Как написать Хороший ТЕКСТ



главные лекции

БОРИС АКУНИН
литература как профессия

ДМИТРИЙ ВОДЕННИКОВ
стихи, о которых нужно говорить

МАРИЯ ГОЛОВАНИВСКАЯ
русская проза на свидании

АЛЕНА ДОЛЕЦКАЯ
любовь с акцентом

ФАИНА ГРИМБЕРГ
о романе «Анна Каренина»

ЕЛЕНА ПАСТЕРНАК
прототип и образ в литературе

ИВАН ТОЛСТОЙ
драма второй волны эмиграции

и другие эксперты

Борис Акунин

Как написать Хороший текст. Главные лекции

«Эксмо»
2019

УДК 82.0
ББК 83

Акунин Б.

Как написать Хороший текст. Главные лекции / Б. Акунин — «Эксмо», 2019

ISBN 978-5-04-101007-2

Уникальный проект от школы «Хороший текст», где учителем может быть только свершивший, а учеником – только жаждущий. Сборник главных лекций от Бориса Акунина, Елены Пастернак, Алены Долецкой и других экспертов.

УДК 82.0
ББК 83

ISBN 978-5-04-101007-2

© Акунин Б., 2019
© Эксмо, 2019

Содержание

Лекции 6
Борис Акунин 6
Дмитрий Воденников 14
Мария Голованивская 30
Конец ознакомительного фрагмента. 38

Как написать Хороший текст. Главные лекции Автор-составитель Р. Орлова

© ООО «Издательство «Эксмо», 2019

Лекции

Борис Акунин
Литература как профессия

Сегодня я буду говорить с вами о том, что считаю важным. Это будет разговор о профессии, которую вы уже выбрали или, по крайней мере, к которой присматриваетесь. Я не могу научить вас хорошо писать, я могу лишь поделиться с вами личным опытом и личными открытиями касательно того, как жить человеку, для которого написание художественных текстов – это работа.

Итак, для начала давайте сосредоточимся на главной, как мне представляется, проблеме: в русском языке словом «писатель» обозначаются две совершенно разные профессии: пусть одна будет называться непосредственно *«писатель»*, а другая – *«беллетрист»*; и тот и другой пишут художественные тексты, но это совершенно разные тексты и разный подход к работе. В чем же разница? А разница между ними примерно такая же, как между искусством и культурой. Культура вся построена на конвенциях, на традициях, на соблюдении определенных законов, искусство же – это то, что ломает и законы, и традиции; это такой ледоход, вспарывающий культуру. Разница между литературой (буду называть это так, имея в виду плод деятельности писателя) и беллетристикой заключается *не* в том, что литература – это высоко, а беллетристика – это низко, или что литература – это хорошо, а беллетристика – это плохо. Речь идет исключительно об авторском намерении: вы собираетесь писать литературу или беллетристику? Ответ на этот вопрос и определит ход дальнейшей работы.

Литература всегда экспериментальна, она предполагает новаторство. Писатель имеет шанс стать таковым только в том случае, если он собирается писать так, как никто до него. Двух одинаковых «литератур» не бывает. Понимаете, о чем я? Даже если стилистически текст написан очень сложно, даже если автор в нем поднимает какую-то невероятно трагическую тему, это еще не делает текст литературой. Это все равно будет беллетристика, если писатель повторяет методы, опробованные уже кем-то до него. Например, первый раз написанный «Улисс» Джойса – это литература; когда же тот или иной автор начинает использовать «поток сознания» вслед за Молли Блум, это уже не литература – это беллетристика. Даже если она написана в десять раз сложнее Джойса.

Решаясь стать писателем, вы должны понимать, что все придется делать первые, все на собственный страх и риск. Скорее всего, вам придется ждать настроения, вдохновения, голоса свыше, сниже – уж я не знаю, откуда. Без этого ничего не получится.

Кроме того, на этом поприще не следует ожидать ни славы, ни денег. Прижизненная известность если и приходит к писателю, то очень нескоро, поскольку писатель сильно опережает запросы и вкусы публики; собственно говоря, зачастую именно он их и формирует. Скажу больше: писателю, по моему мнению, вообще не следует придавать большое значение тому, сколько человек его прочтет и прочтет ли кто-нибудь вообще. Литература в том смысле, который я закладываю в это слово, существует в режиме монолога; она пишется как попытка объяснить самому себе что-то про самого себя, про мир, про что угодно. Если вы собираетесь писать литературу, мне действительно нечем вам помочь и почти нечего подсказать. Я могу лишь предупредить вас, что этот путь чрезвычайно интересен, но сопряжен с большим количеством опасностей. Что касается беллетристики, то здесь у меня опыта больше, и кое с чем я, вероятно, смогу вам помочь.

Беллетристика – это литература жанровая, и – я выражусь вульгарнее, – литература массовая, а массовая литература, не имеющая большого количества читателей, не имеет смысла; она – оксюморон. **Беллетристика – это профессия, это ремесло, и ему можно научиться, как, например, можно научиться архитектуре.** Другое дело, что архитекторы, как мы знаем, бывают выдающиеся и бывают рядовые. Для того чтобы быть хорошим беллетристом, а не рядовым, необходимо, как мне кажется, иметь некий набор вводных, и сейчас я попробую его обрисовать:

Искусство наррации – проще говоря, дар рассказчика. Без этого ничего не получится. Наррация, в свою очередь, складывается *из двух компонентов*. Первый можно назвать встроенным хронометром, который помогает автору регулировать баланс необходимого и достаточного. Для того чтобы персонаж ожил, а читатель мог увидеть описываемую сцену, нужен некий минимум описаний. Я подчеркиваю: именно минимум. Как только ваш персонаж ожил, а сцена задвигалась – переходите к следующему эпизоду. Это чувство меры совершенно необходимо всякому беллетристу, и этому можно научиться у хорошего редактора, у мастеров наррации, и т. д.

Чувство языка. Очевидно, что это способность так подбирать и расставлять слова, чтобы текст обретал упругость и некоторую собственную энергетику. Эта способность сродни поэтическому дару, однако из хороших поэтов довольно редко получаются хорошие прозаики как раз-таки по причине сбитого хронометра, о котором я говорил выше. Дело, впрочем, вкусовое, но, с моей точки зрения, художественная проза того же Бориса Пастернака довольно тяжела – он никогда не знает, где остановиться.

Текст, сколько бы автор над ним ни работал, должен ощущаться читателем так, как будто бы он сел на санки и несется с горы, не в силах затормозить. Вот что такое чувство языка. Этот дар либо присутствует, либо нет; многое в тексте можно исправить редактурой, но вдохнуть в него энергетику, которой изначально не было, нельзя.

[Чтобы проверить, наличествуют ли в вас эти компоненты, т. е. дар наррации и чувство языка, я советую провести такой эксперимент: напишите текст, причем не остросюжетный, а какой-нибудь описательный или психологический, и прочитайте его нейтрально заряженной по отношению к вам публике. Если через пятнадцать минут взгляды слушателей не потухнут, а мысли их не улетят прочь от повествования, значит, все в порядке. Это довольно жестокий для самолюбия эксперимент, но, тем не менее, попробуйте, и вы увидите, имеет ли вам смысл этим заниматься.]

Есть еще несколько основных вещей, без которых не написать хорошей беллетристики. Когда я говорю «хорошая беллетристика», я имею в виду не литературные оценки, поскольку это чрезвычайно субъективная вещь, я имею в виду беллетристику, которая востребована массовым читателем. Автор должен очень хорошо **знать жанр**, в котором он собирается писать. Он должен понимать законы этого жанра, понимать тот культурный слой, поверх которого он будет строить свой собственный дом. Вывод: беллетрист должен обладать гораздо более высоким уровнем эрудиции, чем писатель. Писатель, при наличии у него мощного дара, вообще имеет право быть человеком малообразованным. Например, замечательный японский писатель Кэндзи Маруяма окончил ПТУ и прочитал в своей жизни один-единственный роман – «Моби Дик», после чего сказал, что он все понял и больше ему ничего читать не надо. У беллетриста такой номер не пройдет.

Необходимо также упомянуть, что человек, который пишет беллетристику, должен обладать **развитым игровым началом**, чтобы заставить читателя поверить в достоверность того мира, в который его погрузили. **Невозможно написать хороший детектив, если ты не любишь детективы; невозможно написать хороший любовный роман, если ты по натуре не влюбчив или влюбчив, но глупеешь от любви и теряешь наблюдательность.** Читателя не обманешь имитацией увлеченности, здесь эта виагра не работает.

Наконец, еще одно качество, которое совершенно не нужно писателю, но без которого не может обходиться беллетрист – это **адекватность самооценки**. Процитируем Сталина: «Как метко заметил товарищ Олеша, писатель – инженер человеческих душ». Так вот, беллетрист в первую голову должен быть инженером своей собственной души, понимать свои сильные и слабые стороны, прикидывать, что может получиться, а за что браться не следует, даже если очень хочется. Я, к примеру, в своей беллетристике старательно обхожу любые эротические сцены, потому что я знаю, что они у меня не получаются. Самой большой для меня находкой в этом смысле была серия детективов про монахиню.

Итак, допустим, вы решили стать беллетристом. Здесь впору поучиться у писателя Тригорина, про которого Треплев с завистью говорил, что «Тригорину легко – он выработал себе приемы». **Так вот, надо выработать себе приемы, главным из которых должен быть прием «не повторять предыдущие приемы»; это очень важно.** Я могу поделиться собственным опытом, рассказать, какие приемы использую лично я и из каких этапов складывается мой беллетристический роман.

