нечто подобное тридцатилетний автор, едва взявшийся за перо и строчивший ради хлеба насущного и элементарного выживания легковесные пьески и фельетоны? После отмены военного коммунизма он добирался с юга в Москву в переполненных эшелонах и пешком по шпалам. Случалось порой ночевать под открытым небом и в подъездах, но вскоре удалось выбить комнату в коммуналке, в ставшей впоследствии знаменитой «нехорошей квартире».

В ней сочинялась им поденщина для советской периодики, а попутно создавалась великая книга о Смуте в Городе, свидетелем и невольным участником которой военврач Булгаков оказался в родном Киеве зимой 1918–1919 годов.

Споры об этой книге никогда не прекратятся, потому что люди утратили чувство жанра — уподобились слепцам, ощупывающим слона. Средствами публицистики слона не объять, товарищи, господа и панове. Трагедия — это не когда случается что-то плохое и страшное, а когда, если не герои, то драматург хотя бы сознает, что именно происходит. Он чувствует дыхание и поступь Рока, непоправимого и неотвратимого. Как эллины когда-то или Шекспир. И каждому придется, как сказал один герой трагедии, ответить за то, что натворили все.

У литературно неискушенного Булгакова потому и получилась эта книга, что он в ней не сочинял, а свидетельствовал о личном пограничном опыте, сокрушительном для человека. Кто заступил за черту, заглянул в глаза смерти, Року или Вию, к жизни прежним не возвращается. Известно, что для такого человека изменяется масштаб вещей, явлений и событий. Все несущественное и наносное выгорает, и человек

становится или хуже самого себя, или намного лучше. Подобная сепарация характерна и для искусства, в котором главное умение — способность безошибочно отделять важное от неважного, необходимые звуки, краски, слова от избыточных и ненужных, простые мучения от очистительных страданий.

Чтобы спорить или сражаться с судьбой, человек обязан ее принять. Булгаков писал приятелю, что еще четыре года назад ему надо было бы оставить медицину и заняться литературой. Он был из поповичей, но главное — был врачом, подобно Чехову. Это особая порода: из врачей и поповичей получались иногда отменные писатели. Лучше них у нас писали только артиллеристы, каторжники, бастарды и изгнанники. Другая дистанция, другая оптика, иное отношение к жизни и смерти. Чтобы увидеть строй, надо выпасть из ряда; выйти на дуэль или же на улицу под шальную пулю; тонуть и чудом выплыть; быть заметенными снегом в степи, как у Пушкина в «Капитанской дочке», откуда взят эпиграф к «Белой гвардии»: «Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»

Совершенно не случайно образы стихийного и социального бедствий ассоциируются в произведениях о раздорах и Смуте у Шекспира, Пушкина,

Блока, Булгакова, Пильняка и других. Само мироздание катастрофично — об этом говорит забытый жанр трагедии, от которого мы пугливо отворачиваемся. Знаете, как Блок откликнулся на гибель «Титаника»? «Есть еще океан!» А Господу достаточно было показать Левиафана и Бегемота строптивому, убитому горем Иову, и тот протрезвел. Потому что есть время возмущаться — и есть время смиряться.

Многовато философии. А «Белая гвардия» книга очень земная — психологически, хронологически и даже топографически поразительно точная. Почти путеводитель по Киеву и хроника текущих событий. И город-то был какой. После того как Батыева орда разнесла его вдрызг и похоронила вместе с ним прежнюю Русь, пару веков о нем вообще ничего не было слышно. Затем появились «нахаловка» от балды на склонах холмов и три не сросшиеся слободы, «инкрустированные» уцелевшими жемчужинами православия, учености и истовой веры. В город Киев стал превращаться опять только в XIX веке, когда мертвое тело павшего богатыря на гениальном рельефе принялись сращивать. Посносили самострой, засыпали Хрещатый яр (от которого название идущей от него главной улицы, а не от крещения Руси),

воздвигли над Днепром памятник крестителю, застроили по генплану улицы и разбили парки и бульвары, засадили их каштанами и тополями, перебросили первый мост на левый берег реки (когда в Лондоне уже строилось метро), подвели железную дорогу. За столетие население города выросло в 15 раз, и к началу Первой мировой Киев соперничал уже с богатой Ригой и торговой Одессой за статус третьего по значению города Российской империи. И тут началось…

Булгаков — киевлянин, это точно, и сердце его навсегда осталось в том родительском доме на Андреевском спуске, описанном в «Белой гвардии», где сегодня его музей. Тесноватые комнаты, почему-то в книгах они всегда просторнее, или вообще без стен, как на сцене МХТ. «Дни Турбиных», столь любимые Сталиным (что бы ни писали об этом, все равно загадка), это выжимка из «Белой гвардии» для театров переживания, работающих по системе Станиславского. Изумительная пьеса, герои, роли и спектакли, но это психологическая комнатная драма, а не трагедия планетарного масштаба, как роман. В ней только отголосок трагедии, погашенный первейшим из человеческих удовольствий с первобытных времен: замерзнуть — и отогреться. Поэтому мы

ее обожаем.

Трагедию можно сыграть разве что в амфитеатре под открытым небом или на голой сцене театра «Глобус», но эту булгаковскую и там не поставить — поезд давно ушел. Может, в кино? Но что за кино? И кто поставит? Остается читать. Наш мозг — неплохая сценическая площадка. Где еще можно увидеть такие сны, как в прозе Булгакова? Или свихнуться от той неразберихи в умах и делах на войне, о которой до Булгакова писали только Стендаль и Толстой? А ведь это главное в технологии трагедии: игра воли, Рока и случая в кости. И еще колыхание того океана, который зовется народом, только много сложнее — молекулы неоднородны.

Современники считали, что роман не дописан и требует продолжения. Булгаков и сам обещал трилогию: хорошо ему знакомая Добровольческая армия на Дону (к чему обязывало и название «Белая гвардия»), затем Красная армия, в рядах которой Мышлаевский сражается с белополяками. И что бы мы имели? Соцреалистическую классику, «Хождение по мукам»?

К счастью, Булгаков не позволил самому себе испортить трагедию. Которая не имеет срока годности и исполнена библейской силы куда

больше, чем роман о разборках Пилата с Иешуа Га-Ноцри и визите Воланда в Москву. Есть в ней что-то ветхозаветное.

Город, страна и мир без искупления. То потоп, то апокалипсис.

Иерусалим – Москва, до востребования
БУЛГАКОВ «Мастер и Маргарита»

Михаил Булгаков (1891–1940) автор двух великих романов, составивших красивый тандем.

Это «Белая гвардия» — трагическая семейная сага революционного времени, которой сопутствует и многое в ней объясняет сквозной образ *зимней метели* на фоне достоверной топографии тысячелетнего Киева. Великий роман, но как бы «для внутреннего употребления» в России и на Украине.

И это «Мастер и Маргарита» — фантастическая трагикомедия, на протяжении которой назревает и разражается очистительная *весенняя гроза*, а топография новозаветного Иерусалима накладывается на советскую Москву. Потому что распятие всегда готовится и происходит не когда-то и где-то, а здесь и сейчас. Ход событий предопределен, и власть кесаря или власть князя тьмы равно бессильны что-либо отменить. Любая окраина ойкумены вдруг становится центром мира.

Богословы недовольны этим булгаковским романом. Иешуа — какой-то чудак-экстрасенс,

а не Сын Божий, соответственно, нет и быть не может никакого искупления. Мастер подозрительно на масона смахивает. Его сожительница Маргарита — вообще ведьма. Князь Тьмы Воланд, как минимум, не вызывает у читателей антипатии. Его свита похожа не на зловонных бесов, а на безобразничающих клоунов и народных мстителей. Бал нечистой силы изображен так, что многие юные читатели были бы не прочь сами на нем побывать. Короче: профанация и опошление евангельской истории, поэтизация колдовства и предосудительное заигрывание с дьявольщиной.

Однако читателям не очень хочется оспаривать строгий суд богословов, и они во всем мире запоем читают этот искрометный, чеканный и многоплановый роман Булгакова. Своей апокрифичностью и беспрецедентной популярностью он напоминает знаменитую британскую рок-оперу о событиях Страстной недели, сочиненную через много десятилетий после написания и через пару лет после публикации в СССР романа «Мастер и Маргарита». Не стоит только путать создателя образа Мастера с его персонажем — исключительно талантливым, но увечным автором «романа в романе», имеющим вполне

определенный горизонт и потолок понимания евангельской истории. Как к ней относился сам Булгаков, не нам судить. Возможно, так же как Ахматова, считавшая, что христианство на Руси еще не было проповедовано, при том что казней при жизни обоих хватало с избытком. И разве известный отзыв Булгакова о советской власти как не злой, а «хорошей, но глупой», не созвучен ветхозаветному вердикту «помышление сердца человеческого — зло от юности его» и евангельскому «не ведают, что творят»?

Давно канувший советский антураж не смог помешать всемирной славе романа «Мастер и Маргарита» благодаря его погруженности в контекст и проблематику библейской истории и европейской культуры. А редкостное «фелллиниевское» умение сочетать легкомыслие с серьезностью и давать волю воображению сделало его чтением для всех и на все времена.

Подростки могут увлеченно «играть» в этот роман, юноши — упражнять воображение, девушки — мечтать о любви, не знающей преград, и креме Азазелло, серьезные читатели — размышлять о моральных коллизиях Пилата, Бездомного, Воланда и титульной пары героев, пишущая братия — гадать о прототипах и писать путеводители и

комментарии к роману, маргиналы — упиваться грезами о непризнанном гении и мести «толпе», эстеты — наслаждаться языком и «художественными особенностями», а старики — припоминать отшумевшую молодость, неизбежные грехи, и верить в уготованное обретение если не «света», то желанного «покоя».

Для этого немного нужно — только открыть роман и прочитать, как «Однажды… в Москве, на Патриарших прудах…» или же «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой…», после чего от книги не оторваться. Коготок уже увяз.

Бегущий по волнам
ГРИН «Бегущая по волнам», «Алые паруса»

Александр Грин (1880–1932) внешне походил на сказочника Андерсена — такой же долговязый, нескладный, и с носом, «как повисший флаг» (по его собственному выражению). Подобно Андерсену он создал целый сказочный мир, свою Гринландию для подростков и мечтателей. Только вот места в ней не нашлось для андерсеновской иронии и юмора — в чересчур уж серьезной, огромной и катастрофической стране довелось ему расти.

Писатель Грин родился в многодетной семье ссыльного польского шляхтича Гриневского, служившего бухгалтером в земской больнице и пившего, как сапожник. Учась в пятом классе вятского городского училища, где товарищи дразнили его «Грин — блин!», Саша Гриневский написал любопытное сочинение «О вреде Майн-Рида» — своего рода проклятие жалкой судьбе. Рожденный в сухопутной глуши мальчик страстно мечтал бороздить моря, а грубая реальность

требовала «быть как все, выйти в люди, в тихой драке добывая хлеб свой и кров» (по замечанию одного из биографов Грина). Ни окружающий мир, ни даже собственные родители в нем не нуждались. Мальчишку попрекали куском хлеба, и уже с одиннадцати лет он подрабатывал переписчиком, переплетчиком, чертежником, однако к шестнадцати годам терпение его лопнуло. Устав от брани и унижений, с полученными от отца двадцатью пятью рублями в кармане он сел на пароход до Казани, затем в поезд до Одессы — и вот оно, море!

Но и в южном портовом городе он тоже оказался никому не нужен. От погружения на самое дно его спас алчный капитан грязного каботажного суденышка, отобравший у Сашки паспорт и выдавший целковый задатка — ого, целый рубль! Впрочем, судьба уже подхватила и понесла будущего писателя — от матросни к «горьковским» босякам на бакинских нефтепромыслах, к золотоискателям на уральских приисках и далее — в лесорубы, банщики, театральные статисты.

К двадцати двум годам, устав от мытарств, Грин записался по совету отца в армию вольноопределяющимся (призыву он не подлежал из-за дворянского происхождения). Тут-то его

и подстерег эсеровский агитатор. На десять лет — то вольно, то невольно, — Саша Гриневский перешел на нелегальное положение. Задания, явки, командировки, аресты, тюрьмы, амнистии, ссылки, побеги. Из него готовили «бомбиста» в Твери в 1903 году (когда русские террористы горячо спорили — имеет ли моральное право революционер выходить с теракта живым?) — он не захотел, не смог, и его оставили связным. Первые рассказы Грина об этом, и псевдоним его оттуда (редактор оставил от фамилии только первый слог, чтобы охранка не взяла след).

Необычность судьбы и творческой эволюции Грина состоит в том, что, начав с более-менее реалистических рассказов, писатель отказался затем от реализма и с головой ушел в вымышленный мир — создал Гринландию. Для романтиков эта страна чересчур брутальна, но тем и привлекательна, — именно поэтому ее так полюбили беспокойные подростки и юноши. А мечтательные девушки полюбили за то, что в далекой Гринландии их неминуемо ждет встреча с героем, какого не встретишь в жизни, — интеллигентным рыцарем без страха и упрека, похожим на киношного Олега Даля. Но больше всех эту страну полюбили советские барды.

