



ВИКТОР ЕРОФЕЕВ

ЩЕЛЬ

ОПЯТЬ ЧАСЫ ПОКАЗЫВАЮТ РУССКУЮ ВЕЧНОСТЬ

Виктор Ерофеев

Щель

«РИПОЛ Классик»

2018

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

Ерофеев В. В.

Щель / В. В. Ерофеев — «РИПОЛ Классик», 2018

ISBN 978-5-386-10633-1

«ЩЕЛЬ» – книга нового знания о проклятых вопросах бытия, настоящая на творчестве отвязных, экстремальных писателей от классиков до наших дней. Анализ пограничных состояний между верой и знанием, смертью и бессмертием, разумом и безумием, любовью и цинизмом. Творческие фантазии от русских заветных сказок до американских комиксов. Для всех, кто собрался жизнь прожить не зря.

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-386-10633-1

© Ерофеев В. В., 2018
© РИПОЛ Классик, 2018

Содержание

Тайная щель	6
Часть 1	9
На грани разрыва	9
В поисках потерянного рая	21
Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества	45
Поэта далеко заводит речь...	54
Рембо как Рембо	64
Борис Виан и «мерцающая эстетика»	72
Конец ознакомительного фрагмента.	73

Виктор Владимирович Ерофеев

Щель

© Ерофеев В.В., 2018

© Издание, оформление. ООО Группа компаний «РИПОЛ классик», 2018

Тайная щель

Секрет русского человека в том, что у него есть щель. Или – дыра. Или пробоина, если прибегнуть к морскому сравнению. Во всяком случае, в нем определенно нет герметичности. Нет осознания себя как целостности, как законченной, завершенной формы. Где щель, там расколотость, разбитость, опустошенность. Звук, если постучать, незвонкий, странный, глухой, загадочный. Цельная вещь не вызывает столько вопросов. Она есть. Плохая или хорошая, она существует, и все. А здесь: кто разбил? когда? с какой целью? или с самого начала, от природы – с щелью? Замучаешься отвечать. Хуже того, замучаешься спасать. Если с щелью, если с пробоиной, то непременно тонешь. Русский человек – вечный утопающий. Однако не утопленник. В сущности, это непотопляемый утопающий. В каком-то смысле он водяной, так и не научившийся плавать. Ему бросают спасательный круг, паника, его тащат за волосы, с большим трудом выволакивают на берег. Положили, теперь откачивают. Русский человек застенчив. Ему неприятно, что с ним возятся. Ему совестно, что он наг, плохо выбрит и вообще не слишком эстетическое зрелище. Ему не нравится, когда он не нравится. Он зажимается, становясь подозрительным, агрессивным. Из него не выдавишь слов благодарности. У него напряженная, кисло-горькая аура.

Отлежавшись на песке, он приподнимается, мутным взором обводит спасателей и медленно, угрюмо, неуклонно лезет в воду. Чтобы снова тонуть и мучиться. Неожиданная догадка закрадывается: да он же, сукин сын, пьян! Не исключено. Хотя, может быть, он и трезв. Не в этом дело. Дело в том, что у него есть щель – веское алиби сумасброда.

С щелью нормально жить невозможно. С щелью нельзя прилежно работать, думать о быте, обзаводиться семейным добром, покупать шелковые галстуки. С щелью не выстроишь ровной дороги, не станешь аптекарем. Щель можно спрятать, как звериный хвост, зажав его между ног. Щель, на худой конец, можно заклеить. Но звук все равно будет не тот: глухой и загадочный. Можно только притворяться, что все нормально. Хитрить и лукавить. Однако лукавь не лукавь, а почему-то так неудержимо хочется рвать и пачкать обоим!

Щель – великое преимущество русского человека. В том, что он лучшее из того, что сотворил Бог, русский человек, даже самый скромный и мягкий, включая Чехова, никогда не сомневался. В том, что он говно, он тоже нисколько не сомневается. Вся русская философия замирала от такой нежданно-негаданной полярности. Вся русская литература восхищалась широтой своего героя. Иностранцы тоже дивились в блаженном неведении. А как им понять, когда у них все задраено, если у них – ни щелочки?

Посмотришь на русского человека острым глазком. Посмотрит он на тебя острым глазком. И все понятно, и никаких слов не надо. Вот чего нельзя с иностранцем. Так резонно рассуждал Василий Розанов в начале XX века. Через щель русская душа видна невооруженным глазом. Ее можно потрогать пальцем или даже пощекотать. Когда русская душа смеется от щекотки, смех стоит на всю Ивановскую. Русское веселье – дело надрывное, переходящее зачастую либо в рыдание, либо в драку. Перещекотали. Русские песни тоже надрывны. Надсадны и жалобны. А русские сказки то слащавы, то дивно циничны. В них презируются ум и работа. Там торжествуют обман и чудо. Там правит князь – Иванушка-дурачок. Он недолюбливает своих братьев – трудовую фольклорную интеллигенцию.

Недаром теологов тянет к русскому человеку: он метафизичен, из него лезет наружу мистическая субстанция души, как носовой платок из кармана. При всей своей обрядовой помпезности русское православие тоже с щелью. При всех своих поразительно сильных по цвету средневековых иконах оно черно-белое, не знает оттенков. Оно похоже на спущенное колесо. Весомо лежит, скверно едет. Сидя на этом колесе, замечательно глядеть на звездное небо и

рассуждать о русском хлебосольстве. Наверное, водка – единственная святая вода, которая, как с ней ни борись, не перевелась на Руси. Замечательно никуда не ехать.

Через щель русская душа непосредственно наблюдает мир, не прибегая к помощи банального человеческого зрения, и напрямую общается с Богом. Этот опыт уникален. С точки зрения не вечности, но щели. Этот опыт – достояние русской культуры. Счастье и гордость. Прошлой и будущей. Она никогда не останется безработной. В отличие от неуместной российской цивилизации.

В цивилизации русские – обидчивые подражатели, охваченные парадоксальной думой о том, что они изобрели все раньше и лучше других, но их на ярмарке идей обобрали евреи и иностранцы. У молодого Чехова есть юмористический рассказ, где сравнивается русский ум с французским.

«Русский ум – изобретательный ум! – рассуждает его персонаж. – Только, конечно, ходу ему не дают, да и хвастать он не умеет... Изобретет что-нибудь и поломает или же детишкам отдаст поиграть, а ваш француз изобретет какую-нибудь чепуху и на весь свет кричит. Намедни кучер Иона сделал из дерева человечка: дернешь этого человечка за ниточку, а он и сделает непристойность. Однако же Иона не хвастает». А вот если взять семейный пример, то мой далекий загадочный родственник Попов выдумал не какую-нибудь непристойность, а радио, причем раньше Маркони. Об этом знает в России каждый школьник. Я тоже, естественно, в этом уверен.

Французский путешественник, маркиз де Кюстин, написавший книгу «Россия в 1839 году», заметил, что беда русских не в том, что они подражают Европе, а в том, что подражают плохо. Через 150 лет после кюстинской книги русская душа по-прежнему никак не определится: кто она – европейка, азиатка или что-то совсем особенное? Лучшие русские умы ломают голову над этим вопросом. На самом деле русская душа архаична. Она боится всего «чужого». Ей кажется, что все это «чужое» – выдумка чужеземных колдунов – лишит ее целомудренности. Никакие политические нововведения не сойдут с толку: она поклоняется силе и презирает слабость. Она монархистка, а не плюралистка. Она свободна в своем первобытном рабстве.

Щель – основная причина извечной русской неудовлетворенности, ненасытности, неприхотливости, требовательности и лени. Лучший мифический образ русской души – помещик Обломов. Он красиво и правильно проспал целую жизнь. Пробовал влюбиться – не получилось. Любовная энергия ушла через щель. Через щель уходит вся жизненная энергия. В щель забивается весь мусор мира. Чтобы сберечь энергию, нужно подолгу спать. Русской душе нужен покой. Русская душа никогда не обретет покоя.

Крестьянский народ, чуть ли не тысячу лет назад ушедший от ласкового солнца разоренного после степных набегов Киева в таежную хлябь северо-востока, и не подозревал, что там, на болоте, родится новая общность сильно разобщенных людей – с ранимыми душами, страдающими от своенравия климата, поганой почвы и тошного вынужденного зимнего безделья. Историк Ключевский, шесть лет не доживший до большевистской революции, оказался куда более точен, нежели Достоевский, указав не на соборность и коллективизм русской души, а на ее беспробудную одинокость: «...великорос лучше работает один, когда на него никто не смотрит, и с трудом привыкает к дружному действию общими силами. Он вообще замкнут и осторожен, даже робок, вечно себе на уме, необщителен, лучше сам по себе, чем на людях, лучше в начале дела, когда еще не уверен в себе и в успехе, и хуже в конце, когда уже добьется некоторого успеха и привлечет внимание: неуверенность в себе побуждает его силы, а успех роняет их».

Нетерпеливый недоучка и тонкий политик, Ленин, не внявши Ключевскому, превратил русскую революцию в долгосрочную пытку русской души. Но кто всерьез станет спорить с тем, что коммунистический идеал был во многом созвучен «щелевому» российскому сознанию?

Что Маркс – лишь повод, а не первопричина той страсти к уравниловке и завистливой злобе к более зажиточному собрату, которой сочится среднеарифметический русский характер со своей «щелевой» энтропией?

Нынче неслыханные перемены плавят русские мозги. После Петра I и Александра II в третий раз в русской истории возникает шанс выпрыгнуть из болота. Третья попытка на протяжении трех веков. Последняя. Прыгайте, черти!

Неужели щель затянется, словно рана?

Холодным мартовским утром пожилой болтливый дядька-таксист вез меня в международный аэропорт

Шереметьево. Узнав, что лечу я в Париж, он спросил с тяжелым любопытством:

– А верно говорят, что в Париже все ходят в белых штанах?

Мне показалось, что оба мы сходим с ума. В который уж раз от подобной дичи мне стало страшно вато за новые планы Европы, за русскую интеллигенцию, присматривающуюся к парламентским играм, за московскую и ленинградскую молодежь, растущую нынче без всякой партийной опеки, за кавказцев, литовцев и нас с ним самих. Через щель ушло тысячелетие времени.

Опять часы показывают русскую вечность. Доверчивая, хитрая, неопрятная душа, мечтающая о долларах и о Сталине, весело взирает на меня через щель. Для отчаяния нет никаких оснований.

Часть 1

Ворованный воздух

На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм)

Я рассматриваю «Мелкий бес» Федора Сологуба как *пограничное произведение*. Этот довольно небольшой по объему роман содержит в своем строении черты внутренней драмы, вызванной его противоречивым отношением к могучей традиции русской прозы XIX века, традиции всемирной значимости и поистине великих мастеров. Впрочем, нужно сразу сказать, момент отчуждения от традиции для автора романа не носил вполне осознанный характер. Напротив, Сологуб скорее чувствовал себя под сенью традиции. Вообще пограничные произведения, как правило, радикальнее своих создателей и, возможно, с особой наглядностью подтверждают правомерность известного добролюбовского различия того, «что *хотел* сказать автор», и того, «что *сказалось* им».

Разрыв с традицией не означает ее преодоления. Разумеется, «Мелкий бес» ни в коей мере не отменил великой традиции (да и ничто ее не отменит). Анализ пограничного произведения требует постановки вопроса о том, чем традиция не удовлетворяет эстетике данного произведения и чем оно, в свою очередь, противостоит эстетике предшествующей традиции. Новый элемент исследования в таком случае состоит в соотношении произведения не с одним или несколькими иными произведениями, но с художественной моделью самой традиции. «Мелкий бес» – это напряженный диалог с традицией реализма.

Чтобы выявить художественное своеобразие «Мелкого беса», напомним о некоторых фундаментальных чертах русского классического реализма. Выделим преимущественно те из них, которые, формируя «коллективный» образ истины золотого века русской прозы, переосмысляются или оспариваются, пародируются в романе Ф. Сологуба.

Русская классическая литература исповедует *философию надежды*. Это одна из наиболее важных категорий. Истины без надежды не существует. Русская литература объединена в своей уверенности в том, что будущее должно быть и будет лучше настоящего. Иными словами, она ориентирована на лучшее будущее. Эта надежда ни в коем случае не звучит легкомысленно, она зачастую скорее мучительна и требует от человека жертвенности и самоотдачи. Она редко соотносится со сроками жизни самого автора («Жаль только – жить в эту пору прекрасную...»). В несколько утрированном виде эту философию надежды выражает чеховский Вершинин: «Мне кажется, все на земле должно измениться мало-помалу и уже меняется на наших глазах. Через двести – триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье».

Новой жизни должен соответствовать новый герой. От Рахметова до Алеши Карамазова – таков диапазон поисков *нового человека*.

Русская реалистическая литература – это литература не только вопросов, но и ответов. Можно даже сказать, что для нее не существует неразрешимых вопросов. В духе философии надежды, чуждой отчаяния и неверия в «пору прекрасную», любой вопрос можно решить либо с помощью коренной трансформации общественных институций, либо – если берется метафизический план (Достоевский, Толстой) – с помощью обнаружения универсального смысла.

Философия надежды переплетена с понятием общественного прогресса. Справедливо подчеркивается *социальный* характер традиции. Русской литературе свойственно не только критическое отношение к вопиющей социальной действительности («критический реализм»), но ей столь же присущи и поиски социального идеала всеобщей справедливости.

Таким образом, истина, которая заключена в традиции, едина для всех. Русская литература всегда утверждала монизм истины и плюрализм лишь отклонений от нее. Эти отклонения нередко бывали соблазнительны (с точки зрения индивидуализма), и писатели описывали их не без некоторого сочувствия или симпатии (так повелось с «Онегина»), но когда речь заходила о приговоре, писатель решительным образом осуждал индивидуалистические заблуждения своего героя с позиций надиндивидуальной истины, единой для всех. Достоевский наиболее аргументированно позволил высказаться различным оппонентам, но его полифония существовала лишь на уровне отклонений. Истина сохранялась недобимой, хотя путь к ней был нелегкий. В целом истина для русской литературы имеет демократический, несловный характер. Перефразируя Достоевского, можно сказать, что, если бы истина находилась *вне* народа, русская литература предпочла бы остаться скорее с народом, чем с истиной.

Философско-эстетический принцип триединства «истина – добро – красота» принадлежит не только русской традиции, однако в ней, дополняясь тождеством «истина – справедливость», он приобретает особую последовательность и смысл. Из этого триединства следует целый ряд выводов.

Истина немыслима *вне* добра. Русская традиция отличается активной проповедью добра. В ее модели мира зло никогда не торжествует, а если и одерживает некоторые временные победы, то они в конечном счете оказываются фиктивными и несостоятельными. Основная онтологическая «слабость» зла в том, что оно не самостоятельно, не изначально, а имеет те или иные причины, которые *возможно* устранить. В отличие от зла добро самостоятельно и *беспричинно*. В результате зло онтологически бессильно перед добром, хотя вопрос о степени этого бессилия порождал жаркие споры.

Истина немыслима *вне* красоты. Но красота также немыслима *вне* истины, то есть красота не может быть самодостаточной. Она направлена на внеэстетические цели («красота спасет мир»). Связь красоты со злом порождает демоническую красоту. Элементы демонической красоты видны уже в Печорине, но особенно полно выражены в образе Ставрогина. Однако это не подлинная красота, а всего лишь обольстительная «маска», обман и в конечном счете уродство.

Русская традиция создает гармонический образ героя. Его внешний облик соответствует внутреннему содержанию. Показателен известный пример с Базаровым. В работе над романом, стремясь к более позитивной оценке Базарова, Тургенев «снял», «вымарал» угри с его лица. Положительный герой не может быть внешне отталкивающим, плюгавым, неприятным. Физические недостатки ни в коей мере *не* нейтральны, они свидетельствуют *против* героя (знаменитые уши Каренина). Но показателен также пример княжны Марьи. Она некрасива, но ее «некрасивое, болезненное лицо» преображено внутренним светом глаз, которые «были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты». Без этого «несмотря» Марья не была бы положительной героиней. «Привлекательнее красоты» – это конечное торжество внутреннего содержания над внешней формой характерно не только для княжны, но и для Тушина, Пьера Безухова, Хромоножки и других. Героини русского романа, как правило, наделены не яркой, эротической красотой, а «тихой» и «скромной». Более того, «очень красивые» женщины, с вызывающей красотой, чаще всего оказываются «хищницами». «Красота их возбуждала в нем, – пишет Чехов о Гурове, – ненависть, и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую». В общем же для русской традиции характерен культ трепетного и нередко сострадательного отношения к женщине. В этом качестве женщины обладают некоей «охранной грамотой», отношение к ним гораздо более

снисходительное, чем к мужчинам. Они очень редко (за исключением старых деспотических барынь и чрезмерно эмансипированных барышень, то есть уже *как бы и не женщин*) оказываются объектом разоблачения. Это почти что «священные животные». Здесь же отмечу любовь русской литературы к детям. Дети в русской реалистической литературе почти всегда прекрасны.

В русской традиции представление о красоте нерасторжимо с целомудренностью. Предпочтение отдается духовной, платонической любви перед чувственностью, плотской, физической страстью. Последняя зачастую развенчивается, дискредитируется, пародируется. Я уже не говорю о философии «Крейцеровой сонаты». Эротика вынесена вообще за грань литературы, но даже «за гранью» она скорее иронична, чем эротична (Барков, «Гавриилиада», «юнкерские» поэмы Лермонтова). На фоне такой традиции умеренно сладострастный «Санин» мог действительно вызвать скандал.

Внешность героини, как правило, описана таким образом, что тело кажется «полуплотью». Трудно представить себе, что Сонечка Мармеладова – несчастная проститутка. Она торгует телом, которого нет. Другие «инфернальные» женщины Достоевского (Настасья Филипповна, Грушенька) также обозначены лишь условно (отсюда при экранизации многие русские героини кажутся слишком *плотскими*). Чистота тургеневских женщин стала нарицательной. Русская литература – это литература преимущественно «первой любви».

Целомудренность в выражениях, отсутствие сальностей, грубости, сквернословия, атмосферы пикантности и двусмысленности (чего нельзя сказать, например, о французской литературе) – это также отличительные черты традиции.

Наконец, и это, пожалуй, самое главное: истина немыслима *вне* смысла. Иными словами, нелепость, хаотичность, беспорядочность жизни оцениваются в русской литературе как явления случайные, временные, неподлинные, обусловленные конкретными обстоятельствами общественного или психологического порядка. Эти обстоятельства могут и должны быть устранены, и с их устранением жизнь обретает утраченный смысл. Идея того, что человеческая жизнь полна непреходящего смысла, пронизывает всю русскую литературу и вновь обращает нас к философии надежды.

Итак, все части художественной модели мира, созданной русской литературой, соответствуют друг другу, находятся в *гармоническом* единстве. Очень важны буквально ощущаемые в каждой строке проекция в будущее, неудовлетворенность настоящим, требование перемен. В этой неудовлетворенности, в непримиримости по отношению к пороку – источник энергии революционного свойства, и недаром В. Розанов, будучи, в сущности, оппонентом именно этой революционной, преобразовательной миссии русской литературы, писал о том, что среди причин, породивших русскую революцию, «из слагающих „разложителей“ (старой. – В. Е.) России»

нет ни одной причины «не литературного происхождения». Русская литература оказалась в самом деле не только союзницей русского освободительного движения, но и его моральной опорой. Именно поэтому она имела право говорить о негативных, нигилистических тенденциях, возникавших в этом широком движении («Бесы» Достоевского). Следует сказать еще и о том, что русская литература способствовала формированию определенного склада мышления, особого типа национального сознания, устремленного к идеальным образцам и сохранившего свою актуальность до наших дней.

Художественная модель мира, созданная реалистической традицией, охватывала самые разнообразные пласты бытия, давала ответы на самые существенные вопросы, связанные с общественным, национальным, индивидуальным и метафизическим планами. В этой модели, которая, в отличие от других моделей, порою трактуется как зеркало или окно в мир (тем самым забывается об ее избирательности и о том, что она имеет свои конструктивные особенности и системные характеристики), мы находим самые различные и порой противоположные друг другу точки зрения, споры, до сих пор будоражащие мысль и чувства миллионов читателей.

лей. Можно с уверенностью сказать, что русская литература XIX века является одним из наиболее богатых и важных культурных феноменов всей человеческой культуры в целом.

Тем не менее к концу века, в начале 90-х годов, возникает и начинает складываться в определенную группу литературное направление, которое ставит под сомнение некоторые положения, развитые традицией. Нас сейчас интересует не генезис русского символизма и его связи с новейшей французской литературой и немецкой философией того времени. Нам важно определить, где проходит линия разрыва с традицией, водораздел направлений. Отход от традиции знаменуется прежде всего расчленением традиции на «живые» и «мертвые» (отжившие, с точки зрения сторонников «нового искусства», свой век) элементы. Это расчленение не может произойти внутри системы; необходим «посторонний» взгляд.

Такой «посторонний» взгляд по отношению к традиции уже характерен для статьи Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). Однако отечественная художественная практика той поры лишь в символистской поэзии соответствовала манифесту. Роман находился под влиянием традиции вплоть до «Мелкого беса» (1907)¹. Здесь, уже в художественной практике, намечилось расчленение традиции на указанные элементы, соотношение которых и «перевернуло» роман.

Вместе с тем в известном смысле «Мелкий бес» опирается на реалистическую эстетику. Его связь с художественными системами Гоголя, Достоевского и Чехова несомненна. Влияние Толстого ощущается в самой экспозиции романа. Сологуб противопоставляет видимость сущности. Видимость такова, что в описываемом городе «живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось», предупреждает Сологуб, и читателю *кажется*, что сейчас произойдет аналогичное толстовскому разоблачение видимости, «срывание всех и всяческих масок».

Если попытаться кратко охарактеризовать содержание романа, то, прочитанный в традиции реалистической литературы, он производит впечатление произведения о нелепости русской провинциальной жизни конца позапрошлого века. Такое резюме ставит роман в ряд других реалистических произведений (в частности, многих рассказов Чехова). Но при более внимательном анализе романа можно заметить, что наше резюме слишком многословно, в нем встречаются явно факультативные слова, просящиеся в скобки, так что роман о нелепости (русской) (провинциальной) жизни (конца позапрошлого века) становится романом о *нелепости жизни* вообще, если под жизнью разуместь бытовую каждодневную *земную* реальность. В соответствии с этим трансформируется «миф» о главном герое, Передонове, которого критика порою не прочь поставить в одну шеренгу с Чичиковым, Обломовым, «человеком в футляре» и т. д.

Посмотрим, как происходит эта своеобразная «редукция». Отмечу еще раз тот факт, что показ нелепости, идиотизма какой-либо конкретной формы жизни соответствует традиции и даже является одной из социально-критических ее основ: если *такая* жизнь нелепа, то, следовательно, надо жить иначе, надо преображать жизнь – так проповедует традиция. В каком-то смысле Сологуб соглашается с этой проповедью. Но он не может принять ее целиком.

Автор романа не приемлет той жизни, о которой повествует². Это особенно видно в главах, которые в композиционном отношении почти повторяют прием «Мертвых душ» (посещение героем разных лиц с одной целью).