Шаг первый – **погружение в материал**, в ту эпоху, которую я собираюсь описывать. Я просто читаю все подряд: документы и мемуары, газеты и журналы. Если выбранная эпоха оставила после себя фотографии – это очень здорово, так как фотография позволяет полнее окунуться в жизнь людей, нежели живопись и рисунки. Я буквально окружаю себя фотографиями того времени, рассматриваю лица, которых сейчас уже не делают, – все это мне очень помогает.

На втором этапе я совершаю что-то вроде **осмотра локаций**. Я даже не могу логически объяснить, зачем это нужно, потому что многие локации можно изучить по видеозаписям или фотографиям, но конкретно мне это не помогает. Мне нужно туда поехать, мне нужно там побывать. Я должен что-то ощутить. Что именно – трудно объяснить с точки зрения рационального, но для того, чтобы поверить в собственную историю, я должен побывать на месте событий. Иногда мне приходится ездить дважды. Первый раз – до написания романа, чтобы что-то почувствовать, а второй раз – когда готов сюжет, дабы убедиться в том, что события романа действительно могли здесь происходить.

На этом подготовительная часть заканчивается, и начинается инженерная работа.

Начинаю я всегда с **персонажей:** составляю список главных и второстепенных действующих лиц и занимаюсь каждым из них. Даже если это не попадает в роман, я должен знать про персонажей все: их характеры, особенности, биографии, – такая вот система Станиславского; без всего этого голем не оживет. Кроме того, я должен понять, как героя зовут; *не придумать, а понять*. Имя – очень важная штука. Если автор неправильно назвал своего персонажа, он не станет живым. Поэтому мне очень часто приходится перебирать имена: вот это ближе, еще ближе, теплее, теплее… Если вы поняли, как зовут вашего героя, – он начал жить и двигаться, значит, вы его угадали. Это получается далеко не всегда, и я очень хорошо знаю тех своих героев, которые получили «неправильные» имена и по этой моей оплошности навсегда остались картонными.

Вышеприведенный принцип целиком и полностью относится и к главным героям, и к второстепенным, и к третьестепенным. Вот он вошел и сказал: «Кушать подано!» – а ты знаешь про него все; он не функция, но живой человек.

Когда эта работа выполнена и у вас на руках имеется полный список действующих лиц, они начинают **вступать между собой в отношения**. Это захватывающий процесс, за которым нужно терпеливо наблюдать и который необходимо тщательно конспектировать. Когда-то, в самом начале своего занятия беллетристикой, я писал иначе – я выводил жесткую сюжетную линию и уже к ней пристраивал персонажей, как ветки к стволу; это работает хуже. **Гораздо естественнее и проще работать по принципу от людей к событиям, а не наоборот.**

Следующий этап: **план романа**. Мне необходимо понимать, что в главе первой происходит то-то и то-то, а в главе седьмой вот это и вон то. Короче говоря, это банальный поэпизодник, если выражаться кинематографическим языком.

Затем я проделываю работу, для которой придумал собственное название – **Атмография, или график дыхания**. Это совершенно необходимая вещь для любой беллетристики, а в особенности для беллетристики остросюжетного жанра. Читатели любят говорить автору такой комплимент, как «читается на одном дыхании». Но в действительности на одном дыхании можно прочитать разве что короткий рассказ. Роман – это целая жизнь, а жизнь – это дыхание: вдох и выдох. Атмография позволяет заранее наметить амплитуду этих колебаний, а также вывести концовку романа так, чтобы она пришлась именно на вдох. Только закрыв книгу на вдохе, читатель продолжит какое-то время жить с ней.

Закончив атмографический рисунок, я пишу **сценарий**, руководствуясь и планом, и графиком дыхания. Сценарий – это, собственно говоря, и есть весь текст, за исключением диалогов и описаний. По объему сценарий равен приблизительно половине конечного объема произведения, и он, пожалуй, является главнейшей частью работы беллетриста.

Ну, и наконец на последнем этапе я пишу собственно **текст**.

Заканчивая разговор о профессии беллетриста, мне хотелось бы еще несколько слов сказать о профессии писателя, которую я открыл для себя совсем недавно, но уже извлек из своего открытия несколько уроков. Во-первых, не относитесь к писательству как к повседневному занятию, тем более не относитесь к нему как к источнику заработка. **Писательство – это непредсказуемая энергия, это сила, которая ничего вам не должна, это кошка, которая гуляет сама по себе.** Не гоняйтесь за ней, не хватайте ее за хвост; не тужьтесь, не кряхтите – ничего хорошего из этого не выйдет. Просто терпеливо ждите, и когда эта энергия придет, относитесь к ее приходу как к празднику, как к подарку, как к церковному таинству. Если же этого не происходит, не терзайтесь и не мучайтесь – живите обычной жизнью.

Хорошо быть писателем человеку, у которого есть другая служба, другой заработок. Тем же, кто ничего не умеет, кроме как обращаться с буквами, – тем придется труднее, но и здесь есть выход. Довольно часто журналисты задают мне такой вопрос: «Чего это вы так много книжек пишете? Не работает ли на вас бригада литературных негров?» А дело в том, что я как раз-таки тот человек, который ничего кроме текстов делать не умеет; никаких других возможностей жить и зарабатывать у меня нет. Но умение работать со словами – это уже профессия, и человек, который ощущает себя именно писателем, а не беллетристом, вполне способен писать принципиально *другое* в те периоды, когда муза молчит, а внутри ничего не шевелится. Еще раз: вы умеете пользоваться словами, у вас есть голова, у вас есть чувства, у вас есть мысли – пишите другое. Пишите эссеистику, пишите документальную прозу, читайте лекции. При наличии интереса и способностей, пробуйте писать беллетристику. Вообще, смена жанра, смена стилистики – чрезвычайно продуктивная вещь. Когда вам вдруг станет скучно от того, чем вы занимаетесь, когда вы поймете, что увязли в монотонности и рутине, – начните писать другое. Лично мне комфортнее одновременно работать над тремя разными книгами. Обычно через две-три недели работы я начинаю уставать и немедленно перебираюсь в пространство

совершенно другого текста. Там я отсиживаюсь какое-то время, а как чувствую, что снова подступает усталость, – перебираюсь к третьей книге. Такая тактика избавляет меня от необходимости устраивать себе разгрузочные дни. Вся хитрость состоит в том, что ты должен соскучиться по книге.

Еще один не менее важный нюанс: для каждой книги, для каждого жанра нужно свое собственное пространство. Сейчас, для того чтобы писать книгу другого жанра, я просто приезжаю в другое место, в другую страну, но когда я жил в двухкомнатной квартире и не имел возможности колесить по миру, я просто перемещался по своей квартире. Для одного типа письма мне служила спальня, для другого – кухня, и т. д. Не знаю, как это объяснить, но зависимость энергии места от того, что ты пишешь – совершенно прямая.

Вот, собственно, это и есть весь тот кладезь мудрости, который я накопил за двадцать лет литературной работы. Как видите, он не особенно глубокий и не особенно оригинальный, но вот чем богат, тем и рад.

Coffee break

…если уж говорить об общественной ответственности, то ответственность беллетриста гораздо выше. Выражаясь точнее: писатель, по моему мнению, в принципе не несет никакой ответственности ни перед кем.



…писательство – это очень невежливая манера общения с читателем, а беллетристика – очень вежливая. Так происходит потому, что писатель находится в режиме монолога, а беллетрист говорит на аудиторию и вынужден думать наперед, чем его слово отзовется.



…через некоторое время читатели начинают требовать, чтобы ты все время описывал приключения Эраста Фандорина, а если вдруг ты пробуешь писать по-другому, это вызывает непонимание, возмущение и раздражение. Чтобы не разочаровывать своих читателей, я придумал двух других авторов. Издатели обязались держать в тайне мое авторство, и это дало мне вторую писательскую молодость.

…самая страшная опасность – стать заложником собственных технических приемов, поскольку через некоторое время оказывается, что писать беллетристику при помощи привычных средств очень легко – можно вообще не включать ни голову, ни душу. И ты превращаешься в трамвай, который едет по одним и тем же рельсам.



…когда я чувствовал, что у меня ничего не получается, я делал в Google запрос «Акунин обожаю», и на меня выливалась масса комплиментов, от которых делалось легче. А бывало наоборот: когда я становился вдруг очень собой доволен и думал, ай да Акунин, я набирал в строке поиска «Акунин ненавижу», читал, какое я дерьмо, и это возвращало меня в состояние адекватности.



Дмитрий Воденников
Литература предала читателя: я с ужасом понял, что никого не могу утешить

Название сегодняшней лекции – не моя придумка, это слова из первого программного стихотворения поэта Кирилла Медведева, которым открывается его книга «Все плохо». И, прежде чем переходить непосредственно к теме, я хотел бы вспомнить одну примечательную историю касательно того, как появилось это название. Тогда еще существовал знаменитый «Проект О.Г.И.»[1], в который входили такие поэты, как Мария Степанова, Лев Рубинштейн, Михаил Айзенберг и многие другие. В частности, к клубу «О.Г.И.» относились и мы с Кириллом Медведевым. И вот как-то раз Кирилл спросил меня: «Как ты думаешь, мне следует назвать свою книгу? У меня есть два варианта: “Небесные профессионалы” и “Все плохо”». До сих пор неприятно, но я ответил: «Конечно же назови ее “Небесные профессионалы”!», но книга была названа «Все плохо», и это очень здорово. Потому что именно в этом зазоре между «небесными профессионалами» и «все плохо» будут лежать те стихи, о которых я хочу сегодня говорить.

(Вместо эпиграфа)

ДОРОГИЕ СИРОТЫ,
ВАМ МОГИЛЫ ВЫРЫТЫ
НА ЗЕЛЁНОЙ ПАЖИТИ
ВЫ В МОГИЛЫ ЛЯЖЕТЕ
И ОЧЕНЬ НАС ОБЯЖЕТЕ
ОЧЕНЬ НАС ОБЯЖЕТЕ…

М. ГРОНАС

На прошлых лекциях я уже говорил о том, как в современной литературе используется повтор, который неожиданно меняет все стихотворение. Обратите внимание на то, что оно вполне закончено и без последней – повторяющейся – строки, но именно благодаря ей, благодаря тому, что она вдруг возникает, это стихотворение как бы получает маркировку принадлежности к современному стихописанию.