Один из героев Грина в «Алых парусах» клянется именами «Гриммов, Эзопа и Андерсена». Мечтатели и фантазёры Андерсен и Грин для едкого реалиста Бунина, по свидетельству Катаева, были на одно лицо: «Сейчас пошла мода на Андерсена… упомяните бедного оловянного солдатика, обуглившуюся бумажную розу или что-нибудь подобное, если удастся, присоедините к этому какого-нибудь гриновского капитана с трубкой и пинтой персиковой настойки — и успех у интеллигентных провинциальных дам среднего возраста обеспечен». Напротив, поэт Пастернак в своем портрете Маяковского, по существу, пропел дифирамб героям Грина: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаками боксера, неистощимо, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором. Сразу угадывалось, что если он и красив, и остроумен, и талантлив, и, может быть, архиталантлив, — это не главное в нем, а главное — железная внутренняя выдержка, какие-то заветы или устои благородства, чувство долга, по которому он не позволяет себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым».

После долгожданных революций 1917 года жизнь Александра Грина не сделалась легче. Обожавший русских мечтателей Максим Горький буквально спас писателя от неминуемой гибели на петроградской улице после фронта и сыпного тифа, добившись для него академического пайка и поселив в знаменитом «Доме искусств», бывшем особняке Елисеевых на Мойке (Грин всегда плакал, вспоминая об этом). Однако большевики не признали в гриновских «Алых парусах» цвет своего флага, и классовое чутье их не подвело. Любопытно, что толчком к написанию этой сказочной феерии послужил Грину выставленный в витрине на Невском игрушечный бот с парусами такого цвета, который смастерил, видать, с голодухи какой-нибудь старый морской волк, тоскуя по безвозвратным временам своей молодости.

Последнее десятилетие своей жизни Грин был беден, как церковная мышь, но счастлив с молодой женой — особенно, в благословенном Крыму. Чудная и нищая тогдашняя Феодосия была его «Лиссом» (так он указывал в письмах свой обратный адрес), а в Старом Крыму на нестругганной двери дровяного сарая, где они с женой прятались от зноя, было выведено «Чайная Дэзи». Переименовывая действительность, он пытался

ее переиначить — хотя бы в воображении. У него случались тяжелые запои, тут ничего не попишешь — плохая наследственность, тяжкая жизнь. Только в Гринландии он чувствовал себя собой настоящим. Вспоминая прожитую жизнь, он признавался: «Слова „Ориноко“, „Миссисипи“, „Суматра“ звучали для меня как музыка». Как для кого-то теперь звучат слова «Зурбаган», «Лисс» и «Гель-Гью».

Мечта освободиться от телесности
БЕЛЯЕВ «Человек-амфибия»

Маяковский в «Облаке в штанах» писал: «Дайте о ребра опереться. / Выскочу! Выскочу! Выскочу! Выскочу! / Рухнули. / Не выскочишь из сердца!»

И похоже, это ключ ко всякой фантастике, в том числе и научной, возникшей лет полтораста назад как реакция на сногсшибательный научно-технический прогресс основоположников и изобретателей НФ (или science fiction, то есть «научного вымысла») — Э. По, Ж. Верна и Г. Уэллса. Ее инструментом являлась гипотеза — некое невероятное интеллектуальное допущение. Прием этот оказался на редкость плодотворным, о чем свидетельствует подлинный бум подобной литературы в XX веке, сменившийся бумом и триумфом фэнтези в веке XXI (в этом отношении НФ, как жанр интеллектуальный, разделила судьбу классического детектива). Вероятно, возможности следующей фазы НТР и стремительность перемен превосходят способности нашего понимания, а выскочить из тела, — покрыться татуировками, переменить пол, пересадить го-

лову, изменить генетический код, клонировать себя, не стареть и жить вечно, — по-прежнему, хочется. Если Бога нет, пусть будут хоть чудеса и кудесники.

В русской литературе одним из основоположников НФ был Александр Беляев (1884–1942). Его романы старомодны, как ретро для киномана, и ностальгичны, как винил для меломана. Поскольку они создавались в советское время, в долю с научной фантастикой неизбежно входят элементы социального утопизма. Однако в этом и состоят их своеобразный шарм и привлекательность для читателей, ностальгирующих по СССР и так называемому «красному проекту» — невзирая на цену, привходящие обстоятельства и бесславную кончину. И все же для народных масс это было трудное время надежд, великих порывов, начинаний и исторического оптимизма, обаяние которых невозможно отрицать. Поначалу это было также время смелых мечтателей и изобретателей (таких как Циолковский, с которым Беляев состоял в переписке, который сам сочинял фантастические рассказы и написал предисловие к одной из его книжек) и дерзких теоретиков и экспериментаторов (таких как академик-космист Вернадский, верующий физиолог

и вивисектор Павлов, пытавшийся скрестить человека с обезьяной зоолог Иванов, селекционеры Мичурин и повешенный махновцами Симиренко и др.). Так что беляевский доктор Сальватор, равно как и булгаковский профессор Преображенский, практически, списаны с натуры. Время было такое — экспериментальное — во всем мире.

На замысел романа «Человек-амфибия» Беляева натолкнули забытый роман французского писателя и заметка в советской прессе о суде над аргентинским врачом. А вот замысел романа об отрезанной голове профессора Доуэля писатель выносил, находясь в парализованном состоянии и проведя в гипсовом ложе три года в голодном Крыму, где погибла тогда его мать, и где позже угас и спился похожий на него сочинитель фантастики совсем не научной — пришедшийся советской власти не ко двору Александр Грин. У мечтателей редко бывает счастливая судьба, им тесно в своем земном теле, и оттого даже сладкие сказки Андерсена для детей и взрослых всегда горчат. Тогда как нацеленный на успех жизнелюб Алексей Толстой, сочинивший в модном жанре два эффектных романа, о революции на Марсе и крахе инженера Гарина, перешел от них к делам

более земным и насущным. И все же тогдашний патриарх НФ Уэллс не их похвалил, а два романа Беляева при встрече с писателями Ленинграда, в который тот вынужден был вернуться из Киева, где потерял дочь, и где по причине политики украинизации издательства отказывались принимать рукописи на русском языке.

Книгами Беляева зачитывались миллионы любителей фантастики и приключений, и бранили их почем зря строгие популяризаторы науки и ревнивые конкуренты. Судьба не поскупилась для их сочинителя на тяжелейшие удары и уготовала такой конец советскому фантасту, какого не пожелаешь и врагу. Прикованный неизлечимой болезнью к постели, он отказался от эвакуации и скончался в совершенном одиночестве от холода и голода в оккупированном фашистами Пушкине, бывшем Царском Селе, где в память о нем позднее смогли установить лишь стелу на кладбище, словно его бренное тело дематериализовалось.

Но остались созданные Беляевым незабываемые и уникальные фантастические образы: человека-рыбы; головы, живущей отдельно от тела; лопнувшего продавца капсулированного воздуха. Выдумщиком он был неутомимым и

часто прозорливым, как и подобает научному фантасту, и многие предвидения и технические придумки писателя были подхвачены и получили подтверждение в дальнейшем. Читатель будет удивлен, насколько отличается текст романа «Человек-амфибия» от сценария и художественной аранжировки замечательной экранизации, которую полвека спустя посмотрели 65 миллионов кинозрителей, и продолжают смотреть сегодня бессчетные телезрители. Но идея-то, образы и канва Беляева — и ничьи больше.

Смех и молодость
ИЛЬФ И ПЕТРОВ «Двенадцать стульев»

Расскажи, что тебя смешит, и я скажу, кто ты. Это утверждение великого Гёте справедливо не только для отдельных людей, но и для народов, стран и исторических эпох. В отличие от природного веселья и игривости смех свойствен только людям. Это человеческое изобретение — своего рода электрический разряд в уме, чтобы снять напряжение в стрессовой ситуации и разрядить агрессию. Став людьми, мы научились смеяться.

Писатель Куприн как-то посетовал: «Что и говорить, у нас было много талантливейших писателей, составляющих нашу национальную гордость, но юмор нам не давался. От ямщика до первого поэта мы все поем уныло». Доля правды в этом есть — чересчур уж серьезная штука жизнь в России. Тем не менее нельзя забывать о тысячелетней традиции существования «потешного» фольклора и скоморошества (нашей «рыжей» клоунады), столетиях существования феномена юродства (уникального «сакрального» шутовства), а в послепетровскую эпоху — о

шуточных базарных картинках (в перенятом у немцев жанре лубочной гравюры). Тогда же оформилась полноценная комическая традиция в русской драматургии и поэзии. Фонвизин, Крылов, Грибоедов, Пушкин блестяще осуществили пересадку на русскую почву французского остроумия. Особняком высится Гоголь со своим чудаковатым малороссийским «гумором», перекликающимся… с английским юмором Стерна и Фильдинга. После десятилетий уныния последовал прощальный всплеск дворянского искрометного юмора — под маской Козьмы Пруткова, и убийственной политической сатиры — в лице Салтыкова-Щедрина. По мере распространения мещанской цивилизации размножились без счета иллюстрированные журнальчики, с набившими оскомину шутками о супружеской неверности, вредной теще, подвыпившем муже и дачных неприятностях. Однако и они на что-то сгодились, позволив Чехонте дорасти до Чехова и породив журнал «Сатирикон» — грозу думцев и царских министров, на потеху публике. Февральскую революцию сатириконцы приветствовали, а вот Октябрьскую приняли в штыки, за что поплатились. Когда в эмиграции они попытались было возродить прославленный журнал, у них

ничего не вышло, поскольку шутки оказались лежалыми. В Париже нарасхват шли свежие шедевры советского юмора — авантюрные романы московских одесситов Ильи Ильфа (1897–1937) и Евгения Петрова (1902–1942).

После затяжного исторического катаклизма истерзанная страна только начинала приходить в себя и отстраиваться, приобретая новые весьма гротескные очертания. Чуткие фельетонисты газеты «Гудок» в числе первых сообразили, что пора приниматься за романы, чтобы нащупать дно и узнать страну, в которой предстоит всем жить. Молодого задора хватало, не хватало опыта. Идею подсказал, а затем и подарил им старший брат Петрова Валентин Катаев. Плутовской роман — увлекательная и проверенная веками художественная форма познания гримас современности в первом приближении. А «бригадный подряд» как никогда соответствовал коллективистскому духу времени (Кукрыниксы или писательский десант на Беломорканал это вам не забавы создателей Козьмы Пруткова). Соавторы взялись за дело — и дело не пошло, а полетело. В 1928 году роман «Двенадцать стульев» читала уже вся страна, а затем еще полвека словарь острот советской интеллигенции состоял большей частью из

цитат, позаимствованных у Ильфа с Петровым.

Ничто не вечно под луной, юмористика устаревает, страны неузнаваемо трансформируются, но читаешь «Двенадцать стульев» уже в XXI веке и диву даешься — так ли уж все изменилось после крушения грандиозной утопии?! Выпадает из Москвы вдруг довеском Нью-Москва, шахматная столица вырастает посреди степей, в любом областном центре имеется теперь свой театр Колумба, бесчисленные Бендеры охмуряют публику в переполненных залах, за виды природных красот только дурак не берет сегодня денег, словарь Эллочки пополнился словом «вау!», медиа-холдинги производят свою продукцию из той же субстанции, что Дом народов или газета «Гудок» в былые времена. Что вы наделали, Ильф с Петровым!?

И при всем том — это радостная и веселая книга, потому что МОЛОДАЯ. Остап Бендер артистичен и «легкость в мыслях» у него необыкновенная, как у Хлестакова, только хватка железная. Он патологический оптимист — вроде солдата Тёркина, только жулик. Он не способен унывать, даже будучи зарезан компаньоном или ограблен сигуранцей. И это свойство молодости.

Ильф с Петровым не только хоронили без по-

честей и тени жалости старый мир, за что им пеняли советские диссиденты, но и вовсю потешались над новым, не менее уродливым. Не теряя интереса к нему, смеясь и до поры не падая духом. Бог не выдаст — свинья не съест.

Как два московских одессита обыграли кремлевских заказчиков ИЛЬФ и ПЕТРОВ «Золотой теленок»

Почему заказчиков? Потому что оба романа Ильи Ильфа (1897–1937) с Евгением Петровым (1902–1942) создавались по социальному заказу, спущенному сверху на уровень главных редакторов и издателей В. Нарбута и М. Кольцова, впоследствии репрессированных и казненных. Авантюрно-сатирическим романам двух фельетонистов столичных газет повезло увидеть свет благодаря внутрипартийной борьбе сталинской «генеральной линии» с троцкистским «левым уклоном» и с бухаринским «правым уклоном» — как бы прокатиться на волне, проскользнув между Сциллой и Харибдой в беспощадной классовой и клановой борьбе. Конечно, бдительные советские критики всякий раз спохватывались, но всякий раз с опозданием — романы читала уже вся страна и заграница. В последний раз критические церберы спохватились в конце 1940-х: кто проглядел вылазку классового врага и посмел массовым тиражом переиздать клеветнические

романы одесских зубоскалов в юбилейной серии книг к 30-летию советской власти?! Стране было тогда уже настолько не до смеха, что покойным соавторам точно не поздоровилось бы, да опять пришлось спустить дело на тормозах и ограничиться увольнением «стрелочников» и запрещением переизданий вплоть до XX съезда КПСС.