¹ Не сосредоточиваясь на историко-литературном анализе, отмечу, однако, что первый роман Сологуба «Тяжелые сны», писавшийся в 80—90-е гг., хотя и содержал в себе «внереалистические» элементы (черты натурализма в нем причудливо переплетаются с чертами зарождающегося символизма), не стал крупной вехой отчуждения от традиции, поскольку в художественном отношении не совсем состоялся. (Интересный анализ эволюции прозы Сологуба находим в работе Е. Стариковой «Реализм и символизм» в кн.: «Развитие реализма в русской литературе». Т. 3. М., 1974.)

² Это отчетливо ощутили писатели-современники (в частности, Горький и Блок), отмечавшие общественную ценность романа и образа Передонова. Социальная типичность этого образа дважды нашла свое отражение в работах Ленина (см.: Ленин В. И. Полное собрание сочинений. Т. 23. С. 132. Т. 24. С. 221).

Передонов обходит влиятельных особ города. В описании этих визитов, в рассуждениях и манерах «отцов города» собрано множество признаков локального времени. Ведутся разговоры, в частности, о воспитательном значении смертной казни, книге некоей г-жи Штевен, роли дворянства в обществе и т. д. Если суммировать оценки повествователя и принять во внимание его саркастично-иронический тон, то повествователь выходит достаточно «прогрессивной» фигурой. Но вместе с тем это, по сути дела, безнадежный, бесперспективный «прогрессизм».

Социальные изменения, желанные автору, приобретают утопический характер, причиной чему является мысль о неизменности «низкой» человеческой природы. Слова Передонова о будущей жизни через двести – триста лет пародируют чеховские мечты: «Ты думаешь, через двести или триста лет люди будут работать?... Нет, люди сами работать не будут... на все машины будут: повертел ручкой, как аристон, и готово. Да и вертеть долго скучно». Собеседник Передонова, Володин радостно подхватывает эти слова, но грустит о том, что «нас тогда уже не будет». «Это тебя не будет, а я доживу», – возражает Передонов. «Дай вам Бог, – весело сказал Володин, – двести лет прожить да триста на карачках проползть». Вся эта сцена – профанация философии надежды. Пелена нелепости заслоняет собою радужные мечты.

Декорации провинциального города, рассадника сплетен, слухов, клеветы и, можно добавить, дикости, имеют важное, но вовсе не принципиальное значение. В романе нет противопоставления «нашего города» иной форме существования, в частности столичной жизни, столь яркого в «Трех сестрах» (кстати, любопытно отметить, что у Сологуба тоже *три* сестры). В чеховской пьесе провинция корчится от собственной нелепости, зато столичная далекая жизнь обретает некий загадочный смысл. Вопрос не в том, что Чехов разделяет мнение своих героинь относительно столицы, а в том, что у чеховских сестер сохраняется пусть иллюзорное, но достаточно отчетливое и играющее роль метафоры философии надежды противопоставление «подлинного» (принимающего образ столичной жизни) существования «неподлинному», «данного» – «идеальному», к которому направлены помыслы. У Сологуба для героев не сохраняется подобного напряжения. Мир столицы, где живет мифическая княгиня, от которой зависит место инспектора для Передонова и куда сам герой ездит для встречи с ней, не носит характера противовеса (ср. также «Госпожу Бовари», где поездка Эммы не то чтобы в Париж, но даже в Руан оказывается праздником!). Столица остается призрачной, ирреальной, *никакой*. Можно сказать, что нет разницы, существует она или не существует. Людмила выписывает из Петербурга духи, но она к столице также равнодушна. Итак, город ничему не противопоставлен. Поэтому все, что творится в нем, получает значение *нормы*. Сравнивать не с чем. Володин с Передоновым заводят, правда, разговор о своих родных местах, но он немедленно превращается в бессмысленный гастрономический спор. Лишенный «малой родины», больше того, биографии (читатель лишь вскользь узнает о семье и прошлом Передонова), герой, наравне с другими персонажами, живет в городе, который воплощает собой обобщенную бытовую декорацию жизни, то есть становится символом реального мира. Таким образом, из романа изгоняется, если можно так выразиться, *пространственная* (а не только временная, обращенная к будущему) надежда.

И еще об одном уничтожении надежды. В каком-то смысле «Мелкий бес» можно рассматривать как роман о надежде Передонова благодаря помощи Варвары получить место инспектора. Хотя все мысли Передонова крутятся вокруг желанного места, его надежды равны нулю с самого начала. Ясно, что Варвара не способна добиться места для Передонова, но она рассчитывает выйти за него замуж, растравляя эти надежды (посредством подложных писем княгини). В результате роман о надежде превращается в роман о гнусном надувательстве. Надежда становится как бы тождественной обману.

В отличие от роли провинциальной среды значение национального аспекта не столь однозначно. Роман богат национальной спецификой. Действие разворачивается в атмосфере, кото-

рая порождена веками национальной истории. Взаимоотношения между сословиями, людьми, их привычки, обряды, суеверия, наконец, язык – все это отмечено «местным колоритом», и «русский дух» романа не спутаешь ни с каким другим. В «Мелком бесе» Сологуб создал свой образ России, образ нелестный. Образ кондовой, тяжелой, неподвижной страны. В какой-то степени можно говорить о карикатуре. Образ России, созданный Сологубом, – это образ страны, у которой нет будущего, потому что в ней, по Сологубу, нет сил, способных к творческой деятельности. Автор сам употребил в предисловии к роману понятие «передоновщина», которое по аналогии с «обломовщиной» способно приобрести характер национального мифа. Но этот миф гораздо мрачнее не только «обломовщины», но и гоголевских «мертвых душ», ибо в поэме дан светлый образ России, преодолевающей наваждение («птица-тройка»). У Сологуба опять-таки нет противопоставления «данного» «идеальному». Его образ России тождествен самому себе. И если в гоголевской поэме души мертвы и неподвижны, то у Сологуба вместо некрополя царство безумия. В нем верховодит недотыкомка. Она неистребима.

В этом отношении локальное время (90-е гг.) не имеет решающего значения. Роман несет черты не какого-то определенного времени, а *безвременщины*, понятия, характерного для различных периодов русской истории. В романе безвременщина торжествует над временем. Можно даже сказать, что согласно концепции романа безвременщина – это константа национальной истории.

Говоря о социальных истоках «передоновщины», можно также указать на то, что сологубовское решение этой проблемы отличается от традиционной критики реакционного мракобесия. Здесь перед нами есть параллель в лице «человека в футляре». Беликов порожден общественной несвободой. Достаточно рассеяться страху, отменить бюрократические порядки и авторитарный произвол, как Беликов исчезнет сам собой, растворится в воздухе. Недаром рассказ заканчивается призывом слушателя: «Нет, больше жить так невозможно!» Как известно, в романе Сологуба обсуждается чеховский рассказ. Собственно, это несостоявшаяся беседа. Если в «Бедных людях» Девушкин читал гоголевскую «Шинель» и был оскорблен ею лично, то сологубовский Передонов (равно как и Володин) не только не читал «Человека в футляре», но даже не слышал о самом «господине Чехове».

Рассказ появился в период работы Сологуба над романом. Сологуб не мог не откликнуться на этот рассказ, герой которого оказался коллегой Передонова. Пройти мимо рассказа значило молчаливо признать тематическое влияние Чехова. Сологуб выбирает иной путь: он «абсорбирует» рассказ, включает его в свое произведение, с тем чтобы преодолеть зависимость от него. Он даже указывает в диалоге номер «Русской мысли», в котором появился рассказ (кстати, указан неверный номер: «Человек в футляре» появился не в майской, а в июльской книжке «Русской мысли» за 1898 г.), однако не вступает в его обсуждение. Единственное суждение о рассказе принадлежит эмансипированной девице Адаменко: «Не правда ли, как метко?» Таким образом, в глазах Адаменко и ее младшего брата, как заметила З. Минц в своем анализе «Мелкого беса», Передонов оказывается «двойником» Беликова³.

Впрочем, это весьма сомнительный двойник. Передонов гораздо более укоренен в бытии, нежели Беликов – фигура социальная, а не онтологическая. Передонова нельзя *отменить* декретом или реформой народного образования. Он так же, как Беликов, целиком и полностью стоит на стороне «порядка», и его так же волнует вопрос «как бы чего не вышло?», но это лишь одно из проявлений его фанаберии. В сущности, его бредовые честолюбивые помыслы, жажда власти и желание *наслаждаться* ею несвойственны Беликову: тот пугает и сам пугается и в конечном счете умирает как *жертва* всеобъемлющего страха. Он скорее инструмент произвола, исполнитель не своей воли, нежели сознательный тиран и деспот. Передонов, в отличие

³ Минц З. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1979. Вып. 459. С. 110.

от него, жестокий *наслажденец*, его садические страсти подчинены не социальному, а «карамазовскому» (имеется в виду старик Карамазов) началу.

Общественные корни «передоновщины» двояки. Они определены не только реакционным режимом, но и либеральным прошлым Передонова. Изображая его неверующим человеком, для которого обряды и таинства церкви – «злое колдовство», направленное «к порабощению простого народа», Сологуб солидаризируется с Достоевским, с его критикой либерального сознания, которое, будучи лишенным метафизической основы, приобретает разрушительный, нигилистический характер, как показал автор «Бесов» (перекличка между названиями обоих романов получает идеологическое значение). Передонов впитал в себя утилитаристские идеи шестидесятничества: «...всяким духам предпочитал он запах унавоженного поля, полезный, по его мнению, для здоровья». Но этот утилитаризм со временем разложился, так как не имел под собой никакой почвы. В результате «мысль о труде наводила на Передонова тоску и страх». Передонов – носитель либерально-интеллигентских «мифов», над которыми иронизирует Сологуб. «В каждом городе, – считает Передонов, – есть тайный жандармский унтер-офицер. Он в штатском, иногда служит, или торгует, или там еще что делает, а ночью, когда все спят, наденет голубой мундир да и шаст к жандармскому офицеру». Передонов числит себя «тайным (политическим. – В. Е.) преступником», воображает, что «еще со студенческих лет состоит под полицейским надзором». Напротив, в противовес либеральной традиции образ самого жандармского подполковника Рубовского создан без особенной антипатии. Он «был скромен и молчалив, как могила, и никому не делал ненужных неприятностей». Сологуб даже подчеркивает, что Рубовский «любим в обществе», хотя отмечает и тот факт, что иные из бредовых доносов Передонова подполковник «оставлял, на случай чего».

Итак, Сологуб *делит* социальную ответственность за безумие Передонова (хотя это безумие невозможно объяснить одними социальными причинами) между мракобесным режимом, с одной стороны, и либерально-нигилистической идеологией – с другой. Такое разделение ответственности, по сути дела, ведет к выводу, что «все виноваты» и, стало быть, пласт социальной жизни вообще ложь и порча. Его следует не изменять, а преодолевать, бежать от «неподлинности». Ложность и противоречивость «прогрессивных» устремлений воплощены в образе эмансипированной Адаменко: приветствуя «Человека в футляре» и возмущаясь Беликовым, она вместе с тем придумывает изысканные, «просвещенные» наказания для своего младшего брата.

Тема нелепости вещного мира особенно ярко выражена всеобъемлющим мотивом человеческой глупости.

Сологуб создает свой собственный «город Глупов». Слово «*глупый*» – одно из наиболее часто встречающихся в романе. Оно характеризует значительное количество персонажей и явлений: помещик Мурин «с глупой наружностью»; «инспектор народных училищ, Сергей Потапович Богданов, старик с коричневым глупым лицом»; Володин – «глупый молодой человек»;

дети Грушиной – «глупые и злые»; «глупый смех» Володина; городской голова Скучаев «казался... просто глуповатым стариком»; у исправника Миньчукова лицо «вождеющее, усердное и глупое»; идя свататься, Передонов и Володин имели «торжественный и более обыкновенного глупый вид»; сестры Рутитовы распевают «глупые слова частушек» и т. д. и т. п. По отношению к самому Передонову повествователь постоянно использует еще более решительные определения – «тупой» и «угрюмый». Сологубовский город поистине славен своим идиотизмом; при этом его обитатели еще больше глупеют, веря всяким небылицам, так как «боятся» прослыть глупыми. Нагромождение глупости производит впечатление ее неискоренимости.

Неудивительно, что Передонова в этой вакханалии глупости с большим трудом и неохотой признают сумасшедшим. Его помешательство уже чувствуется на первых страницах,

однако требуется финальное преступление, чтобы оно было признано очевидным. В мире, где царствует глупость, сумасшествие становится *нормой*. Передонова так и воспринимают герои романа – как нормального члена общества: с ним водят дружбу, ходят в гости, выпивают, играют на бильярде, более того, он – завидный жених, за него идет глухая борьба разных женщин. О Передонове-женихе свидетельствует гротескная сцена его сватовства к трем сестрам Рутиловым попеременно, причем даже Людмила, которой в романе отведено место наиболее очевидной антагонистки Передонова, воспринимает его сватовство хотя и с хохотом, однако как достаточно приемлемый акт. Иногда окружающим видно, что с Передоновым творится что-то неладное, но они относят его поведение на счет чудачества. «Нормальность» Передонова – это та самая гротескная основа, на которой строится роман. Разгадать душевную болезнь Передонова, обособить, изолировать его – значит положить конец наваждению, «перекрыть» русло романа, однако наваждение продолжается, роман длится.

Сам подход к героям, их трактовка дwoятся, приобретая то гоголевские, то чеховские (отмеченные также и опытом Достоевского) черты. Но двойственность и зыбкость мира в романе достигаются в известной мере благодаря тому, что персонажи романа не являются ни мертвыми душами гоголевской поэмы (где единственной *живой* душой оказывается повествователь), ни живыми душами рассказов Чехова, где тонкое психологическое письмо способствует созданию образа полноценного, полнокровного человека. В чеховских рассказах почти недопустимы натяжки, так как они входят в противоречие с психологической сущностью повествования. Не случайно история намечающегося романа между Варенькой – «Афродитой» и Беликовым – «Иудой» показалась некоторой части современников Чехова неправдоподобной⁴. С другой стороны, нас вовсе не смущает то обстоятельство, что Чичикова путают с Наполеоном. В системе гоголевской фантастической прозы такой гротеск совершенно уместен. Вопрос о том, насколько гоголевского героя можно считать «человеком», проблематичен. Второй том «Мертвых душ» был априорно обречен на неудачу вследствие поэтики первого тома: в царстве масок живые люди разорвали бы самую фактуру поэмы масок.

Сологуб же намеренно идет на подобный разрыв, вводя в роман совершенно живые (психологические) образы Людмилы, Саши, его тетки, хозяйки Саши и другие. Что же касается иных героев, то чиновники, Володин, сам Передонов остаются как бы на полдороге между чеховскими и гоголевскими персонажами. Это полуживые-полумертвые души, своего рода *недолюди* (недооформленные, как и сама *недотыкомка*), с затемненным сознанием, как у Гоголя, но с некоторой способностью к осмысленному поведению, как у Чехова. Это промежуточное положение, порождающее межеумков, качественно изменяет семантику романа, так что она оказывается неоднозначной, двойственной. Возможно, именно ощущение этой двойственности, зыбкости, призрачности и дало возможность З. Минц в указанной статье рассматривать роман Сологуба в качестве «неомифологического» текста⁵.

В персонажах «Мелкого беса» есть внутреннее несоответствие, они напоминают *кентавров*, и их двойственность особенно наглядно подчеркнута в образе Варвары: тело нимфы и порочное лицо пьяницы и сладострастницы.

⁴ См. об этом: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. – М., 1977. Т. 10. С. 375.

⁵ Соглашаясь в известной мере с З. Минц относительно «Мелкого беса» как «неомифологического» текста, я вместе с тем думаю, что она излишне мифологизирует роман, обращаясь к архетипам архаического сознания, обнаруживая различные языческие и христианские мифологемы. Дело в том, что роман Сологуба в известной степени связан не с вековыми мифами непосредственно, а с современной ему модой на аллегорические сюжеты. Читая описания снов «Людмилочки» (вроде: «Потом приснилось ей озеро и жаркий летний вечер под тяжело надвигающимися грозowymi тучами, – и она лежит на берегу, нагая, с золотым гладким венцом на лбу»), вспоминаешь прежде всего не языческие мифы, а многочисленные большие полотна французского «ар помпье», или же русского «салонного академизма», написанные Г. Моро, Бугро, Фредериком, Липгартом и др., – эти салонные изображения обнаженной женской натуры, претендующие на аллегорическую многозначительность, представляли собой общеевропейские стандартные образцы.

Соединение несоединимого (во всяком случае, с точки зрения реалистической традиции) создает впечатление абсурда и нелепости. Такого впечатления не производят гоголевские герои (порожденные сатирической гиперболизацией какой-либо одной стороны человеческого характера). Они тождественны самим себе. В их мире не может быть трагедии. Когда прокурор от страха перед разоблачением умирает, его смерть весьма условна; он *уже* мертв, с самого начала, и сцена смерти производит скорее комический эффект. Диаметрально противоположный пример: смерть Ивана Ильича. Это смерть *человека*. Что же касается Сологуба, то насильственная смерть Володина оказывается как бы посередине: он априорно сакральная жертва (баран, агнец), но в то же время этот *кентавр* имеет и человеческие черты. Опять-таки двоящееся впечатление.

Призрачный, полуживой-полумертвый мир сологубовского романа соответствует находившимся в то время в процессе становления философско-эстетическим основам символистской прозы (в полной мере выявившимся в «Петербурге» Белого). В этом призрачном мире жизнь изменить невозможно. Из нее лишь можно совершить бегство в иную реальность.

Таким бегством в романе становится любовная связь между Людмилой и гимназистом Пыльниковым. При анализе этого пласта романа следует вновь вернуться к разговору о традиции русской литературы, подчеркивающей равенство людей перед истиной. Между тем бегство, которое предлагает Сологуб, предназначено только для избранных и, по сути дела, является запретным. Более того, эта запретность и составляет, по Сологубу, его «сладость». Это элитарное решение проблемы, чуждое демократическим принципам традиции вообще и Достоевскому с его критикой идеи человекобожия в частности.

Важно отметить роль повествователя в истории отношений Людмилы и Саши. Это явно заинтересованное лицо. В сценах любовных шалостей повествователь, словно сам становясь персонажем романа, принимает роль соглядатая, «жадно» подсматривающего сцены раздевания и переодевания Саши растлительницей «Людмилочкой», утверждающей, что «самый лучший возраст для мальчиков... четырнадцать-пятнадцать лет».

Представим себе «традиционного» повествователя. Как бы он поступил? Он бы нашел гневные слова для осуждения Людмилы и оплакал бы бедную совращенную «жертву». Не таков сологубовский повествователь, который то приходит в умиление и подсюсюкивает, то стыдится своего умиления и прячется за словами о веселости и невинности забав, однако запутывается в словах и в конечном счете выдает свои чувства. Повествователь настолько увлечен растлением юного «травести», что буквально теряет голову: Людмила оказывается лишь «дамой-ширмой» для прикрытия гомосексуальных страстей. Такого нецеломудренного повествователя не знала дотоле русская литература, совершенно однозначно относившаяся всегда к «противоестественным» страстям (впрочем, она и вовсе избегала описывать их, за исключением Достоевского: «Исповедь Ставрогина»).

Нарушены не только законы приличия, но также и собственно литературные законы. Нарушение дистанции ведет к тому, что эротическая ситуация перестает быть развернутой метафорой (метафорой бегства от пошлой жизни), а обретает черты прямолинейно выраженного сладострастия.

Акцент делается на запретности страсти и на том, что лишь запретная страсть способна принести истинное наслаждение. Вместе с тем эротизм в «Мелком бесе» обладает «освободительной» функцией, призывает к наслаждению и отражает близкую Мережковскому мысль об «освящении плоти», о «третьем завете», призванном объединить христианскую мораль с язычеством (язычница Людмила стыдливо признается в своей любви к «распятому»). Хотя проповедь эротизма носит некоторый пропагандистский характер, она обращена не к широкой публике, а к «своим», посвященным. Но «освобождение» невозможно, и в сцене с директором гимназии Хрипачом Людмила вынуждена скрывать истинную суть отношений с Сашей. Ни Хрипач, ни тетка Саши, встревоженная сплетнями, ее не поймут. Разрыв между языческой

моралью Людмилы, которой сочувствует повествователь, и общепринятыми нормами поведения (позиция Хрипача) достаточно велик для того, чтобы попытаться его сократить за счет чистосердечных признаний. Приходится прибегать ко лжи.

Подобная атмосфера лжи фатальна, она существует во многих романах «для посвященных». Ее можно найти и в произведениях А. Жида и Д.-Г. Лоуренса, и в известном набоковском романе, герой которого вступает в «фиктивный» брак с матерью Лолиты, чтобы скрыть свое увлечение двенадцатилетней дочерью. Правда, здесь функция эротики, несмотря на откровенность ряда эротических сцен, метафорична. Отвергая моралистические расшифровки романа («я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики») и утверждая (в противоположность тому, что сказано в «игровом» предисловии к роману), что его роман – это «вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали», Набоков стоит на позициях не эротического, а *эстетического* наслажденчества: «Роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением». При этом он не утверждает новый идеал, ниспровергая «обывательское» влечение к зрелой женской красоте (которая, в его глазах, полна вульгарности), не добивается смены общепринятых представлений – он лишь повествует о своем неразрешимом эстетическом нонконформизме. Таким образом, здесь нет апологии язычества. Здесь апология «уединенного» эстетства.

Но самая исповедь наслажденчества (эротического или эстетического) находится в противоречии с традицией русской литературы, которая хотя и готова была допустить эпикурейские, гедонические элементы (прежде всего благодаря Пушкину), однако все-таки чуралась их и выводила на периферию, в то время как проповедовала непримиримость к наслажденчеству (Гоголь, Достоевский и особенно поздний Толстой), утверждала идеал жертвенности и служения сверхиндивидуальным (общественным и метафизическим) ценностям.

Эротическая тематика «Мелкого беса», которая интересует нас как критерий направленного «сдвига» в сторону от традиции, – это разветвленная система, далеко не ограничивающаяся отношениями Людмилы и Саши. На первой же странице романа возникает мотив инцеста: Передонов и Варвара («Да как же ты на Варваре Дмитриевне женишься? – спросил краснолицый Фаластов. – Ведь она же тебе сестра! Разве новый закон вышел, что и на сестрах венчаться можно?»), который звучит и далее, не подтвержденный, но и не опровергнутый. Мысли Передонова о княгине окрашены геронтофилией («Чуть тепленькая, трупцем пахнет, – представлял себе Передонов и замирал от дикого сладострастия»). Интересно письмо Передонова, направленное княгине. Геронтофилия используется как предлог для пародии, связанной на этот раз не с преодолеваемой традицией, но со становящимся символизмом. Сологуб иронизирует над «символистской» любовью: «Я люблю вас, потому что вы – холодная и далекая... Я хочу иметь любовницу холодную и далекую. Приезжайте и соответствуйте». В этом повторе любимых символистских определений «холодная и далекая», неожиданном противопоставлении княгини Варваре, которая «потеет», и в пародийном снижении: «соответствуйте» – видно отношение автора к новомодным штампам символизма.

Садистическими комплексами пронизаны отношения Людмилы и Саши («Хотелось что-то сделать ей, милое или больное, нежное или стыдное – но что? Целовать ей ноги? Или бить ее, долго, сильно, длинными гибкими ветвями?» В снах Людмилы «ответ»: «Она сидела высоко, и нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга. И когда положили на стол Сашу... и бичевали его, а он звонко смеялся и плакал, она хохотала...»). До Сологуба в русской литературе садизм был социально-психологически мотивирован. Пользуясь своей властью и ненаказуемостью, «сильные» издевались над «униженными и оскорбленными». Сологуб «превратил» садизм из социального порока в человеческую страсть. Она имеет множество оттенков. Говоря о причинах влечения Передонова к Варваре, Сологуб отмечает: «Его тянуло к ней, – может быть, вследствие приятной для него привычки издеваться над нею». В романе многочисленны

сцены издевательств, но особенно омерзительной персоной выглядит жена нотариуса Гудаевского, получающая удовольствие от порки собственного сына.