Если говорить о подлинной современной поэзии (а не о той, которую вы считаете и современной, и подлинной), то никак не получится обойти вопрос истерического высказывания. Помните устройство романов Достоевского? Сидит приличное (вроде нашего) общество, все пьют чай, едят малиновое варенье из розеточек, где-то в углу чучело медведя с подносом. Вдруг раздается трель колокольчика, вбегает условная Настасья Филипповна, глаза ее блестят лихорадочным огнем, сервиз вдребезги, медведь бежит в лес, деньги летят в камин… Вот, собственно, по такому же принципу развивается современная поэзия, по крайней мере, та ее часть, которая, как мне кажется, смогла что-то сделать. **И рефрен в данном случае – это не украшение, не виньетка, а некое стереотипическое повторение, свойственное психическим расстройствам вообще и истерике в частности.** При всем при этом надо понимать, что истерик – это один из самых внимательных людей на свете. Нам только кажется, что он невменяем, что он бьет посуду и кричит невпопад, но на самом деле он очень четко скани-

[1] «Проект О.Г.И.» – один из старейших клубов Москвы.

рует среду своего обитания. То есть истерик никогда не разыгрывает сцену, если не соблюдены определенные условия – условия, вполне возможно, видимые только ему.

Есть такой замечательный критик – Илья Кукулин, который писал о невротическом теле. О том, что современные и по-настоящему новые стихи – а не те, которые лишь мимикрируют под таковые, пишутся по большому счету невротическим телом в пограничном состоянии. Не менее замечательный критик, Валерий Шубинский, который читал вам лекцию накануне, упомянул Геннадия Гора, советского поэта, претерпевшего Ленинградскую блокаду. Пережив этот пограничный, в общем-то, опыт, уже в эвакуации Гор напишет такое стихотворение:

ЭДГАРА ПО НЕЛЕПАЯ УЛЫБКА,
СЕРВАНТЕСА НЕЛОВКАЯ ПОХОДКА,
НЕНУЖНАЯ, НО ЗОЛОТАЯ РЫБКА,
ТРЕВОЖНАЯ, ОПАСНАЯ НАХОДКА.
МЕНЯ УБЬЮТ, Я ЗНАЮ, В ПОНЕДЕЛЬНИК
И БРОСЯТ ТУТ ЖЕ, ГДЕ И УМЫВАЛЬНИК.
И БУДЕТ МОЙ УБИЙЦА УМЫВАТЬСЯ,
И УДИВЛЯТЬСЯ ТАМ, ГДЕ ЦЕЛОВАТЬСЯ,
И УМЫВАЯСЬ, БУДЕТ УЛЫБАТЬСЯ.

Какие страшные стихи. Они тем страшнее, что уложены в какую-то якобы узнаваемую, якобы традиционную форму, но в какую – в точности сказать нельзя. **Создавая впечатление детской поэзии, Гор по большому счету описывает квинтэссенцию ночных кошмаров.** Посмотрите, как часто в этом стихотворении фигурирует атрибутика детской поэзии: улыбка, золотая рыбка, поцелуй. Но тут же совершенно неожиданное вводное предложение – «меня убьют, я знаю, в понедельник»… Удивительные стихи.

Еще кое-что по поводу истерического высказывания, чтобы вам было понятно, о чем я говорю. Была такая замечательная певица (нет, не Алла Пугачева) – Лидия Русланова. Так вот ей перед выходом на сцену очень важно было устроить небольшой скандал. Ну, так она заряжалась. И вот в какой-то момент ее многочисленной свите, по всей видимости, надоело терпеть выкрутасы народной артистки, и перед выходом на сцену Русланова обнаружила, что за кулисами нет ни души. Разумеется, она заметалась, поскольку ее выход уже объявили, а вокруг никого, только какая-то одинокая тумба в углу. Что сделала Русланова? Она подошла к этой тумбе, пнула ее ногой и, сказав что-то вроде «понаставили здесь», удовлетворенно вышла на сцену и запела про свои валенки. Я рассказываю вам эту историю не для того, чтобы развлечь, а только для того, чтобы на простом примере объяснить, как осуществляется новое высказывание, которое, собственно, и есть этот удар ногой по тумбе. Что происходит за кулисами, т. е. за пределами стихотворения, мы не знаем, но с первой же строчки, как бы из затакта, на нас смотрит истерическое высказывание.

А теперь вернемся к Кириллу Медведеву.

Я С УЖАСОМ ПОНЯЛ
ЧТО НИКОГО НЕ МОГУ УТЕШИТЬ;
ЕСТЬ ЛЮДИ КОТОРЫЕ МОГУТ УТЕШИТЬ МЕНЯ;
ОДИН-ДВА ЧЕЛОВЕКА
НЕ ИМЕЮЩИЕ ОТНОШЕНИЯ К ЛИТЕРАТУРЕ;
А Я НЕ МОГУ НИКОГО УТЕШИТЬ
ЕЩЕ Я ПОЧЕМУ-ТО НЕ УМЕЮ
ОПИСЫВАТЬ ФИЗИЧЕСКУЮ БОЛЬ

КАК ИМЕННО БОЛИТ У ТЕБЯ ГОЛОВА
СПРАШИВАЕТ МАМА
ОПИШИ СВОЮ БОЛЬ
ГОВОРИТ ОНА
ТЫ ЖЕ
ЛИТЕРАТОР
А Я НЕ МОГУ
ОПИСАТЬ СОБСТВЕННУЮ ФИЗИЧЕСКУЮ БОЛЬ
И ЗНАЧИТ ТЕМ БОЛЕЕ НЕ МОГУ ОПИСАТЬ
ЧУЖУЮ БОЛЬ И НЕ МОГУ
НИКОГО УТЕШИТЬ
ОБ ЭТОМ ЕЩЕ ГЕОРГИЙ ИВАНОВ ПИСАЛ
ЧТО ЛИТЕРАТОРЫ БОЛЬШЕ НЕ МОГУТ НИКОГО УТЕШИТЬ
Я ДУМАЮ МОЖЕТ БЫТЬ ОНИ МОГУТ
ЧТО-ТО ДРУГОЕ
(ВПОЛНЕ ВОЗМОЖНО)
Я ПРАВДА НЕ ЗНАЮ ЧТО ИМЕННО
НО ТОЛЬКО НЕ ЭТО;
ПОЧЕМУ-ТО ЛИТЕРАТУРА УШЛА СЕЙЧАС ТАК ДАЛЕКО ОТ ЧИТАТЕЛЯ;
ЕМУ ВЕДЬ ВСЕ ЕЩЕ НУЖНО ЧТОБ ОПИСЫВАЛИ ЕГО СТРАДАНИЯ;
ЕМУ НУЖНО
ЧТОБ ЕГО ПУГАЛИ ИЛИ СМЕШИЛИ
А ИНОГДА
УТЕШАЛИ
А ЛИТЕРАТУРА ПРЕДАЛА ЧИТАТЕЛЯ
А МОЖЕТ И НАОБОРОТ – ЧИТАТЕЛЬ ПРЕДАЛ ЛИТЕРАТУРУ —
ОН ОБМЕНЯЛ ЕЕ НА ВУЛЬГАРНЫЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ
ДЕШЕВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ
ПЕРЕКЛЮЧЕНИЯ
ПОЛИТИКА МИСТИКА
ПСИХОЛОГИЯ
КОМПЬЮТЕР
КИНЕМАТОГРАФ
ПЛЯСКИ СВЯТОГО ВИТА
ДИКИЕ СУДОРОГИ ОБРЕЧЕННЫХ
НА КРАЮ ПРЕИСПОДНЕЙ ОГНЕННОЙ
ГЕЕННЫ КИПЯЩЕЙ
И Я ДУМАЮ
ЧТО ВЗАИМНОЕ ПРЕДАТЕЛЬСТВО ПРОИЗОШЛО.

Вы обратили внимание, как построено это стихотворение? Какая-то мама, о которой мы ничего не знаем и по большому счету не должны знать, вдруг возникает и исчезает. Я в свое время уже говорил, что использование личных имен, а вернее, частных личных имен, совершенно несвойственно классической традиции. К примеру, в знаменитом «последнем» стихотворении Елены Ширман упоминается некая Полтавская встреча, которая, конечно же, означает не встречу Карла XII с Петром I, а означает какую-то частную встречу, о которой мы

ничего не знаем, кроме того, что она была. Так вот, упоминание таких встреч, соседей, родственников становится документальной печатью текста. И нам совершенно не надо знать историю мамы Кирилла Медведева, чтобы оправдать ее упоминание. **По какой-то причине введение в текст личного имени позволяет нам присвоить написанное и себе тоже.**

Или, допустим, Вера Павлова. Стихотворение из двух строчек называется «Подражание Ахматовой»:

И СЛОВО ХУЙ НА СТЕНКЕ ЛИФТА
ПЕРЕЧИТАЛА ВОСЕМЬ РАЗ.

Кто-нибудь вообще понимает, где тут подражание? Понятно, никто не понимает. А подражание скрыто вот в этих ахматовских строчках:

ПОКАЗАЛОСЬ, ЧТО МНОГО СТУПЕНЕЙ,
А Я ЗНАЛА – ИХ ТОЛЬКО ТРИ!