Притом что романы-то вполне советские, идеологически правильные. Через 10 лет после Октябрьской революции первым читателям «12 стульев» совершенно ясно, что советская власть пришла всерьез и надолго, очевидна бесперспективность контрреволюционного реванша в СССР и беспочвенность троцкистских мечтаний о мировой революции. В романе представлен и осмеян паноптикум пережитков старого мира, зло проигрывает и наказывает само себя, да и какое это зло — так, мелкое жулье, а сокровища мадам Петуховой достаются трудовому народу. Чего же еще? В «Золотом телёнке» поиски сокровищ возобновляются, но заканчиваются таким же фиаско — социализм крепчает в ходе первой пятилетки, а деньги терпят самое сокрушительное в своей истории поражение. Поговаривают вообще об их закате и скорой отмене. Однако

поторопились. Как в анекдоте: «При коммунизме денег не будет! — „Это у тебя не будет. А у меня будут!“». Нам ли не знать.

Между публикациями первого и второго романов велась горячая дискуссия: нужна ли нам вообще сатира? Как перед концом советской власти всего через полвека: хорошо ли много зарабатывать? Ну как тут не разгуляться молодым сатирикам, падким на все нелепое и смешное. Вот Ильф с Петровым и не смогли, да и не захотели остановиться. Под горячую руку им попали заодно с гримасами поверженного старого мира также очевидные несуразности нового мира. Читающая публика вовсю повеселилась. Как-то стерпели бы это, сцепив зубы, идеологи и сторожевые псы режима, если б не воскрешенный соавторами Остап Бендер.

После гибели от руки компаньона он очень изменился. Мелкий плут первого романа во втором превращается в Великого Комбинатора — именно так должен был называться первоначально «Золотой телёнок». Приглядимся к этим названиям.

Одесса, — русский «порто франко», химерический в этническом отношении портовый вольный город, — изначально была поликультурной и многоязычной. Отсюда обыгрывание Ильфом и

Петровым фамилий Палкин, Малкин и Залкинд, знаменитая фраза о романе некого Кости Остенбакена с роковой красавицей Ингой Зайонц (что по-русски значит «заяц») и сленговое польское словечко «комбинатор» — то есть жуликоватый авантюрист, мелкий торговец или спекулянт. А вот великий комбинатор — это, скорее, шахматный гений, вроде первых чемпионов мира Касабланки и Алёхина. Поэтому Остап мечтает о жизни в Рио-де-Жанейро, где все ходят в белых штанах, предлагает простакам в Васюках феерическую идею проведения международного шахматного турнира и оттачивает несколько сот приемов отъема денег у населения, не преследуемых уголовным кодексом. С «Золотым телёнком» похожая двусмыслица. Понятно, что название отсылает к ветхозаветному идолу, сделавшемуся символом наживы и культа денег. Но также это метафора детской наивности и великодушия Остапа, погнавшегося за богатством, однако имевшего большое, «как у телёнка», сердце, что с богатством несовместимо.

Как ни называй этот роман, суть от этого не меняется. Остап Бендер чрезвычайно поумнел после смерти и предстает теперь меланхоличным философом и в меру циничным моралистом

— начитанным, остроумным, немного вульгарным и обаятельным до неприличия. Последнее обстоятельство больше всего и бесило апологетов советской власти.

«Плохо еще и то, что самым симпатичным человеком в вашей повести является Остап Бендер. А ведь он же — сукин сын», — укорял соавторов «смотрящий» за литературой Фадеев. Те не могли игнорировать мнение старших партийных товарищей и своих покровителей и готовы были сотрудничать с квалифицированными редакторами — что-то подчистить, причесать, даже переписать. Опасные фразы вложить в уста заведомо отрицательных персонажей, такие как «в Советской России сумасшедший дом — единственное место, где может жить нормальный человек». При переизданиях из реплики «вот наделали делов эти бандиты Маркс и Энгельс» убрать слово «бандиты». Но как ни дроби магнит, он остается магнитом. А Бендер остается тем Командором, которого многие сегодняшние критики сравнивают с булгаковским Воландом — хоть инфернальным, но таким же «ревизором» советской действительности, с такой же пародийной свитой помощников. Создатели этих литературных героев, как известно, дружили,

работая фельетонистами в одной газете. Кое-кто сравнивает погоню Бендера за миллионом с похождениями Чичикова, «Антилопу Гну» — с бричкой, автопробег — с русской тройкой. Сам Бендер сравнивает себя то с графом Монте-Кристо, то с полярником Амундсеном, то даже с Христом — не в свою пользу.

Цитат в романах Ильфа с Петровым не меньше чем острот, в свою очередь разошедшихся на цитаты. Несомненно мозгом тандема являлся старший на пять лет Ильф, о чем свидетельствуют его многократно издававшиеся «Записные книжки». Начитанность, большая часть острот и скепсис тоже его. Он как бы наносил на холст яркие краски мазками, а Петров их обрисовывал. В их сатирических романах главное — сцены и персонажи, и то что в них встречаются сюжетные нестыковки, порой хромает мотивировка, малоубедительны развязки (сохранился даже вариант последней главы «Золотого телёнка» с женитьбой Остапа Бендера на Зосе Синицкой и «поцелуем в диафрагму», как в киношном хеппи-энде) не имеет такого значения, как в авантюрных плутовских романах. По свидетельствам некоторых современников, спорили соавторы и даже ругались отчаянно. Еще и потому, что Петров

был более склонен к конформизму, о чем недвусмысленно свидетельствуют его старательно отфильтрованные воспоминания о совместной работе. Правда после ухода из жизни Ильфа времена настали совсем уж не вегетарианские, но в таком случае мог бы и не писать их — как, поучаствовав в небезызвестной писательской поездке на Беломорканал, они с Ильфом не стали ничего писать о своих впечатлениях. Ильф как в воду глядел, когда незадолго до смерти записал в своем блокноте об одном из коллег: «Раньше десять лет хвалили, теперь десять лет будут ругать. Ругать будут за то, за что раньше хвалили. Тяжело и нудно среди непуганых идиотов…»

От подавляющего, попросту убийственного, количества написанных советскими писателями шедевров соцреализма скоро не осталось даже следов на воде. А легкомысленные творения фельетонистов «Гудка» продолжают жить и побеждать. То, что их романы читают даже в странах, не имеющих печального опыта построения социализма советского образца, говорит, что Ильф с Петровым вышли на уровень, где характер социума утрачивает значение, общий для любой социальной жизни как таковой — инвариантный, при всей экзотичности материала.

И ведь любопытно, что «Золотой телёнок» — своего рода анти-«Остров сокровищ», антитеза пуританскому духу труда и обогащения. Его главный герой легче расстается с миллионом, чем его добывает. Этот артистичный проходимец — духовно свободный человек, что возмутительно в любом высокоорганизованном обществе. Классовое чутье не подводило как советских, так и антисоветских критиков, объявивших соавторов врагами русской интеллигенции.

Романы Ильфа с Петровым намного сложнее, чем кажутся. Достаточно задуматься над парностью, дополнительностью или противопоставленностью основных их персонажей: Бендер — Воробьянинов, Бендер — отец Фёдор, Бендер — Корейко, Бендер — Паниковский, Балаганов — Козлевич, Лоханкин — Птибурдуков и т. д.

И совершенно невозможно не упомянуть о единственной почти безукоризненной (за вычетом финала) и конгениальной сочинениям Ильфа и Петрова экранизации — стильном черно-белом фильме 1968 года, где все герои «Золотого телёнка» обрели лицо и плоть актеров: Юрского, Гердта, Куравлёва, Евстигнеева, Николая Боярского, Светланы Стариковой и др. Истинное наслаждение и лишнее подтверждение, что не в

деньгах счастье, а в таланте — пусть даже чужом, но принадлежащем всем.

«Нобелевский» роман Бунина
БУНИН «Жизнь Арсеньева»

Ивану Бунину (1870–1953) посчастливилось в 1933 году первым добыть для русской литературы Нобелевскую премию, которой она давно заслуживала, и решающую роль в этом сыграл его роман «Жизнь Арсеньева». Тогдашней западноевропейской публике показалось, что эмигрант Бунин доступно объяснил ей внутреннее устройство российского исторического вулкана, долго дымившего и вдруг проснувшегося. Бунинская «Жизнь Арсеньева» выглядела попыткой лирического эпоса, главным героем которого сделался не полуавтобиографический персонаж, а целая страна. Надо понимать, что этому предшествовали «Окаянные дни» — дневник-памфлет кровавых революционных лет, насытивший «Жизнь Арсеньева» не только предчувствием, но и знанием, чем ВСЁ ЭТО закончилось. Поэтому Бунин так ностальгирует по собственной молодости и той стране, которая была у него украдена. Не христианское и антиисторическое отрицание им собственной доли вины в произошедшем, — «я

никого не убивал, не крал ничего», — вменял ему Борис Зайцев, также писатель-эмигрант, претендовавший на нобелевскую премию в те годы. Зато Бунин, как мало кто в русской литературе, умел описывать всё *вкусно* — у него, по признанию того же Зайцева, «внешней изобразительности чуть ли не больше, чем у Толстого. Почти звериный глаз, нюх, осязание». Именно отсюда прямая дорожка вела к бунинским гениальным «Темным аллеям», а боковая — к набоковской прозе. Роман «Жизнь Арсеньева» и стоит воспринимать как солнечное связующее звено трилогии, оттененное по краям «Окаянными днями» и «Темными аллеями».

Предметом художественной прозы являются потери, а целью — желание восполнить их, вернуть *утраченное время* переполненности жизнью всклянь, в чем и состоит «кайф» этого искусства для автора и читателей. «Жизнь Арсеньева» писалась Буниным в Провансе на юге Франции, где в эмиграции он привык проводить с семьей теплое время года. Южная природа пробудила в нем воспоминания юности. Уроженец неказистого Подстепья, Бунин ценил неброскую красоту среднерусских пейзажей — привольных, ситцевых, льняных. Гордился, что атмосфера

этих лесов, полей и селений вдохновила прозу Тургенева и Толстого, музыку Чайковского и Рахманинова, палитру Левитана. Но оказавшись в ранней юности в южных губерниях России, на Украине, в Крыму, Бунин влюбился в них бесповоротно и навсегда. Не счесть его дифирамбов благословенному югу и его природе: «…я там сразу и навеки понял, что я человек до глубины души южный», «прекраснее Малороссии нет страны в мире». Бунин испытал нечто похожее на обретение «родины своей души», какое малоросс Гоголь испытал в Италии и Риме. Воздух, свет, климат, пейзажи — и миндальная горечь ностальгии. Нахлынувшие ощущения словно прорвали плотину и аннулировали время. Могучее чувство подхватило Бунина и понесло на волне памяти в Россию — к «Истокам дней», как замечательно переименовали англичане «Жизнь Арсеньева». Он грезит о былом и молодеет на глазах, в свои шестьдесят становясь похожим на породистого и несгибаемого древнеримского сенатора в изгнании, в окружении близких.

И все же холодок тревоги не дает ему забыться: «Почему вообще случилось то, что случилось с Россией, погибшей на наших глазах в такой волшебно краткий срок?».

Ответ писатель ищет в «страсти ко всяческому самоистреблению», равно свойственной русскому дворянству, купечеству и крестьянству (глава XVI Первой книги). Самой важной в этом плане оказывается глава XII Второй книги, где старший брат-революционер и ведущий паразитический образ жизни отец нечаянно оказываются звеньями одной цепи: «Ах, эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, — не просто наслаждения, а именно упоения, — как тянет нас к непрестанному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд! Россия в мои годы жила жизнью необыкновенно широкой и деятельной, число людей работающих, здоровых, крепких все возрастало в ней. Однако разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революционности?»

Бунин писал о себе, — о любви Арсеньева к Лике, которой тот стремился придать *лик*, — а оказалось, что написал о России. И написал с такими любовными подробностями, что та исчезнувшая страна уже никуда не денется. Его описание способно послужить Богу материалом для ее воскрешения во плоти, в инобытии.

«Недавно я видел ее во сне — единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее. Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости… Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда».

Это не о женщине — это о родине.

Господа юнкера…
КУПРИН «Юнкера»

Написанный в эмиграции Александром Куприным (1870–1938) роман «Юнкера» — своего рода гимн военным училищам старой России, но отчасти также плач по ее загубленным молодым силам и по собственной юности писателя. Хорошо зная, что стало потом с этими самыми юнкерами в нашем отечестве, невозможно избавиться от звучащих «за кадром» голосов Вертинского и Окуджавы, надрывающих сердце и немножко манерных.

Лебединой песней в творчестве Куприна стал этот ностальгический «роман воспитания», на фоне подкравшейся старости и полунищенского эмигрантского существования. Писатель грезит и упивается тем, что было — было с ним и страной, и прошло навсегда. В этом отношении его «Юнкера» очень похожи на столь же автобиографичную «Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина — другого эмигранта с похожей судьбой, пусть более талантливого и удачливого. Их имена и писались-то когда-то через запятую: Бунин, Куприн

— лауреаты Пушкинской премии 1909 года.

Роман Куприна очень похож на большую повесть, с присущим ей единством места, времени и действия. Место — это элитное юнкерское училище в Москве и сама Москва конца XIX века. Живая и пестрая, с балами и катками, с широкой Масленицей, с подробнейшей топографией и московскими типажами — упоительное чтение для всякого москвича и гостей столицы. После четырех лет службы в пехотном полку Куприн подал в отставку и начинал литературную карьеру как газетный репортер (кто не читал цикл его очерков «Киевские типы», обязательно почитайте — в них уже видно, «по когтям», какой на подходе писатель в русской литературе). А время — это последние счастливые и томительные дни прощания с училищем, с воспоминаниями о прежних годах учебы, о муштре, проказах и шалостях, дисциплинарных арестах, летних отпусках, первых любовных романах и литературном дебюте юнкера Александрова.