Вообще следует сказать о том, что Сологуб не «пожалел» своих героинь. Он создал целую галерею отвратительнейших женских образов: Варвара, Грушина (поддельщица писем и интриганка, чье тело покрыто блошиными укусами), пьяная хозяйка Передоновых Ершова, с которой Передонов пляшет дикий танец во дворе, Адаменко, Гудаевская, сводница Вершина, Преполовенская. Вместо преклонения перед русской женщиной, которое свойственно традиции, Сологуб изобразил своих женщин пьяными, бесстыжими, похотливыми, лживыми, злобными, кокетливыми *дурами*. На фоне традиции можно было бы Сологуба назвать женоненавистником, если бы его мужские персонажи не были столь же гадки.

Среди образов «нечистой силы», созданных русской литературой, сологубовская недотыкомка занимает особое место. Отечественного читателя невозможно удивить ведьмами, оборотнями и призраками. От «Гробовщика» и сказок Пушкина, «Вия» Гоголя до черта из «Братьев Карамазовых» и «Черного монаха» Чехова в русской литературе встречается немало «нечисти».

Однако «нечисть» носит либо фольклорный характер («Вий»), либо является элементом гротескной сатиры («Бобок»). Еще более распространена «нечисть» в функции *объясняющей* галлюцинации. Как черт Ивана, так и черный монах Коврина помогают авторам высветить героя изнутри, заставить говорить *подкорку*. Таким образом, «нечисть» – это прием, дающий возможность писателю сказать о герое полную правду, но самое существование «нечисти» не имеет объективного значения. Через черного монаха мы лучше познаем Коврина (размеры его тщеславия), но через Коврина не виден черный монах. Недотыкомка – гораздо более объективный образ. Передонов скорее лишь *медиум*, способный в силу своего болезненного состояния увидеть ее, но это не означает, что болезненное состояние Передонова породило недотыкомку. Недотыкомка не столько свидетельствует о безумии Передонова, сколько о хаотической природе вещного мира. Она символ этого хаоса и как таковой принадлежит миру, а не Передонову. Недотыкомка угрожает всем без исключения, и не случайно, что ее существование продолжено за рамками не только психического состояния Передонова, но и самого романа, и мы обнаруживаем ее двойника в известном стихотворении Сологуба, где она терзает самого автора.

Объективизация недотыкомки и делает ее «фигурой» исключительной в русской литературе.

В «Мелком бесе» Сологуб не претворяет жизнь в «сладостную легенду», но находит ей художественное соответствие в основном в грубой и бедной языковой фактуре, лишенной метафоричности, в нарочитой монотонности пейзажных и портретных характеристик. Скупость и лаконичность «Мелкого беса» позволили Белому сделать весьма любопытное замечание о том, что в романе «„гоголизм“ Сологуба имеет тенденцию перекрасить себя в „пушкинизм“»⁶. Белый находил в стиле «Мелкого беса» выдержанность «квазипушкинской прозы»⁷.

Роман строится на нескольких многократно повторяющихся определениях. Я уже отмечал роль слова *глупый*. Нагромождению глупости соответствует в романе обилие веселья. В романе много смеются, хохочут, хихикают – короче говоря, веселятся как могут. Даже жандармский подполковник Рубовский – и тот с «веселыми» глазами. Но это веселье производит гнетущее впечатление, и его апофеозом становится бал-маскарад, едва не стоивший Пыльнику жизни. Это бессмысленное, нелепое веселье чревато катастрофой.

Но, может быть, повествователь оказывается фигурой, которая преодолевает описываемый им хаос? Отметим, что повествователь *многолик*, причем его лики с трудом совмещаются или не совмещаются вовсе. Он грубо ироничен и прямолинеен в оценке городского общества,

⁶ Белый А. Мастерство Гоголя. – М. Л., 1934. С. 291.

⁷ Там же.

порой остроумен и саркастичен («Классный наставник – молодой человек до того либеральный, что не мог называть кота Ваською, а говорил: кот Василий»), порой угрюм. Его сравнения бывают чересчур контрастны («Только сравнить: безумный, грубый, грязный Передонов – и веселая, светлая, нарядная, благоуханная Людмилочка»). О его «наслажденческой» роли певца эротической порки уже было сказано, но любопытно, что в своих оценках Передонова как «ходячего трупа», «нелепого совмещения неверия в живого Бога и Христа его с верою в колдовство» повествователь близок позиции ортодоксального христианина. В своих лирических отступлениях и комментариях, особенно во второй части романа, повествователь выражает себя как идеолог символизма, причем в таких случаях его речь нередко становится столь высокопарна, что невольно закрадывается мысль: Надсон был любимым поэтом не только Саши Пыльникова. «...Воистину, – патетически восклицает повествователь, – в нашем веке надлежит красоте быть попранной и поруганной». Не менее патетически он пишет о детях как о «вечных неустанных сосудах Божьей радости», однако реальные образы детей в романе мало соответствуют «неустанным сосудам»: «...уже и на них налегла косность... на их внезапно тупеющие лица».

Состоящий из разноцветных осколков, повествователь «Мелкого беса» сам воплощает собою хаос и в известной степени соответствует роману о вещном мире как мире хаоса. В этом его отличие от повествователя реалистической традиции, который, каким бы нейтральным он ни казался (повествователь Чехова), являет собой некую цельную фигуру, в своем сознании противостоит хаосу и открывает путь к надежде. Категория «надежды» в «Мелком бесе» заменена категорией неизбывной «тоски».

Сочинение Сологуба, разумеется, контрастно в сравнении, например, с рассказами Чехова, образчиком художественного совершенства. Но с точки зрения эстетики, имманентной «Мелкому бесу», роман о несовершенстве мира и должен был быть *несовершенным*. Вряд ли это вполне осознанный автором феномен, однако налицо связь с эстетикой позднейшего модернизма; эта связь не случайна, в исторической перспективе она обладала символическим характером, ставила роман на грань разрыва с богатой традицией, предвещая новые явления литературы XX века.

В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова)

Набоковский недоброжелатель, ревнивый и ревностный приверженец славных традиций русского классического романа XIX века, прочтя с нарастающим раздражением набоковские сочинения, в конечном счете, напрягшись, найдет (угрюмый взор и помятый пиджак – в презрительных скобках отметил бы сам Набоков) тот неизбежный вид казни, которого, на его взгляд, сей сочинитель бесспорно заслуживает. Эта казнь, она же месть, сведется к тому, чтобы в духе ядовитого пасквиля, удачным прообразом коего явится та самая глава из романа «Дар» (четвертая по счету, стыдливо отвергнутая лучшим довоенным эмигрантским журналом «Современные записки»), где образ жизни и действий пламенного Чернышевского жестоким образом искажен, высмеян, если не сказать, оплеван, – изобразить, по праву ответного удара, образ жизни и творчества самого сочинителя, дерзнувшего... и т. д. Ничем, кроме лености и нерадивости казенного «критического» ума, в значительной мере именно его же лишенного, не объяснить того огорчительного обстоятельства, что эта казнь так и не совершилась⁸.

А ведь пересмеять пересмешника, убежденного в своей недосыгаемости для критики, было бы занятием, во всяком случае, поучительным.

Вот он, виртуозно куражась, набрасывается на эстетические воззрения Николая Гавриловича, в *буквальном* смысле *обнажая* их корни («... Сорная идея растет. Роскошь женских форм на картине уже намекает на роскошь в экономическом смысле. Понятие „фантазии“ представляется Николаю Гавриловичу в виде прозрачной, но пышногрудой Сильфиды, которая без всякого корсета и почти нагая, играя легким покрывалом, прилетает к поэтически поэтизирующему поэту»); зубоскальствует, живописуя потешную, но не лишенную идейной подоплеки драку Чернышевского с Добролюбовым («Долго боролись, оба вялые, тощие, потные, – шлепались об пол, о мебель, – все это молча, только слышно сопение; потом, тыкаясь друг в друга, оба искали под опрокинутыми стульями очки»); с удовольствием останавливается на физиологических особенностях, а также пикантных подробностях семейной жизни героя, не щадя ни мужа, ни жены; обнаруживает чудовищные стилистические промахи в романе «Что делать?» («Долго они щупали бока одному из себя»), замечая при этом, что порой дело выглядит так, будто роман писал Зошенко; и если авторский тон все-таки чуть становится более сдержанным – начиная с гражданской казни, – а иногда даже проступает сочувствие (в обмен на удар по другому нелюбимому «персонажу»: «Никогда власти не дождались от него тех смиренно-просительных посланий, которые, например, унтер-офицер Достоевский обращал из Семипалатинска к сильным мира сего». – Тебя бы самого в Семипалатинск!), то общее впечатление все равно остается однозначным: издевательство. Конечно, в «Даре» есть то оправдание, что фактически, или скорее напротив – фиктивно, работу о Чернышевском написал герой романа, но набоковская живость пера (даже не пожелал «загримироваться»!) выдает истинные намерения автора, более чем солидарного со своим героем.

Так вот, оскорбившись за Чернышевского или же просто задавшись целью сыграть в жанр памфлета, нетрудно подобную вивисекцию произвести и над самим Набоковым, показав, между прочим, что никто не огражден от трюизмов и стилистических промахов, особенно когда родной язык в эмиграции волей-неволей превращается в «ржавые» струны.

⁸ Будущий историк критической мысли опишет когда-нибудь, как в течение 70-х гг. происходил процесс обмельчания официальной советской критики, как со смертью добросовестных апостолов литературно-критического официоза и уходом свежей мысли в независимые исследования обнажился этот участок идеологического фронта и речь пошла лишь о глухой обороне, понуром «оттягивании».

И, включившись в *игру*, запасшись автобиографической книгой Набокова «Другие берега», можно с небрежной усмешкой указать (беру наугад) на сомнительность кольцевой композиции и интонационный сбой, непростительный для стилиста, такой фразы о первой книжке набоковских стихов, как: «Ее по заслугам немедленно растерзали те немногие рецензенты, которые заметили ее» – или же на доморощенную значительность некоторых философских откровений автора, не лишенных многозначительной доморощенности: «Спираль – одухотворение круга»; «Мир был создан в день отдыха» (переосмысление Библии в духе тонкого выпада против марксизма).

Философия отдыха, продолжим мы, водрузив Набокова на незавидное место героя памфлета, уходит корнями в блаженнейшее, оранжерейно-клубничное детство (в котором «прожорливое внимание» крохотного Владимира Владимировича сосредоточивалось не на «простой клубнике», а на особой, чуть ли не гоголевско-ноздrevской «ананасной землянике»), и вот вся нищая, дикая, надрывно-тоскливая Россия заслоняется барским пространством угодий и парков, по которым, крутя в самозабвении педали, несется на английском велосипеде – их целый выводок, этих велосипедов, – упитанный и чувственный *барчук*, умеющий по-русски прочесть лишь одно только *русское* слово «какао» (не знал до школы русского алфавита; первым языком был английский; всю жизнь говорил по-русски со странным, птичьим выговором). С замиранием сердца раздвинув кусты, он глядит на другой берег «Других берегов»: на загорелые станы визжащих в святой простоте деревенских купальщиц («простая клубника»), на беседки, похожие на клетки с соловьями, где познавал первые, в стиле «Мира искусства», любовные утехы («ананасная земляника»), на самого себя, с «рампеткой» идущего на бабочек (лейтмотив всей жизни и философии отдыха).

Затем, шахматным конем перемахнув через годы, приятно посвятить читателя в таинства шахматных задач, не жалея в «Других берегах» для этого места, но зато скупое, в приступе английской сдержанности, в двух строках, поведать об убийстве отца в берлинском либеральном собрании, оттенив при этом скорее его боксерские, нежели политические качества, что, впрочем, совершенно естественно, ибо в любовно-стихотворческом ударе (скверные, подражательные, под символистов, стихи и недовоплотившаяся по разным причинам – мешали и ночные комары – любовь) он пропустил русскую революцию (так ей и надо!), разочаровавшись в вероломном богоносце, из лакейской вылезшем прямо на площадь, в эмигрантской мышинной возне, так что политика, Большие Идеи и прочий вздор меня, милостивые государи, никогда не занимали, и потому, говоря о берлинской поре моей жизни (1922–1937), он ни слова не скажет («я» и «он» – фас и профиль набоковского героя в «Даре») ни о приходе Гитлера к власти, ни об условиях существования в нацистской Германии, которую, впрочем, он от души (трусовато сомневаясь до конца жизни в ее существовании) решительно ненавидел.

Между тем законная нелюбовь к немецким порядкам, сведшимся к середине 30-х годов к единому «новому порядку», изящнейшим образом подменяется у Владимира Владимировича патологической нелюбовью к европейским «туземцам» вообще, к немцам в особенности, и в этой ненависти нетрудно заметить ту самую компенсацию многообразных эмигрантских комплексов, о которой бы с удовольствием посудачила пресловутая «венская делегация» во главе с доктором Фрейдом, если бы Владимир Владимирович не захлопнул у него перед носом дверь (ведущую в набоковское творчество) и во всеуслышание не объявил бы шарлатаном.

«Поближе к озеру в летние воскресенья, – возьмем тему «философии отдыха» в ее берлинской антитезе, – все кишело телами в разной стадии оголенности и загорелости. Только белки и некоторые гусеницы оставались в пальто. Сероногие женщины в исподнем белье сидели на жирном сером песке, мужчины, одетые в грязные от ила купальные трусики, гонялись друг за другом». Сам автор объясняет «брезгливость» подобных заметок постоянной боязнью, как бы «наш ребенок чем-нибудь не заразился» (ребенок выживет, станет оперным певцом, поет, кажется, до сих пор), однако общее отношение к «туземцам» как к «прозрачным,

плоским фигурам из целлофана» объяснялось скорее мукой «безнадежной физической зависимости»: «...Призрачные нации, сквозь которые мы и русские музы скользили, вдруг отвратительно содрогались и отвердевали; студень превращался в бетон и ясно показывал нам, кто собственно бесплотный пленник и кто жирный хан».

Согласимся, что для барчука такая резкая перемена климата была болезненна. Однако в момент прозрения Набоков, рефлексируя по поводу своей невыносимой ностальгии, вдруг неожиданно удачно признается, что его любовь к России была не менее призрачной, чем «туземцы», так как он «был в состоянии человека, который, только что потеряв нетребовательную, нежно относящуюся старую родственницу, вдруг понимает, что из-за какой-то лени души, усыпленной дурманом житейского, он как-то не удосужился узнать покойную по-настоящему и никогда не высказывал своей, тогда мало осознанной любви, которую теперь уже ничем нельзя было разрешить и облегчить».

Что делать?

Вопрос обиженного персонажа из четвертой главы становится ныне вопросом самоуверенного автора, и он, без сомнения, справится с ним, обеспеченный надежной аристократически-купеческой (золотые мешки, золотые погоны и золото, много золота чистых, неподкупных душ) родословной, на которой автор подробно задерживается в третьей главе автобиографии, по-снобистски щеголяя славой своих предков (это вам не разночинец Чернышевский!), обеспеченный твердой верой в твердую валюту своего литературного дара, не только не склонную к инфляции, но, напротив, из года в год повышавшуюся в цене («Я тогда еще не умел – как теперь отлично умею (“отлично умею” – жаргон велосипедно-теннисного детства – В. Е.) – справляться с такими небесами; переплавлять их в нечто такое, что можно отдать читателю, пускай он замирает...» – Разинь рот и замирай, дурень!), «отлично» расправляющийся с метафизикой: «Так как в метафизических вопросах я враг, – декларирует Набоков, – всяких объединений и не желаю участвовать в организованных экскурсиях по антропологическим парадизам (ах, как ловко прошелся по Церкви, вообще по церквам! – В. Е.), мне приходится полагаться на свои слабые силы (не верьте, не верьте: силы у него сильные – это кокетство! – В. Е.), когда думаю о лучших своих переживаниях...»

Автобиографическая книга гения, пофилософствуем и мы в свой черед, обречена на неудачу в силу (в слабость) фатального одиночества гения, не находящего общей меры между собой и «другими» и потому вынужденного *придумывать* эту меру, что сказывается на общей фальшивости тона, то излишне доверительного, то сугубо презрительного. Завзятый единокличник – продукт гениальности и воспитания: «Был я трудный, своенравный, до прекрасной крайности избалованный ребенок», – Владимир Владимирович не терпит душных человеческих объятий, немедленно переходя в воспоминаниях к злословию.

Сделав ласковый комплимент Гессену, который «с отеческим попустительством мне давал питать „Руль“ незрелыми стихами», Набоков оглядывается и обнаруживает, что в Париже дело с русской поэзией обстояло из рук вон плохо: «Почему-то выражения, свойственные французским почтальонам, казались нашим поэтам тонкостями парижского стиля» (еще бы, у них не было «международного» – словечко Набокова – детства!); «там не все могли сойти за Алеш Карамазовых» – редкий пример, когда наш автор без агрессивности сообщает о Достоевском или его персонаже; короче: «В этом мирке, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом плеяды, и меня туда не тянуло».

«С писателями я видался мало», – деловито сообщает Владимир Владимирович и, попутно покаявшись в том, что «слишком придирался к ученическим недостаткам Поплавского» (покаяние, поразительное непроясненностью отношения к этому поэту), далее загадочно сообщает о «странной лирической прогулке» с Цветаевой в 1923 году. В чем странность этой прогулки, он утаил, зато дал необходимый художественный штрих, указав, что она про-

исходила «при сильном весеннем ветре» (при слабом ветре прогулка, должно быть, была бы менее странной, но важно скорее само указание на эту прогулку, благодаря которой Набоков как бы приобщается к высшему поэтическому свету: вот, гулял с Цветаевой... представительствует не поэзия, а *имя* Цветаевой – позиция сноба в чистом виде).

От Цветаевой ход к Куприну, поднимающему в виде приветствия бутылку красного вина навстречу молодому гению; далее – к Ремизову, «необыкновенной наружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки» (образ настолько блестящий, что слепит глаза, и Ремизова не видно, виден только образ). При воспоминании об Алданове Набокова на миг охватывает чувство «душевного удобства» (приятное, диванное чувство). Неожиданно «партийной» похвалой одаривается Ю. Айхенвальд, «терзавший Брюсовых и Горьких в прошлом». Мелькают лица. Кто следующий? Ходасевич. Поэтический гений... презирая славу... обрушиваясь на продажность... нажил влиятельных врагов... Скрещенные худые ноги... Длинные пальцы... Ах, лучше бы не о худых ногах (как здесь не вспомнить Брюсова?), а хотя бы два слова о сущности «поэтического гения», с которым, есть такие сведения, он дружил (впрочем, не верю: *дружащий* Набоков так же невероятен, как играющий в теннис Чернышевский) и который – по его же словам – «еще не понят по-настоящему».

Конечная станция: Бунин. «Его болезненно занимали текучесть времени, старость, смерть», – *единственная* мысль, несущая информацию, на фоне ладей, бутылок с красным вином, худых ног, – но нет, не удержался: пошли в ресторан. Бунин пригласил. Для задушевной беседы. (Где встречались эти интонации? Что-то знакомое. Какой-то алмазный венец лезет не то в голову, не то на голову... Ученик ученика?) Пригласил, разумеется, зря: «К сожалению, я не терплю ресторанов, водочки, закусок, музычки – и задушевных бесед». Бунин, не сразу это сообразив, был озадачен набоковским – нет, в те годы *сиринским* (каждый псевдоним претенциозен, но Сирином даст фору многим из них) – равнодушием к рябчику и раздражен сиринским отказом распахнуть душу: перед нами возникает видение раздраженного старого *идиота*, увенчанного Нобелевской премией, кормящего молодого гения рябчиком, который эту дичь равнодушно трогает вилкой. «Вы умрете в страшных мучениях и совершенном одиночестве!» – вскричал Бунин. В ответ непроницаемый Сирином поковырял зубочисткой в развалинах своих зубов (плохими зубами наделены, подарок автора, многие набоковские герои: «обзавелся чудными фальшивыми зубами», – радостно сообщает Набоков из Америки в одном из малоинтересных в целом писем к сестре (изданных «Ардисом» отдельной книгой), в которых только однажды, вдруг: «Душка моя, как ни хочется прятаться в свою башенку из слоновой кости, есть вещи, которые язвят слишком глубоко, напр., немецкие мерзости, сжигание детей в печах, – детей, столь же упоительно забавных и любимых, как наши дети»).

Свидание кончилось недоразумением с шарфом: общими усилиями они вытаскивали длинный шерстяной шарф Сирина, который девица-гардеробщица без злого умысла засунула в рукав бунинского пальто. Шарф выходил очень постепенно, неспешно, повествует Набоков, это было какое-то разматывание мумии, и мы долго вращались друг вокруг друга. Засим простились, и в общем до искусства мы с ним никогда и не договорились (не жди, читатель, понапрасну!), а теперь поздно, и герой – так заканчивается глава о русских писателях – выходит в очередной сад, и – мажорные интонации начинают нарастать – полыхают зарницы, затем он едет на очередную станцию... «Лолита» – читаем мы на псевдоклассическом фронте чудом сохранившегося в революцию здания вокзала, «Лолита» – курьез судьбы, неприкаянная, уже раз отправленная на помойку и вызволенная оттуда чудным ангелом-хранителем, адресатом посвящений, – верной женой, не пожелавшей повторения той небезызвестной гоголевской истории, неприкаянная рукопись крупноголового, нефотогеничного (почти ни одной удачной фотографии, судя по тем, что висели на стенах, стояли за стеклом в книжных шкафах в десятках московских квартир в 60–70-е гг...), умозрительного либертина, нашедшая свое счастье в порнографическом парижском издательстве «Олимпия-пресс» (пестрая, как цыган-

ская юбка, обложка карманного двухтомника, увозимого контрабандой за Ла-Манш или за океан англоязычными туристами... я тоже, тайком, в Москву...), чтобы затем, вслед за «Госпожой Бовари», став причиной судебного разбирательства, начать свое триумфальное шествие по всему миру, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате (ах, мастер! мастер, племянник российского миллионера, наследник дядюшки Рукавишникова, не использовавший своих миллионов по причине революции, но по этому конкретному поводу никогда в обиде на нее не бывший, через сквозную нищету 20—30-х и американскую бедность 40-х гг. пришедший к богатству, которое скромно сложила к его ногам эта маленькая испорченная американская девочка), и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечном отзывчивом отдалении нашей молодости отпевают ночь петухи. Скоро вылетят бабочки!

Если люди у нашего автора нередко низводятся до статуса насекомого, подтверждая не только Кафку, но и концепцию Ортеги-и-Гассета относительно «дегуманизации» искусства в XX веке, то, напротив, насекомые, всякие куколки и в особенности, конечно, бабочки занимают почетные места, ими кишит партер набоковского театра, по которому на велосипеде... с «рампеткой»... Книга заканчивается словами: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда». Сомнительно, но все равно: аминь.