Кстати, к вопросу об этих строчках: ведь это же откровенно неправильная, совершенно неточная, подложная деталь! Какую бы узкую юбку ты ни надела, «чтоб казаться еще стройней», как бы быстро ты ни сбегала, «перил не касаясь», – три ступеньки не покажутся тебе множеством, ты их просто перепрыгнешь, да и все. Другое дело, если бы ступеней было шесть, восемь, десять, понимаете, да? Никто не заметил этой подмены, все восхитились этой ахматовской примерностью, которую легко можно списать на общую истеричность поэзии. Именно это очень хорошо отыгрывает Вера Павлова в своем «Подражании», читая слово *хуй* восемь раз.

Или такое стихотворение:

СПИМ В ЗЕМЛЕ ПОД ОДНИМ ОДЕЯЛОМ,
ОБНИМАЕМ ДРУГ ДРУГА ВО СНЕ.
ЧЕРЕЗ ТЕЛО ТВОЕ ПРОТЕКАЛА
ТА ВОДА, ЧТО ЗАПРУДОЙ ВО МНЕ.
И, ЗАСЫПАЯ ВСЕ ГЛУБЖЕ И СЛАЩЕ,
ВИЖУ: ВЗДУВАЕТСЯ МОЙ ЖИВОТ.
РАДУЙСЯ, РЯДОМ СО МНОЮ СПЯЩИЙ,
– Я ПОНЕСЛА ОТ ГРУНТОВЫХ ВОД
ПЛОД НЕСВЕТАЮЩЕЙ БРАЧНОЙ НОЧИ,
НЕРУКОПАШНОЙ ЛЮБВИ ЗАЛОГ.
ПРИЗНАЙСЯ, КОГО ТЫ БОЛЬШЕ ХОЧЕШЬ —
ЕЛОЧКУ ИЛИ БЕЛЫЙ ГРИБОК?

Сексуальный дискурс тут как бы переводится на язык детской игры. Я в свое время уже приводил в пример стихотворение Вениамина Блаженного «А те слова, что мне шептала кошка…», где он делает то же самое: текст, построенный как считалочка, вдруг превращается в нож Эдгара По, и этот нож начинает резать тебя по миллиметру. «Признайся, кого ты больше хочешь: елочку или белый грибок?» **Вдруг из горсти девчачьих слов вырастает Танатос, похороненность и прорастание чего-то через твое мертвое тело.**

Илья Кукулин в своей статье «Поэзия. Прорыв к невозможной связи» говорил о том, что эротические приключения и превращения во многом используются как метафоры для передачи некоторых внутренних драматических событий в душе автора, что эти события отчасти происходят в реальном мире, а отчасти – во внутреннем. Это очень важно. Русская литература,

как известно, мало обращалась к той части человеческой жизни, что творится ниже живота. Так вот, эта ситуация очень сильно изменилась именно в 90-е годы. В частности, в поэзии тема половой принадлежности, половой идентичности зазвучала особенно сильно. Иногда этот пол очень странный, иногда он как будто даже транссексуальный или патологический, но тем не менее он ощутимо присутствует.

У Александра Анашевича есть стихотворение, прекрасно иллюстрирующее тему эротического тела в поэзии. Я прочитаю только отрывок:

> ГОРЕЛА ЖАННА, С ЛЮДЬМИ ГОВОРИЛА: «ВИДИТЕ, Я ПЛАТЬЕ СНЯЛА, ГОЛОВУ ПОБРИЛА.
> ВИДИТЕ: Я НИЧЕГО НЕ СКРЫВАЮ, КОЖУ КАК ВТОРОЕ ПЛАТЬЕ СРЫВАЮ.
> ТРОГАЙТЕ МЯСО, ПЕРЕБИРАЙТЕ ВЕНЫ, НА ВСЁ ОСТАЛОСЬ МГНОВЕНЬЕ».
> И ПОШЛИ ВСЕ ЗА НЕЙ, ДРУГ ДРУГА ОТТАЛКИВАЯ И ОБГОНЯЯ,
> С ПОВОЗКАМИ, СУНДУКАМИ,
> КОНЯМИ.
> ОГНЯ ВСЕМ ДОСТАЛОСЬ, ВСЕМ ХВАТИЛО, НАДО ТОЛЬКО ЛИШЬ К ЖАННЕ ПРИКОСНУТЬСЯ.
> ЗА ВСЁ ОСТАЛЬНОЕ ЖАННА ЗАПЛАТИЛА.

Эротическое тело в поэзии никогда не бывает спокойным. Это обязательно мучимое или самобичующееся тело. У Елены Шварц в книге поэм «Лоция ночи» есть такая строчка: «Верно, хочется тебе деву разломать, как жареную курицу» – удивительно точно подмечено.

Есть такой потрясающий поэт – Ярослав Могутин. Он писал верлибры в стиле Чарльза Буковски, которого все вы прекрасно знаете: это пьянка, это наркотики и это – не секс, нет – это ебля. Так вот, у Могутина есть одно стихотворение, абсолютно экстремистское и по своей лексике, и по той теме, которая в нем поднимается. Не уверен, что оно подлежит цитированию на подобного рода мероприятиях, но я рискну:

> ПОСЛЕ ТОГО КАК Я УВИДЕЛ СЕБЯ ВЫЕБАННЫМ НА ЭКРАНЕ В ДВА ХУЯ Я ПОНЯЛ ЧТО НИКОГДА УЖЕ НЕ БУДУ СЧАСТЛИВ И НЕ ПОЛУЧУ УДОВЛЕТВОРЕНИЯ
> НЕ ИСПЫТАЮ СТЫДА И СМУЩЕНИЯ НЕ ПОКРАСНЕЮ И НЕ ЗАКРОЮ ЛИЦО РУКАМИ
> Я УЖЕ НИКОГДА НЕ БУДУ СОЖАЛЕТЬ О ПОТЕРЯННОЙ ЛЮБВИ И РАДОВАТЬСЯ ОБРЕТЯ ЕЕ ВНОВЬ
> Я БОЛЬШЕ НИКОГДА НЕ БУДУ ИСКРЕННИМ ПОТОМУ ЧТО НЕ ЗНАЮ ЧТО ЭТО ЗНАЧИТ
> ВОТ ТАК СБЫВАЮТСЯ МЕЧТЫ
> ТЕПЕРЬ Я ВСЕГДА БУДУ СМОТРЕТЬ НА ЖИЗНЬ СКВОЗЬ МУТНУЮ ПРИЗМУ ЭТОГО ОПЫТА
> ВЕЗДЕ КУДА БЫ Я НИ ПРИШЕЛ ВСЕ БУДУТ НА МЕНЯ ОБОРАЧИВАТЬСЯ ПЕРЕШЕПТЫВАТЬСЯ ПОКАЗЫВАТЬ ПАЛЬЦАМИ И ПЫТАЯСЬ ПРИРУЧИТЬ ПРЕДЛАГАТЬ МНЕ ЕДУ НАРКОТИКИ ИЛИ СЕКС – ТРИ ВЕЩИ ИЗ КОТОРЫХ ОТНЫНЕ СОСТОИТ МОЯ НЕЗАМЫСЛОВАТАЯ ЖИЗНЬ

ТРИ КИТА НА КОТОРЫХ СИРОТЛИВО ЗИЖДЕТСЯ МОЯ ОПУСТЕВШАЯ ВСЕЛЕННАЯ
ДА ЭТО ПРАВДА ЧТО КОГДА Я В АМЕРИКЕ МЕНЯ ВСЕГДА ЖДУТ В ЕВРОПЕ И НАОБОРОТ
ВСЕ ВРЕМЯ КТО-ТО ТЯЖЕЛО ДЫШИТ В ТРУБКУ МАСТУРБИРУЯ НА ДРУГОМ КОНЦЕ ПРОВОДА
(ЕСЛИ ТАМ ВООБЩЕ ЕСТЬ КОНЕЦ ИЛИ ПРОВОД)
НО ЧТО МНЕ ДО ЭТОГО
КАКОЕ МНЕ ДЕЛО ДО ГЕОГРАФИИ ЧЬИХ-ТО СТРАСТЕЙ КОГДА МОЯ ДУША КАК ВЫГОРЕВШИЙ ПУСТЫРЬ ИЛИ ЗЛОВОННАЯ ПОМОЙКА ЗАНЕСЕННАЯ СНЕГОМ
МОЯ ТЕЛЕФОННАЯ КНИЖКА ПОЛНА ИМЕН ТЕХ КТО БЫЛ БЫ СЧАСТЛИВ ИСПОЛЬЗОВАТЬ МЕНЯ СПЕРЕДИ ИЛИ СЗАДИ
«И В ХВОСТ И В ГРИВУ»
МНЕ НЕЧЕГО ИМ ВОЗРАЗИТЬ
У МЕНЯ ВО РТУ И В УШАХ СТОЛПИЛАСЬ КАКАЯ-ТО НЕПРОЛАЗНАЯ КРИВОРОТАЯ ВАТА Я ПЫТАЮСЬ ЧТО-ТО СКАЗАТЬ НО ИЗ МЕНЯ ВЫДАВЛИВАЕТСЯ ЛИШЬ ПРИГОРШНЯ БЕССМЫСЛЕННЫХ МЕЖДОМЕТИЙ
ВСЕ ЧТО Я ЗНАЮ И ПОМНЮ ЭТО МОИ ПОЗЫ
МОИ ПОЗЫ
МОИ ПОЗЫ
АВТОМАТИЧЕСКАЯ ОТРАБОТАННОСТЬ ЭТИХ ПОЗ БРИТАЯ ГОЛОВА ОСТЕКЛЕНЕВШИЙ ВЗГЛЯД ИЗЛОМАННОСТЬ ЛИНИЙ ТЕЛА И ЗЛОВЕЩАЯ НЕМЕЦКАЯ РЕЧЬ НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ КАК ОГЛАШЕНИЕ ПРИГОВОРА КАЖДОЕ СЛОВО МОЖЕТ НЕСТИ РОКОВЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ
ТАМ ДАЖЕ НЕ ВИДНО ТО ЛИ Я СМЕЮСЬ ТО ЛИ ПЛАЧУ КОРЧУСЬ ОТ БОЛИ ИЛИ ОТ КАЙФА
МНЕ УЖЕ НИКУДА НЕ УЙТИ ОТ ИЗГИБА ЭТОЙ ШЕИ И ОСКАЛА ЗАЛОМЛЕННЫХ РУК ЭТО ТОТ КОШМАР КОТОРЫЙ БУДЕТ ОДОЛЕВАТЬ МЕНЯ ВСЮ ЖИЗНЬ ОСЛЕПИТЕЛЬНЫЙ СВЕТ ПРОЖЕКТОРОВ И КАМЕРЫ ПРОНИКАЮЩИЕ В МОЮ ГЛОТКУ И В МОИ КИШКИ
Я БЫЛ ОСЕНЕН В ТОТ МОМЕНТ МНЕ НАПРОЧЬ ОТШИБЛО ПАМЯТЬ
Я БЫЛ В КАКОЙ-ТО НИРВАНЕ ПОКА МНЕ ЧУТЬ НЕ ПОРВАЛИ ЖОПУ
МЕНЯ ОПЯТЬ ВИДЕЛИ ПО НЕМЕЦКОМУ TV
Я БЫЛ КАК ВСЕГДА ГОЛЫЙ
ПРОДЮСЕР ЗВОНИТ И ДОМОГАЕТСЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ СЪЕМОК
NEVER AGAIN! – ГОВОРЮ Я ПЫТАЯСЬ АПЕЛЛИРОВАТЬ К СВОЕЙ ВОЛЕ НО ВСЕ РАВНО С ЗАМИРАНИЕМ СЕРДЦА СНИМАЮ ТРУБКУ ЧТОБЫ НАБРАТЬ ЕГО НОМЕР
НАВЕРНОЕ ЭТО СУДЬБА