Своего главного героя и рассказчика автор наделил собственной биографией, дерзким темпераментом, тайной страстью к сочинительству и даже своей полутатарской внешностью. Он — заводила, азартный танцор и спортсмен, робкий

и влюбчивый хулиган, наивный мечтатель и пламенный патриот, разделяющий все предрассудки своего времени и сословия. Здесь-то и была зарыта собака будущей судьбы господ юнкеров — вчерашних мальчишек, с кодексом офицерской чести на уровне безусловных рефлексов. Империи умели выращивать своих верных защитников, но не всегда им это помогало.

Александров тужится решить в уме задачу, как ему, «*тепличному дитяти*», научиться командовать взрослыми солдатами и своими однолетками, которые не учились теории и даже не знали грамоты, зато умели делать все: «*пахать, боронить, сеять, косить, жать, ухаживать за лошадью, рубить дрова и так без конца*...». Еще меньше он способен понять, за что так оскорбляют проходящих мимо юнкеров бунтующие студенты: «*Сволочь! Рабы! Профессиональные убийцы, пушечное мясо! Душители свободы! Позор вам! Позор!*». Он готов и этих студентов защищать на войне от врага, хотя, как и солдаты, они не перестают быть для него «черной дырой»: «*Но что я знаю о солдате, господи боже, я о нем решительно ничего не знаю. Он бесконечно темен для меня*». Юнкеров в училище учили «*как командовать солдатом, но совсем не показали,*

как с ним разговаривать».

Дело прошлое, гибельное, трагическое, а так хочется помнить о хорошем:

«*О, языческое удельное княжество Москва! Она ест блины горячими, как огонь, ест с маслом, со сметаной, с икрой зернистой, с паюсной, с салфеточной, с ачуевской, с кетовой, с сомовой, с селедками всех сортов, с кильками, шпротами, сардинами, с семушкой и с сижком, с балычком осетровым и с белорыбьим, с тешечкой и с осетровыми молоками, и с копченой стерлядкою, и со знаменитым снетком из Бела озера… А для легкости прохода в нутро каждый блин поливается разнообразными водками сорока сортов и сорока настоев. Тут и классическая, на смородинных почках, благоухающая садом, и тминная, и полынная, и анисовая, и немецкий доппель-кюммель, и всеисцеляющий зверобой, и зубровка, настойка на березовых почках, и на тополевых, и лимонная, и перцовка и… всех не перчислишь*».

Размечтался, парижанин.

В советскую Москву бывший злостный антисоветчик Куприн вернулся с согласия Сталина, когда ему было уже не до всего перечисленного выше — да и до литературы тоже. Вернулся, чтобы умереть на любимой родине.

Старомосковская атлантида
ШМЕЛЕВ «Лето Господне»

Корни у Ивана Шмелёва (1873–1950) старомосковские, крестьянско-купеческие. Дед поселился в Замоскворечье после пожара 1812 года, отец был оборотистым строительным подрядчиком и известным всей Москве владельцем бань. Воспитанием будущего писателя занимался набожный старичок Горкин, но не меньшее воспитательное воздействие на впечатлительного ребенка оказал сам традиционно-патриархально-православный дух и уклад жизни тогдашней «первопрестольной». Собственно, он-то и является главным героем романа «Лето Господне», любовно воскрешенным в мельчайших подробностях и сохраненным от забвения благодаря подвижническому усердию русского эмигранта первой волны Ивана Шмелева, судьба которого оказалась такой, что не приведи Господь!

Первой его потерей, без которой писателей не бывает, еще в семилетнем возрасте оказалась нежданная смерть отца, на котором держались его детский мир и описанное им «лето

Господне» — за год всего до убийства царя народовольцами. Собор Христа Спасителя еще в лесах, сооруженных плотницкой артелью отца, как и памятник Пушкину в Москве, на торжественное открытие которого отцу уже не попасть…

Композиция книги Шмелева — это круговорот природно-православного календаря, со всеми праздниками, обрядами и обычаями, увиденными свежим взглядом ребенка и описанными в сказовой манере, имитирующей устную речь. В ней обилие смачных диалектизмов, как в словаре Даля, и перевранных слов, как у Лескова, но отсутствует стилизация, присущая сказкам Бажова или Шергина. Архаист Солженицын восхищался этими канувшими словами и выписывал в особый словничок, надеясь еще оживить их. Он страстно защищал «Лето Господне» от критиков, считавших, что в нем «перебрано умиления» и «идеализации тогдашнего быта», поскольку «в детском восприятии многие тени и не бывают видны». Хотя теней даже в детском восприятии у Шмелёва предостаточно, и дело здесь в другом.

Придется вернуться к биографии. Смуту Гражданской войны Шмелёв попытался пересидеть в Крыму, где попал с женой как кур в ощип, где бесследно пропал и был расстрелян их сын,

белый офицер. Страшные события того времени, — красный террор, уголовщина, озверение людей, голодомор, — Шмелёв описал уже в эмиграции в книге «Солнце мертвых», вышедшей незадолго до бунинских «Окаянных дней». Она сразу была переведена на несколько языков и потрясла западных читателей и писателей. Хотя поначалу Шмелев не бедствовал и даже дважды выдвигался с Буниным одновременно на Нобелевскую премию по литературе, эмигрантский хлеб оказался куда как горек для него. Умерла жена, болел, бедствовал, в годы нацистской оккупации Франции докатился до сотрудничества с пронацистскими изданиями. Единственное, что удерживало его при жизни, это работа над романом «Лето Господне». Растянувшиеся на двадцать лет поминки — литературная грёза и плач без слез над своим, и не только своим, утраченным раем. Кто осудит его за это?

В результате мы имеем несколько переслащенный, но поразительно живой образ лучших сторон дореволюционной России — широкой, великодушной, работящей, хлебосольной, задушевной, смиренной. И одновременно — дремучей, суеверной, запойной, жуликоватой, насколько это доступно взгляду неискушенного ребенка.

Если попытаться обобщить, получится образ страны столько же православной, сколько языческой. И это подспудное язычество проявляется у Шмелёва в живописных и сластолюбивых описаниях всевозможной снеди. Сказки и праздника русским людям хочется больше всего до сих пор — сладенького хочется и ласки родительской, как детям! Словно не было никогда «Солнца мертвых», «Окаянных дней» и много чего еще.

Праздничные застолья в родительском доме Шмелёва поражают раблезианским масштабом. Огурцы солить — так 17 подвод, капусту рубить — все 20, если крендель папеньке на именины — то, всем на диво, двухпудовый от булочника Филиппова, сласти — от фабриканта Эйнема, а от кондитера Абрикосова — леденцовый Кремль, утопленный в разноцветном мороженом, зимой — «паровая» клубника или великанский арбуз «с Кавказа». Не говоря об изобилии изысканных скоромных блюд, закусочный, рыбный, грибной и постный столы ломятся и взывают ко всем чувствам так, что способны покойника поднять из гроба! Однако былинный размах воспоминательных галлюцинаций заземляется предельно точными бытовыми подробностями, на которые Шмелёв не скупится. Не мальчик уже в свои

шестьдесят-семьдесят.

А пронзительная история ухода любимого отца превращает эту лирическую этнографию замоскворецкой атлантиды в роман. И семилетний мальчик, словно прозревая сквозь толщу лет будущее, свое и страны, кричит в испуге: «Не надо!.. Не надо мне!!»

Советский ходжа
СОЛОВЬЕВ «Повесть о Ходже Насреддине»

Леонид Соловьев (1906–1962) был бы вполне ординарным советским писателем, членом соответствующего профсоюза, если бы не написал книгу о Ходже Насреддине, которой оказалась суждена долгая жизнь. Успех вышедшей перед самой войной первой части его дилогии был таким, что не только в военные годы был снят по его сценарию художественный фильм о похождениях Насреддина, но арестованному сразу после войны писателю, в порядке исключения, было позволено в ГУЛАГе заняться сочинением продолжения — второй части дилогии, хранившейся несколько лет у начальника лагеря и увидевшей свет после смерти Сталина и выхода писателя на волю после восьми лет заключения. Напрашивается мораль: читатели своих не сдают (в отличие от некоторых собратьев-писателей).

Родился Соловьев в ливанском Триполи в семье преподавателей русского языка, с трех лет жил с родителями в Поволжье, с пятнадцати в

Туркестане, куда семья отправилась, спасаясь от разразившегося голода. Через год отец выставил из дому сына, нерадивого недоучившегося железнодорожника, и отправил «в люди» с одной котомкой, снабдив деньгами на первое время (как отец Штольца в «Обломове»), насмотрелся на обычаи русских немцев, видать. А сыну только того и надо было: трудно, голодновато, но солнечно, юность, свобода, и «зеленый прокурор» — весна то есть — зовет скитаться в поисках пропитания и приключений по среднеазиатскому экзотическому миру (200 тысяч русских на 15 миллионов местного населения), который он полюбил смолоду и навсегда. Тогда же начал писать — сперва в местную прессу, а затем отправился покорять Москву, как Киплинг — Лондон после Индии.

Вообще, подобная «инфицированность» Востоком характерна для многих писателей в европейских литературах, достаточно вспомнить «Западно-Восточный Диван» Гёте, «Ватек» Бэкфорда, «Рукопись, найденную в Сарагосе» Потоцкого, поэмы лорда Байрона и Мура, у нас стихи Пушкина и Лермонтова, а в наше время «Хазарский словарь» Павича. Все это были попытки брутальной витальностью загадочного Востока оживить безотрадную спиритуальность Запада,

вязью эстетской арабицы опутать сумрачные латиницу с кириллицей, чтобы озадачить нас, развлечь и сделать большими гедонистами, чем мы стали за две тысячи лет.

Именно поэтому Соловьев в своем соцреалистическом романе вдвое омолодил легендарного старца и мудреца Ходжу Насреддина XIII века, сделал наполовину плутом, наполовину народным заступником, этаким исламским Тилем Уленшпигелем. Тот и другой путешествуют по родной стране верхом на осле, у них появляются напарники-слуги — Ламме Гудзак и одноглазый вор (спасибо Санчо Пансе Сервантеса и трикстерам сказок), а сюжет — это серия ловких проделок с благочестивой подоплекой для восстановления попранной справедливости, что у всех народов и во все времена по вкусу простонародью. Собственно, в фольклорной основе сюжета «Повести о Ходже Насреддине» и состоял секрет ее успеха.

Однако не было бы никакого успеха, если бы какой-нибудь кабинетный писатель взялся сочинять подобную историю. Это сам Соловьев много столетий спустя вдохнул в нее жизнь, насытив своим нелегким жизненным опытом — знанием на собственной шкуре, милыми сердцу подробностями быта, стилизацией поэтики и мудрости

Востока. Соловьев написал сказку в двух томах, поскольку на самом деле все было (если могло быть вообще) совсем не так, как им сочинено, над чем в конце своей недолгой жизни он слегка приоткрыл завесу в недописанной «Книге юности»: сказка — одно, а питающая ее реальная жизнь — совсем другое. Но, как поляки говорят: настоящая любовь не ржавеет.

Два Германа и три Лапшина
ГЕРМАН «Один год»

Милицейский роман «Один год» Юрия Германа (1910–1967) ничего общего не имеет с детективным или приключенческим жанрами. Это характерный для соцреализма роман производственный и воспитательный. Долгожителем он оказался, поскольку художественной литературы в нем несравненно больше, чем злополучного соцреализма, обрекшего на заслуженное забвение несметные количества произведений и имен советских литераторов. Просто потому, что негоже врать, в том числе самим себе. Юрий Герман в этом отношении не был совсем уж исключением, однако он справился, оставив по себе ряд переживших его художественных образов. И первое место в этом ряду занимает Лапшин, бывший чекист и начальник одной из бригад ленинградского уголовного розыска. С ним дело было так.

С прототипом Лапшина Герман познакомился, а затем и подружился, когда по заданию «Известий» в 1935 году писал очерк о работе ленинградских оперативников и сыщиков. Через

два года вышла его замечательная повесть «Лапшин», по которой много десятилетий спустя уже его сын, Алексей Герман, снял еще более замечательный фильм «Мой друг Иван Лапшин». И был еще один, третий Лапшин, а по времени второй, когда в период хрущевской «оттепели» писатель две свои повести тридцатых годов перелицевал и объединил в роман «Один год». В нем судьбы следователя Лапшина и перековавшегося с его помощью вора-рецидивиста Жмакина переплелись, как основа и уток, и нечто важное при этом потерялось, а что-то видоизменилось.

Во-первых, изменилось освещение, поскольку автор уже знал, что и как было в жизни его героев и страны дальше. Память о тревожном ожидании большой войны осталась, но то был уже взгляд, направленный из будущего в прошлое. Во-вторых, стиль частично утратил лаконичность и энергичность — что неизбежно, если на пороге пятидесятилетия взяться переделывать то, что писалось лет в двадцать пять. В-третьих, роман — не повесть, у него собственные законы, как и у соцреализма. И поэтому не только рецидивисту Жмакину, с изломанной судьбой и искалеченной психикой, удается начать новую жизнь, но и закоренелый холостяк Лапшин в романе все-таки

женится на актрисе (для чего ей пришлось изменить имя, характер и участь).