Сравним два образа. Нерадивый, нескладный, непородистый саратовский разночинец, властитель дум, бездарный литератор, обманутый муж, около пяти лет возившийся с фантастической идеей перпетуум-мобиле, «клоповоняющий» господин, написавший в своем юношеском дневнике: «Политическая литература – высшая литература», – автор «Что делать?». С другой стороны – складный, породистый, чистоплотный, не желающий принципиально быть властителем дум скептик, любимый муж и счастливый отец, виртуозный стилист, автор «Лолиты».

Два антагониста, два полюса, два памфлета.

Почему же «чистый» вышел не лучше «нечистого»? Логика жанра? Не знаю, я не люблю памфлетов...

«Спустя недели две после выхода „Жизни Чернышевского“ отозвалось первое, бесхитрое эхо» – так начинается пятая глава «Дара», в которой Набоков *изображает* шесть печатных отзывов на вымышленную книгу, и эти вымышленные отзывы в своей совокупности выглядят замечательной пародией на литературно-критический жанр, не потому, впрочем, что они шаржированы, а потому, что правдоподобны.

Можно вообразить веер откликов (карточный веер: король, дама, валет...) и на мой набросок *антинабоковского* памфлета. Есть целый спектр мнений о Набокове.

Я слышу осиный гул либерального хора, недовольного самой постановкой вопроса, упрекающего автора в передергивании, в негодной и дурно политически пахнущей попытке очернительства, в нежелании разобраться в подлинной драме писателя, не по своей воле потерявшего Родину и героически сохранившего единственное не отнятое у него достоинство: русский язык, который в его творчестве доведен до чарующей виртуозности. Набоков, звучит либеральный голос, дорог нам как живая сила противостояния пошлости и явленному хамству мира, его поиски живой души пробуждают нас от спячки и нравственной лени, его язык вступает в гордое противостояние дубовому, выморочному, извращенному языку газетных передовиц и ложно-оптимистических выкриков, его лирический герой (он же повествователь набоковских романов) видит в образе бабочки отлетевшую красоту мира, а его разоренное дворянское гнездо – символ насилия и поругания.

Набоковская асоциальность, слышу я голос возмущенного молодого человека, в домашней библиотеке которого стоят в переплетах ксероксы всех ардисовских изданий писателя, вовсе не произвольная поза *барчука* (как можно назвать Набокова-труженика, Набокова-аскета и страдальца барчуком!), а точно выверенная позиция, его «бегство в эстетику» (сошлюсь на книгу П. Стегнера) куда более радикальный протест против безумства XX века, нежели поли-

тическая грызня, характерная для литературных кружков первой русской эмиграции, кружков, которые совершенно справедливо Набоков высмеивает и осуждает. Набоков – предвестник экологической революции, новых, невиданных доселе движений молодежи, которая на своих зеленых знаменах изобразит белую непорочную бабочку как символ уничтожаемой природы. Короче, в позиции автора антинабоковского памфлета сказывается застарелое сознание, готовое смотреть на мир лишь через призму социальной активности, озлобленное отсутствием нравственного стержня, который якобы не существует, но который на самом деле существует просто в ином, не доступном автору, измерении.

Какое отношение, раздастся голос высокопрофессионального коллеги, имеет набоковское творчество к личности писателя, слабого, как и все мы, грешные, человека? Набоков – гений, новатор, создатель новой модели русского романа, и нужно определить его новаторство, а не копать в биографическом белье, не имеющем к делу никакого отношения.

А ведь он прав, этот автор памфлета, откликнется откуда-нибудь из глубинки голос честного русского читателя, заваленного изданиями Набокова. Он прав, высказав все то, что было у нас на уме. Набоков? Какое отношение этот «международный переросток», этот космополитический шаман имеет к русской литературе и русской речи? Одно невыносимое бабское (барское?) жеманство, мелкотемье, нравственная глухота и демонстративный отказ от общенациональных религиозных и моральных ценностей! Набоков – сухая ветвь, пересохшее русло реки, паразит на теле русской классики, главный порок которого (то есть паразита) заключается в отсутствии *боли*. Он боль подменил *игрою*, он распух от иронии, вообще не свойственной нашей словесности, патетической по своей сути, назвал пародию трамплином, который позволяет достичь вершины подлинных эмоций. Вздор! Так не скажет подлинный русский писатель. Пропагандировать Набокова даже косвенно, даже через антинабоковский памфлет, в котором тоже нет остроты боли, занятие вредное и ничего, кроме вреда, не приносящее.

Нет, постойте! – набравшись смелости, возразит ему пламенный либерал. Возвращение в нашу литературу Набокова – это *сакральный* акт. Главная ошибка автора заключается в том, что он под маской объективности, вступаясь за честь Чернышевского, которого он, сразу видно, терпеть не может, предлагает судить о художественности в отрыве от судьбы писателя и книги. Страдание, изгнанничество сделали Набокова священной фигурой, по отношению к которой иронизировать непростительно.

То же самое можно сказать и о Чернышевском, замечу я. Сакрализация – в любом случае – дурная услуга, оказываемая писателю. Почему ныне некрасиво критиковать Гумилева за посредственные стихи, которых у него достаточно? Только по той причине, что его расстреляли?

А потому, что под видом критики «посредственных» стихов Гумилева и философской якобы слабости Набокова...

Он действительно *не* большой философ, перебыю я. Его непонимание Достоевского – свидетельство не расхождений в поэтике, а метафизического изъяна, связанного с гедонистическим мироощущением, раздражением наслажденца...

Минуточку, он – гуманист. Вот как раз он *не* гуманист.

Да ваша собственная позиция куда более эстетская, чем у Набокова!

Нет, скажу я в свое оправдание. Нет. Но это вывих – считать книгу хорошей только на основании милицейского запрета на нее, таможенного списка, куда она включена как обязательная для изъятия. Я не говорю о Набокове. Не мне вставать в один ряд с его критиками, видящими в модернизме крах отечественной культуры. Я убежден, что элемент игры, введенный Набоковым в русский роман в таком масштабе, в котором он дотоле не значился, способствовал и будет способствовать расширению нашего «узкого» взгляда на мир, уничтожению манихейства и раскрепощению слова.

Я убежден и в том, что гордая, одинокая, независимая личность набоковского героя всегда послужит *коррективом* к излишне поспешным попыткам писателей отказаться от личной ответственности, записавшись на очередную организованную экскурсию в поисках коллективного «парадиза», что сдержанное набоковское «я», отчужденное от соборного сознания «мы» в русском реалистическом романе и от «мы» «железных батальонов рабочих», является примером воспитания собственного отношения к миру, умения трезво оценить самого себя и полагаться на собственные «слабые силы».

Набоковский роман, как я его понимаю, это прежде всего роман воспитания «я», то есть вариант романа воспитания, однако это не значит, что нужно следовать во всем по пути этого воспитания.

И. Бродский сравнил Набокова с канатоходцем, Платонова – с покорителем Эвереста. В этом есть доля правды. Если литература – посредством слова – отражает подлинное состояние мира, то Набоков – это защитная реакция на состояние мира, в то время как Платонов в своих романах выразил онтологическое неблагополучие, отразившееся в коллективном бессознательном, и, предоставив право голоса бессознательному «мы», он дотронулся до дна проблемы.

«Мы» (вынесенное в название романа) у Замятина, «мы» покорителей будущего у Олеша в «Зависти», «мы» М. Булгакова – это, в сущности, «они», рассмотренные, исследованные со стороны критически мыслящих «я».

В той же самой традиции рассматривается «мы» у Набокова. Лишь с тем серьезным отличием, что его «я» не подвластно никаким искушениям, идущим от «мы», не испытывает к «мы» ни малейшей зависти (как у Олеша), ни малейшего желания определить отношения и по возможности найти «модус вивенди» (как у М. Булгакова). Сила же платоновского словотворчества состояла в том, что он нашел «безъязыкому» «мы» тот единственно возможный (и вместе с тем невозможный) язык, на котором оно, это «мы», не мычало, а *самовыразилось*. По степени сложности словесной задачи Платонов несопоставим с другими писателями, *сторонними* исследователями «мы».

Набоковская проза во многом опиралась на опыт символистской прозы, и прежде всего на опыт автора романа «Петербург» (одного из четырех главных произведений XX века, по определению Набокова, наряду с произведениями Джойса, Кафки и Пруста). Но символистский роман, особенно в его русском варианте, был романом «вертикального» поиска истины, то есть романом метафизическим. С другой стороны, он был романом индивидуалистическим, ибо жаждущее истины «я» искало «вертикальную» истину в одиночку, отвергая обыденную мораль «мы» и тем самым отвергая предшествующую традицию, когда «я» тосковало по соединению с «мы» и, если такого соединения не находило, было готово причислить себя к «лишним людям». Вообще авантюры повествовательного «я» в творчестве русских писателей XIX – начала XX века еще далеко не изученная тема. Можно только заметить, что после Достоевского и Толстого возникло два противоположных направления: одно тяготело к смыканию с «мы» (линия Горького и далее социалистического реализма в советской литературе), другое отражало разочарование по поводу соединения с «мы» (у А. Белого этот отрыв «я» от «мы» катастрофичен, и никакая теософия его не снимает).

В силу своего метафизического «сомнения» Набоков закрыл верхний этаж символистской прозы, то есть закрыл для своего «я» выходы не только в горизонтальную плоскость «мы», но и в вертикальную плоскость слияния в некое мистическое «мы» с мировой душой. Таким образом, набоковское «я» (и плеяда его романых двойников) оказалось в полном одиночестве, предельной изоляции, и, удержав в сознании символистскую идею неподлинности «здешнего» мира, условности его декораций, оно – волей-неволей, – не имея доступа в верхние этажи, должно было театрализовать этот мир декораций (в театрализации содержится момент преодоления и освобождения от неподлинного мира), причем «другой» в мире Набокова (кроме

исключений, о которых ниже) также оказывается видимостью, призраком, наконец, *вещью* (тем самым подтверждается ортеговская концепция). Подобное абсолютно одинокое «я» становится невольным ницшеанцем, в тени близкой по времени ницшеанской традиции как произвольного ориентира, и тогда вырабатывается особый комплекс морали, в чем-то оппозиционный по отношению к предшествующей, христианской этике. Впрочем, это «ницшеанство» в известной степени ограничено не только воспитанием (вспомним комплекс ставрогинской порядочности, хотя это сравнение хромает из-за отсутствия в набоковском «я» воли к «преступлению»: в романе «Отчаяние» скорее проявлен интерес к игре в «идеальное» преступление), но и здравым смыслом, чувством юмора и самоиронией, которая, правда, у Набокова не всегда обнаруживается, что ослабляет самоанализ и позволяет оставаться в тени иным чертам его «я», которое считает, что знает себя досконально и, уж во всяком случае, лучше других.

Именно на этом основывается перманентная критика Набоковым фрейдизма, ибо представить себе, чтобы «венская делегация» лучше разбиралась в набоковском «я», чем он сам, невозможно, это выглядит для него оскорблением, отсюда и раздражительная реакция, выраженная как в предисловиях к романам, так и в самих текстах.

Стало быть, основным содержанием, или, скажу иначе, *онтологией*, набоковских романов являются авантюры «я» в призрачном мире декораций и поиски этим «я» такого состояния стабильности, которое дало бы ему возможность достойного продолжения существования.

Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что целый ряд романов писателя группируется в *метароман*, обладающий известной *прафабулой*, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы. Остановившись в этом эссе прежде всего на пяти довоенных набоковских романах, написанных по-русски, я отчасти упрощаю себе задачу и в то же время конкретизирую ее, ибо позднейшие англоязычные тексты писателя если и тяготееют, в силу экзистенциальной гравитации, к метароману, все-таки благодаря существованию в ином культурно-языковом контексте ведут себя более вольно и своенравно, хотя в глубине и остаются верными изначальной матрице.

Метароман Набокова как некое надроманное единство имеет в качестве своего формального предшественника в русской литературе, как это ни странно, метароманную структуру ненавистного Набокову Достоевского, ибо у Достоевского, начиная с «Преступления и наказания» и заканчивая «Братьями Карамазовыми», существует единая романная прафабула, порожденная проблемой соединения «я» с мировым смыслом.

Ключ к пониманию набоковского довоенного мета-романа находится в «Других берегах» (русский текст которых датируется 1954 г.), где уже не вымышленный герой, а само автобиографическое «я» проходит через всю его фабулу, демонстрируя тем самым нерасторжимую связь между собой и «я» набоковских повествователей, и это как бы кладет предел размножению вымышленных двойников.

Несомненно, что опору авторского «я» на самое себя должно считать вынужденной мерой, обусловленной трезвым осознанием невозможности иного, более фундаментального выбора, жесткой ограниченностью своих метафизических способностей. В этом смысле Набоков предельно честен перед собой и читателем: он не вымышляет той реальности, которой не осязает, но пишет о том, что доступно его «земной природе», хотя такое положение – здесь есть, если хотите, ущербность бескрылости – его отнюдь не удовлетворяет. «Я готов, – говорит автор „Других берегов“, – перед своей же земной природой, ходить с грубой надписью под дождем, как обиженный приказчик (сравнение сильное! особенно для Набокова. – В. Е.). Сколько раз я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни! Я готов был стать единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-

за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь. Я забираюсь мыслью в серую от звезд даль, но ладонь скользила все по той же совершенно непроницаемой глади. Кажется, кроме самоубийства, я перепробовал все выходы (герой „Защиты Лужина“ попробует и этот выход. – В. Е.). Я отказывался от своего лица, чтобы проникнуть заурядным привидением в мир, существовавший до меня. Я мирился с унижительным соседством романисток, лепечущих о разных йогах и атлантидах. Я терпел даже отчеты о медиумистических переживаниях каких-то английских полковников индийской службы, довольно ясно помнящих свои прежние воплощения под ивами Лхасы. В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах...» Итак, Набоков готов был согласиться на самые невероятные унижения, дабы преодолеть свой агностицизм, даже на контакт с восточными религиями, что, в сущности, вообще поразительно, если иметь в виду его гипертрофированное личностное сознание.

Из всего этого ничего не вышло. Тогда, «не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы – моего младенчества».

Младенчество – это предельное приближение к «другой» реальности, сильный выход из системы «земного времени». И младенчество, и раннее детство как пора чистого восприятия мира таят в себе «загадочно-болезненное блаженство», которое сохранилось у Набокова как память на всю последующую жизнь, «не изошло за полвека, если и ныне возвращаюсь к этим первичным чувствам⁹. Они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства, и в силу этой гармонии они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками».

Отметя слово «гармония», редкое в словаре Набокова, войдем в его рай, не в тот оранжевый (из лукавого памфлета), а в подлинный набоковский рай, который дал ему возможность болезненно ощутить свое позднейшее существование как *изгнание* в гораздо более широком, а главное, более глубоком смысле, чем эмиграция.

Изгнание из рая является, само по себе, мощной психической травмой; *переживание* ее и составляет прафабульную основу русскоязычных романов Набокова. Изгнание неизбежно и неотвратимо – как «старение» Лолиты, превращающейся из нимфетки в *обычную* красивую женщину, и это «старение» обладает тем же смыслом утраты; изгнание из рая есть человеческая участь, но при этом и знак избранничества, ибо не всякий побывал в том раю. Набоков рассматривает рай – причем речь идет именно о земном рае – как изначальную норму; любое иное состояние – ее нарушение. Вот его представление о рае: «Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерovo перо в моей руке, и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. Лиственная тень играет на белой с голубыми мельницами печке. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно. Все так, как должно быть (вот она – *норма!* – В. Е.), ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (вот ощущение ошибочное, и осознание этой ошибочности имеет драматический характер).

Воспоминание о рае драматично и сладостно одновременно. Это расколотое надвое чувство, и проза Набокова, с ее особой чувственной фактурой, призвана не только отразить это чувство, но и преодолеть его антиномичность, тем самым превращаясь не просто в воспоминание, но и в обретение рая, доступное в акте творчества. Обретение рая я рассматриваю как глобальную творческую сверхзадачу Набокова, обеспечивающую метароман экзистенциальными и эстетическими значениями одновременно.

Набоковский рай трудно назвать языческим, несмотря на его чувственность, по причине того, что в нем есть парафраз христианской божественной иерархии, во всяком случае ее эле-

⁹ Об аналогичном значении детства для творчества Толстого и Пруста см. эссе «Пруст и Толстой» (с. 177).

менты, связанные с существованием абсолютного авторитета в лице бога-отца или, вернее сказать, отца-бога, который, впрочем, выполняет функции не ветхозаветного карающего божества, но бога-любви, любимого и любящего, идеального существа, воплощающего в себе черты отцовской и сыновней ипостасей, ибо ему надлежит погибнуть насильственной смертью по какомуто неумолимому закону бытия (и его воскрешения будет с безумной надеждой ждать герой романа «Дар», и оно в конце концов произойдет в его сновидении).

Духовный контакт отца и сына равноположен душевной связи между сыном и матерью, сущность которой у Набокова заключена в любви и извечном женском фатализме («Любить всей душой, а в остальном доверяться судьбе – таково было ее простое правило»). Не это ли «правило» заложено в основе «вечной женственности»? Связь с матерью проходит через годы и перерастает в необходимое за пределами рая (откуда выгнана и мать; отец никогда в метаромане Набокова не изгоняется из рая, поскольку он его творец) сообщничество.

Память об изначальном, идеальном состоянии мира является основой набоковской этики (память – это «длинная вечерняя тень истины», рассказ «Весна в Фиальте», 1938), отнюдь не нормативной, не догматической, укорененной скорее в ощущении, в чувстве, нежели в категорическом императиве. При внутренней ориентации набоковского «я» на воспоминание о земном рае его этика «работает» безукоризненно.

Потеря рая происходит не в одночасье, а в несколько этапов (появление «чужих» людей: воспитателей, гувернеров; казенное воспитание и т. д.), но вместе с тем буквально накануне изгнания в раю произойдет поистине «райская» встреча: это первая любовь, окрашенная в мифологически чистые тона: «В тот июльский день, когда я наконец увидел ее, стоящей совершенно неподвижно (двигались только зрачки) в изумрудном свете березовой рощи, она как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения».

Эта любовь, полудетский образ героини которой, подвергнувшись ряду метаморфоз, отзовется в Лолите (верность полудетскости в конечном счете будет верностью тому самому раю...), угасает по вине героя «Других берегов» на пороге его «на редкость бездарной во всех смыслах юности», пронизанной модным цинизмом, заполненной мимолетными увлечениями, и, в результате, горечь изгнания оказывается двойной: «...потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание, довольно, впрочем, неудачной книги («Машенька». – В. Е.), не утолило томления».

«Машенька» (1926) – это первая романная попытка Набокова вернуть потерянный рай. В предисловии к английскому изданию романа он писал в 1970 году: «Хорошо известная склонность начинающего автора вторгаться в свою частную жизнь, выводя себя или своего представителя в первом романе, объясняется не столько соблазном готовой темы, сколько чувством облегчения, когда, отделившись от самого себя, можешь перейти к более интересным предметам». Я не очень верю этим словам, ибо, за исключением «измены» своему метароману, коей явился роман «Король, дама, валет» (второй по счету, написанный в 1928 г.), развивающий немецкую тему, Набоков не спешил или, точнее, не смог отделаться от себя. Но меня интересуют сейчас не совпадения в судьбах «представителя» автора и его самого, не совпадения героинь («Его Машенька и моя Тамара – сестры-близнецы; тут те же дедовские парковые аллеи; через обе книги¹⁰ протекает та же Оредежь...»).

Меня интересует в «Машеньке» прежде всего завязь будущего метаромана. Именно здесь формируется его фабульная структура, ищущая сюжетного разрешения, и основные силовые линии конфликта метароманного «я» с «призрачным», но очень вязким миром.

Конфликт строится на контрасте исключительного и обыденного, подлинного и неподлинного, так что с самого начала перед Набоковым возникает проблема создания незаурядного

¹⁰ Имеются в виду «Другие берега».

героя и доказательства его незаурядности. В «Машеньке» эта проблема не находит исчерпывающего решения; исключительность постулируется, декларируется, но так до конца и не срастается с имманентным «я» героя.

В начальных строках романа включается набоковская ономастика: «— Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно... — Можно, — довольно холодно подтвердил Ганин...» — и сюжет романа реализует скрытую угрозу, заключенную в этом ответе. Антагонист продолжает: «Так вот: всякое имя обязывает. Лев и Глеб — сложное, редкое соединение. Оно от вас требует сухости, твердости, оригинальности». В этом словесном вздоре есть потаенный элемент истины.

Набоков пользуется сторонним взглядом на своего героя, чтобы подчеркнуть его «особенность». Содержательнице русского пансиона Ганин, живущий у нее, «казался вовсе не похожим на всех русских молодых людей, перебивавших у нее в пансионе». Но герой сам прекрасно знает о своей исключительности, состоящей прежде всего в том, что он носит в себе воспоминание о подлинном мире.

Для него существуют изначальный рай, символом которого становятся «дедовские парковые аллеи» (при этом тема «идеальной» семьи в «Машеньке» опускается, хотя и подразумевается) и первая любовь — Машенька (такая же «мифологичная», как и Тамара;

в социальном отношении обе — не ровня герою-принцу-избраннику, который на протяжении метаромана в разных своих ипостасях будет выбирать героиню более низкого социального происхождения, чем он сам).

Узнав о том, что Машенька жива, Ганин словно просыпается в своей берлинской берлоге: «Это было не просто воспоминание, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо „интенсивнее“ — как пишут в газетах, — чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный роман, развивающийся с подлинной, нежной осторожностью».

В этом удивительном романе герой оказывается не на высоте положения, и, утратив *рай* (совмещение утраты родины и любви), он попадает в атмосферу пошлости (берлинская эмиграция), наиболее ярким воплощением которой становится его антагонист, антигерой Алферов (его двойниками будут населены последующие части метаромана), нынешний муж Машеньки.

Пошлость Алферова «густо» дана автором в первой же главе книги (она начинается со сцены в лифте: герой и антигерой застревают между этажами — «тоже, знаете, — символ...», как замечает Алферов). Все пошло в Алферове: слово («бойкий и докучливый голос», говорящий претенциозные банальности. К моменту написания «Машеньки» у Набокова уже готов ненавидимый им образ пошляка, который его преследовал и которого он преследовал всю жизнь. «Пошлость, — писал Набоков в позднейшей статье, посвященной пошлости, — включает в себя не только коллекцию готовых идей, но также и пользование стереотипами, клише, банальностями, выраженными в стертых словах»¹¹). Характеристикой пошлости у Набокова являются посредственность и конформизм, но пошляк, добавляет он, известен и другим: он псевдо-идеалист, псевдосострадалец, псевдомудрец. Пошляк любит производить на других впечатление и любит, когда на него производят впечатление. Культ простоты и хорошего тона в старой России, считает Набоков, привел к точному определению пошлости. Гоголь, Толстой, Чехов «в поисках простой правды с легкостью обнаруживали пошлую сторону вещей, дрянные системы псевдомысли»¹²); запах («теплый, вялый запах не совсем здорового, пожилого мужчины», — Ганин по контрасту здоров, молод; объединенный культ молодости и спорта отличают метароман Набокова от предшествующей, очень *неспортивной* русской литературы); наконец, вид («было что-то лубочное, слащаво-евангельское в его чертах...»).

¹¹ Nabokov V. Lectures on Russian literature. — N. Y., 1981. P. 309.

¹² 1 Ibid. P. 313–314.