По-моему, разбирать устройство этого стихотворения не имеет смысла, все в нем довольно прозрачно, кроме одного – новой темы. Никто до Могутина не делал порнографию и существование человека в порнографической среде – предметом искусства. Конечно, у нас был Вознесенский со стихотворением про Мэрлин Монро, но оно в лучшем случае может рассматриваться как своего рода предтеча. Мэрлин Монро никогда не была порноактрисой в известном смысле этого слова. Да, она снималась для солдатских афиш и календарей, но тем не менее стихотворение Вознесенского не о том.

Вообще линия истерического высказывания в поэзии начинается с обэриутов, с Волошина, послереволюционного Кузьмина, позднего Мандельштама. Если говорить о наших старших современниках, то это, конечно, Евгений Сабуров, Михаил Айзенберг, Леонид Иоффе, Иван Ахметьев, Иосиф Бродский, Михаил Ерёмин, Леонид Аронзон. Я думаю, что все эти фамилии вам хорошо известны, но Михаила Ерёмина я бы советовал посмотреть отдельно, обратить на него внимание именно как на поэта. Там нет ничего, о чем я сейчас говорил, но он писал совершенно тончайшие тексты длиной в восемь строк.

Итак, истерическое тело – это изуродованное тело. О первом – эротическом – наиболее очевидном пути проявления истерического тела мы уже поговорили, поэтому давайте коснемся второго. Второй путь – это, конечно же, болезнь. У поэта Фёдора Сваровского есть потрясающее стихотворение на эту тему:

МНЕ СКАЗАЛИ
ЧТО ТЫ МЕНЯ ВСЕ ЕЩЕ ЛЮБИШЬ

ЧТО ТЫ ЗВОНИШЬ
КОГДА МЕНЯ НЕТУ ДОМА

ЧИТАЕШЬ МОИ ЛЮБИМЫЕ КНИГИ
ЧТОБЫ БЫТЬ ВНУТРЕННЕ БЛИЖЕ

ХОДИШЬ ЗА МНОЙ ПО ПЯТАМ
В ОФИСЕ И МАГАЗИНЕ
К ЗНАКОМЫМ

ГОВОРЯТ, ТЕБЯ ДАЖЕ ВИДЕЛИ РЯДОМ СО МНОЙ
ВЕСНОЙ
НА ГРИЛЕ
ДАЛЕКО ЗА ГОРОДОМ
И ДАЖЕ НА КОНФЕРЕНЦИИ ПО НЕДВИЖИМОСТИ
В ПАРИЖЕ

И ЭТО
НЕСМОТРЯ НА ТО
ЧТО МЫ ДРУГ С ДРУГОМ ПРАКТИЧЕСКИ НЕ ГОВОРИЛИ

И ПО ИЗВЕСТНЫМ ПРИЧИНАМ
Я В БЛИЖАЙШЕМ БУДУЩЕМ ТЕБЯ, КАК МНЕ КАЖЕТСЯ,
НЕ УВИЖУ

ХОЧЕШЬ УЗНАТЬ ПОЧЕМУ?

ПОТОМУ ЧТО НА МОКРОЙ ДОРОГЕ В РИГУ
ТЕБЯ РАЗОРВАЛО, РАЗМАЗАЛО, РАЗБРОСАЛО
И ПЕРЕМЕШАЛИСЬ В ЕДИНУЮ МАССУ ВОЛОСЫ, МЯСО, КОСТИ
И КАКОЕ-ТО ДАЖЕ САЛО
И ОТДЕЛЬНО ЛЕЖАЛА ОСКАЛЕННАЯ ГОЛОВА

ПОТОМУ ЧТО Я БЫЛ НА ПОХОРОНАХ
КАК ПОЛОЖЕНО
ПОКУПАЛ ЦВЕТЫ

ПОТОМУ ЧТО
ДВА ГОДА УЖЕ МЕРТВА

НО

МОЖЕТ БЫТЬ, ЭТО ВСЕ-ТАКИ ПРАВДА

ПОТОМУ ЧТО КАКОЙ-ТО СТРАННЫЙ
ТРАВЯНИСТЫЙ ЗАПАХ
БЫВАЕТ В ВАННОЙ

РАННИМ УТРОМ
Я ИНОГДА ЗАХОЖУ НА КУХНЮ

ТАМ
ВНЕЗАПНО
ВЫМЫТЫ ВСЕ ТАРЕЛКИ
И НАКУРЕНО
И СЪЕДЕНА ВСЯ ХАЛВА

У меня есть четкое убеждение, что все, с чем может работать современный автор, – это собственная жизнь и собственное тело.

Проводя мастер-классы, я понял, что молодые авторы, полагаясь на великую литературу, чаще всего пишут по инерции и не понимают, что претендовать на что-либо в этой великой литературе они не могут. В первую очередь потому что современность уже не может брать ту тематику. Я не знаю, насколько это мое убеждение справедливо для прозаического письма, но тот факт, что современный поэт может работать только со своим опытом и со своим телом, кажется мне неоспоримым. «Дано мне тело – что мне делать с ним, таким единым и таким моим?»

Как только вы пытаетесь выйти за пределы личного опыта, начинается условный Бродский, после которого в поэзию повалил целый кагал маленьких безуспешных бродских. Поэтому мой вам совет – не вставайте на эти котурны, не заимствуйте ничего из Античности, не пытайтесь писать поэму без героя. Даже Анна Андреевна Ахматова не выдержала своей «Поэмы без героя». Да, там есть очень хорошие вещи, но как поэма – этот текст рассыпается.

Есть такой потрясающий поэт-концептуалист – Лев Семенович Рубинштейн. Как он работает? Он пишет две, три, четыре строчки на карточках, создавая своего рода поэтическую

картотеку и пытаясь, как он сам выражается, преодолеть инерцию плоского листа. Любопытно отметить, что никакой эротики в его текстах нет, а если и есть, то абсолютно ироническая. Но тем не менее он тоже работает телом, потому что сам жест, само переворачивание карточки – и есть работа тела.

«Итак я здесь!» – перевернул карточку – «Не стану утомлять тебя, читатель, описаниями тягот дороги…» – кладет карточку, берет следующую.

«…описаниями тягот дороги, случайных попутчиков, одни из которых были, впрочем, весьма милы, про других же и вспоминать не хочется…» – кладет карточку.

«…про других же и вспоминать не хочется, того вполне объяснимого волнения и нетерпения, усиливающихся по мере приближения к заветной цели…» – опять кладет карточку.

И так далее, и так далее, понимаете, да? Я не стану читать все, но посмотрите, как заканчивается этот цикл:

> **88** …замки, виноградники, и уже становятся такими бесконечно далекими и треснутая чашка, и пыльное чучело белки, и стеклянный шарик, и скомканная бумага…
> **89** …и стеклянный шарик, и скомканная бумага, и нет уже никакого смысла ударять по барабану, который все равно не отзовется, потому что он мертв…
> **90** …не отзовется, потому что он мертв, и вот трещат остатки бедного огня…
> **91** …трещат остатки бедного огня, но ход вещей не может быть нарушен…
> **92** …не может быть нарушен, уходим врозь…
> **93** Уходим врозь, не забывай меня.
> **94** Уходим врозь, не забывай меня.
> **95** Уходим врозь, не забывай меня.
> **96** Уходим врозь, не забывай меня…

О чем эти стихи – совершенно непонятно, хотя здесь отчетливо звучит тема ухода. Куда важнее – само перебирание карточек, выкладывание их на стол, этот ритм, сдвигание строфы. Это отличный пример того, как литература стала в хорошем смысле слова механистичной, как она стала жестом. Неслучайно сегодня так сильно развивается акционизм: протестные яйца, прибитые к брусчатке, подожженная дверь ФСБ, пляшущие на амвоне Pussy Riot и т. д. Вне зависимости от нашего к этому отношения – это вполне логичное продолжение одного общего процесса изменения формы высказывания: с обобщенной и фактически бесполой – на прямую и телесную.