Однако еще более радикальную операцию с сюжетом и его героями проделал кинорежиссер Герман. Обратившись к повести отца, Алексей Герман по-хозяйски переписал некоторые сцены или даже добавил в сценарий от себя, а место действия перенес из северной столицы в провинцию (в Астрахань, на околице которой проводились натурные съемки). Родившийся в год запрета абортов и выхода повести «Лапшин», он не мог знать прототипа главного героя, зато прекрасно знал своего отца и подобных ему людей из его окружения. Все это были люди дела — высокопрофессиональные и, вопреки всему, безусловно порядочные главврачи, морские капитаны, люди в погонах, деятели театра и кино, журналисты, писатели и просто соседи (как сказочник Шварц, например, или Зощенко). И что еще важнее, Алексей Герман их всех любил как живое наполнение щедрого и хлебосольного родительского дома, как только ребенок способен запомнить и полюбить дружных, свободных и сильных взрослых, оставаясь при этом незаметным, словно скрытая кинокамера.

Фактуры той предвоенной жизни достаточно

и в прозе отца, но в кино сына одним из важнейших эстетических принципов сделалась маниакальная достоверность подробностей, создающих атмосферу произведения подобно тому, как листья деревьев насыщают воздух кислородом, поглощая солнечный свет. Не всегда это у Германа-сына срабатывало должным образом, но в двух-трех его лучших фильмах, — по прозе отца и Симонова, — это получилось.

Центральный и лишенный всякого пафоса образ в повести и романе Германа-старшего — это производственная бригада сыскарей. Лапшин с Окошкиным выступают здесь в роли приемного отца и пасынка, — героя и трикстера, — а суррогатную их семью играют литератор Ханин, актриса драмтеатра, домовитая и ворчливая Патрикеевна. Есть здесь и скелет в шкафу — умолчанная правда о темной стороне сталинского периода нашей истории. Как ни прячь, она дает о себе знать в эпилептических припадках «рыцаря без страха и упрека» Лапшина: «Люди — хороший народ… Шкоденков разве человек? Шкоденков взбесился, его стрелять надо… Вычистим землю, посадим сад, погуляем в том саду…». И эта же правда раскололо сознание автора романа — дважды орденоносного лауреата сталинской

премии, вступившего в партию после XX съезда, когда уже невозможно было ничего поправить (по выражению Симонова «войну не переоевать»). Люди честные и порядочные с такой трещиной потом недолго живут.

Алексей Герман считал, что Лапшин неизбежно и очень скоро был бы репрессирован и расстрелян. Герман-старший в последней главе романа, по логике сюжета, намекал на гибель Лапшина в схватке с диверсантами. Что сталось с прототипом этого литературного и кинематографического героев, мы не знаем. Знаем только, что этим последним суждена долгая жизнь. И смеем утверждать, что цельные характеры, не позволяющие себе сомнений, являются опорой тех сил, жертвами которых сами падут. И что, как только отечественная история и классическая литература, пусть даже в усеченном виде (с хулой на династию Романовых, писателя Достоевского и проч.), стали доступны множеству людей в самой читающей стране, начался процесс ее восстановления и возрождения после ужасающей по масштабам кровопотери, утраты памяти и душевного остолбенения.

Историческое развитие движется сменой поколений, корректирующих ошибки и перегибы

родителей в обратную сторону. Неизменный и неизбежный конфликт «отцов и детей» — это механизм и способ осуществления преемственности в нашем мире. В результате путь всякого народа становится похож на корявую синусоиду реки, петляющей по равнине, чтобы найти дорогу к морю. Если только этот народ не получит или не нанесет себе сам травм, несовместимых с жизнью.

Напуганный гений
ПАСТЕРНАК «Доктор Живаго»

Роман «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1891–1960) красноречивее всего свидетельствует, что писатель пишет не то, что хочет, а то, что может. И это утверждение применимо не только к писателям, у каждого из которых собственные пристрастия, диапазон и потолок.

Несомненно, Пастернак — лирический поэт самого высокого уровня, и тем не менее своим opus magnum, главным трудом жизни, он сам почему-то считал роман, произведение прозаическое. Однако у искусства прозы собственная «муза», резко отличающаяся от своей поэтической сестры. Конструктивный принцип поэзии — уподобление, а инструмент — голос поэта, его монолог, оперирующий созвучиями и метафорами. Принцип прозы, наоборот, расподобление и гармонизация разных голосов, инструментов, элементов. Даже среднего дарования прозаик — не солист, а дирижер, а уж великий — точно композитор или архитектор. Пастернак в юности хотел стать музыкантом или философом, а стал

изумительным поэтом. Поэтому романная форма ему не далась — он ее не чувствовал, как чувствовал свои стихи. И оттого уже более полувека так разноречивы эстетические оценки его нобелевского, «оскароносного» и отчасти диссидентского романа у соотечественников поэта.

Книга великая — и провальная, местами изумительно написанная — местами несносно фальшивящая, «подпертая» от оползня и обрушения гениальными стихами главного героя в конце. Пастернак мог бы сказать о ней то же, примерно, что Фолкнер, другой нобелиат, сказал о своем романе «Шум и ярость» — «мое самое высокое поражение».

Пастернак взялся за то, что с большим, меньшим или никаким успехом пробовали сделать Горький, Шолохов, Алексей Толстой или Федин в своих романах-эпопеях. А именно, попытаться описать и осмыслить исторический катаклизм превращения Российской империи в Советскую Россию: что протиснулось в игольное ушко коммунистического «рая», а что сгорело? Зачем это поэту, вопрос особый — врачебный.

Потому и главный герой у него — доктор, к тому же поэт и философ. Более того, Пастернаку, по собственному признанию, хотелось в лице Живаго

свести воедино лучшие стороны писателя-врача Чехова и поэтов Блока, Маяковского, Есенина и самого себя — рехнулся, что ли? Как и в знаменитом телефонном разговоре со Сталиным о судьбе Мандельштама накануне его ареста — донкихотское благое намерение с кем-то вроде дона Корлеоне, крестного отца мафии, пофилософствовать… «о жизни и смерти». Что очень походило, по выражению упомянутого Мандельштама, на попытку обзавестись справкой о прививке от расстрела, получив от тирана уничижительный статус небожителя и переделкинского дачника в писательском колхозе.

Поскольку цена слова в тоталитарных обществах заоблачна, самомнение у советских писателей той поры развилось беспредельное (кто только не писал писем лично Сталину, спасая жизнь или рискуя жизнью). Более всего помочь уцелеть в мясорубке массовых репрессий могли поза и маска жреца «волшебной силы искусства» (и к этой уловке прибегали Чуковский, Маршак, Вересаев, Пришвин, многие пушкинисты, литературоведы и другие достойные люди, чтобы самим спастись и нас спасти от кошмара социалистического реализма и «научного» коммунизма). Иначе говоря, требовалось мак-

симальное идейное разоружение, когда поэзия — всего лишь сладкозвучный «двух соловьев поединок», по одному из определений Пастернака. К счастью, у него были и другие.

И в этом главнейший мотив написания «Доктора Живаго» и того значения, какое имела эта книга для Пастернака. Грубо говоря, она была его попыткой реабилитации и покаяния за проявленное слабодушие в страшные годы, когда «со всей России сорвало крышу». После духоподъемной Великой Отечественной войны и первых симптомов неотвратимой «оттепели» Пастернак, наконец, отважился на подвиг, чтобы раздать всем сестрам по серьгам и поквитаться с нежитью. За себя ему было стыдно, на себя он был зол. Однако ни в коем случае это не контрреволюционный и не антисоветский роман. К трем русским революциям Пастернак и его доктор Живаго отнеслись как к закономерному и трагическому социальному катаклизму — заработавшему историческому вулкану, когда в людях открывается худшее и лучшее в них. А к их результату и идейному наполнению, русскому коммунизму, как к «детской болезни левизны» — ветрянке, кори, свинке или коклюшу, заразившись которыми, взрослые люди гибнут в больших количествах.

Пастернак стремился изо всех сил придать своему историософскому повествованию романную форму, трудился над разветвленной фабулой, распределял роли, но его подводил поэтический волюнтаризм. Автор раздавал оценки, начинал вдруг сам говорить за героев, тем самым превращая их в «маленьких Пастернаков» (по меткому выражению одного драматурга) и воспаряя в очень книжных лирико-философских отступлениях, так что самому становилось неловко («Как бы мне хотелось говорить с тобой без этого дурацкого пафоса!» — восклицает Живаго).

В потоке жизни Пастернака как романиста более всего прельщали «судеб скрещенья» (как сказано в одном из самых знаменитых его стихотворений, подаренном Юрию Живаго). И иногда такие «скрещенья» сюжетно убедительны и изящны, как у Набокова или Борхеса, но куда чаще притянуты за уши и беспомощны, как в индийских киномелодрамах тех лет. Главным «скрещеньем» явился любовный роман Юрия с Ларой, в образе которой Пастернак попытался воплотить свой женский идеал и соединить несоединимое — чеховскую Душечку с бунинской Олей Мещерской и блоковской Прекрасной Дамой, еще и умной, как философ Бердяев или

сам Пастернак. Похоже, поэт знал толк в красоте женщин, но не являлся знатоком их душ. Тем сильнее женщины его любили, чувствуя с ним гендерную близость.

Возможно, сам жанр эпопеи толстовского типа после «Тихого Дона» исчерпал себя (о чем свидетельствуют неудачи Симонова, Солженицына и других). Поэтому писатель пишет то, что может, а читатель читает то, что есть. И спасибо, что есть.

Так стихотворные шедевры на евангельские темы из «Доктора Живаго», несомненно, навели на мысль и подтолкнули Бродского к созданию собственного цикла рождественских стихотворений. Настоящий «двух соловьев поединок».

Сегодня все более очевидной выглядит творческая перекличка романа Пастернака с романами Булгакова, которым оба писателя придали дополнительное библейское освещение и измерение. Масштаб событий обязывал.

С той очевидной разницей, что Булгаков не только являлся прирожденным прозаиком, но также обладал развитым чувством смешного, отсутствие которого у Пастернака удручает. Порой это приводило его не к художественной безвкусице даже, а к злой автокарикатуре и нравственному провалу. Например, когда романный

альтер эго автора заявляет на голубом глазу своим современникам: «Единственно живое и яркое в вас, это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали». Что называется, проговорился.

Позорной истории со скандалом вокруг романа, интригами, травлей, гражданской голгофой, вольными и невольными предательствами (евангелие forever!), сведшими через год великого русского поэта в могилу, касаться не будем. Все ее действующие лица и участники давно получили свое.

Пастернак являлся плотью от плоти интеллигенции, этой мыслящей и самой благородной части мещанского сословия, апологии которого посвящены целые страницы его романа. Он был напуганным поэтическим гением, желавшим пересидеть невиданных масштабов катастрофу где-нибудь в Юрятине (считается, что это Пермь), за городом на даче, под крышей Союза советских писателей. Согласившись играть роль небожителя и дачника, он «храбро спрятался», — как написал о себе на склоне лет автор «Двух капитанов», отвертевшийся от участия в травле автора «Доктора Живаго». Храбрость не храбрость, но твердая воля для этого требовалась даже в наставшие «травоядные» времена. Людей ломали о

колено, обычная история.

И вот автор бессмертных поэтических строчек про «старость — это Рим, который...» собрался с силами и духом — и решился. Поднялся, распрямился. Именно это имеет значение, а не то, что было с ним и нами всеми потом.

Происхождение «мовизма» КАТАЕВ «Алмазный мой венец», «Трава забвения»

Полвека назад Валентин Катаев (1897–1986) отказался он принципов соцреализма в пользу изобретенной им на старости лет эстетической доктрины, став родоначальником и единственным представителем литературного направления «мовизм» (от французского *mauvais* — «дурно, плохо»). Эта шутка одного из зубров советской литературы только с виду была незатейлива, однако по существу означала «смену вех» и являлась актом художественного неповиновения. Дескать, когда все пишут хорошо и правильно, знаменатель увеличивается и дробь мельчает, поэтому писать еще лучше бесперспективно — это массовое производство, а не творчество. Шанс обрести читателя получит тот, кто отважится писать не лучше, а иначе — отсюда катаевский «мовизм». Ничего особо революционного в нем не было, лишь возвращение к истокам — к смыслу и свободе творчества.

После десятилетий принуждения писателей

к соцреализму, за чем зорко следили фанатики и церберы режима, иных не стало, а остальные разучились писать «плохо» — то есть иначе. Беда эта прошлась и по таким прирожденным художникам слова как Платонов, Зощенко и Заболоцкий, например. Но были и другие, которые попытались «перевоевать войну» (по выражению Симонова, как-никак издавшего «Мастера и Маргариту»). Пастернак написал «плохой» роман и поплатился за это; Эренбург сочинил крамольные мемуары, одобренные Хрущевым и подзабытые ныне; Катаев возглавил «оттепельный» журнал «Юность», провозгласил мовизм в литературе и пользовался в коридорах власти негласной поддержкой Суслова (этого советского Победоносцева). Даже признание в белогвардейском прошлом в конце жизни Катаеву сошло с рук и возмутило разве что не ставшего еще генсеком Андропова, накатавшего «телегу» в ЦК. Победа всего «хорошего» над всем «плохим» становилась все более эфемерной не только в литературе.