Важным моментом фабулы нарождающегося мета-романа становится любовная связь героя с псевдоизбранницей, малоприятную роль которой в «Машеньке» играет Людмила, наделенная чертами сладострастной хищницы и полностью лишенная женской интуиции (хотя претендует на обладание ею).

Герой делает решительную попытку обрести потерянный рай: отказывается от псевдоизбранницы и собирается похитить Машеньку у Алферова. При этом для достижения своей цели герой вступает в известное противоречие с нормативной этикой (напаивает Алферова в ночь перед приездом Машеньки, переставляет стрелку будильника, с тем чтобы тот не смог ее встретить, а сам бросается на вокзал), и уже здесь, в «Машеньке», возникает далее развивающийся мотив *недузлеспособности* антагониста, по отношению к которому герой может позволить себе совершить любое действие, не испытывая при этом ни малейшего угрызения совести и не признавая за ним права на удовлетворение оскорбленного чувства. В мире теней совесть героя спит.

В конечном же счете Ганин оказывается «собакой на сене»: он тоже не встретит Машеньку, осознав в последний момент, что прошлое не вернуть, что «он до конца исчерпал воспоминанье, до конца насытился им, образ Машеньки остался... в доме теней (пансионе), который сам уже стал воспоминаньем». Переболев прошлым, герой отправляется на другой вокзал, уезжает в будущее. Концовка должна звучать оптимистично, но в этом оптимизме есть известная натужность, и первая попытка обрести потерянный рай в сюжетной развязке свелась к отказу от рая, исчерпанию воспоминания о возлюбленной, «и кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может».

Следующий роман в системе метаромана, «Защита Лужина» (1930), опровергает самым своим возникновением наивную ганинскую идею победоносного преодоления прошлого. Здесь фабула метаромана разворачивается в глобальную метафору и приобретает аллегорический смысл, осуществляясь в истории жизни шахматного гения.

Если Ганин не похож на других, то Лужин – недостижимый образец непохожести, абсолютизация творческого «я». Вместе с тем расстановка фигур в этом романе во многом повторяет «Машеньку», хотя разыгрываемая партия оказывается полным поражением «я» главного героя.

Героиня, не названная по имени (герой назван в романе по фамилии и обретает имя-отчество лишь в финальных строках романа, после своей физической смерти, – здесь продолжается игра Набокова в имена и их значимое отсутствие), оказывается избранницей героя после того, как раскрывается их заповедное душевное родство, имеющее значение для всего метаромана в целом: «Но до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, *когда нiox души безошибочен...*» Эта способность сопряжена у героини с женской жалостью, она готова «постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно», но вот что любопытно: этим существом оказывается не забитый сицилийский крестьянин или английский безработный (пафос социального романа), а несчастное животное: «...чувствовать за тысячу верст, как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконогого осленка с мохнатым брюхом». В этом *весь* Набоков.

Роман начинается на этот раз с изгнания героя из детского рая, символом чего становится обращение к нему по фамилии: «Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным». Изгнанием стал переезд из усадьбы в город, где ждет Лужина школа, и вот зреет его беспомощный бунт (ибо «невозможно перенести то, что сейчас будет»), состоящий в бегстве со станции в рай детства: «Он дошел, словно гуляя, до конца платформы и вдруг задвигался очень быстро, сбежал по ступеням, – битая тропинка, садик начальника станции, забор, калитка, елки, – дальше овражек и сразу густой лес».

Фамилия – это невыносимая объективизация «я», насилие над личностью, закабаление. Вместо рая детства герою предлагается «нечто, отвратительное своей новизной и неизвестностью, невозможный, неприемлемый мир...».

И словно в отместку за то, что именно отец объявляет Лужину приговор об изгнании из рая («Обошлось. Принял спокойно. Ух... Прямо гора с плеч»), в отместку за непонимание Лужин-старший наделен ироническими чертами сниженного «полубога»: *знаменитого* (все последующие отцы в метаромане также знамениты) детского писателя, автора слащавых книжонок для пай-мальчиков. Снижение образа отца – единственно возможное приближение к образу Отца (создать совершеннейший образ – вот творческая головоломка!); ироническая нота отчуждает автора от автобиографической реальности, властно заявляющей о себе.

Найденный на чердаке и вновь выдворенный из рая, Лужин только тогда находит успокоение, когда погружается в свой, обособленный и неприступный мир шахмат (творческая компенсация потери детского рая). В этом мире он призван сыграть роль чудака и гения (устойчивая ассоциация с поэтическим гением). Шахматы прочитываются как аллегория, и в этом отношении – несмотря на точность и правдоподобие описанных шахматных баталий – в романе ощущается подмена, ибо в шахматный мир введена фигура иного творческого калибра, отчего роман приходит в состояние перманентной нестабильности; и он подвержен «осыпям» смысла, как любое аллегорическое произведение.

Шахматная игра – соревнование двух противников – с неожиданной болезненностью вводит в набоковский мир тему творческой конкуренции, соперничества; герой оказывается в уязвимом положении, его теснят с пьедестала, на котором, по логике вещей, он должен пребывать один. Конкурентом Лужина – дуэеспособным конкурентом – становится итальянец Ту-рати, «представитель новейшего течения в шахматах»: «Уже однажды Лужин с ним встретился и *проиграл...*» (курсив мой. – В. Е.). Этот момент поражения совокупного героя метаромана в наиболее откровенной форме выражен именно здесь, в «Защите Лужина», но возможность невыносимого для гордого «я» проигрыша от себе подобного имплицитно присутствует в последующих вариантах метаромана; отработанный вариант не повторяется, но отзывается в любой точке метаромана, подчеркивая его надроманное единство; каждый следующий герой сохраняет память о проигрыше предшественника. Существует, таким образом, некая подспудная, подсознательная часть метаромана, не объяснимая без его сквозного прочтения.

Возникновение более сильного и одаренного соперника-двойника поражает «я» в самую сердцевину, лишает жизнь героя смысла, нарушает тот порядок вещей, который позволяет герою самоидентифицироваться. Двойник куда опаснее антагониста: «...Этот проигрыш был ему особенно неприятен потому, что Турати, по темпераменту своему, по манере игры, по склонности к фантастической дислокации, был игрок его родственного склада, но только пошедший дальше. Игра Лужина, в ранней его юности так поражавшая знатоков невиданной дерзостью и пренебрежением основными как будто законами шахмат, казалась теперь чуть-чуть старомодной перед блистательной крайностью Турати». Здесь, словно не удовлетворившись шахматной аллегорией, и так имеющей прозрачный смысл художественной конкуренции, Набоков повторяется, рождая психологически очень значимый плеоназм: «Лужин попал в то положение, в каком бывает художник, который, в начале поприща усвоив новейшее в искусстве и временно поразив оригинальностью приемов, вдруг замечает, как незаметно произошла перемена вокруг него, что другие, неведомо откуда взявшись, оставили его позади в тех приемах, в которых он недавно был первым, и тогда он чувствует себя обкраденным, видит в обогнавших его смельчаках только неблагоприятных подражателей и редко понимает, что он сам виноват, застывший в своем искусстве, бывшем новым когда-то, но с тех пор не пошедшем вперед».

Вот что в действительности волнует самого Набокова, причем тридцатилетний автор «Защиты Лужина» оказывается как бы в срединном положении: еще молодой, он скорее мог

бы судить о своих учителях как об отставших, но, уже чувствуя себя мастером, он опасается подобной участи и готовится предусмотреть ее, вырабатывая идею «защиты Лужина» – победный вариант игры с «представителями новейшего течения». Однако Набоков трезв в отношении возможностей своей «защиты»: Лужин, досконально разработавший систему обороны, не смог применить ее в турнире с Турати, потому что Турати сделал неожиданный ход (в данном случае неважно, был ли его ход «традиционным» или «новаторским»). Иными словами, защита, выработанная Лужиным, пропала даром: подлинно новый гений наносит своему учителю удар неожиданного свойства, преисполненный чудовищной неблагодарности.

По сравнению с этим ударом конфликт гения с пошлостью отступает на второй план. Гений заводит Лужина столь далеко, что в состоянии «беспамятства» он видит в пошлости нечто прямо противоположное ей: мир райского детства. В романе пошлость собрана и олицетворена в ее родителях, которые яростно сопротивляются браку дочери с Лужиным, но тот плохо разбирается в их неприязни, а при посещении «пресловутой квартиры» будущего тестя Лужин попросту обозначился: «Больше десяти лет он не был в русском доме, и, попав теперь в дом, где, как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия, он ощутил *детскую* радость, желание захлопать в ладоши, – никогда в жизни ему не было так легко и уютно».

«Обозначение» Лужина – сильный набоковский ход, поражающий читателя своей оправданной неожиданностью, после чего, однако, автор делает (если говорить в терминах самого шахматного романа) куда более слабый ход, представляя поведение Лужина в квартире тестя как поведение *стандартного* гения: что-то с увлечением рассказывает о шахматах, углубляясь в подробности, в то время как тесть ничего не смыслит в шахматах (знакомый вариант несветскости гения, разработанный многократно – тем же «антагонистом» Набокова Достоевским в «Идиоте», где Мышкин – гений человеколюбия), и в конце концов пытается совершенно неприлично уединиться с невестой в ее комнате («– Пойдем к вам в комнату, – хрипло шепнул Лужин невесте, и она прикусила губу и сделала большие глаза...»).

В результате Лужин оказывается раздавленным собственной гениальностью: переутомление, нервное истощение, сумасшествие – расплата за жизнь вне всяческих правил. Когда же наступает выздоровление, Лужин вновь оказывается в мире детства: «И вдруг что-то лучисто лопнуло, мрак разорвался и остался только в виде тающей теневой рамы, посреди которой было сияющее голубое окно. В этой голубизне блестела мелкая, желтая листва...» и т. д. «– По-видимому, я попал домой, – в раздумии проговорил Лужин...»

Таким образом, произошла *рокировка*: гений рокируется с детством, детство – с гением, и если уж продолжать это сравнение, то рокировка произошла и в самом метаромане, по сравнению с его предшественником, символистским романом: король метафизики, рокируясь с ладьей эстетики, уходит в угол, а ладья выходит в центр доски.

Мысль Лужина «возвращалась снова и снова к области его детства (вот тоже не очень удачный оборот, замечу в скобках. – В. Е.)... Дошкольное, дошахматное детство, о котором он прежде никогда не думал, отстраняя его с легким содроганием, чтобы не найти в нем дремлющих ужасов, унижительных обид, оказывалось ныне удивительно безопасным местом, где можно было совершить приятные, не лишённые пронзительной прелести экскурсии».

«...Свет детства, – продолжает Набоков, – непосредственно соединялся с нынешним светом, выливался в образ его невесты». Именно в этом месте метаромана возникает мысль о том, что обретение потерянного рая возможно в любви, особенно если возлюбленных соединяет отношение к детству как к поре, «когда нюх души безошибочен». Вместе с тем «подлинное равноправие» существует между влюбленными только на уровне разговора о садах (воспоминания о садах, виденных в детстве); в иных случаях Она признает его превосходство, добровольно покоряется его гению и преклоняется: «...Она чувствовала в нем призраком какой-то просвещенности, недостающей ей самой...»

И тем не менее нормальная, даже счастливая семейная жизнь оказывается не для «я» героя метаромана (продленность сюжета в семейную жизнь, перспектива семейного благополучия, намеченная в «Защите Лужина» как возможный вариант судьбы, не свойственны метароману в целом). И дело, конечно, не в том, что Она разочаровалась (он преспокойно заснул и прохрапел всю брачную ночь – опять-таки стандартное поведение гения, фатально делающего *не то*, – детскость гения *par excellence*), а в том, что Лужина семейное счастье не удовлетворяло (все-таки замена рая семейным счастьем, в которое перерастает любовь, в набоковском метаромане оказывается недостаточной), а поскольку шахматы были запрещены, судьба сама навязала ему новую «партию», делая все, чтобы подтолкнуть его взяться за шахматы (эта тема ходов судьбы – одна из любимых набоковских тем: «Весна в Фиальте» и многое др.) – в романе не может получиться достаточно достоверной и доказательной по причине жанра, ибо игру судьбы воспринимаешь как игру сюжета, так что Набокову нужно было ждать «Других берегов», чтобы по-настоящему прорваться к любимой теме и удовлетворить свою страсть). И тогда, протестуя против явного издевательства судьбы, Лужин кончает жизнь самоубийством.

В злобных шалостях судьбы обезумевшего Лужина есть некий частный момент, уводящий от основной линии метаромана, однако ясно, что «я» его героя должно быть сильнее своей судьбы, и единственно, чем может Лужин утвердить свое «я» в момент насилия над собой, это самоубийство.

Путь героя в «Подвиге» (1932) во многом близок пути его двойников, но здесь ослабление исключительности неоперившегося «я» значительным образом влияет на человеческую сущность героя. В этом романе мы имеем дело с новой разновидностью метароманного «я»; оно во многом куда привлекательнее своих двойников. Это роман о поисках «я» самого себя, наиболее человеческий роман Набокова.

Герой ощущает свое избранничество, но здесь оно предоставлено ему прежде всего как части России: «То, что он родом из далекой северной страны, давно приобрело оттенок обольстительной тайны. Вольным заморским гостем он разгуливал по бусурманским базарам, – все было очень занимательно и пестро, но, где бы он ни бывал, ничто не могло в нем ослабить удивительное ощущение избранности. Таких слов, таких понятий и образов, какие создала Россия, не было в других странах, – и часто он доходил до косноязычия, до нервного смеха, пытаясь объяснить иноземцу, что такое „оскомина“ или „пошлость“. Ему льстила влюбленность англичан в Чехова, влюбленность немцев в Достоевского».

Здесь, в этом эксплицитно «русофильском» пассаже (уникальном для метаромана скорее только своей эксплицитностью, чем по сути дела), гордость за неповторимую родину приводит набоковского героя даже к симпатии по отношению к Достоевскому как соплеменнику, и этот момент гордости тем более запоминается, что в русском детстве герой получил безупречное англофильское воспитание, прошел курс учтивости, сдержанности и даже бесчувственности. Софья Дмитриевна, мать Мартына, находила русскую сказку «аляповатой, злой и убогой, русскую песню – бессмысленной, русскую загадку – дурацкой и плохо верила в пушкинскую няню, говоря, что поэт ее сам выдумал вместе с ее побасками, спицами и тоской».

В России европеец, Мартын в Европе оказался совершеннейшим русским, и этот парадокс также характерен для «я» метароманного героя во всех его вариантах, поскольку отражает неизбывный конфликт героя со средой, всегдашнюю его обособленность и отличность.

Англофильское детство стало и в «Подвиге» тем раем, той начальной точкой отсчета, которая определила дальнейший путь героя. Однако в этом романе Набоков предпочел выбрать рай с трещинкой, приведшей к семейной драме. «Отец Мартына врачевал кожные болезни, был знаменит», – сообщает Набоков, при этом, однако, как и в «Защите Лужина», снижая образ отца, изображает его неустанным бабником, в результате чего случился развод. Напротив, образ матери описан с нежной гордостью: «Это была розовая, веснушчатая, моложавая женщина... Еще недавно она сильно и ловко играла в теннис...» – важное для Набокова добав-

ление. Эта веселая, спортивная женщина, столь непохожая на русских страдалиц, которыми богата русская литература, читала сыну английские книги с картинками, и маленького Мартына волновала мысль о сходстве между акварелью на стене и картинкой в книжке (речь шла в книжке о картине, изображающей тропинку в лесу и висящей прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался с постели в картину, на тропинку, уходящую в глубь леса). Этот образ неосторожной потери «постельного» рая тревожил Мартына и позже, в юности, когда он спрашивал себя, «не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь». Здесь можно сомневаться в слове «счастливое», скорее это дань известному *спортивному* оптимизму героя, но любопытно отметить, что уход из рая осуществился не в подлинную жизнь, а в картину (искусственное измерение, имеющее лишь видимость жизни).

Смерть отца во время революции, «которого он любил мало», потрясла и Мартына, и Софью Дмитриевну (род занятий отца – накожные болезни – так и остался лишь наклейкой, ничем не оправданной, наложенной впопыхах, для отчуждения от подлинной реальности). Размышление об этой смерти привело автора к редчайшему в метаромане случаю определения метафизического кредо героя, привитого, что важно, его матерью: «Была некая сила, в которую она крепко верила, столь же похожая на Бога, сколь похожи на никогда не виданного человека его дом, его теплица и пасека, далекий голос его, случайно услышанный ночью в поле... Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, – но просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, так же бережливо и свято несущим дурное слово, как и доброе (замечательная особенность: отсутствие человека в этом перечне. – В. Е.)... С Мартыном она никогда прямо не говорила о вещах этого порядка, но всегда чувствовала, что все другое, о чем они говорят, создает для Мартына, через ее голос и любовь, такое же ощущение Бога, как то, что живет в ней самой».

Такое кредо, при всей его сдержанности и туманности, остается свидетельством метафизических рефлексий Набокова. В галактике его метаромана подобного рода рефлексии не кочуют из романа в роман, как у Достоевского, но вместе с тем, выраженные в одном месте, сохраняют свое значение для всего метаромана в целом.

Вообще целостность структуры набоковского мета-романа наводит на мысль о том, что только изучение метаромана как системы позволяет создать адекватное представление о каждом романе в отдельности, и речь идет не о знании каждого романа в школярском смысле, а об изучении особой системы художественной *экономики*, которая распространяется на все творчество писателя (у Набокова это только очевиднее, чем у других).

Во всяком случае, *ощущение Бога*, как оно передано в «Подвиге», очень важно для понимания того, как «функционирует» в метаромане набоковская этика. Связь веры с любовью к матери, передача веры через материнскую любовь превращают веру в смутное, но устойчивое, через всю жизнь длящееся чувство.

Утрата рая (так сказать, окончательная) в «Подвиге» обозначена двумя вехами: смертью отца и революцией, и вот уже новый мир – в первые же дни отъезда в эмиграцию – открывает широкие объятья для братания с пошлостью.

На палубе грузового парохода, увозящего мать и сына в эмиграцию («двойник» реального судна, на котором выехала из России семья Набоковых), Мартын знакомится с Аллой, и в романе начинает звучать, переключаясь с «Машенькой», тема псевдоизбранницы: «Ей было двадцать пять лет, ее звали Аллой, она писала стихи – три вещи, которые, казалось бы, не могут не сделать женщины пленительной».

Эта женщина, в которую влюбляется Мартын со всем своим юношеским пылом, призывает героя «заглянуть в рай», но сквозь миражи чувственного рая (псевдорая, естественно) проступают черты безвкусицы и дурного тона, роднящие Аллу с ее фантастически пошлым

мужем, одним из наиболее могучих апостолов пошлости в набоковском творчестве: «Раздеваясь, Черносвистов вяло почесывался, во все небо зевал... Через некоторое время, уже в темноте, раздавался его голос, всегда одна и та же фраза: „Главное, молодой человек, прошу вас не портить воздух“. Бреясь по утрам, он неизменно говорил: „Мазь для лица Прыщемор. В вашем возрасте необходимо...“».

Другую – европейскую – разновидность пошлости Мартын обнаружит в новом, швейцарском, муже матери, Генрихе; это станет крайне болезненным для сына жизненным поражением матери (выйти замуж за пошлость!), и ей останется только мечтать о том, что Россия вдруг «страхнет дурной сон, полосатый шлагбаум поднимется, и все вернутся, займут прежние свои места, – и Боже мой, как подросли деревья, как уменьшился дом, какая грусть и счастье, как пахнет земля...».

Подлинная избранница героя – Соня – в этом романе ставит под сомнение значимость самого избранника. «У него есть по крайней мере талант, – сказала она, – а ты – ничто, просто путешествующий барчук».

Это ложное, но прекрасно стимулирующее сюжетную интригу заявление. И у того, у кого она находила литературный талант, таланта нет (повод для Набокова выставить бездарного коллегу-эмигранта в гротескном виде; повод для Мартынова злорадства), и сам Мартын представляет собой далеко не только барчука. Но последнее следует доказать, и по-юношески уязвленный герой стремится выказать свою пока еще не различимую другими исключительность, ошибается, колеблется, сомневается в себе, и этот подкожный страх, что «я» может не состояться, снимает с Мартына глянец самоуверенности, в целом свойственный набоковскому герою метаромана.

Правда, момент тайного торжества над английским приятелем Дарвином, который поначалу куда значительнее Мартына и которого Мартын в конечном счете перерастает, свидетельствует о том, что дух соперничества и желание быть повсюду первым сохраняется и здесь, указывая на какие-то подспудные комплексы честолюбивого героя, однако метароман обогащается в «Подвиге» достоверной и трогательной картиной не всегда ловкого, а подчас комического юношеского самоутверждения, мечтой о подвиге.

Мартын поклялся себе (тема отказа от «мы» – константа метаромана), что «никогда сам не будет состоять ни в одной партии, не будет присутствовать ни на одном заседании, никогда не будет тем персонажем, которому предоставляется слово или который закрывает прения и чувствует при этом все восторги гражданственности».

Вместе с тем этот индивидуалист, так же, кстати, как и Ганин, в глубине души считает себя «спасителем» России. (Крайний индивидуализм набоковского героя роднит его с героем американского романа, вплоть до персонажей массовой литературы, которые – в одиночку, при благосклонном внимании своих нареченных – могут восторжествовать над бесчисленными полчищами врагов. Набоков без особого труда вписывается в американскую индивидуалистическую культуру). Он принимает решение единолично отправиться в Россию. И вот возникает сладостное юношеское видение: близорукая, но очень любимая избранница осознала, кто талантлив, а кто нет, и зарыдала, «упершись локтями в колени и опустив на ладони лицо. Потом – разогнувшись, громко всхлипнула, словно задохнувшись, переглотнула и вперемежку с рыданиями закричала: „Его убьют, Боже мой, ведь его убьют...“». Отец героини недоумевает по поводу поступка Мартына, но произносит заповедное слово, вынесенное в название книги:

«Я никак не могу понять, как молодой человек, довольно далекий от русских вопросов, скорее, знаете, иностранной складки, мог оказаться способен на... подвиг, если хотите». В чем сущность этого подвига – понять на самом деле невозможно, но зато можно представить себе, что он будет носить характер восстановления (уместнее сказать: «реставрации») детского рая с одновременным обретением и невесты. Поступок безумный, романтический, возможно, савинковско-террористический, но смысл его заложен не в политической конкретике, а в дока-

зательстве избранничества героя. Как и лужинское самоубийство, подвиг Мартына (в сущности, то же самоубийство) обретает значение вызова собственной судьбе.

В романе «Дар» (1937), пустившись вновь в знакомый и неизменный фабульный путь, Набоков, словно собравшись с духом, окончательно уверовав в свой талант, изобразил уже не редуцированный, как ранее, а полноценный и многогранный образ рая, поселив в него впервые идеального отца вместе с идеальной матерью, создав мир особого «волшебства». «Как бы то ни было, – звучит голос героя книги Годунова-Чердынцева, – но я убежден ныне, что тогда наша жизнь была действительно проникнута каким-то волшебством, неизвестным в других семьях. От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысяч книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливов коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и каббалистики латинских имен жизнь приобретала такую колдовскую легкость, что казалось – вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья».

На этот раз герой максимально приближен к автору, в творческом смысле фактически идентифицируясь с ним: его стихи суть стихи самого Набокова (правда, в самом жесте передачи стихов герою содержится скрытый элемент отчуждения от своей поэзии), а его памфлет о Чернышевском – продукт также набоковской мысли.