В одной замечательной японской сказке девочка идет по залитому солнцем полю, встречает некоего мужчину или старичка; он ее о чем-то спрашивает, она что-то отвечает. Вдруг он проводит рукой по лицу, и его лицо становится гладким, как яйцо. Демон – поняла девочка и побежала. И вот она бежит через поле, через буерак, через холм, пока не замечает вдалеке огонек. Тогда она бежит к огоньку, а там костер и вокруг костра сидят люди: молодые, пожилые, средних лет, даже ребеночек у кого-то на руках. Эти люди спрашивают девочку, почему она так напугана, от кого она бежит, отчего она вся дрожит. И девочка отвечает: понимаете, я шла по полю, встретила человека, он провел рукой по лицу, и оно стало гладким, как яйцо. «Вот так?» – спросили сидящие и провели рукой по своим лицам, и их лица тоже стали гладкими, как яйцо.

Это и есть суть ужаса, которая так или иначе должна присутствовать в настоящих стихах. Я не говорю, что надо целенаправленно приправлять свои стихи тем или иным по

списку, мы же с вами не о рецептах приготовления курицы говорим. Но все же в мало-мальски живом тексте должен присутствовать этот момент проведения. Это не обязательно должно быть страшно, но это должна быть та вещь, та деталь, которая не позволит вашему тексту быть имманентным, быть замкнутым, как шкатулка.

Есть вопросы?

Всем спасибо.

Coffee break

«Все стихи я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух».



…это такое общее место – любой дурак литературного возраста обязательно припомнит вам эти слова Мандельштама, но, тем не менее они актуальны. Разрешенные стихи сегодня – это не те стихи, что ты отвоевал у цензуры, а те, которые ты сам себе разрешил. И вот если ты все себе разрешаешь, ты получаешь то, чем сейчас полон весь Фейсбук – мразь.



«И может, все вышло не так бы,
Случись эта ночь после свадьбы».





…есть вещи, которые настолько плохи, что они выпрыгивают в бессмертие. Это правда – они становятся великими. У того же Асадова можно найти массу столь же плохих, столь же беспомощных стихотворений, не ставших гениальными. А этому стихотворению удалось.

«Прощай, моя высокопарность.

Привет, любезные друзья!»

…в свое время, когда я был еще совсем юным мальчиком, Некрасов оказался моим соседом. Однажды я разговаривал с его женой, и он крикнул: «Идите, давайте поговорим. Какие вам нравятся стихи?» Я ответил: «Мне нравится Белла Ахмадулина». На этом наш разговор закончился, потому что ему, как человеку андеграунда, Ахмадулина, конечно, не нравилась.





«Баранов, Долин, я, Шагабутдинов,
Когда мы все когда-нибудь умрем».

…что за Баранов, что за Долин, что за Шагабутдинов? Это никому ни о чем не говорит. Вот если бы тут было так: «О, Пушкин, Баратынский, Тютчев, Фет!» – это моментально бы работало на вашу память. Но в этом-то и есть принципиальная разница. Именно включение в свои стихи личных наименований, личных печатей и делает стихотворение документом.

«Пиша в темноте, не заметил, что ручка не пишет».

…допустим, ты лежишь рядом с человеком, которого очень любишь; ты поворачиваешься и произносишь: «Я люблю тебя». А в этот момент проходит трамвай, электричка, автобус, сосед сверлит стену. Ты шепчешь: «Я люблю тебя», но тебя не услышали. Тебе отвечают: «Чего ты говоришь?» И всё – повторять не имеет смысла.

Мария Голованивская
Русская проза на свидании

Вы когда-нибудь думали о том, что мы начинаем изучать язык объяснения в любви задолго до того, как впервые влюбляемся? Школьная программа по литературе преподносит нам образчики «любовного языка», и к тому моменту, когда мы наконец избрали мальчика или девочку, нам уже известны все заветные слова. Каждый раз, с каждой новой любовью, полагая, что мы изобретаем свой уникальный текст объяснения, мы всего лишь занимаемся бесконечным цитированием, а каждый писатель, перед которым встает необходимость вложить в уста своих героев любовное признание, мучается тяжелым чувством, что это-то признание и есть самое слабое место в его романе.

Русское классическое любовное признание – это довольно фиксированный, канонический жанр, свобода перемещения внутри которого очень и очень ограничена. В романе «Священная книга оборотня» Виктор Пелевин пытается привнести в жанр нечто новое. Вот, как он строит объяснение своего героя – некоего зооморфного существа: «*внутри моей головы, где-то между глаз, разлилось радужное сияние. Я воспринимала его не физическим зрением – скорее это напоминало сон, который мне удалось контрабандой пронести в бодрствование. Сияние походило на ручей под весенним солнцем. В нем играли искры всех возможных оттенков, и в этот ласковый свет можно было шагнуть. Чтобы радужное сияние затопило все вокруг, следовало опустить пылающий шар любви еще ниже, заведя его за точку великого предела, которая у лис находится в трех дюймах от основания хвоста. Это можно было сделать. Но я почувствовала, что потом уже никогда не сумею найти среди потоков радужного света этот крохотный город с оставшимся в нем Александром».* К сожалению, эти слова, которые вроде бы являются признанием в любви, – не считываются сознанием как таковые, поскольку не соотносятся с тем жестко определенным набором представлений, о котором я буду сегодня говорить.

Прежде всего – как мы говорим по-русски? И говорим мы так только по-русски – я настаиваю на этом; эти выражения не переводятся ни на английский, ни на французский, ни на немецкий, ни на другие языки. К примеру, по-французски очень просто сказать: «Je vais te dèclare mon amour» – «Я пришел к тебе заявить, декларировать свою любовь». В России же говорят: «Признаться в любви, объясниться в любви, открыться». Посмотрите, какой особенный выбор слов. В чем люди признаются? В преступлении. Когда у людей возникает необходимость объясняться? Когда есть что-то непонятное. В свою очередь, открыться – значит, приложить некоторое усилие, для того чтобы тайное стало явным. **Вот эти три слова в полной мере позволяют почувствовать, что с русским пониманием любви все не совсем так, как это обстоит у других.** С другой стороны, любовное объяснение в классической русской литературе берет свое начало в европейских романах, во многом им подражая: вы наверняка помните, что письмо Онегину Татьяна писала по-французски, а герой “Пиковой дамы” запросто переписывает любовное послание из французской книжки. То есть налицо большое противоречие между обособленностью и оплодотворенностью европейской культурой.

То, как мы чувствуем любовь, во многом предопределено теми культурными кодами, в которых мы существуем. Конфуций говорил, что любовь – это болезнь мозга, и в современном мире найдется немало культур, полагающих, что любовь не только не является поводом для брака, но и в принципе не повод для знакомства. Рассуждают так: человек сам не понимает, почему он кого-то любит, не знает, чем объект его любви превосходит остальных, и странно было бы строить всю дальнейшую историю семьи на таком хлипком фундаменте.

Так вот, для русского человека это не странно, потому как понятие любви у нас тесно сопряжено с понятием судьбы. В древнерусском языке слово «судьба» употреблялось в значении «суд», «судилище». Русская судьба – это не подлежащий обжалованию приговор. Вы можете представить себе ситуацию, чтобы русский человек в случае успеха воскликнул «Судьба у меня такая»? Нет. Судьба не имеет отношения к успеху, это рок, божья воля.

Тут можно обратиться к славянскому мифу о трех сестрах-рожаницах или, как их еще называют, суженицах, которые наговаривали судьбу младенцу или дарили подарок, определяющий его будущую жизнь. И вот младшая из сестер, глядя, допустим, на мальчика, говорит: «Фу, какой! Пусть умрет», средняя: «Нет! Пусть будет уродом и мучается всю жизнь», а старшая говорит: «Пускай живет, встретит девушку и женится». Любовь и брак его предопределены фортуной, чего совершенно нет в европейской традиции. Фортуна не имеет никакого отношения к любви и браку. Европейская фортуна – это корпулентная тетка верхом на колесе, с которого свисают так называемые ремесла: мастерок, циркуль, музыкальный инструмент – с бритвой, с повязкой на глазах она обрезает нити судьбы, и на человека падает главное дело его жизни, но никак не любовь. Есть, конечно, Амур, поражающий людей стрелами влечения, но к судьбе это имеет весьма опосредованное отношение.

Для русского менталитета фактор соединения с кем-то есть фактор судьбы, которая, как мы понимаем, злодейка. Отчасти поэтому в русской классической литературе вы практически не встретите счастливых пар. И классическая, и советская, и современная русская литература – это история трагической, неудавшейся, неслучившейся любви.

Итак, что есть преступного, непонятного и сокрытого в русском любовном переживании?

Что происходит с нами в тот момент, когда мы говорим кому-то, что не можем без него существовать, что этот кто-то – наша «половинка»? Мы начинаем глубоко переживать, мы чувствуем, что без этого человека и краски не такие яркие, и жизнь бессмысленна, мы хотим с ним – что? – воссоединиться, вернуть утраченную целостность. Метафорика половины («лететь с одним крылом») пронизывает всю русскую культуру: от образчиков высочайшего слога до популярных шлягеров. **Влюбившись, русский человек начинает ощущать свою недостаточность, инвалидность, увечность – в этом его тайна.** Признать, что вы без кого-то – половина, значит наделить этого кого-то абсолютной властью, обременить человека, который, в общем-то, о власти не просил. Именно поэтому герои русской литературы все время извиняются: «Вот я вам признался в любви – ах, простите меня». А за что простите-то? А за то, что с этого момента наши знания друг о друге, наши права и возможности в отношении друг друга стали совсем иными.