С Катаевым произошло на седьмом десятке лет вот что: он не пожелал остаться забытым соцреалистом, лауреатом всяческих государственных наград и премий. В не столь уж долгом времени от советского классика могла остаться

разве что симпатичная детская повесть «Белеет парус одинокий» (испорченная продолжениями и захлебнувшаяся в соцреалистических «Волнах Черного моря»), да толика историко-литературных комментариев (вроде истории создания посвященного ему романа «Двенадцать стульев») и упоминаний в театральной летописи и фильмографии советского периода. Обидно же: десяток томов он написал, преуспел, как мало кто, и жизнь в целом удалась, хоть и не без скелетов в шкафу — а у кого их нет? Приход нового поколения небитых авторов в «Юность» Катаева разогрел, взыграло ретивое, а пороха неиспользованного еще оставалось в шестьдесят лет ой-ой-ой. Увы, в написанных по старинке «Волнах Черного моря» порох отсырел и перестал воспламеняться. В результате писатель распрощался с «Юностью» и подрядился сочинить повесть о Ленине в Париже, в которой попытался совместить приятное с полезным, чтобы на волне возвращения к ленинским нормам подружить социализм с человеческим лицом с изысками литературного импрессионизма. Получилось мило, но, по-прежнему, конъюнктурно и оттого недолговечно (как «Лонжюмо» Вознесенского или «Четыре урока у Ленина» Шагинян). Тщетной

оказалась попытка влить молодое вино мовизма в прохудившиеся идеологические мехи, творческая командировка в Париж не стоила мессы.

Потому что — по поговорке, не было бы счастья, да несчастье помогло, — после ухода в сердцах из «Юности» для Катаева уже прозвучало оглушительное *memento mori*, для которого не было предусмотрено места в моральном кодексе строителей коммунизма, где принято умирать на бегу, с лозунгом «Время, вперед!», и в «Маленькую железную дверь в стене» повести о Ленине ему не протиснуться. Попросту говоря, у Катаева обнаружилась серьезнейшая злокачественная опухоль, и врачи вернули его с того света, удалив ее заодно с соцреализмом. По существу, подарили писателю еще одну жизнь, дав шанс измениться почти неузнаваемо, чтобы наверстать упущенное. И он не упустил этого шанса, приступив к созданию подлинного шедевра провозглашенного им мовизма, начатого раньше и законченного позже злосчастной парижской повести.

В повести «Святой колодец» рассказывается о блужданиях души между жизнью и смертью, и это вершинное произведение так называемого «нового Катаева» по всем меркам. По убедительности прихотливой композиции; по стилевому

разнообразию — от реализма в духе неторопливых русских повестей (с моющим бутылки стариком в дачном поселке Переделкино) до сюрреализма (мотивированного нахождением под наркозом, сновидениями и воспоминаниями о реальных или воображаемых встречах) и сатиры экстра-класса (о человеке-дятле с хвостом севрюги, говорящем коте и стукачах); по богатству эмоциональных регистров — от щемящего лиризма (в отношении родных и близких) до самоиронии (по отношению к самому себе в роли интуриста) и специфической меланхолии послесмертия, от которой ноет сердце. Болезнь, чуть не отправившая писателя на тот свет, помогла ему отряхнуться и освободиться от морока въевшегося во все поры соцреализма — начать с чистого листа, с практически безукоризненно исполненного произведения словесного искусства, невозможного к повторению. Браво, Катаев!

Катаев неровно дышал к поэзии, преклонялся перед великими поэтами и на протяжении всей жизни сам писал стихи, отказываясь их издавать, что было бы ему нетрудно. И вот мовизм позволил ему снять заклятие и впредь выстраивать свою прозу по образцу поэзии — ассоциативно, а не строго последовательно. Что не было его

изобретением, а лишь восстановлением одной из литературных тенденций в литературе XX века, угнетенных и подавленных нормативной идеологией и эстетикой. Отсюда столько поэтических строчек и цитат в названиях и оркестровке поздней прозы Катаева, служивших подсказками и позволявших автору свободно дышать, а читателю следовать за ним.

«Святой колодец» проторил путь повести «Трава забвенья» и роману «Алмазный мой венец», наиболее значимым произведениям «нового Катаева». Их автобиографический окрас ввел читателей в искушение отнестись к ним как к своего рода мемуарам, как писатель ни сопротивлялся этому. Их многосоставная жанровая новизна и сегодня продолжает оставаться предметом жарких споров с обвинительным уклоном, в которые не хочется вовлекаться. Позволительно только спросить: всем лучше было бы, если этих замечательных произведений не было, не написал их Катаев? Покойнее стало бы историкам литературы, биографам и литературным критикам, которым появилось где разгулять-ся? Не говоря уж о получивших увлекательную интеллектуально-познавательную игру читателях и ценителях художественной словесности

редкого ныне качества. Воля ваша, назовите «Алмазный венец» памфлетом или кукольным театром, а автора циником и примазавшимся к славе великих завистником, но кто в состоянии дать нам книги такого уровня, каких другие дать не смогли, а автор «Святого колодца» смог и был вправе? Слабо.

Это не значит, что «мемуарная» проза Катаева не подлежит критике и не имеет слабых сторон. В «Траве забвенья» замечательные литературные портреты «белого» Бунина и «красного» Маяковского вполне могли бы обойтись без притянутой за уши истории любви «девушки из совпартшколы» к классовому врагу, из которой торчат уши «старого Катаева». Вероятно, в году 50-летия Великого Октября так ему не казалось, да и за ренегата сойти не хотелось, ведь как советский писатель он был обязан советской власти буквально всем. Отсюда вполне логичная апология социалистической революции и лукавая хвала «простым, добрым, хорошим и справедливым русским крестьянам и рабочим», которых Бунин, свидетель «окаянных дней», якобы испугался. А там недалеко уже до лести «руке сильной и доброй власти» и прочих знаков демонстрации лояльности в «Алмазном моем венце», и это пе-

чально. Но такова была цена принадлежности к привилегированному писательскому сословию даже в «травоядные» времена, и Катаев здесь не был исключением, поддерживая то гонения, то гонимых, и пытаясь отгородиться от властей предержащих «забором из денег», по выражению одного из коллег. А цена вопроса была ровно противоположной в данном случае: постараться достойно исполнить свою писательскую задачу.

Следующая «воспоминательная» книга, роман «Алмазный мой венец», произвела фурор и стала несомненной творческой удачей Катаева, которой точно не грозит «трава забвенья». Какой-то остроумец переиначил ее название в «Алмазный мой кроссворд», поскольку писатель предложил читателю своего рода литературную игру, присвоив своим героям прозрачные и не очень прозвища и разложив перед ним пасьянс очень личных воспоминаний. На старости лет, пережив почти всех, он против течения времени спустился к истокам своей литературной молодости, чтобы поймать ветер в парус и пережить снова и заново ощущение «вечной весны».

Конечно, мемуарная часть этой книги самое ценное в ней. Именно она породила неутихающие споры, обросла полемикой и придирчивыми

комментариями, поныне гарантирующими книге завидное долголетие. Можно спорить с оценками, но невозможно оспорить правду личных воспоминаний, сколь бы субъективными они не казались. Даже профессиональные историки знают, как следует относиться к подобным свидетельствам и работать с ними. Что уж говорить о художественном произведении, субъективном по определению, иначе нет никакого искусства и не может быть никакого художника. И только честь делает Катаеву, что он в этой мемуарной части не стремится выглядеть лучше, чем он был и есть, а в этом и состоит секрет так называемого отрицательного обаяния. По хлесткому выражению Мандельштама, которому Катаев не страшился помогать в самые что ни на есть «людоедские» времена, в нем был «настоящий бандитский шик».

Много чего еще другого было, делавшего его похожим отчасти на отчаянного авантюриста всех переходных времен, — ренессансных, русского XVIII века или советских военного коммунизма и нэпа, — было отравление газом и осколочное ранение на фронте, был чудом отмененный расстрел в ЧК за участие в заговоре, было формирование и экспансия «одесской

школы» в литературе, было умение дружить без притворства с самыми разными выдающимися современниками, были на его совести позорные поступки и малодушные, но также великодушные (о которых он никогда не распространялся), смелые (о которых писали доносчики) и безрассудные (Фадеев бился в истерике: подшутить над Сталиным мог только самоубийца, однако вождь оценил и только улыбнулся в усы), были предприимчивость и изобретательность, был профессиональный успех, развращающего размера гонорары и как-то даже личный шофер, бывали лихие загулы с запоями, которым конец положили появившаяся замечательная семья и переселение за город, было множество загранкомандировок и путешествий, было характерное для живших в бедных странах в трудные времена сладострастное отношение к обладанию добротными вещами, шокировавшее Бунина (страдавший тем же недугом в жизни и прозе Аксенов шутил как-то, что всевозможных кепок у мэтра было штук двести, а известная критикесса припомнила писателю привезенный из Америки холодильник), был еще неискоренимый одесский акцент и такое же чувство юмора до глубокой старости (кто-то вспоминал о реакции

Катаева на приветствие проносившегося по дачному поселку мотоциклиста: «Прогулка перед сном?» — «Перед вечным сном!..»). А вот чего не было в нем совершенно, так это мелочности и низости, свойственной «чернильным душам», для которых трезвый взгляд и цинизм синонимы.

Как ни живописна и интересна созданная Катаевым портретная галерея современников, есть у нее еще иное назначение — поиск «вечной весны». Писатель мучительно (по-другому не скажешь) пытается разгадать загадку творчества и подобрать к ней ключ, чтобы отворить вешние воды и защелкать как соловей — если не как Командор, королевич, мулат, щелкунчик, синеглазый, то хотя бы как его земляки птицелов и ключик, у которых это часто получалось.

«Выбор — это душа поэзии»; «Поэзия — дочь воображения. А может быть, наоборот: воображение — дочь поэзии»; «Наш век — победа изображения над повествованием. Изображение присвоили себе таланты и гении»; «Но не пора ли вернуться к повествованию, сделав его носителем великих идей?»; «Библия сплошь повествовательна. Она ничего не изображает. Библейские изображения появляются в воображении читателя из голых ветвей повествования.

Повествование каким-то необъяснимым образом вызывает картину, портрет»; «Перечитываю написанное. Мало у меня глаголов. Вот в чем беда. Существительное — это изображение. Глагол — действие. По соотношению количества существительных с количеством глаголов можно судить о качестве прозы. В хорошей прозе изобразительное и повествовательное уравновешено. Боюсь, что я злоупотребляю существительными и прилагательными»; «…ничего не поделаешь. Каждый пишет как может, а главное, как хочет»; «А что может быть прекраснее художественной свободы?»

И тут стоп-машина! Ровно наоборот: не как хочет пишет, а как может! Это пролеткультовские, редакторские и литинститутские иллюзии, что можно из кого-то сделать писателя, а уж из кого угодно подавно. Сделали и назвали соцреализмом — где он? И «капреализм» ожидает то же.

Научить написать грамотно и правильно — не фокус. Так Катаев увещевал брата, будущего соавтора Ильфа: «Неужели тебе не ясно, что каждый более или менее интеллигентный, грамотный человек может что-нибудь написать?»

Состарившийся писатель сводит счеты со своим прошлым и становится похожим на соро-

коножку, разучившуюся ходить. Смолоду писал он лихо, — произведения его пользовались успехом, экранизировались и переводились, пьесы ставились не только в театрах страны, но и за рубежом, — и вдруг на первых же страницах романа повествование вязнет в трясине прилагательных, и чем точнее они, тем нечитабельней. Писать так же хлестко и энергично, как его ближайший друг и соперник «ключик» (Олеша), он не умел и не хотел. «Она прошумела мимо меня как ветка полная цветов и листьев» или «подошла цыганская девочка величиной с веник» — великолепно, но поверхностно, как всякое штукарство, да и не нужен никому еще один «ключик». «Судьба дала ему, как он однажды признался во хмелю, больше таланта, чем мне, зато мой дьявол был сильнее его дьявола». Катаев в своем заочном споре с другом и самим собой приходит к сомнительному выводу: «В истоках творчества гения ищите измену или неразделенную любовь». Правильнее было бы сказать: ищите травму, без которой не бывает художника. Однако теоретизирование не относится к числу сильных сторон Катаева. И, кажется, самое пронзительное место в романе — когда умевший угадывать характер людей по ушам ключик помрачнел и отказался говорить:

«Так я никогда и не узнаю, что ключику мои уши открыли какую-то самую мою сокровенную тайну, а именно то, что я не талантлив. Ключик не хотел нанести мне эту рану». С таким бесстрашием способен писать только по-настоящему крупный человек из числа писателей первого ряда.

И потому он обретает самого себя как писатель, когда задерживает дыхание и погружается с головой в лучшие годы своей жизни, когда все были еще живы, чертовски талантливы и не ведали, что день грядущий им готовит. Как мальчишкой напоследок нырял с открытыми глазами в море, с чего так замечательно начинается повесть «Белеет парус одинокий».

И еще один пласт романа — это разрушение памяти, идущее параллельно с трансформацией городов, Москвы или Парижа, и начинающееся с вымывания прежних названий и переименований. Филология демонтирует прежние постройки не хуже строителей. Пальцами слепца писатель ощупывает и выстраивает на письме ностальгическое краеведение городов, в которых когда-то был счастлив, и вручает путеводитель читателю. Литературное путешествие по катаевской Москве не столь фантастично, как по Москве

булгаковской, но не менее топографически достоверно и ценно для москвичей и любителей отечественной словесности советского периода.