Детский рай описан подробно и обстоятельно, кроме того, волшебство детства становится предметом поэзии героя (в которой, как ни относиться – я считаю ее вполне посредственной, – звучит искренняя благодарность России: «Благодарю тебя, Россия...»), а также отражено в автокомментариях к этим стихам, так что достигается интенсивная плотность воспоминания. Причем само воспоминание о рае (в стихах) воспринимается героем-поэтом как приближение к потерянному раю – творческий процесс осмысливается как эстетическое измерение возвращения, и в этом тоже поэт совпадает с Набоковым, отныне ведающим, что творит.

Образ отца – великого энтомолога, носителя какой-то своей, неведомой окружающим тайны, который «знает кое-что такое, чего не знает никто», – это даже не положительный, как принято говорить, а совершенный образ, предмет благоговения и восхищения. Именно отец преподает сыну урок глобального отказа от «мы», уезжая в далекие экспедиции «в тревожнейшее время, когда крошились границы России», туда, где «запах эпохи почти не чувствовался». Он не умер (как умер «накожный» врач), а легендарно пропал без вести, оставив семье свободу бесконечного ожидания, отворив дверь в надежду и отчаяние одновременно. Так возникает тема «воскрешения» (отца и вместе с ним рая), напряженного переживания чуда, которое реализуется, однако, лишь в призрачном измерении сна: «Застонав, всхлипнув, Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усовросло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай (отметим это ключевое слово также как нечто противоположное эдипову комплексу. – В. Е.), тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось».

Отметим здесь же и сквозной мотив метаромана: «ледяное сердце», которое славится своей ироничностью, сдержанностью, нелюбовью к сентиментальным всплескам, но которое, однако, мечтает «растаять и раствориться». Вот только климат на дворе неподходящий, и пора таяния наступает только во сне, наяву – никогда.

Эмоциональное состояние, в котором пребывает герой в начале романа, я бы охарактеризовал как панику, охватившую талант в болезненном становлении. Герой с тяжелым отращиванием думает о стихах, «по сей день им написанных», и страстно ищет «создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе». Герой мечется в поисках той единственной книги, которую он должен написать, отвергая по ходу дела проекты книг, возникающие в его голове или навязываемые ему различными доброхотами. Таким образом, в романе возникает редкая в литературе тема плюралистического «автотематизма» (книг в книге): рассмотрение вариантов и отказ сразу от многих из них или же критический анализ сделанного – здесь и уже вышедший сборник сти-

хов, и разнообразные комментарии к нему; подготовительная работа над книгой о молодом самоубийце (с объяснением, почему она не будет написана); несостоявшаяся книга об отце; эмбрион «Лолиты», дар пошлейшего отчима невесты: «Старый пес знакомится со вдовицей, – подбрасывает сюжет этот отчим, – а у нее дочка, совсем еще девочка, знаете, когда еще ничего не оформилось, а уже ходит так, что с ума сойти»; наконец, реализовавшийся «Чернышевский» («упражнение в стрельбе», по оценке самого Годунова-Чердынцева); пристрастные критические оценки русской литературы XIX века; характеристика поэтического авангарда начала XX века.

Герой разрывается между категоричностью собственных оценок (книги, люди оцениваются беспощадно), сомнением и одновременно сомнением в себе. Его сомнение отдает дурным вкусом: вместо того чтобы тратить время «на скверное преподавание чужих языков», он готов преподавать, по его утверждению, «то таинственнейшее и изысканнейшее, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, может быть, даже миллиона людей, мог преподавать: многоплановость мышления...». Однако «он находил забавным себя же опровергать: все это пустяки, тень пустяков, заносчивые мечтания. Я просто бедный молодой россиянин, распродающий излишек барского воспитания, а в свободное время пописывающий стихи, вот и все мое маленькое бессмертие».

Такое расщепление сознания – доселе не столь очевидное – составляет внутреннюю драму той части метаромана, герой которой, при всей своей рефлексии, не может избавиться от целого сонма комплексов.

Это особенно видно в его сложном отношении к сопернику, поэту Кончееву. Если Лужину даже не приходит в голову завязать контакт с итальянцем Турати, то Годунов-Чердынцев мечтает о дружбе с поэтом, ищет – вот новость – диалога с «ты». Однако идеальная модель дружбы, как вытекает из романа, может осуществляться только в воображении; в реальной жизни либо происходит обмен ничего не значащими словами, либо же наблюдается приступ ревнивого чувства: «Глядя на сутулую... фигуру этого неприятно тихого человека... в присутствии которого он, страдая, волнуясь и безнадежно скликая собственные на помощь стихи, чувствовал себя лишь его современником, глядя на это молодое, рязанское, едва ли не простоватое, даже старомодно-простоватое лицо... Федор Константинович сначала было приуныл...»

Во-первых, «двойник» разрушил привычно аристократический стереотип гения, созданный героем; во-вторых, он вызвал целую бурю сальеризма: от чьей-то резко критической статьи о стихах Кончеева он получает «острое, почти физическое удовольствие», хотя и осознает, что принимает участие в дурном деле, заключая с этим критиком «завистливый союз», но все же «ему стало досадно, что о нем так никто не пишет». Он грезит о том, чтобы воображаемый друг-соперник произнес: «Итак, я читал сборник ваших очень замечательных стихов. Собственно, это только модели ваших же будущих романов», – а тот почему-то медлит. Не медлит лишь его будущая возлюбленная, Зина, которая просит, не без робости, у него автограф, и он видит в ее руке свой сборничек стихов, «приятно, в приливе самовлюбленности отмечает он, потрепанный, приятно размягченный двухлетним пользованием». Я выписываю эту цитату из «приятно» потрепанного многими читателями своего экземпляра ардисовского «Дара» и думаю о превратностях литературной судьбы, но что-то удерживает меня от умиления.

Наконец герой берется писать книгу о Чернышевском, задаваясь вопросом о том, отчего это в России «все сделалось таким плохоньким, корявым, серым» и не таился ли в традиционном стремлении «к свету» роковой порок. Однако подлинная цель этого эссе – не понять свое «анти-я» (*анти* по всем параметрам: происхождение, свойства характера, взгляды на жизнь), а высмеять его и разоблачить как псевдогероя (спаситель России разоблачает губителя России), утверждаясь в качестве истинного героя за счет этого разоблачения.

Вот почему в эссе торжествует глумливый тон, а те действительно любопытные мысли, которые посещали Годунова-Чердынцева во время работы над книгой, не нашли в ней места; например, эта: «А с другой стороны, он понемножку начинал понимать, что такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-критические домыслы, и что либералы или славянофилы, рискующие меньшим, стоили тем самым меньше этих железных забияк».

К концу романа герой одерживает победы на всех фронтах. Соперник Кончеев признает его дар и пишет восторженную рецензию на «Чернышевского»: «Прелесть этого сказочно-остроумного сочинения...» Самолюбие героя удовлетворено, несмотря на «претензии к себе», – это позволительная черта критически мыслящей личности; так и должно быть – он уверен в том, что в следующей книге недостатков «не будет»; избранница стремительно завоевана и подчинена общей идее (любит то, что любит герой, и ненавидит соответственно); отец воскрешен (пусть только во сне, но сам сон приносит катарсис воскрешения); месиво пошлости (эмигрантская колония, немцы-туземцы)¹³, которое удручало героя, преодолено в осмеянии – «счастливейший», в сущности, финал, полное торжество «я» героя, даже возвращение в Россию ему гарантировано: «Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить без России, потому что я наверное знаю, что вернусь... буду жить там в своих книгах». Итог: «Я здоров, счастлив». Чего же боле?

В «Даре», единственный раз на протяжении всего метаромана, мы встречаемся с удовлетворительным исходом поисков рая, и этот исход несколько раздражает своей концепцией счастья.

В торжествующем герое содержатся все слабости эгоцентрического «я». Оно оказывается самодостаточным и потому не нуждается ни в сострадании, ни в любви читателя. Оно только и занимается, это признает Годунов-Чердынцев, «обходом самого себя».

Вот ключевой парадокс набоковского метаромана: его герой слабее в своей силе, сильнее в своих слабостях.

Набоковский герой хорош прежде всего в защите, в обороне (применим спортивные термины, столь любезные автору), в мучительный момент выживания, в противоборстве. Тогда в нем проявляются завидный стоицизм, сопротивление всем подлостям тоталитаризма, отказ от любой формы коллаборационизма, независимость духа и суждений, достойная защита своих идеалов, связанных с неразрушаемыми *устоями детства*.

Именно потому русский метароман Набокова читается лучше всего тогда, когда общественная ситуация выглядит безвыходной. Пора же общественного подъема едва ли способствует его актуализации, а у нас, как водится, вышло недоразумение: в застойное время он – столь нужный! – был запрещен; теперь разрешен, но насколько он – я беру здесь только социальный аспект – нужен?

Герой Набокова слаб в момент успеха, когда вместо трагического «я», воспринимающего жизнь как чужбину, учащегося и учащего презрению, «я» стремится к экспансии, становится бойко и бодро рассуждающим, гедонистическим, загорелым, здоровым и счастливым, наделенным похотью тщеславия (размышления о будущем трепете читателя, узнавшего о трогательной дружбе Кончеева и Годунова-Чердынцева, – тема, достойная Гоголя). Его победа оказывается пирровой. Концепция индивидуализма, судя по опыту героя мета-романа, замечательно работает лишь в драматических условиях, не переживая своей победы. Иными словами, обретение рая в метаромане Набокова является лишь иллюзией обретения, на самом деле становясь его

¹³ Гимн торжествующей пошлости, объединенной в бюргерскотуристическом «мы», Набоков создал в «графоманских» куплетах песни из рассказа «Облако, озеро, башня»: Распрости с пустой тревогой, Палку толстую возьми И шагай большой дорогой Вместе с добрыми людьми... – и т. д.

окончательной утратой, в то время как в бесплодных поисках потерянного рая страждущая душа обретает достоинство.

В своем *положительном* творчестве герой Набокова может лишь самовыразиться (я=я), и здесь становится заметной общая слабость литературы, построенной на принципе самовыражения, без опоры на онтологическую реальность, без опоры на то, что выходит за пределы «земного рая». Это не сильная сторона набоковского метаромана; невольно испытываешь кризис доверия к его герою. Я не разделяю распространенного мнения (оно бытует в устной форме, в основном среди нашей интеллигенции), что «Дар» – лучший довоенный роман писателя.

В последний раз, в последний путь (каламбур в духе самого Набокова) по канве метароманной фабулы отправляется герой «Приглашения на казнь» (1938).

«Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом» – вот знаменитое начало этого романа, герой которого повинен в «гносеологическом» преступлении, в «некоторой своей особости» и желании эту «особость» скрыть: «Чужих лучей не пропускаю, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога».

Здесь мы вновь имеем дело с редуцированной фабулой, причем в «Приглашении на казнь» она редуцирована еще более радикально, чем в «Защите Лужина», и эта редукция ведет не к аллегории, а к притче.

В отличие от всех своих метароманных предшественников Цинциннат Ц. лишен счастливого детства. Он не наследник, а сирота. Но существуют четыре момента, благодаря которым он ощущает свою принадлежность к потерянному раю.

Во-первых, связь с прошлым, в котором не было всеобщей прозрачности. Потерянный рай отнесен в отдаленное прошлое, о котором ностальгически думает Цинциннат (напоминающая скорее героя романа Оруэлла «1984», чем всех своих предшественников), рассматривая в камере смертников старинные журналы: «То был далекий мир, где самые простые предметы сверкали молодостью и врожденной наглостью, обусловленной тем преклонением, которым окружался труд, шедший на их выделку...»

Во-вторых, связь с *там* (аналог «других берегов»), связь с природой, всегдашней союзницей набоковского героя: «Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады!.. Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, там-там далекого оркестра...»

В-третьих, таинственный отец, «безвестный прохожий», «бродяга», «беглец», который «сжигается живьем», – короче, таинственная личность, о которой мать Цинцинната говорит, опуская лицо: «Он тоже, как вы, Цинциннат...» – намек на фамильную «непрозрачность».

Но если отец – «беглец», то мать – порождение «нового» времени; сила зла калечит драгоценный образ: «Нет, вы все-таки только пародия, – прошептал Цинциннат», однако в выражении глаз Цецилии Ц. он на мгновение увидел «настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула подкладка».

В-четвертых, мир снов: «В снах моих мир облагорожен, одухотворен...»

Тема избранницы исказилась в «Приглашении на казнь» темой предательства, торжествующего в романе. Марфинька как невеста ассоциируется Цинциннатом с *там* Тамариных Садов: «Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков...»; с ней связаны «упоительные блуждания» по этим садам (сад – аналог рая у Набокова), но затем началась катастрофа:

«Между тем Марфинька в первый же год брака стала ему изменять, с кем попало и где попало. Обыкновенно, когда Цинциннат приходил домой, она, с какой-то сытой улыбочкой прижимая к шее пухлый подбородок, как бы жуя себя, глядя исподлобья честными карими глазами, говорила низким голубиным голоском: „А Марфинька нынче опять это делала“».

Если Мартыну чувство ревности давало импульс к борьбе с соперником, в которой мужало его «я», то Цинцинната Ц. ревность ведет напрямик в *ад*: «Вечная пытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать, смертельно бояться нагнуться, чтобы случайно под столом не увидеть нижней части чудовища... четырехное нечто, свивающееся, бешеное... Я опустился в ад за оброненной салфеткой».

Тем не менее, несмотря на предательства, Цинциннат неистово любит жену, стремится сказать ей *два слова* наедине в камере, пишет письмо, чтобы до нее дошло, что его убьют, и чтобы она испугалась, и она испугалась – *оказаться его соучастницей*. Но насколько подлинней эта бессмысленная любовь любви Годунова-Чердынцева и его всепонимающей «соратницы» Зины, ибо этот разрыв между чувством и смыслом подан в «Приглашении на казнь» как знак неизбывной муки земного существования, как порождение человеческой слабости и беспомощности.

Мир пошлости в этом романе оформился в тоталитарное измерение, приобрел орудия изощренных пыток, репрессивный аппарат. Теперь не герой, задираясь, играет с пошлостью, а пошлость играет с героем, как с игрушкой, крутит, вертит им и уничтожает. Роли поменялись. Из победителя пошлости, знатока и разоблачителя противника герой превращается в побежденного, и в таком униженном положении – отодвинутый от рая временем и сиротством – он приглашается к покаянию. «Покайся, Цинциннатик, – предлагает ему остряк-шурин, и то же самое предложит ему и Марфинька. – Ну сделай одолжение. Авось еще простят? А? Подумай, как это неприятно, когда башку рубят. Что тебе стоит? Ну, покайся, не будь остопом».

И здесь вдруг впервые и единственный раз в творчестве Набокова наступает крах стиля. Цинциннат лепечет, оговаривается, путается в словах, мир плывет перед глазами смертника, возникает косноязычие. «У меня лучшая часть слов в бегах, – признается Цинциннат Ц. в своих записях, – и не откликаются на трубу, а другие – калек».

Вот этот мир слов-калек, который до того использовался Набоковым только для передачи пошлых мыслей пошлых людей, в «Приглашении на казнь» становится единственно возможным средством самовыражения человека, над которым навис топор, и именно здесь, в выборе слов-калек, Набоков сближается с теми чуждыми ему направлениями в литературе, которые *взрывают* стиль как негодное средство. Ибо что такое стиль в экзистенциальном измерении? Стиль – это не просто человек, как утверждает формула Бюффона, но человек, нашедший в своем слове общую меру между собой и миром, то есть человек, подчинивший и одомашнивший мир. Но когда нет общей меры, как ее нет в «Записках из подполья» или у обэриутов, то тогда стиль стремится к самоуничтожению, порождая стиль-калеку, обрывочный, рваный суррогат стиля, который отражает не приобретение мира, а потерю его.

Когда нет спасения, нет спасения и в слове. Все опустошено. Спаситель, роющий спасительный туннель, оказывается не кем иным, как препошлейшим месье Пьером, который отрубил герою голову. Вместо друга-соперника Кончеева другом героя в «Приглашении на казнь» прикидывается палач.

«Все сошлось, – констатирует Цинциннат в нетвердых словах, – то есть все обмануло – все это театральное, жалкое, – посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, добродетель соседа, наконец, холмы, подернувшиеся смертельной пылью... Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, – и не в ее тесных пределах надо было искать спасения. Странно, что я искал спасения...»

Герой оказывается в предельном состоянии одиночества: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке». По-прежнему, как и всегда, остается единственная опора на собственное «я»: «Я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!.. и мне довольно этой точки – собственно, больше ничего не надо».

Но, поскольку речь здесь идет о невыносимом страдании, сил на самолюбование больше нет: «Я не облизываюсь над своей личностью, не затеваю со своей душой жаркой возни в темной комнате»; «Как мне страшно, – доносится до нас голос героя. – Как мне тошно. Но меня у меня не отнимет никто».

Эта вера в свое «я» оказывается сильнее топора. Когда Цинциннату на плахе, при скоплении народа, отрубили голову, *он подумал*:

«„Зачем я тут? отчего так лежу?“ И, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся...

...Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, только задние нарисованные ряды оставались на месте... Все расплзлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки, мелкие обломки позлащенного гипса, картонные кирпичи, афиши; летела сухая мгла; и Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

Этот метафизический финал романа, он же финал всего русского метаромана (его «буквальное» продолжение уже немыслимо, и выход Набокова в другой язык был, в известной степени, освобождением от затянувшей его в свои сети фабулы, от навязчивого сюжета), производит революцию в системе набоковских ценностей явно определившимся стремлением к «мы». У героя «Приглашения на казнь» нет соперника – соперники в экстремальной ситуации тоталитаризма перевелись, – а его интерес к тому, нет ли в тюрьме, кроме него, других заключенных, свидетельствует о возрастающем интересе к *сообщникам*, невозможным в этом мире, но горячо желанным, где-то *там* существующим.

«Вы – не я, вот в чем непоправимое несчастье» – эти слова Цинцинната распространяются на весь мета-роман, но вместо томления духа и поисков «сладкого» рая в «Приглашении на казнь» проступает подлинное, не обузданное стилем страдание, настоящая боль.

Итак, «я» набоковского метагероя обретает истинную человеческую силу в момент слабости, сомнения в себе, любовной неудачи (Мартын), нервного перенапряжения (Лужин) и бледнеет, меркнет, дурнеет и дуреет в момент славы и самоутверждения (Федор Константинович Годунов-Чердынцев – вот это разросшееся «я», чью экспансию удачно и произвольно передает расплзшееся чуть ли не на целую строку претенциозное имя героя).

Что же касается героини, то и здесь, когда она является лишь «лунным» отражением героя, его «женским» всепонимающим двойником, не создается необходимого напряжения, и Марфинька торжествует над Зиной.

В момент успеха самодостаточное «я» метагероя вытесняет любое эмоциональное отношение к нему, кроме чувства преклонения (так смотрят на кумиров поклонники). В момент же страдания «я» метагероя становится действительно героическим, питаясь теми соками, которые дало ему его блаженное детство, не разрушаясь, ибо оно не способно к разрушению (лучше топор, чем измена собственному «я», – этическая аксиома метаромана).

В результате «я» метаромана дробится и множится, это – спутники, вращающиеся вокруг той планеты, которую можно назвать набоковским, авторским «я» (описание этой планеты – в «Других берегах»). Множественность «я» объясняется тем, что ни одна из его масок не исчерпывает глобального конфликта между «я» и миром. Этот конфликт становится жизненно важным предметом исследования автора, который видит мир в ипостаси мира-чужбины, иными

словами, возникает *герой в изгнании*, и форма эмиграции оказывается лишь вынужденной метафорой глобального изгнанничества человека, его утраты «земного рая».

Именно потому Набоков возвысился не только в эмигрантской литературе, но возвысился и *над* эмигрантской литературой, что тема изгнанничества получила в его творчестве универсальный и экзистенциальный характер.

Презрение «я» к тому неподлинному миру, в который это «я» *выгнано*, по сути дела, редуцировало мир, набор аляповатых бутафорских декораций. Нарастающее из романа ощущение бутафорности мира связывает Набокова с символистским романом (А. Белый, Ф. Сологуб), но Набоков одновременно и разрывает с ним, так как метафизический уровень переосмыслен им в категориях «земного рая», то есть предельной, но здешней реальности.

Призрачность мира, сгущаясь в «Приглашении на казнь», обретает наконец такую тоталитарную реальность, с которой «непрозрачный» герой не может совладать, становясь ее физической жертвой, но сохраняя неделимость своего «я» в организованной набоковской этикой системе сопротивления.

И хотя в противоборстве с тоталитарной реальностью «я» теряет самое дорогое – *дар слова*, впадает в косноязычие, – именно на пределе возможного возникает онтологическое прозрение.

Метароман, таким образом, завершается неожиданным взрывом системы его же ценностей, и этот взрыв разворачивает Набокова к русской литературной традиции.

Цинциннат Ц. – не творец, в отличие от Годунова-Чердынцева, но безвестный учитель дефективных детей; эта ипостась набоковского героя имеет кардинальное значение, и не будь «Приглашения на казнь», метароман потерял бы важное измерение в поисках потерянного рая. Поиски «мы», в сторону которых устремляется обезглавленный Цинциннат, – поиски «существ, подобных ему».

Поэтика Добычина, или Анализ забытого творчества

Подавляющее большинство литературных текстов, написанных в разных странах, в разных жанрах, в разные эпохи, обречено на забвение. Историю литературы, однако, представляет не это огромное кладбище, а небольшое количество произведений, которые оказались жизнеспособными, смогли пережить свое время. Каковы принципы естественного литературного отбора?

Почти всегда, за редчайшими исключениями, мы оказываемся беспомощными в оценке будущей жизни произведения. Кто в 20—30-е годы, при всем том, что существовало понятие «гамбургского счета» в литературе, мог определить посмертную судьбу платоновских рассказов, поставить Платонова выше таких популярных в ту пору и безусловно талантливых писателей, как Бабель и Пильняк? Кто мог предвидеть еще полвека назад, что в 70-е годы будут раскопаны и перепечатаны большими тиражами самые «мелкие», затерявшиеся в газетных подвалах фельетоны М. Булгакова? Приходится констатировать, что критика, при всем своем современном научном обеспечении, продолжает быть крепкой именно задним умом, что она скорее идет за оценкой, вынесенной временем, чем руководствуется своими специфическими критериями. Гораздо лучше обстоит дело с ретроспективным анализом, доказывающим гениальность того или иного произведения, выдержавшего испытание временем, то есть доказательством по сути дела уже доказанного.

Литературно-критическая мысль, возможно, и не создана для каких-либо достоверных пророчеств. Возможно, в том и заключается таинство литературы, что она открыта прошлому, а не будущему, не прогнозируется и что сам писатель всегда находится в сомнении относительно значимости своего творчества для последующих поколений. Связанная инерцией эстетических представлений, литературно-критическая мысль далеко не всегда может выработать верный подход к современным произведениям. Это, видимо, объясняется тем, что действительно новое произведение искусства смещает устоявшиеся эстетические представления радикальным образом, причем не в линейной плоскости, а создавая новое эстетическое измерение.

Рассматривая процесс забвения литературного произведения, мы наблюдаем его превращение из литературного факта в факт исторического свидетельства, чаще всего ограниченного значения. Этот предел разложения произведения можно считать его «историческим» скелетом.