Само русское слово «пол» произошло от слова «половина»: где у нас пол, там и линия отсечения от второго. Наш пол постоянно напоминает нам, что по одиночке мы целого не образуем. Сказать кому-то, что ты больше не цельный человек, значило совершить определенное преступление против христианства, которое определяло весь контекст русской культуры и допускало только стремление человека к воссоединению со своим небесным отцом. В частности, по этой причине светская литература появилась у нас достаточно поздно. Признание в любви равносильно признанию вины.

Давайте попробуем найти корни такого положения вещей. Я убеждена в том, что исток у этого греческий, и находится он в диалогах Платона, в частности в трактате «Тимей», где рассказывается история о гермафродитах – невероятно сильных существах, соединивших в себе оба пола. За эту их целостность боги прогневались на гермафродитов, разорвали их пополам и разбросали по всему свету. В безумии половины бросались искать друг друга, чтобы соединиться вновь. Отсюда и возникает идея той страсти, с которой половины влекутся друг к другу: потому что, воссоединяясь, они восстанавливают свою изначальную природу. С моей точки

зрения, именно обстоятельства этого мифа через греческую традицию дошли до нас и сформировали то понимание природы поединка человека с судьбой, в котором мы существуем.

Русская версия такого поединка сильно отличается от европейской: Одиссей все же вернулся домой. Он поспорил с богами, всю жизнь провел в мытарствах, но он вернулся. Европейская культура допускает возможность человека бросить вызов своей судьбе, русская – нет: против судьбы не пойдешь, против лома нет приема. А вопрос о браке и любви, он – повторяюсь, – в центре судьбы.

* * *

Теперь давайте вернемся к теме признания и попробуем понять его особенности. На самом деле, с моей точки зрения, водоразделом в традиции русского любовного объяснения выступает Лев Толстой, но и без учета этого раздвоения существует некое общее место. Так, все герои страдают, все они идут на объяснения в муках и сомнениях, а катализатором решающего разговора между влюбленными выступает женщина. Это очень интересный момент – почему в русском классическом романе женщина объясняется первой? Я не знаю ответа. Казалось бы, этого не должно быть, и в европейском контексте это не так; в русском так – женщина приходит (пишет письмо) и заявляет о своей муке и невозможности без.

Откуда взялось любовное объяснение? С моей точки зрения, из переводов европейской литературы на русский язык. Вообще довольно часто приходится слышать такую мысль, что любовь придумали французы; я не сильно возражаю против этого, поскольку весь тот цветущий любовный дискурс, воспевание прекрасной дамы и т. д., – все это берет свое начало во французской литературе. Гибрид формирования любовного письма мы видим на примере переписки Екатерины II и Потемкина. Говоря о любви, они автоматически переходят на французский: «Нет, Гришенька, статься не может, чтоб я переменилась к тебе. Отдавай сам себе справедливость: после тебя можно ли кого любить. Я думаю, что тебе подобного нету, и на всех мне плевать. Напрасно ветреная баба меня по себе судит. Как бы то ни было, но сердце мое постоянно. И еще более тебе скажу: я перемену всякую не люблю». И дальше по-французски: «Когда Вы меня узнаете лучше, Вы станете меня уважать, потому что я Вам клянусь, что я достойна уважения. Я очень прямой человек. Я люблю правду. Я ненавижу перемены. Последние два года я ужасно страдала. Я обожглась на чувствах, и я больше не вернусь назад. Теперь мне абсолютно хорошо: мое сердце, мой разум и мое тщеславие в одинаковой степени удовлетворены, когда ты рядом. Чего можно желать лучшего? Я абсолютно довольна». Смотрите, что она делает. Вторая часть этого письма совершенно не русская: «мое сердце, мой разум и мое тщеславие (это любовное признание, я напоминаю) в одинаковой степени удовлетворены, когда ты рядом».

Ветхий Завет канонического русского любовного признания – это произведения, которые прочитываются нами до шестого-седьмого класса: это «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Дубровский», «Демон», «Маскарад», «Герой нашего времени», «Обыкновенная история», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды», «Гроза», «Бесприданница». Если вы воспользуетесь моей антологией «Признание в любви: русская традиция», то, читая первую часть, этот Ветхий Завет, вы заметите, что все любовные объяснения какие-то одинаковые, как по шаблону. В них вы обязательно найдете некий набор компонентов:

Мать: тень матери, упоминание о матери. Она – действующее лицо, порой бессловесное, но одно упоминание маменьки – это уже крайне важный сигнал. Сигнал того, что за влюбленными наблюдают, потому что чувства чувствами, а вот есть дела поважнее чувств.

Отъезд героя. В самый драматический момент он должен сказать: «Я завтра уезжаю. Я пришел проститься». – «Как? Вы же хотели…». – «Нет. Я завтра уезжаю».

Письмо – абсолютно европейская история. При этом формальной необходимости в письме может и не быть, потому что герои, например, живут по соседству, видятся каждый день: герой зван к обеду, к ужину, она его ждет и любит, но в определенный момент он должен сесть и написать письмо.

Чтение книг: «А что вы сейчас читаете?» Как только разговор заходит о книжках («На его книжных полках были…») – роман начинается. Чтение, обсуждение, упоминание книг – это четкий маркер поворота в сторону любви – любовь, она же тоже из книжек. Спросить о прочитанном – значит вызвать собеседника на откровенность, это, на самом деле, возможность выяснить, как твой собеседник относится к самым главным для человека вещам. Это такое первое прикосновение.

Прядь волос, браслет, любая личная вещь, которая вручается в конце разговора.

Извинения. Герои просят друг у друга прощения, хотя, казалось бы, они всего лишь немного поговорили о книгах.

Предложение дружбы как форма отказа от любви. Друг – это другой, т. е. вместо обретения цельности вам предлагаются отношения с другим.

Теперь посмотрим, как некоторые из этих составляющих раскрываются в литературе.

Маменька

Лермонтов, «Герой нашего времени»: *«Мой разговор с Вашей матушкой принудил меня объясниться с Вами так откровенно и так грубо. Я надеюсь, что она в заблуждении, Вам ведь легко ее разуверить».*

Тургенев, «Рудин»: *«Дмитрий Николаевич, – начала она, – нам время терять некогда. Я пришла на пять минут. Я должна сказать Вам, что матушка все знает. Господин Пандалевский подсмотрел нас третьего дня и рассказал ей о нашем свидании – он всегда был шпионом у матушки. Она вчера позвала меня к себе». «Боже мой! – воскликнул Рудин. – Это ужасно! Что же сказала Ваша матушка»? – «Она не сердилась на меня, не бранила, только попеняла мне за мое легкомыслие». – «Только»? – «Да. И объявила мне, что она согласится, скорее, видеть меня мертвою, чем Вашею женою». – «Неужели она так сказала»?*

Островский, «Женитьба Белугина»: *«Ну, смотрите же. Я Вам попросту скажу (тихо): у нас в доме всё обман, всё, всё, решительно всё. Вы, пожалуйста, ничему не верьте, что Вам говорят; за нами ничего нет. Маменька говорит, что нас любит, а совсем не любит, только хочет поскорее с рук сбыть. Женихам в глаза льстит, а за глаза ругает. Нас заставляет притворяться».*

Гончаров, «Обыкновенная история»: *«Я был виноват тогда. Теперь буду говорить иначе. Даю Вам слово: теперь Вы не услышите ни одного упрека. Не отказывайте мне, может быть, в последний раз. Объяснение необходимо, ведь вы мне позволили просить у маменьки Вашей руки. После этого случилось много такого, что, словом, мне надо повторить свой вопрос. Сядьте и продолжайте играть. Маменька лучше не услышит, ведь это не в первый раз».*

Маменька, матушка в приведенных примерах – это не всегда буквальная мать. Мы имеем представление о ритуалах сватания, но все же оно проходило не перед матушкой, а перед обоими родителями, и в сватанье роль отца никак не меньше, чем роль матери. Упоминание матери в контексте любовного признания – это в первую очередь отсылка к архаической фигуре старшины женского рода, которая отвечает за берущуюся вещь. Собственно, в европейской литературе никакой такой навязчивой матушки, которая ходит из романа в роман, нет, как нет ее и в современной литературе. Если вы, сочиняя любовное объяснение, захотите поиграть в эту архаику, захотите напомнить (а соответствующие нейроны мгновенно вспыхнут в мозгу вашего читателя), то это, конечно, может сработать очень интересно.

Отъезд

Тургенев, «Отцы и дети»: *«Зачем ехать?» – проговорила Одинцова, понизив голос. Он взглянул на нее. Она закинула голову на спинку кресел и скрестила на груди руки, обнаженные до локтей. Она казалась бледней при свете одинокой лампы, завешанной вырезной бумажной сеткой. Широкое белое платье покрывало ее всю мягкими складками; едва виднелись кончики ее ног, тоже скрещенных. «А зачем оставаться?»*

Тургенев, «Накануне»: *«Вы, стало быть, хотели уехать, не простившись с нами?» – «Да, – сурово и глухо промолвил Инсаров. – «Как? После нашего знакомства? После этих разговоров? После всего?»*

Тургенев, «Ася»: *«Посмотрите же, что Вы наделали, – продолжал я. – Теперь Вы хотите уехать». – «Да, я должна уехать, – так же тихо проговорила она. – Я просила Вас сюда только для того, чтобы проститься с Вами». – «И Вы думаете, – возразил я, – мне будет легко с Вами расстаться?»*

Островский, «Бесприданница»: *«Лариса: «Чего же вы хотите?» Паратов: «Видеть Вас, слушать Вас. Я завтра уезжаю». Лариса, опустя голову: «Завтра…».*

Мотив отъезда, конечно, дошел и до наших дней. В чем сила отъезда, в чем его роль? Почему герою необходимо сказать: «Я уезжаю завтра же. Сегодня же. Немедля»? Потому что он считает так верным для себя. Тут вы можете даже спросить, почему все так трагично, почему счастливая любовь, как говорится, не повод к русской речи? А потому что либо герой не таков, либо обстоятельства не таковы, либо случайность не такова, – в общем, все то, что является инструментарием русской судьбы. **Мы снова возвращаемся к этой теме, к теме судьбы, поскольку, с одной стороны, судьба – это приговор, но она же еще и нить, и путь.** Когда герой говорит, что ему необходимо уехать, он встает на путь своей дальнейшей судьбы, делает шаг в сторону изменения, чтобы узнать, что еще ему предначертано; он как бы жмет на кнопку перемотки.