Тяга Катаева к изобразительности питалась его любовью к живописи, как мало у кого из наших писателей. Он не был коллекционером, но ему дарили картины театральный Тышлер и светоносный Дейнека, хотя более всего он любил меланхоличного постимпрессиониста Марке, с которым познакомился в Париже и копию морского пейзажа которого из музея на Волхонке заказал, чтобы напоминал ему о южном городе, в котором вырос. Копия оказалась настолько хороша, что художник, побывав в Москве, подписал ее, а жена Катаева, очутившись на Будакской косе под Одессой, воскликнула: «Это Марке!»

Вот и получается, что vita brevis ars longa, если в усеченном виде, как у римлян, а полностью, как было у эллинов: «Жизнь коротка, искусство вечно, наука обширна, случай шаток, опыт обманчив, суждение затруднительно» (Гиппократ).

Евангелие от волчицы
АЙТМАТОВ «Плаха»

Тридцать лет назад роман «Плаха» Чингиза Айтматова (1928–2008) прочитали миллионы советских людей. Ровно так же тогда оголодавшие по правде жизни читатели и кинозрители набрасывались на «Печальный детектив» Астафьева, «Покаяние» Абуладзе и прочие подзабытые нынче плоды объявленной в стране гласности. Правда жизни в них имела публицистический окрас и больше походила на парад запретных ранее тем. В айтматовской «Плахе» это проблемы кризиса так называемой командно-административной экономики, деградации природной среды, наркомании и алкоголизации населения, морального тупика, религиозной растерянности. Вот на что замахнулся этот обласканный государством зубр советской литературы и попытался предложить выход из создавшегося положения в меру собственного разумения. Присмотримся, что у него получилось.

В «Плахе» два различных сюжета соединяются по касательной третьим — историей гонимой

и сражающейся за место под солнцем волчьей семьи.

В первых частях романа представлена история жизни и гибели Авдия Каллистратова, непутевого сына дьякона, изгнанного из духовной семинарии за вольнодумие и ересь новомыслия. «Новомысленников» от «обновленцев» (были такие узурпаторы РПЦ в первые десятилетия советской власти) отличает не только отрицание институтов традиционного православия, но и грезы о формировании на его основе новой религии. По существу, это возврат к дореволюционному богоискательству и богостроительству, подменившим веру в богочеловеческую сущность Христа человекобожескими искушениями и идолотворчеством.

О том, что писатель использует Авдия в качестве ретранслятора собственных взглядов и идей, свидетельствует обширное авторское отступление. Пересказ Айтматовым истории распятия Христа — не художественный апокриф, а ересь во всех смыслах, где от христианства оставлено только имя Иисуса: «Ведь был уже однажды в истории случай — тоже чудак один галилейский возомнил о себе настолько, что не поступился парой фраз и решился жизни. И оттого, разумеет-

ся, пришел ему конец». Иисус в споре с Пилатом (Айтматов уверял позднее читателей, что и не помышлял о соперничестве с Булгаковым) у него заявляет: «На то и родился я на свет, чтоб послужить людям немеркнущим примером». И далее пророчествует о приходе туманного «Бога-Завтра», генерированного совокупными усилиями человечества. От чего не только у христиан волосы должны бы подняться дыбом. Вспоминается нечто похожее у Горького в пьесе «На дне»: «Человек — это звучит гордо!»

Но с писателей взятки гладки, за все расплатятся их герои. В данном случае — несуразный и также «возомнивший о себе» Авдий, связавшийся с наркоторговцами и браконьерами, которые его и распнут на саксауле за призыв к покаянию. То ли пародия, то ли кощунство, то ли один черт знает что.

В последней части романа излагается трагическая история противостояния хозяйственного «передовика-кулака» и образцового семьянина Бостона с удалым раздолбаем и вороватым пьяницей Базарбаем, побивающим свою жену. Симпатии автора и читателей понятно на чьей стороне.

А прошивает и связывает оба сюжета попутно

развивающаяся история семейной пары волков, Акбары и Ташчайнара. И надо сказать, эта история удалась писателю лучше всего (может, потому, что по первому образованию он был зоотехником и ветеринаром). Айтматов превосходно чувствовал родную степь и ему импонировали витальность и естественность мира животных, которых он хорошо знал, хоть и чрезмерно очеловечивал, по примеру писателя-анималиста Сетона-Томпсона.

Литературное образование Айтматов получил на Высших сценарных курсах в Москве, и оно наложило отпечаток на его творчество. Творческие вузы дают неплохое гуманитарное образование, но пытаются научить тому, что не достигается никаким обучением. Поэтому их выпускники обычно берут ремеслом, налегая на дотошность описаний, прописанность всего и вся. Тогда как высший пилотаж в литературе — то, что не поддается, как в публицистике, прямому наименованию. Воздух в промежутках между словами, недосказанность, ощутимый подтекст, ассоциативное поле и метонимия, предоставляющая свободу и простор читателям самим установить целое по части. Оттого уже первая фраза «Плахи» поражает переизбытком прилагательных, и не

только первая. Приблизительные и неточные слова толпятся, мешая друг другу (например, волки могут вдруг «ускакать»). Родной язык у Айтматова все же киргизский.

По-настоящему, сегодня этот роман интересен другим. А именно, клинчем европейской и азиатской ментальности, жизненного уклада, способа хозяйствования, правосознания. Оттого и не получился из Айтматова проповедник христианских ценностей, поскольку другая половина его души сохраняла приверженность традиционным и архаичным родоплеменным ценностям. Бостон в «Плахе» сам вершит правосудие, чтобы, подобно волкам, «кровавым возмездием утвердить справедливость в извечно жестокой борьбе за продление рода». Совершив нечаянное и преднамеренное убийства, передовик производства отправляется сдаться властям и понести наказание. В притче о «шестерых и седьмом» этот последний седьмой пулей убивает себя. И распятый Авдий не к Отцу небесному взывает, а к волчице обращается — как к воплощению гения местности, тотему, жестокой степной богине: «Ты пришла…» И испускает дух.

Айтматов имел мировую известность и отчасти являлся гражданином мира, учредил фонд, ини-

циировал международные проекты, последние двадцать лет служил послом в странах Бенилюкса, умер в Германии. Турецкое правительство объявило его крупнейшим тюркским писателем нашего времени и номинировало на Нобелевскую премию по литературе (вероятно, чтобы затмить эффект от присуждения этой премии неугодному Орхану Памуку). Поздно спохватилось. Через пару месяцев Айтматова не стало.

Неладно скроен, да крепко сшит
АСТАФЬЕВ «Царь-рыба»

Рассказ середины 1970-х «Царь-рыба» Виктора Астафьева (1924–2001) стал впоследствии одной из глав и дал название книге с подзаголовком «повествование в рассказах». Это повествование имеет некоторые признаки романа — столь любимого читателями «царь-жанра» в литературе. Единство темы; несколько сквозных и множество эпизодических персонажей; пересечение и продолжение сюжетных линий; замечательные диалоги-портреты-пейзажи; эпические дистанция и интонация. Но очевиден также «подмес» к прозе газетно-журнального репортажа, очерка и публицистики, противопоказанных романному жанру. Что не удивительно, учитывая своеобразие непростого жизненного и творческого пути Виктора Петровича Астафьева.

Вкратце: коренной сибиряк, вся жизнь которого была прочно связана с Красноярским краем, Заполярьем, Русским Севером, Уралом. Дед раскулачен и сослан, непутевый отец посажен, мать трагически погибла. Раннее сиротство,

беспризорность, детдом, профтехучилище, уход добровольцем на фронт, тяжелое ранение, медаль «За отвагу» и еще несколько. В трудной послевоенной жизни искалеченный солдат трудился где и кем придется — а уже женился на фронтовой подруге, пошли дети, старшая дочка не прожила и полугода. Светлая полоса в его жизни началась с посещения литкружка, когда принялся сам писать и устроился работать в районную газету.

От многолетней журналистской работы досталась писателю склонность к очерковости и репортажности письма. А от двухлетних Высших литературных курсов в Москве литинститутский навык и вкус к чрезмерной описательности, тормозящей повествование без особой на то нужды. Но есть вещи, которым научить нельзя. Наперекор учебе, Астафьев сделался писателем-самоучкой, сумевшим создать впечатляющий и уникальный литературный образ Сибири советского периода. Как, впрочем, и все так называемые писатели-«деревенщики», к лагерю которых его причисляли, и где каждый был наособицу.

В извечном противостоянии Города и Деревни они попыталась взять реванш и навязать горожанам собственные ценности, что было как

плевать против ветра Истории или махать кулаками после раскулачивания, коллективизации, индустриализации и раскрестьянивания страны. Оправданно, справедливо, но бесперспективно. Все они являлись работниками умственного труда в первом поколении и представителями сельской интеллигенции. По сути, деклассированными разночинцами, оторвавшимися от породившей их среды, но не пожелавшими раствориться в привилегированных сословиях (не считая членства в ССП, «писательском колхозе»), что делает им честь. Отсюда взятая на себя роль народных заступников и горячий, но узкий патриотизм почвеннического или державного толка. И соответственно, острая неприязнь и поношение соотечественников с иными взглядами и убеждениями — беспринципных западников-космополитов-либералов-плюралис-тов-модернистов и, вообще, горожан, с их несносным высокомерием и неприемлемым стилем жизни. Несмотря на смехотворность и мелочность борьбы с джинсами, рок-музыкой и аэробикой, патриотизм «деревенщиков», ревизия ими отечественной истории и критика изъянов современной цивилизации заслуживают внимания и уважения, как минимум. Кабы только не

извечный утопизм и «домостроевские» рецепты оздоровления страны.

Из общего ряда Астафьева выделяют наличие сокрушительного фронтового опыта, здравомыслие и скептицизм в оценках. Но главное — величие созданных им образов «батюшки Енисея» и «мамы-тайги». Детальной проработки в них больше, чем пафоса, и человечности, чем монументальности. Человек борется не на жизнь, а насмерть с немилосердной мощью природы, чтобы выжить в экстремальных условиях сурового климата и злой бедности. Причем не столько созидание, избавляющее от бедности и множества бед, волнует писателя, сколько проблемы экологии и жизни в согласии с силами природы, озлобившейся на рваческое отношение человека к себе и мстящей ему за это.

Рассказ о ловле Царь-рыбы приобретает мифологический окрас, что оценили благодарные красноярцы, установив эффектный памятник астафьевскому осетру на смотровой площадке над Енисеем. Этот осётр — хтоническое божество великой сибирской реки. А борется с ним в рассказе очередной «герой нашего времени» — удалой и лихой браконьер, терпящий поражение. Потому что не любовь им движет, а похоть.

Прочие истории в этой книге очень похожи на эту — будь то охотники-промысловики в зимней тундре, геологи с егерем-аборигеном в буреломной тайге, разбойные браконьеры на реке или разного сорта проходимцы, безобразничающие и верящие только в то, что можно хапнуть. Недобрые, куражливые, дурящие, запойно пьющие, однако умеющие еще и вкалывать по-черному, без чего в тех краях не выжить. И даже в самых отпетых из них прячется, как правило, и порой просыпается, особенно при неудаче или беде, угнетенная человечность. Что вполне отвечает христианской доктрине.

Насколько верующим был Астафьев, трудно судить (хоть и известно, что в окопах атеистов не бывает), но, отказавшись от соблазна жизни в столице, он построил на свои гонорары в родной Овсянке на берегу Енисея (где родился, там и умер, замкнув круг скитаний) комфортабельную избу-читальню в псевдоготическом стиле и вполне традиционную церковь для односельчан. В главе, как учил сына рыбачить, ёрнически просит о месте в раю для ученых-изобретателей репудина, спасающего от гнуса, этой казни египетской сибирского лета. Семью не бросил, а после неожиданной смерти дочери забрали с

женой к себе двух внучек (помнил свое «мамы нет и никогда не будет»). Жили в Овсянке более чем скромно, только с самым необходимым, в тесном домишке с садиком. Бабке, единственной приласкавшей его в детстве после потери матери, купил домик попросторнее, с большим огородом и сельхозинвентарем, ей уже ненужным в силу возраста.

Руководители страны чтили его при жизни и посмертно. Герой соцтруда и обладатель пяти «государынь», госпремий советских и российских (что коллегами не прощается). Ельцин заезжал к нему в Овсянку и помог издать 15-томное собрание сочинений, позднее Путин навещал вдову. Книги Астафьева в российских библиотеках зачитаны до дыр (несмотря на обилие характерных для «деревенщиков» вычурных и не всегда понятных диалектизмов).

Читателям, которые любят не только переживать или что-то узнавать, но и размышлять, можно предложить далеко не праздный предмет для размышлений. Существовала до воцарения соцреализма такая наука как компаративистика — о бродячих и перекликающихся повествовательных сюжетах. Тогда же фольклорист Пропп написал гениальное исследование «Морфология

сказки», где описал вполне конкретное число типов героев и сюжетных ходов. Парадоксалист Борхес свел число историй, вообще, к четырем — и «пересолил». В алфавитах всего-то 2–3 десятка букв, а на шахматной доске 64 клетки и 32 фигуры, и что с того — кому это мешает? Наметим несколько комбинаций.