Есть принципиальная разница между справедливо и несправедливо забытыми произведениями. Первые как раз выражают собой идею линейной преемственности, подражательной прилежности, идею примитивного представления об эстетическом развитии. Нет никакой возможности, да и не нужно стремиться сократить произвольный поток подобной литературы, хотя она часто развращает читательский вкус и наносит вред эстетическим представлениям эпохи, порою настолько значительный, что диву даешься: как еще может сохраняться, откуда берется та надвременная оценка, которая в конечном счете разоблачит и развенчает посредственность.

Несправедливо забытое произведение, может быть, только потому и следует считать *несправедливо* забытым, что оно в свое время выпало из *инерционных* представлений нормативной эстетики. Его возрождение связано, как правило, с *переоценкой ценностей*, с коренной ломкой эстетических представлений. Возрождение, или, можно сказать, воскрешение, забытого произведения зачастую становится функциональным, то есть текст вызывается из небытия как участник современного спора, как аргумент для подтверждения идей нового литературного направления. Так, романтики, разрывая с нормативной эстетикой классицизма, открыли для себя Шекспира. Неканоничность с точки зрения классицизма Шекспира или (если взять другой пример) подозрительная с той же точки зрения «незавершенность», фрагментарность Паскаля — все это оказывается не недостатком, а достоинством в новой аксиологии.

Несправедливо забытое произведение либо отчуждено сознательно своим временем, торжественно предано проклятию и похоронено с хулой, как это случилось с Садом, либо же забыто невольно, бессознательно, по случайности, ошибке, стечению неблагоприятных обстоятельств. Если произведение забыто сознательно, его воскрешение зачастую содержит элемент литературного скандала, борьбы страстей.

При воскрешении забытого произведения объективность суждений часто нарушается. Недавнему «покойнику» приписываются качества, которыми он не обладает, он обретает значение современника, коим не является. Нередко происходит искажение исторической перспективы, и в таком случае требуется достаточно много времени, чтобы найти вновь открытому произведению подлинное место в истории литературы.

Случай с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита» дает достаточно материала для понимания такого рода эксцессов. Быть может, это не был типичный случай открытия текста, поскольку он не был забыт, а скорее просто не существовал в читательском сознании, однако если говорить в целом о прозе Булгакова, то она была в основном забыта. Когда роман извлекается через много лет после его написания на яркий свет посмертной славы, любое отрицательное мнение о нем ставит высказавшего его критика в ложное положение. Эйфория возрождения произведения не способствует адекватной оценке.

Однако для конкретного анализа забытого произведения возьмем другой пример, который кажется убедительным по ряду соображений. Во-первых, это действительно прочно забытое произведение забытого автора, имя которого еще вчера было известно лишь узкому кругу специалистов по советской литературе довоенного периода. Во-вторых, это произведение обладает серьезными литературными достоинствами, так что это пример несправедливо забытого текста. В-третьих, оно написано сравнительно недавно, и потому литературный контекст не нуждается в дополнительном анализе, который способен увести нас далеко в сторону. Наконец, это произведение переиздано, так что его анализ, возможно, не пропадет даром. Речь идет о центральном произведении в творчестве русского советского писателя Леонида Ивановича Добычина (1896–1936), романе «Город Эн», опубликованном в издательстве «Советский писатель» в 1935 году.

Через год Добычин покончил жизнь самоубийством. О Л. Добычине известно немного, но образ, складывающийся из обрывочных сведений, создается яркий, привлекательный. Это образ *настоящего* писателя: требовательного к себе, последовательного, бескомпромиссного. Судя по мемуарам современников (в частности В. Каверина), Добычин, что называется, знал себе цену и весьма критически относился к творчеству многих собратьев по перу. Его саркастического ума побаивались писатели Ленинграда, где он прожил последние годы жизни. Из литературы того времени Добычин выделял прозу Тынянова и Зощенко, хотя к последнему у него были свои «придирки». Судя по тем же воспоминаниям, Добычин довольно скептически относился к прозе Бабея, считая ее «парфюмерной». Эта оценка позволяет почувствовать его отношение к роли формы в произведении – вопросу, игравшему большую роль в литературных дискуссиях 20-х годов. «Орнаментализм», свойственный прозе целого ряда писателей той поры (Пильняк, Замятин и др.), по всей видимости, не удовлетворял Добычина своей внешней эффектностью; и действительно, в исторической перспективе именно это качество прозы 20-х годов, после яркой вспышки интереса к нему, стало быстро устаревать как стилистический прием: на нем лежит печать времени, не позволяющая произведениям, написанным в этой манере, существовать независимо от него (то же можно сказать и о поэзии; от этой «печати времени» в конце жизни мучился Пастернак). Не пошел Добычин и путем зощенковского сказа, и, хотя у меня нет сведений о его непосредственном отношении к сказу, можно, однако, предположить, что сказ казался Добычину прямолинейным приемом, отчуждающим автора от рассказчика таким образом, что автор оказывался в высокой, «чистой» позиции, а рассказчик – в «нечистой».

Добычин прожил весьма короткую жизнь и написал сравнительно немного: два сборника рассказов и маленький роман – вот, собственно, и все, не считая архивных материалов. Его писательская «скупость» нуждается в расшифровке. По всей видимости, она связана с профессиональной требовательностью к себе, но не исключена и дополнительная интерпретация: Добычин был писателем одной темы, и он настойчиво искал ее развития, что было непросто.

Об этой теме он заявил уже в своем литературном дебюте, который выглядел обещающим. В 1924 году в журнале «Русский современник», издававшемся при ближайшем участии Горького и зарекомендовавшем себя высоким уровнем печатавшихся в нем материалов, Добычин опубликовал рассказ «Встречи с Лиз», который начинался так:

«Шевеля на ходу плечами, высоко подняв голову, с победоносной улыбкой на лиловом от пудры лице, Лиз Курицына свернула из улицы Германской Революции в улицу Третьего Интернационала. С каждым шагом поворачивая туловище то направо, то налево, она размахивала, как кадилом, плетеным веревочным мешком, в который был втиснут голубой таз с желтыми цветами. Кукин молодцевато шел за ней до бани. Там она остановилась, повернулась, торжествуя взглянула направо и налево и вспорхнула на крыльцо. Дверь хлопнула. Торговка, сидя на котелках с горячими углями, предложила Кукину моченых яблок. Не взглянув на них, он, радостный, спустился на реку.

– Пожалуй, – мечтал он, – теперь уже разделась. Ах, черт возьми!»

В этой дебютной экспозиции Добычин ясно заявил о своих писательских намерениях. Он пишет о пореволюционном захолустье, где улицы с прогнившими домиками уже торжественно переименованы, где в клубе штрафного батальона ставится «антирелигиозная» пьеса, где романтический герой Кукин идет в библиотеку, чтобы взять «что-нибудь революционное», но смысл этих преобразований, по мысли Добычина, остается внешним, не затрагивает основ сознания, которое оперирует старыми, вековыми понятиями (моченые яблоки торговки, голубой таз с желтыми цветами, сравнение авоськи с кадилом – все это не случайно; все это не только приметы быта, но и непоколебимые, розановские устои жизни). «Революционность» Кукина объясняется жаждой продвинуться по службе и интересом, который он с примитивным нежным цинизмом испытывает к профсоюзной деятельнице Фишкиной. Эта «раздвоенность» Кукина между объектами его интереса – кокетливой Лиз, с которой он так никогда и не познакомился, и активисткой Фишкиной, ради которой он «готов сочувствовать» низшим классам, – характерна вообще для атмосферы рассказов Добычина, где сошлись два мира со своими укладами: церквами, кадилами и – революционными маршами, но не для героического противостояния, как казалось рьяным утопистам, а для оппортунистического сожительства. Экспрессионистская поэтика ранних рассказов Добычина питается живописным контрастом двух миров, который разрешается всеобщим маскарадом, «переодеванием». Обыватель, чувствуя силу власти, рад обрядиться в новые одежды, с удовольствием усваивает новый лексикон, подражает манерам времени, но в душе мечтает о том, что Лиз, «пожалуй, уже разделась». Позиция Добычина может сойти за изображение гримас нэпа, примелькавшееся в литературе «попутчиков» той поры, однако в этом маскараде автор видит нечто большее, чем гримасы. Его нарастающий конфликт со временем связан с «невозмутимостью» повествователя-наблюдателя, который, однако, с внутренним напряжением, завуалированным иронией, следит за процессом перерождения обывателя в «нового человека».

Сомнения, охватывающие писателя, как это ни странно на первый взгляд, проявляются в том значении, которое имеет в его творчестве стихия воды: уже в дебютной композиции возникает образ бани и реки. Водяная стихия многозначна: она обнажает не только тела, но и души. Эта стихия заманчива и опасна. Степень этой опасности разномасштабна: от бани у Лиз образовались «нарывы на спине» (в газетах было напечатано ее письмо, озаглавленное «Наши бани»; здесь, безусловно, социально обозначенная игра понятий: чистый – грязный), в реке в

конце рассказа Лиз утонула (из обывательского разговора: «Знаете ее обыкновение повертеть хвостом перед мужчинами. Заплыла за поворот, чтобы мужчины видели...»).

Так в стихии воды соединились у Добычина эротика как торжествующая витальная сила (раздевание, подглядывание, «повертеть хвостом перед мужчинами») и смерть: «Гаврилова сидела на крыльце. Увидя, что идут, поднялась и ушла в дом: она недавно бросилась в колодец и теперь – стыдилась» (рассказ «Старухи в местечке»).

Водяная стихия неявно, но определенно противостоит стихии огня, революционному пламени, стихии преобразования. Вода заливают весь этот огонь.

Стихия воды навязчива. Рассказ «Ерыгин» (в скобках скажу, что рассказы Добычина в основном названы по имени или фамилии героев: «Козлова», «Ерыгин», «Савина», «Лидия», «Сорокина», «Лешка», «Конопатчикова» – таков почти полный состав первой книжки Добычина «Встречи с Лиз», вышедшей в 1927 г., – роль имени у Добычина огромна, непонятно даже, герой ли представляет свое имя или же имя представляет героя; фамилии – «говорящие», хотя не так откровенно, как у Гоголя, они создают атмосферу тоски и уродства жизни; в этом смысле они поистине онтологичны), так вот рассказ «Ерыгин» также начинается у воды: «Ерыгин, лежа на боку, сгибал и выгибал ногу. Ее волоса чертили песок. Затрещал барабан. Пионеры с пятью флагами возвращались из леса. Ерыгин поленился снова идти в воду и стер с себя песчинки ладонями».

Ерыгин похож на Кукина (вообще у Добычина «взаимозаменяемые» персонажи, это не типы, а некая эманация общего духа), только он метит выше: не в романтические герои, а в писатели. Его поддерживают, хотя рассказы его откровенно халтурны. Здесь редкий случай обнажения позиции самого Добычина, который не скрывает своего сарказма по отношению к литературному обывательскому оппортунизму: «Интеллигентка Гадова играет на рояле, – пересказывает Добычин рассказ Ерыгина. – Товарищ Ленинградов, ответственный работник, влюбляется. Ездит к Гадовой на вороном коне, слушает трели и пьет чай. Зовет ее в РКП(б), она – ни да, ни нет. В чем дело? Вот Гадова выходит кормить кур. Товарищ Ленинградов заглядывает в ящики и открывает заговор. Мужественно преодолевает он свою любовь. Губернская курортная комиссия посылает его в Крым. Суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: «Советская власть не мстит».

На выход сборника «Встречи с Лиз» откликнулся сочувственной рецензией известный литературовед Н. Степанов. Он же в журнале «Звезда» (1927, № 11) рассмотрел рассказы Добычина с точки зрения «проблемы бытописания, одной из важнейших проблем, стоящих перед современной прозой».

Критик находит оригинальность рассказов в «их стилистической манере», видит в них «обрывки хроники, где случайные и, казалось, ненужные подробности (убедительные своей бытовой «фотографичностью») дают почти бессюжетные «картины» провинциальной жизни». В качестве стилистической особенности Добычина Н. Степанов выделяет почти «беспредметность», недоговоренность, отсутствие каких-либо переходов от одного момента повествования к другому, иллюзию объективности «случайных записей» и отмечает, что «события, люди и вещи у него уравниваются». У Н. Степанова точные наблюдения, но он несколько суженно толкует прозу Добычина в ключе «бытописания». Для

Добычина быт, очевидно, лишь отправная точка философского осмысления жизни, в которой много, по его идее, нелепости, бреда. «События, люди и вещи» уравниваются Добычиным не в бытовом, а в экзистенциальном измерении. Именно с этой точки зрения становятся понятными такие верно выделенные категории добычинской поэтики, как бессюжетность и своеобразный композиционный монтаж рассказов: события в них не связываются воедино, но как бы наталкиваются друг на друга, *наезжают*, создавая эффект их общей необязательности.

Новый писатель оказался непростым орешком для критики. Н. Степанов обманулся добычинским псевдобытописанием. Другие критики увидели в прозе Добычина тяжбу с

эпохой. В 1931 году, в связи с публикацией второго сборника рассказов – «Портрет», О. Резник писал в «Литературной газете» (1931, № 10), в рецензии под названием «Позорная книга»: «...Увечные герои и утопленники наводняют книгу... Конечно же речь идет об обывателях, мещанах, остатках и объедках мелкобуржуазного мира, но, по Добычину, мир заполнен исключительно зловонием, копотью и смрадом, составляющим печать эпохи...»

Сборник «Портрет» больше чем наполовину состоит из рассказов предыдущего сборника, причем два старых рассказа здесь появляются под новыми названиями («Сорокина» становится «Дорианом Греем», «Лешка» – «Матросом»). Из впервые напечатанных рассказов есть двести малозначительные зарисовки, рассказ «Хиромантия» отчасти повторяет «Встречи с Лиз», однако в последних рассказах сборника («Пожалуйста», «Сад» и особенно «Портрет») чувствуется действительно нечто новое по сравнению с прошлой книгой.

Повествование теперь строится не по статическому принципу контраста, а по динамической модели контрапункта. Событие, стало быть, не «случается», а «длится», варьируется, развивается попеременно с другими событиями.

В рассказе «Пожалуйста» тема болезни и смерти козы соседствует и переплетается с темой сватовства. Само же сватовство гротескно монтируется с темой времени. Добычин предлагает свой вариант лозунга «Время – вперед!», который в его рассказе развивает будущий жених – «в котиковой шапке и в коричневом пальто с барашковым воротником».

«– Время мчится, – удивлялся гость. – Весна не за горами. Мы уже разучиваем майский гимн.

сестры, —

посмотрев на Селезневу, неожиданно запел он, взмахивая ложкой. Гостя подтолкнула Селезневу, просяив.

наденьте венчальные платья,
путь свой усыпьте гирляндами роз...»

Все это еще пока – дурная самодеятельность. Селезнева в растерянности. Она из вежливости поддакивает, но «гость не нравился ей. Песня ей казалась глупой. „До свиданья“, – распростились наконец».

Коза у Селезневой умерла – жених нагрязнул снова. Видно, он учительствует: «В школу рановато, дай-ка, думаю...»; видно, за ним будущее, и, наверное, он добьется своего, ломает сопротивление, восторжествует: «– Ну, что же, – оттопырил гость усы. – Не буду вас задерживать. Я, вот, хочу прислать к вам женщину: поговорить. – Пожалуйста, – сказала Селезнева».

«Сад» заполнен неологизмами эпохи – они как бы сами по себе и составляют содержание рассказа: делегатки, профуполномоченный, окрэспезс, работпрос, медсантруд, пенсионерка, отсекар, корэмбеит, конартдив, оссенобоз, волейбольщики и, наконец, культотдельша, которая требует от купальщиков, плещущихся в темноте, – и снова стихия воды! – «чтобы все были в трусах». И посреди этого слова-сада стоит поэтесса Липец, чьи стихи были напечатаны в сегодняшней газете:

гудками встречен день. Трудящиеся...

«Портрет», в сущности, уже не рассказ, а подготовка к роману. Впервые от объективного повествования Добычин переходит к повествованию от «я» героя, причем в «Портрете» это девичье «я», то есть подростковый взгляд, неизбежно остранный и свойственный будущему роману.

«– Вы чуждая, – сказала Прозорова, – элемент-ка, – но вы мне нравитесь. – Я рада, – благодарила я». Нетрудно понять злобу О. Резника: у Добычина получил в 1931 году право на голос «чуждый элемент», да еще милый, да еще по-девичьи влюбленный, не кто-нибудь, а дочь врача.

Эпоха отменила все чудеса, чтобы самой стать чудом. Даже магия обязана быть научной. Как не вспомнить М. Булгакова, читая в «Портрете»: «Али-Вали отрезал себе голову. Он положил ее на блюдо и, звеня браслетами, пронес ее между рядами, улыбающуюся.

– Не чудо, а наука, – пояснил он. – Чудес нет».

О. Резник свел конфликт Добычина с миром к конфликту с эпохой. Ему показалось, что «зловоние, копоть и смрад» составляют у Добычина именно «печать эпохи»... Добычин, в самом деле, шел против течения. Он не только не скрывал своих сомнений, но, по сути дела, ставил сомнение в центр своих философских раздумий. Он думал, что оправдывается честностью: его «беспристрастный» взгляд *послужит эпохе*, явится как бы предостережением против излишне оптимистического представления о человеческой природе. Но эпоха была охвачена энтузиазмом жизненного переустройства. На этом фоне Добычин действительно выглядел белой вороной; его спокойная бестенденциозность казалась пределом пессимизма и негативной тенденциозности. Стилистические нюансы не играли никакой роли. Добычин был решительно вытеснен в маргинальный пласт «несвоевременной литературы».

Но он не сразу сдался. Он не перестал писать и даже печататься, о чем свидетельствует его роман «Город Эн».

Не исключено, что «Город Эн» был последним «формалистическим», с точки зрения официальной критики, романом, проскочившим в печать буквально накануне начала повсеместной борьбы с «формалистами» (известнейшая статья «Сумбур вместо музыки» появилась в «Правде» в январе 1936 г.). Неудивительно, что реакция на *свежий* образчик «формализма» была особенно уничтожающей и уничижающей: «Неприятный, надуманный стиль расцветает на благодатной для этого почве – натуралистической, безразлично поданной семейной хронике рассказчика... – писала Е. Поволоцкая. – Вывод ясен: „Город Эн“ – вещь сугубо формалистическая, бездумная и никчемная. Формализм тут законно сочетается с натурализмом» («Литературное обозрение», 1936, № 5).

В романе Добычин снял конфликт двух миров и обратился к старому миру. Живописность конфликта его более не увлекала, и дело объяснялось, видимо, не только внешними обстоятельствами, но и внутренними причинами: Добычин хотел углубиться в сущность экзистенциальной проблемы.

Добычин написал автобиографическое произведение, в котором довел до определенной чистоты (с точки зрения поэтики) идею «нейтрального письма». «Нейтральное письмо» – редкий случай в русской литературе, гордящейся своей нравственной «тенденциозностью».

У Добычина много русских предшественников, писавших на тему провинциальной жизни. Он называет в романе Гоголя и Чехова, причем повествователь отмечает, что, когда он прочел чеховскую «Степь», ему показалось, будто он сам ее написал. О гоголевских героях постоянно вспоминается в романе, само название которого заимствовано из «Мертвых душ». Добычинская связь с Джойсом, о которой говорила враждебная Добычину критика середины 30-х годов, нуждается в дополнительном рассмотрении; скорее всего, Добычин сопоставлялся с Джойсом по общему негативному признаку – как не надо писать. Более отчетлива связь с «Мелким бесом» Сологуба; хотя «Город Эн» полностью лишен символистского уровня, взгляд Добычина на человеческую природу и на возможности ее трансформации сопоставим с сологубовским. Во всяком случае, если у Чехова нравственная оценка событий скрыта *под* объективным слоем повествования (такое сокрытие дает на самом деле большой моральный эффект, так как читатель будто выводит эту оценку сам, без помощи автора), то у Сологуба эта оценка вообще смазана тем, что жизнь изменить нельзя, от нее можно лишь сбежать в иное измерение.

У Добычина такого измерения нет: жизнь тождественна самой себе, от нее не сбежишь. В результате провинция Добычина оказывается большим, чем просто провинция: это образ «человеческой комедии», в которой концы не сходятся с концами, реакции людей на события неадекватны (мелочь часто становится важнее серьезной вещи, происходит нарушение законов аксиологии, которые проза XIX века свято чтит).

Повествование ведется от «я» и внешне отражает процесс превращения мальчика в юношу, который рассказывает о небольшом городке в западной части России (знакомый писателю по детству многонациональный город Двинск), но сама природа этого «я»

нуждается в уточнении. В отличие от «обличительного» произведения, где герой противопоставлен обывательской среде и в конечном счете срывает с нее маску, повествователь Добычина говорит о городе Эн с чувством полной сопричастности к его жизни. Он не противопоставлен быту, не возмущен его уродством, а, напротив, радостно включен в эту, как ему кажется, живописную, полную событий и происшествий жизнь. Он – маленький веселый солдатик обывательской армии, который бойко рапортует об интригах и сплетнях. У него есть свое «мировоззрение», совпадающее с моральной нормой, он негодует против нарушений этой нормы, расшаркивается перед взрослыми и умиляется своим мечтам. Он мечтает о дружбе с сыновьями Манилова.

Но, в сущности, этот рапорт столь же бойкий, сколь и несвязный. Кем был тот «страшный мальчик», состроивший ужасную рожу юному герою книги и так перепугавший его? Сержем, с которым он затем подружился, или кем-нибудь другим? За что убили инженера Карманова? Герой то возмущается мнением приятеля («Без причины, между прочим, – сказал он, – его не убили бы. – Я, возмущенный, старался не слушать его...»), то сам присоединяется к этой версии в беседе с новой знакомой («Побеседуемте, – предложила она мне, и я рассказал ей, как был убит инженер. – Без причины, – сказал я, – конечно, его не убили бы»).

Здесь Добычин как бы подхватывает центральную для прустовской эпопеи мысль о множественности и релятивности истин, находящихся в зависимости от субъективного переживания. Даже в мелочах («страшный мальчик») трудно разобраться. Мир, казалось бы, прост и одновременно бесконечно сложен. Он пребывает в вечном календарном движении (Добычин постоянно подчеркивает смену времен года – это не только лейтмотив обывательских разговоров, но и тема мирового круговорота), в нерасчлененном, «слипшемся» виде, и из него не выйти. Добычин, видимо, сомневался в том же, в чем до него сомневался и Сологуб: «Я поверил бы в издыхание старого мира, если бы изменилась не только форма правления, но и форма мироощущения, не только строй внешней жизни, но и строй души. А этого как раз и нет нигде и ни в чем».

Ненужные детали в своем нагромождении вырастают до ощущения ненужности самой жизни. Ненужная деталь (характерная и для поэтики Чехова) выходит на первый план, сбивает героя с толку. Вот он собрался рассказать о книге Мопассана, но уехал в Турцию: «Она называлась „Юн ви“. Переплет ее был обернут газетой, в которой напечатано было, что вот наконец-то и в Турции нет уже абсолютизма и можно сказать, что теперь все державы Европы конституционные». Ненужные детали отодвигают в сторону исторические события: годовщины, революцию 1905 года, войну с японцами. «Надо больше есть риса, – говорила теперь за обедом маман, – и тогда будешь сильным. Японцы едят один рис – и смотри, как они побеждают нас». Так история оказывается годной лишь для стимулирования аппетита.