Мотив расставания звучит в каждом романе. Это обязательный элемент русского любовного признания в литературе до Толстого. После – отчасти тоже, но до Толстого отъезд героя – это абсолютный канон, и исполняется он нерушимо.

Письмо

Гончаров, «Обломов»: *«В самом деле – сирени вянут, – думал он. – Зачем это письмо? К чему я не спал всю ночь, писал утром? Вот теперь как стало на душе опять покойно». – Он зевнул. – «Ужасно хочется спать. А если б письма не было – и ничего бы этого не было. Она бы не плакала, было бы все по-вчерашнему. Тихо сидели мы тут же, в аллее, глядели друг на друга, говорили о счастье – и сегодня бы так же, и завтра».*

Пушкин, «Пиковая дама»: *«Вернувшись домой, она побежала в свою комнату, вынула из перчатки письмо. Оно было не запечатано. Лизавета Иванна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви; оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа».*

Любовное письмо – это дань романской традиции, конечно, но ко всему прочему оно, как мне видится, играет особенную роль. Герои русской классической литературы зачастую бестелесны. Собственно, телесность начинается с Элен, у которой плечи, шея и потрясающая реплика: «Я женщина, которая может принадлежать любому, и даже Вам». Только в «Войне и мире» появляется героиня, заявляющая, что она женщина не только по факту общественного положения, но и физиологически. И женщины, и мужчины в русской литературе до Толстого – это бесплотные сущности: рука, взгляд – необходимый минимум. На фоне всего этого лимба письмо выступает в качестве протокола заявленных, но не описанных автором событий.

Дружба

Тургенев, «Отцы и дети»: *«Как хотите, – продолжала она, – а мне все-таки что-то говорит, что мы сошлись недаром, что мы будем хорошими друзьями. Я уверена, что эта Ваша как бы сказать… Ваша напряженность, сдержанность исчезнет наконец».*

Тургенев, «Дым»: *«Литвинов медленно взял эту руку и слабо пожал ее. «Будемьте друзьями», – шепнула Ирина. – «Друзьями?» – задумчиво повторил Литвинов».*

Гончаров, «Обрыв»: *«Но вы сами сейчас сказали, что не надеетесь быть генералом и что всякий просто за внимание мое готов был поползти куда-то. Я не требую этого. Но если вы мне дадите немного…» – «Дружбы?» – спросил Райский. – «Да». – «Так я и знал. Ох уж эта дружба…»*

*** * ***

С моей точки зрения, все любовные объяснения до Толстого – это упражнения в стиле, это некоторое каноническое исполнение канонического же репертуара. Любовь, конечно, существовала как нечто по определению понятное. Она обставлялась фиксированным набором маменек, отъездов, дружб, но только в лице Толстого русская литература впервые задается вопросом: а любовь – это что?

Справедливости ради надо сказать, что попытки дать ответ на этот вопрос предпринимались и до Толстого. Интересное определение любви дает Базаров: *«Любовь – это форма, а моя собственная форма уже разлагается».* Почему форма – мы не понимаем. Потому что он хочет сказать «тело», но не решается?

Или – второй подход к снаряду – Лаврецкий в «Дворянском гнезде»: *«Я желаю знать, любите ли Вы его тем сильным страстным чувством, которое мы привыкли называть любовью».* Сильное и страстное чувство – это уже заявка. Можно сказать, что с этого момента начинается та эстафета, которую принимает Толстой.

«Вы помните, что я запретила вам произносить это слово, это гадкое слово, – вздрогнув, сказала Анна; но тут же она почувствовала, что одним этим словом: «запретила» она показывала, что признавала за собой известные права на него и этим самым поощряла его говорить про любовь». Само слово становится у Толстого действующим лицом любовного признания.

«Гадкое слово», – почему гадкое? Потому что любовь отныне противопоставляется долгу.

«Я запретила вам произносить это слово», – почему запретила? Потому что произнесение этого слова меняет ход событий. Признание становится частью какой-то далеко идущей грёзы. *«Я оттого и не люблю этого слова, что оно для меня слишком много значит, гораздо больше, чем вы можете понять».*

Толстой формирует как тела своих героев: Анна смотрит на Каренина, которого больше не любит, и произносит про себя: *«Боже, какие у него уши!».* Не руки, не взгляд – уши.

…так и само определение любви: *«Разве Вы не знаете, что Вы для меня вся жизнь? Но спокойствия я не знаю и не могу Вам дать. Всего себя, любовь – да. Я не могу думать о Вас и о себе отдельно. Вы и я для меня одно. И я не вижу впереди возможности спокойствия ни для себя, ни для Вас. Я вижу возможность отчаяния, несчастья. Или я вижу возможность счастья – какого счастья».* Опять же, иллюстрация к тому, о чем мы говорили в начале этой лекции.

Дальше – Достоевский и новый поворот в понимании русской любви:

«Но, Господа, эта женщина – царица души моей. О, позвольте мне это сказать, это-то я уж вам открою – я ведь вижу же, что я с благороднейшими людьми! Это свет, это святыня моя, и если б вы только знали, слышали ее крики: «С тобой хоть на казнь!» А что я

ей дал? Я нищий голяк – за что такая любовь ко мне? Стою ли я (обратите внимание, как он растаптывает мужчину, обращая его в женский род), *неуклюжая, позорная тварь и с позорным лицом, такой любви, чтоб со мной ей в каторгу идти? За меня в ногах у вас давеча валялась она – гордая и ни в чем не повинная».* Это любовь-страдание, это любовь-жалость, это любовь-уничижение и любовь-спасение, это великий новый аспект русской любви, доселе не виданный и не читанный европейцами.

Идея деятельной любви во имя спасения отчасти формируется в лермонтовском «Демоне», который был готов всю власть сложить к ногам Тамары, чтобы она его спасла. Но только у Достоевского она – страшная, жертвенная, болезненная – выступает в качестве центровой темы произведения.

«Зачем ты это прибавил?» – «И вот опять раздражился», – сказал князь, дивясь на Рогожина. «Да уж тут, брат, не нашего мнения спрашивают», – отвечал тот. – «Тут без нас положили. Мы вот и любим тоже порознь. Во всем этом есть разница», – продолжал он тихо. Помолчал. – «Ты вот с жалостью говоришь – любишь ее».

Русское «любить» – значит жалеть, а жалеть – означает страдать.

Чехов

Чехов, по-моему, сам того не желая, составил классификацию русской любви.

В «Даме с собачкой»: *«Гуров, глядя на нее, думал: «Каких только не бывает в жизни встреч!» От прошлого у него сохранилось воспоминание о беззаботных добродушных женщинах, веселых от любви, благодарных ему за счастье, хотя бы очень короткое; и о таких, как, например, его жена, которые любили без искренности, с излишними разговорами, манерно, с истерией, с таким выражением, как будто то была не любовь, не страсть, а что-то более значительное; и о таких двух-трех очень красивых, холодных, у которых вдруг мелькало на лице хищное выражение, упрямое желание взять, выхватить у жизни больше, чем она может дать, и это были не первой молодости капризные, не рассуждающие, властные, не умные женщины, а когда Гуров охладевал к ним, то красота их возбуждала в нем ненависть, и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую».* Любовь тусклая, многословная, душная; любовь веселая, легкая; любовь хищная.

В «Иванове»: *«Мужчины много не понимают. Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому что каждую соблазняет любовь деятельная, понимаешь – деятельная. Мужчины заняты делом, и потому у них любовь на третьем плане: поговорить с женой, погулять с ней по саду, приятно провести время, на ее могилке поплакать; вот и всё. А у нас любовь – это жизнь. «Я люблю тебя» – это значит, что я мечтаю, как я излечу тебя от тоски, как я пойду с тобой на край света; ты на гору – и я на гору, ты в яму – и я в яму. Для меня, например, было бы большим счастьем всю ночь бумаги твои переписывать, или всю ночь сторожить, чтобы тебя не разбудил кто-нибудь, или идти с тобой пешком верст сто».* Любовь жертвенная.

Последний (пограничный) автор в этом дореволюционном ряду – Горький, и его роман «Жизнь Клима Самгина».

«Его волновал вопрос, почему он не может испытывать ощущений Варвары, почему не может перенести в себя радость женщины – радость, которой он же насытил ее. Гордясь тем, что вызвал такую любовь, Самгин находил, что ночами он получает за это меньше, чем заслужил. Однажды он сказал Варваре: «Любовь была бы совершеннее, богаче, если б мужчина чувствовал одновременно и за себя, и за женщину, если б то, что он дает женщине, отражалось в нем».

Любовь перестает быть историей про мужчину, женщину и некую абстрактную страсть. На страницах русской прозы возникают интимные отношения, и это уже начало совсем другой главы.

* * *

Вся та традиция, которую мы с вами мельком охватили, была прервана революцией точно так же, как была прервана и вся прежняя жизнь. Мещанским ценностям объявлен «последний и решительный бой», любовь больше «не вздохи на скамейке», Коллонтай со своим зверинцем живет в «Метрополе», традиция стремительно идет под нож.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

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