О жизни на великой реке, «в людях» и «на дне» жестко писал у нас Горький — и не случайно выбрал себе такой псевдоним. Но астафьевский Енисей, впадающий в Ледовитый океан, будет посуровее Волги, впадающей в Каспийское море. Освоение Сибири неоднократно и очень поверхностно сравнивалось с освоением Дикого Запада белыми американцами. И все же нет дыма без огня. У первого в книге Астафьева рассказа «Бойе» сама собой напрашивается ассоциация с северными рассказами Джека Лондона — где в глазах волков читается не волчья злоба, а волчий аппетит и охотничий азарт. Дальше больше — вот история о рыбаке и царице-рыбке, чем отличается она у Пушкина, Мелвилла, Хемингуэя и Астафьева, и что у них общего, если есть? И еще: Марк Твен также родился на берегу, жил и даже работал лоцманом на величайшей из американских рек. Он воспел ее в романе, где царят

нравы не менее жестокие, а этот роман, тем не менее, для детей и читается как песня. Только ли в юморе дело, который не чужд был из всех наших «деревенщиков» разве что Шукшину, да и то с «достоевщинкой»?

Больно серьезное, видать, дело — жизнь в России, неладно скроенной, да крепко сшитой. Как и Астафьев с его «Царь-рыбой».

Антропология, бестиарий и пейзаж с групповым портретом от Андрея Битова
БИТОВ «Оглашенные»

Андрей Битов (1937) — самый сложный, возможно, современный писатель и, по-своему, уникальный. Его проза движется мыслью, имеющей все признаки живой страсти, и в этом ее коренное отличие от беллетристики и публицистики, чем страдают авторы недостаточно искушенные и «хитроумные» для прохождения теснины между Сциллой изобразительности и Харибдой рефлексии. Таких умельцев всегда единицы. Приходит на ум Достоевский, для которого важнее всего было «мысль разрешить», и другие одержимые, умевшие мысль воплотить и разыграть в лицах и положениях. Тоже своего рода «оглашенные», как назвал Битов свою трилогию повестей, сложившуюся за двадцать лет, а через сорок превратившуюся в роман-тетраптих «Оглашенные» (1971–2011).

Этот роман, как и предшествовавший ему «Пушкинский дом», считается по праву эталон-

ным произведением постмодернизма, а сам писатель одним из его родоначальников в русской литературе. Как всякое модное течение, постмодернизм почти с рождения был оглуплен множеством западных и отечественных приверженцев: дескать, все на свете бессчетное число раз уже было описано, и подлинным интеллектуалам только и остается, что забавляться, на потеху и за счет пресыщенной публики, нескончаемой «игрой в бисер», все менее отличимой от игры в бирюльки. Тогда как, по сути своей, постмодернизм — порождение отчаяния, сомнения и отвращения к традиционной беллетристической жвачке и условным формам имитации жизни во всех областях искусства. В литературе — это бунтарская попытка перезаключить конвенцию с читателем, надсмеявшись над привычными предрассудками и выведя вездесущего и всезнающего автора на чистую воду, что называется. Смахивает на суицид, но уместнее провести аналогию с гносеологией в философии, когда после постулирования всевозможных утверждений о бытии философы озадачились изучением мышления как инструмента познания и были шокированы.

В романе «Оглашенные» мысль является глав-

ным действующим лицом, а персонажи и сам разъедаемый рефлексией автор ее слугами и акушерами. И здесь первостепенную роль играют качество и масштаб мысли и думание как всеобъемлющий процесс, требующие от читателя непривычных для него усилий. В «Пушкинском доме» это была мысль о русской культуре и литературе, о ее носителях и фигурантах (а 1970-е были маленьким «золотым веком» русской филологии, засвидетельствованным неслыханными тиражами тогдашних литературоведов и гуманитариев). Классическая русская литература стала эликсиром от беспамятства, прописанным советскому народу, и оттого ПД всегда будет заветной и, отчасти, культовой книгой для отечественной гуманитарной интеллигенции.

Мысль «Оглашенных» если не глубже, то намного шире и катастрофичнее — и это мысль не экологическая (может у читателей возникнуть такое искушение), а антропологическая. На фоне гипотетического мира без людей и представленного автором бестиария (от птиц и всякой астрологической живности восточных гороскопов до стада приматов, а затем и танков) неизбежно возникает «коварный» вопрос, затмевающий все остальные: что есть человек?

Откуда он и зачем? Что нужно ему и от него? И кому нужно? Способна ли картина сама себя нарисовать? Битов прекрасно осведомлен, что однозначных ответов не дождаться, и можно строить одни только предположения с высокой степенью неопределенности, пребывая в мироздании на птичьих правах. А на носу конец века и даже тысячелетия — постмодернизм, как «комната смеха» с кривыми зеркалами, через которую необходимо пройти, чтобы выбраться на свежий воздух и попробовать в очередной раз начать с нуля. Но у человеческой букашки по имени Ньютон как-то же получилось однажды подобрать математический ключик к замку Вселенной — и неожиданно такой доступный наблюдению и расчетам порядок в ней обнаружился (это после взрыва-то!), что мама дорогая. Значит, в принципе, такое возможно?! Кстати, Ньютон не возгордился своим открытием и был прав, как показало время: «Не знаю, как меня воспринимает мир, но сам себе я кажусь только играющим на морском берегу мальчиком, который развлекается тем, что время от времени отыскивает камешек более пёстрый, чем другие, или красивую ракушку, в то время как великий океан истины расстилается передо мной неис-

следованным».

Место действия «Пушкинского дома» бывшая столица Российской империи — центр, тогда как в «Оглашенных» — это дуга и коромысло от Балтии через Москву и окрестности до Закавказья и Колхиды. Занятно, что английскому переводу этого романа издатели вынуждены были дать более понятное для своих читателей название «Travel novel», которое можно перевести как «Дорожный роман» или «Книга странствий», хотя точнее было бы — «Книга скитаний» не выездного лет до пятидесяти за пресловутый «железный занавес» писателя.

Все началось с очень «молодой» по свежести, настроению и энергетике повести «Птицы, или Новые сведения о человеке» (много позже переименованной автором в «Птицы, или Оглашение человека»), написанной на Куршской косе Битовым в тридцать с небольшим лет. Впечатления от поездок на Орнитологическую биостанцию АН СССР в пустынной пограничной зоне и дружба с Доктором Д., орнитологом Виктором Дольником, позволили писателю выйти на тему ошеломительной тогда новизны (примерно, как месторождение найти — Битов геолог по образованию, как-никак), превратив прозу в борьбу

и столкновение идей и мнений, по примеру Достоевского. Земляк и друг Битова оказался ученым-этологом (позднее написавшим бестселлер «Непослушное дитя биосферы», разнесенный в пух и прах современными «антидарвинистами») и популяризатором идей Конрада Лоренца, одного из создателей науки о поведении животных (нобелевского лауреата и автора великой книги «Об агрессии», посидевшего в советском лагере для военнопленных, где его и осенила впервые догадка о природе зла).

Надо сказать, что Битов, будучи писателем самой высокой пробы, всегда открещивался от лестного для многих статуса профессионального писателя и на сакраментальный вопрос «над чем вы сейчас работаете» обычно отвечал «над собой». Никогда не было у него «чугунной задницы» (по выражению А.Н. Толстого) и письменного стола с прибором, как у нормальных романистов. Его метод — это многолетнее, чаще всего, вынашивание замысла; отлынивание, покуда он не созреет, пока раствор не насытится так, что уж мочи нет терпеть; и, победив страх осквернить белый лист неточной фразой или даже неверным словом (поскольку текст, в его понимании, последовательная связь всех слов, от первого до последнего,

и без этого не устоит, зашатается), дальше — стартер, форсаж и понеслось (как на моторалли по бездорожью в ранней молодежной повести Битова «Колесо»). День-полтора или месяц-полтора — и текст готов, пройтись по нему и кое-что поправить — дело техники. Как после оснастить его и перегрузить послесловиями и комментариями, потому что, как с воспоминанием пережитой любви, не хочется с ним разлучаться навсегда. Так «Пушкинский Дом» писался, кажется, пятьдесят дней (и дожидался публикации много лет). А «Оглашенные» сочинялись четыре десятилетия и написаны были в четыре приема, причем три из них в авральном режиме. Метод не для всего и не для всех годящийся, но Битовым опробованный, и для него в самый раз. Когда-то нечто такое называлось вдохновением, и жаль, что оно вышло из употребления — меньше муры писалось бы.

Внешне никак не связанная с «Птицами» повесть «Человек в пейзаже» написана была уже в Абхазии в один прием десятилетие спустя. В ней обнаружилась глубинная связь с предыдущей повестью и впервые забрезжил замысел трилогии «Оглашенные». Содержательно и идейно это самая сложная и головоломная из ее частей, более всего приводящая на ум парадоксы

в духе Достоевского, с его горячечным письмом и страстью к потрошению и выворачиванию всякого утверждения наизнанку. Туман в ней такой напущен спорщиками, что «без поллитры не разобраться», что герои и делают с большой охотой. Обсуждается вопрос, что мы без Природы, и что Природа без нас, с апелляцией к высшим инстанциям разрешить тяжбу. Однако прошение схрумывает забежавшая в повесть из восточного гороскопа Свинья, защитница Природы, и слегка протрезвевшие истцы остаются с носом и пустой рамой без картины — неизвестно даже, то ли портрета в обнимку, то ли пейзажа. Интереснее здесь другое: никакого провокатора и ересиарха Павла Петровича не существует, а есть раздвоение личности и спор писателя с самим собой, разных его «я» между собой. Никакой шизофрении: это нормальное состояние любого нормального человека, существа пограничного и неоднородного, пребывающего в зазоре между потемками инстинкта и светом разума. Неоднородность как раз и есть то, что освобождает человека от диктата среды — от рабства у Природы или пут тоталитаризма, фабрикующего особей однозначных, цельных, из одного куска. Как замечает походя Битов в «Ожидании обе-

зьян» (где рефлексия на этот счет усугубляется и выводится на следующий уровень): «…каждого из нас, замечу во вторых скобках, было двое, а иногда и трое… в чем отличие цивилизованного человека от дикаря» (которому ничто не мешало употреблять в пищу собратьев, кроме кольца в носу, иронизирует автор).

Повесть заканчивается тем, как цыпленок приходит погреться на ноге писателя (дезориентация инстинкта, описанный этологами импринтинг), для которого эта нога стала тем, чем для самого писателя была бы ступня Бога-Отца, видимо. И с этой же сценки, в той же Абхазии и на том же дворе, начинается третья повесть, написанная десять лет спустя в Германии уже после распада советской империи. Философы и социальные психологи давно укрепились во мнении, что всякая социальная революция в определенной степени является восстанием Природы против Цивилизации. Отсюда такое, отчасти символическое название повести Битова «Ожидание обезьян» (все и пошло, как по писаному, вразнос), завершавшей заключительный четвертый том его собрания сочинений «Империя в четырех измерениях».

Четверть века спустя эта повесть выглядит и

воспринимается несколько иначе, как и весь роман «Оглашенные», где почти все герои и события списаны с натуры. Он дождется еще комментария историков литературы столь же детального, как комментарии специалистов к «Алмазному венцу» Катаева. Нет оснований не доверять Битову, заявившему в предуведомлении читателям, что «В этой книге не придумано ничего, кроме автора». Точнее, образа автора — который раздваивается, растраивается и не ленится разыгрывать и морочить читателя и дезавуировать сочинителя в этой самой игровой и постмодернистской повести в составе романа, заканчивающейся самым нешуточным образом. Какие шутки, когда погибает твоя страна, и хуже того — реальные люди. Сведения о кончине страны, правда, оказались несколько поспешными и недостоверными, к счастью.

Место и время обязывают, и в «Ожидании обезьян» Битов как бы заступил не территорию своего друга Фазиля Искандера, хочешь не хочешь, вступил в перекличку с Аксеновым («В поисках жанра», «Ожог») и даже Вознесенским (повесть «О»), многовато острот в стиле советских курилок, но все это семечки — патина, наложенная временем на поколение, не больше (и кстати,

Битов в наименьшей степени «шестидесятник» из них всех). Сегодня поражаешься, как заметны были признаки близкого конца казавшейся бесконечной истории уже накануне зловещего «1984», что в Москве, что в Абхазии. Так что перечитать эту повесть весьма полезно. Она о социуме и стадности нашего биологического вида, увы.

Но Битов не угомонился и в новом веке и тысячелетии, превратив трилогию в тетраптих, дописав четвертую часть — нечто вроде теодицеи своего рода. В ней возвращается Павел Петрович из второй части, чтобы оправдать Б-га и вразумить автора перед тем, как отойти навсегда. Он такой же неисправимый кощун и ересиарх в завязке, припасший для долгожданного гостя бутылку легендарного «коленвала» (интересно все же, как справился кто-то с переводом на английский названия нашей легендарной водки по цене 3 руб. 62 коп., спутанной автором с приснопамятной «андроповкой» по 4.20 после двух безымянных бутылок, принесенных с собой в рюкзачке?). Ядро учения ПП сводится к тому, что ягненок любит волка не меньше, чем волк любит ягненка, чем дерево любит почву и небо, а мыши кота… хоронить, наверное. Короче, как у Швейцера «благоговение перед жизнью», или как у

Мандельштама: «И море, и Гомер — все движется любовью». Неужто мы уже в раю, оттого что Бог любит свое произведение? Да ладно!..

Как грустно шутил Дуглас Адамс: «Представьте себе, что одним прекрасным утром лужа проснулась и задумалась: „В каком удобном мире я живу! В какой удобной яме я оказалась! Ведь эта яма идеально мне подходит по форме и по размеру. Наверняка, она создана именно для меня“».

Но вот Андрей Битов точно любит своих героев всех без исключения. Они его большая семья, и с ними у него написался роман длиной в жизнь. Или «картина маслом»: пейзаж с групповым портретом в раме времени авторства Битова.