Трагедии в этом мире отсутствуют. Смерть отца обрастает описанием всевозможных не относящихся к делу подробностей. Там, где русская литература видела тему, достойную пера Толстого, у Добычина мелкое происшествие: «Я подслушал кое-что, когда дамы, сияющие, обнявшись, удалились к маман. Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. Она плохо понимала свое положение, и инженерша принуждена была с ней обстоятельно поговорить. А она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотна-

ный мешок себе на голову и, устроившись на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду».

Здесь повествование ведется в зоне голоса той самой инженерши, которая была «принуждена» поговорить с Кусковой, и вновь – добычинский интерес к деталям: полотняный мешок, пассажирский поезд – трагедия тонет в «литературных» подробностях.

Сам же голос лирического героя не только отражает другие голоса, но и внутренне нестабилен. Он пронизан потаенной иронией автора; иногда в языковом отношении текст выглядит как карикатура на язык: «Когда это было готово, А. Л. показала нам это...» – и эта ирония как бы убивает саму лирическую суть героя, но в то же время это очень «деликатное» убийство: в отличие от сказа, где герой саморазоблачается в языке, здесь создан эффект *мерцающей* иронии.

И как бы в ритме мерцания иронии возникает образ *мерцающего* повествования. То автор делает шаг в сторону своего героя, и тот вдруг оживает в роли его автобиографического двойника, то отступает, не предупредив, и герой превращается в механическую фигурку. Эти стилистические колебания отражают некую подспудную динамику самой жизни. При этом важно отметить, что ирония не находит своего разрешения. Возникает ощущение достаточно ироничной прозы, позволяющей понять отношение автора к описываемому миру, и достаточно нейтрального повествования, позволяющего этому миру самораскрыться. Если взять внетекстовую позицию Добычина, то видно, что автор и судит, и не судит эту жизнь; его *метапозиция* двойственна, поскольку он видит в этой жизни и некую норму, и ее отсутствие.

Такое повествование может продолжаться бесконечно, увязая все в новых и в новых подробностях; не удивительно, что Добычин прибегает к условному финалу. Выясняется вдруг, что герой близорук. Эта близорукость в финале как бы объясняет конструктивный принцип повествования (все смазано) и превращается в метафору ограниченного мировосприятия героя. На последней странице книги он видит вечером, что «звезд очень много и что у них есть лучи». Эти лучи звезд должны восприниматься как маленькие лучики надежды в «темном царстве», но не исключено, что в них, как и в метафоре близорукости, есть скрытая пародия на «литературность»: «Я стал думать о том, что до этого все, что я видел, я видел неправильно». Это еще одна ироническая «волна», на этот раз пародия на характерный для эпохи мотив «самокритики».

Н. Степанов, успевший откликнуться на выход добычинской книги достаточно положительной рецензией («Литературный современник», 1936, № 2), отнесся к «самокритике» серьезно и возразил повествователю: «Нет, герой повести Добычина видел „правильно“, несмотря на свою близорукость». Критик попал в ловушку, расставленную писателем, но у него были самые благие намерения. Он «спасал» Добычина, находя в его романе показ измельчания «предреволюционной интеллигенции, мертвящую тупость провинции». Одновременно он проницательно отмечал, что «деталь, мелкие, казалось бы, второстепенные штрихи – Добычин возводит в систему, они составляют основу его художественной манеры... Добычин боится всякой аффектации, назойливости, „тенденции“». Но постепенно тон критика меняется: «Иронический скептицизм Добычина индивидуалистичен, его ирония съедает без остатка изображаемое им: вещи и объекты действительности теряют свое реальное соотношение, становясь равноценными, вернее, одинаково неясными, в том выхолощенном мире, который изображен у Добычина».

Причисляя книгу Добычина к ряду книг «экспериментальных», рассчитанных на узкий круг «любителей», Н. Степанов стремился сохранить для Добычина место в *маргинальной* литературе, прикрыть его именем «экспериментатора», однако был вынужден добавить, что в «экспериментаторности» Добычина «слишком много – от формалистических ухищрений и объективизма».

Но Добычина уже ничто не могло «прикрыть». Труд поставить все точки над «і» взяли на себя Алексей Толстой, приехавший специально из Москвы, чтобы заклеить Добычина как «позор» для всей ленинградской писательской организации, и литературовед Н. Берковский, который заявил на собрании в Союзе писателей, где «разбиралось» творчество Добычина: «Беда Добычина в том, что вот этот город Двинск 1905 года увиден двинскими глазами, изображен с позиций двинского мировоззрения... Этот профиль добычинской прозы – это, конечно, профиль смерти».

Добычин и тут пошел против течения. Он поднялся на трибуну и кратко, со спокойной дерзостью отверг предъявленные ему обвинения. Как было отмечено в отчете о собрании, опубликованном в «Литературном Ленинграде» (20.03.1936), он сказал «несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым он слышит утверждение, что его книгу считают идейно враждебной».

Спустя некоторое время после писательского собрания Добычин исчез. Друзья подняли тревогу. В квартире, где он жил, все было нетронутым, нашли его паспорт: версии об аресте или переезде в другой город исключались.

Стихия воды оказалась в конечном счете роковой не только для героев Добычина, но и для него самого: через несколько месяцев после исчезновения писателя его тело было выловлено в Неве.

Читая Добычина, понимаешь, что он – как и Лиз – в своих произведениях «заплыл за поворот». Но не из кокетства, не из расчета на успех, а потому, что был настоящий писатель. Писательство – это и есть «заплыв за поворот», предприятие рискованное; все прочее, как сказал Верлен, литература.

Эпоха выполнила, как грозилась, многие свои обязательства. Конфликт Добычина с требованиями времени привел к насильственному забвению его «нейтрального письма». Добычина проклинали, разоблачили как гомосексуалиста и классового врага, растоптали, забыли.

Теперь он воскрес.

«Приняв от всех приветствия и с каждым гостем выпив, именинница сейчас же ошалела и весь вечер просидела молча, хлопая глазами и то вздергивая голову и озираясь, то опять роняя ее».

Недавно в архивах нашли и опубликовали его предсмертную повесть «Шуркина родня», откуда я взял цитату. Эта повесть написана не с «белых» или «красных» позиций. Она написана писателем, который понял, что в России исторически произошло необратимое обесценивание человеческой жизни. Оно породило революцию. Вместе с ней оно породило детей вроде Шурки, которые с младенческих лет способны на все: «Пешеходы, перекинув башмаки через плечо, шли сбоку по тропинке. Шурка их оглядывал, прикидывая, что с них можно снять, если убить их». Однажды ему с другом подвернулся лежащий на снегу пьяный. Они сняли с него обувь, а в пустые карманы шинели насыпали, чтобы было смешнее, снегу. «Шурка посмеялся. – Убивать не будем? – глядя на Егорку снизу вверх, спросил он. – Нет, – сказал Егорка, – не из-за чего. И Шурка с ним согласился».

В Шуркиной деревне никто не заметил большевистской революции, ни один человек. Казалось, она всегда была в России и всегда будет. «Шуркина родня» – не только литературный шедевр. Это мягко оформленный жестокий приговор. Остается только догадаться чему и кому.

Именинница, несомненно, одарила нас всех своим отборным потомством.

Поэта далеко заводит речь... (Иосиф Бродский: свобода и одиночество)

Слово как будущее культуры, реализующееся в ее настоящем, как предмет веры агностика, озирающегося в опустевшем пантеоне, словно пассажир в опустевшей электричке, – такова «философия слова» у Бродского. Он боготворит язык в духе неоклассической поэтической контрреформации, корни которой лежат в поэзии, с одной стороны, Элиота и Паунда, с другой – русских акмеистов: «...порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удастся оказаться там, где до него никто не бывал, и дальше, может быть, чем он сам бы желал»¹⁴.

В случае с Бродским эмиграция – не просто географическое понятие. Поэт пишет на двух языках, отчетливо осознает «дневную» и «ночную» диалектику двуязычия («После того, как я целый день „варюсь“ в английском, русский необходим мне для восстановления сил и здоровья»; здесь можно прибавить: как сон), и его стихи, написанные в эмиграции, существуют одновременно в русской и английской словесных оболочках, на страницах русскоязычных книг и, параллельно, американских поэтических журналов. Смысл этого параллелизма, наверное, не в том, что, будучи наследником двух поэтических традиций, поэт совмещает в себе две поэтические культуры. Его авторские переводы – не механический жест, а момент раскрытия и узнавания англо-американского творческого наследства, так что современная американская словесность видит в Бродском не столько поэта-пришельца, сколько своего продолжателя.

В книге-эссе «Меньше единицы»¹⁵ Бродский приобщает американского читателя к миру русской поэзии. В своих же русских стихах поэт парит над американским ландшафтом:

Северо-западный ветер его поднимает над
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променад
курицы по двору обветшалой
фермы, суслика на меже.

На воздушном потоке распластанный, одинок,
все, что он видит – гряды покатых
холмов и серебро реки,
вьющейся точно живой клинок,
сталь в зазубринах перекатов,
схожие с бисером городки

Новой Англии...

Этот полет одинокого сильного ястреба, держащего курс на юг, к Рио-Гранде, на пороге зимы, прослежен, казалось бы, американским глазом, но смущает финальная строка стихотворения: детвора, завидев первый снег, кричит по-английски: «Зима, зима!» На каком же языке ей кричать в США, как не по-английски? Последняя строка взрывает герметичность американского мира, вселяет подозрение, что здесь не обошлось без мистификаторской мимикрии, разрушенной напоследок намеренно и наверняка.

¹⁴ Из Нобелевской речи И. Бродского.

¹⁵ Brodsky Joseph. Less than one. – N. Y., 1986.

В декорациях американского неба вдруг возникает черная языковая дыра, не менее страшная, чем осенний крик птицы, чей образ, и без того нагруженный тяжестью разнородного смысла, ввиду той дыры приобретает новое, четвертое измерение, куда и устремляется ястреб:

...Все выше. В ионосферу.
В астрономически объективный ад
птиц, где отсутствует кислород,
где вместо проса – крупа далеких
звезд. Что для двуногих высь,
то для пернатых наоборот.
Не мозжечком, но в мешочках легких
он догадывается: не спастись.

Бывают программные стихи, но не бывает программных криков, так что я удержусь от банальных определений, замечу только, что этот крик эхом отозвался *во всех углах* сборника стихов Бродского «Урания» (1987).

Как отзывается эхом и слово *одинок*. Здесь, я вижу, открывается перспектива дешевого злорадства. Но если это эхо свести к эмигрантскому синдрому, выйдет глупость. Стоит ли говорить о том, что Бродский, один из самых молодых нобелевских лауреатов, не нуждается в лицемерном или в нелицемерном сочувствии, его судьба в американском изгнании – в отличие от многих – сложилась на редкость благополучно, и дело даже не в том, что, обласканный вниманием интеллектуальных кругов, он жил безбедно и вольно, читая лекции по литературе в различных американских университетах, а в том, что его творческая судьба не прерывалась, она логическим образом развивалась.

И если развитие вело поэта все дальше к одиночеству, то это было им же самим предсказанное и неизбежное одиночество, причина коего таилась не столько в исходе политической тяжбы с не распознавшим его талант государством (случай в России распространенный, почти хрестоматийный), сколько в поэтическом кредо Бродского, его экзистенциальной позиции.

Простая, жестокая мысль о том, что свобода художника обретается ценой одиночества, а если перефразировать Брехта, абсолютная свобода стоит абсолютного одиночества, приходит на ум, когда читаешь стихи из «Урании»:

Вечер. Развалины геометрии.
Точка, оставшаяся от угла.
Вообще: чем дальше, тем беспредметнее.
Так раздеваются догола.
Но останавливаются. И заросли
скрывают дальнейшее, как печать
содержанье послания...

Одиночество, в глазах обывателя, вещь не менее стыдная, чем голое тело. Чем дальше, тем прозрачнее становится воздух стихов Бродского, тени удлиняются, оказываясь куда длиннее человеческих фигур, которые к тому же все чаще оборачиваются мраморными изваяниями, не приспособленными для диалога.

Римская империя – тот поэтический мир, который молодой Бродский воскресил живою страстью противоборства поэта и тирана-барана (устойчивая и несколько легкомысленная рифма разных стихов), – на глазах, за ненадобностью, превращается в *собственные* руины. Ниспровергать некого; дружить, яростно споря, – зачем? Друзья, возлюбленные из стихов перебираются в посвящения. Это плата за ястребиный полет, который – как видно в том же сбор-

нике «Урания» – может принимать и более умиротворенные формы путешествий, когда гулкие шаги туристического «я» раздаются в различных местах Европы, Америки, отдаваясь в читательском сознании скукой неразделенного переживания. Склонность к длиннотам, свойственная Бродскому, толкающая мысль вращаться по кругу (комплекс латентного резонера), приобретает другое значение. Мысль круто разворачивается к воспоминанию (причем воспоминание о любви уравнивается любовью к воспоминанию) и сладостно вязнет в нем, в том месиве человеческой жизни, где не было ни свободы, ни одиночества, где было все несовершенено, но зато *было*: длинноты превращаются в признания:

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.
Зане не знаю я, в какую землю лягу.
Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

В сущности, это не так, это только «часть речи» – уступка отчаянию, ведь именно «так раздаются догола». Однако, как мы уже знаем; спохватываются, «останавливаются». Движение начинается в другую сторону. Мы словно оказываемся в некой геометрической фигуре, в поле сильных разнонаправленных эмоций. Отчаяние сменяется любовью, это особый вид любви, дань давней философской традиции, amor fati, стоическая позиция, с блеском использованная Львом Шестовым (любимый философ поэта), позиция, совмещающая любовь и отчаяние, на полпути от отчаяния к любви. В сорокалетний свой юбилей, уже в Америке, Бродский писал:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Но и это лишь часть предполагаемой фигуры. Поэтический мир Бродского, по сути дела, оказывается квадратным. Сторонами *квадрата* служат: отчаяние, любовь, здравый смысл и ирония.

Бродский изначально умный поэт, то есть поэт, нашедший удельный вес времени в поэтическом хозяйстве вечности. Оттого он быстро преодолел «детскую болезнь» современной ему московско-ленинградской поэзии, так называемое «шестидесятничество», основной пафос которого определялся... впрочем, Бродский отдал этому пафосу мимолетную дань, хотя бы в ранних, весьма банальных стихах о памятнике:

Поставим памятник
в конце длинной городской улицы...

У подножья пьедестала – ручаюсь —
каждое утро будут появляться
цветы...

И т. д., и т. п. Короче, «поставим памятник лжи». Говоря о подобном умозрении в своей Нобелевской речи, Бродский заметил, что «недостаток разговоров об очевидном в том, что они развращают сознание своей легкостью, своим легко обретаемым ощущением правоты. В этом их соблазн, сходный по своей природе с соблазном социального реформатора, зло это порождающего».

Подобные стихи о памятнике с легкостью обеспечивали поэту репутацию смутьяна, и Бродский в конце 50-х годов явно ценил эту репутацию – назвать его политической девственницей было бы несуразно. Но куда сильнее и своевольнее прорывалась в поэзии юного Бродского тема экзистенциального отчаяния, захватывая попутно темы расставаний, разлук, потерь и старения, оформляясь в элегический жанр, смешиваясь с темой абсурдности жизни и смотрящей из всех щелей смерти:

Смерть – это все машины,
это тюрьма и сад.
Смерть – это все мужчины,
галстуки их висят.
Смерть – это стекла в бане,
в церкви, в домах – подряд!
Смерть – это все, что с нами —
ибо они – не узрят.

Такой *бурный* «пессимизм» в сочетании с фрондой был чреват общественным скандалом, который не преминул разразиться. В 1964 году двадцатичетырехлетнего поэта судили в Ленинграде за тунеядство. Есть замечательный документ эпохи, эпохи борьбы с абстракционизмом и литературной «оттепелью». Это статья «Окололитературный трутень», созданная в *прекрасном стиле* не столь отдаленной поры: «Несколько лет назад в окололитературных кругах Ленинграда появился молодой человек, именовавший себя стихотворцем. На нем были вельветовые штаны, в руках – неизменный портфель, набитый бумагами...»

От вельветовых штанов, в представлении авторов статьи, до измены родине оставался только один шаг, и путем подтасовки вырванных из контекста цитат, обвинений в наглости, порнографии, нелегальных встречах с иностранцами, наконец, в желании угнать самолет за границу авторы пытались доказать, что этот шаг уже сделан. Но поскольку политические обвинения оставались голословными, акцент был все-таки сделан на тунеядстве: «Надо перестать нянчиться с окололитературным тунеядцем. Такому, как Бродский, не место в Ленинграде».

Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

Ну, разумеется: гонения на поэта, которого высоко ставила Ахматова, за которого вступилась, переживала, обеспечили ему необычную судьбу, и такая судьба – нелегкая, опасная, но все-таки не слишком страшная (всего полтора года северной ссылки!), мучительная (не печатали, не признавали – зато признала Ахматова) – *нормальная* русская поэтическая судьба, за нее только благодарят.

Суд – каким бы гнусным он ни был – в метафизическом измерении жизни предоставил Бродскому право быть поэтом, ибо поэт, как известно, это взаимосвязь стихов и судьбы, и достойный ответ Бродского на вопрос судьи Савельевой о том, кто зачислил его в ряды поэтов: «Я думаю, что это... от Бога» – явился достойным вторжением поэта в свою собственную судьбу.

Роль страдания в поэтической судьбе – *запретная* тема, поскольку грань между оправданием насилия по отношению к своему смыслу и пониманием необходимости страдания слишком неопределенна, хотя речь идет о разных измерениях. Во всяком случае, нелепо со сладостным мазохизмом ожидать страдания как оформления творческой судьбы; страдание не выбирается, а выбирает.

Выступая с Нобелевской речью (т. е. в жанре, где трудно удержаться от замаскированного кокетства), Бродский назвал в качестве своих учителей пятерых поэтов: Мандельштама, Цветаеву, Фроста, Ахматову, Одена: «Эти тени смущают меня постоянно, смущают меня и сегодня. Во всяком случае, они не поощряют меня к красноречию. В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой, но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности». Список учителей Бродского можно расширить. В него войдут и русские поэты XVIII века, прежде всего Державин, и Баратынский, чье представление о Музе, обладающей «лица необщим выражением», близко Бродскому, и обэриуты, и английские поэты-метафизики XVII века, особенно Джон Донн, и Т.-С. Элиот. У англо-американцев, как пишет Бродский в эссе об Одене, он учился «сдержанности» в выражении поэтических чувств, «универсальному значению и тревожной примеси абсурда». Короче, по мнению Бродского: «Поэт крадет направо и налево – и при этом не испытывает ни малейшего чувства вины».

Но ясно, что результат этих «краж» только тогда становится поэтически ценным, когда преобразуется в собственное видение мира. «Служенье Муз прежде всего тем и ужасно, – считает поэт, – что не терпит повторения: ни метафоры, ни сюжета, ни приема... Чем чаще поэт делает этот следующий шаг, тем в более изолированном положении он оказывается. Метод исключения в конечном счете обычно оборачивается против того, кто этим методом злоупотребляет».

Иными словами, злоупотребление методом становится для Бродского единственно возможной формой употребления метода, зло же скапливается не в стихах, а в судьбе, расширяя до безграничности пространство одиночества.

Если поэзия современников и сверстников Бродского, вошедших в литературу в начале 60-х годов, развивалась в двух направлениях: в сторону авангардистской эстетики (или же ее выхолощенного эпигономства подобия) и в сторону архаизации речи (в обоих случаях – бегство от нормативной речи, чаще всего инстинктивного свойства), то Бродский попытался осознанно соединить, казалось бы, несоединимые вещи: он скрестил авангард (с его новыми ритмами, рифмами, строфикой, неологизмами, варваризмами, вульгаризмами и т. д.) с классицистическим подходом (величественные периоды в духе XVIII в., тяжеловесность, неспешность и формальная безупречность), скрестил мир абсурда с миром порядка. Эти скрещения позволили поэту преодолеть зависимость от культурной традиции, обрести право беседовать с ней *на равных*, вырваться из кабалы книжности (книжность – бич «культурных» поэтов, стоящих перед культурой преклонив колени, с умильно-сакральным выражением на лице), сознавая при том, что культура стала частью жизни и, следовательно, требует соответственного отражения (представлять себе, что культура – одно, жизнь – иное и только жизнь заслуживает отражения, ошибка, как правило, тех *полубообразованных* поэтов, кто культуру воспринимает как нечто внешнее, то есть неорганично). Бродский преодолел книжность, используя прием «одомашнивания» культуры; здесь футуристическая традиция отношения к культуре как к музею использованных приемов сошлась с *интимным переживанием* культуры (розановское отношение к литературе как к собственным штанам).

Привкус абсурда, усвоенного Бродским у экзистенциальной философии, англо-американских поэтов, а кроме того, у обэриутов, содействовал разложению не только «чистого» отчаяния, но и других сторон *эмоционального квадрата*.

Любовь – мощный двигатель поэзии Бродского, порою кажущийся намеренно форсированным: «Я любил тебя больше, чем ангелов и самого...» – в своем первоначальном виде восходит к уроку Одена:

If equal affection cannot be

Let the more loving one be me.¹⁶

Но чистота чувства у Бродского – редкость. Обычно любовь, как я уже говорил, переплетается с отчаянием и тревогой (из ранних стихов: «Ни страны, ни погоста // не хочу выбирать. // На Васильевский остров // я приду умирать»), образуя синкретический образ любви к возлюбленной, родине, несовершенному миру, року и т. д. Или же любовь начинает порою смешиваться – здесь включаются абсурд и недостаточность веры в абсолютные ценности – с циническим чувством.

Этот момент объективизируется в эпатаже, «дразнений гусей», свидетельствуя о пустоте пантеона – примете современного мира. В результате любовная трагедия может обернуться фарсом, изложенным бойким пятистопным ямбом:

Петров женат был на ее сестре,
но он любил свояченицу; в этом
сознавшись ей, он позапрошлым летом,
поехав в отпуск, утонул в Днестре.

(«Чаепитие»)

Фарс разлагает любовь – особенно тогда, когда она слаба, – на составные, чреватые игровой метафорой, элементы:

Сдав все свои экзамены, она
к себе в субботу пригласила друга;
был вечер, и закупорена туго
была бутылка красного вина.

(«Дебют»)

Однако мужской «раздевающий» взгляд редко доминирует, находясь в связанном состоянии, обогащаясь, нейтрализуясь или преображаясь благодаря иронии.

Ирония в поэзии Бродского непосредственным образом сопряжена со здравым смыслом. Я бы даже мог назвать поэзию Бродского поэзией здравого смысла, так велик в ней момент сдержанности, самоотчуждения, «постороннего» взгляда. Такое определение может показаться вялым и малопоэтичным, во всяком случае, не демоничным, что в XX веке звучит чуть ли не оскорблением. Но, вспоминая свою первую встречу с Оденем, Бродский приводит такое его суждение о Чехове: «Лучший русский писатель – Чехов. – Почему? – Он – единственный из ваших людей, у кого был здравый смысл».

Слова умирающего Н. Страхова – «Я хотел быть трезвым среди пьяных» – можно применить к поэзии Бродского. Именно трезвость и здравый смысл удержали Бродского от метафизической экзальтации, не допустили мистического запанибратства. Его стихотворение «Разговор с небожителем», в сущности, оказалось «абортированным» откровением, осталось монологом:

Не стану ждать
твоих ответов, Ангел, поелику
столь плохо представляемому лику,
как твой, под стать,
должно быть, лишь
молчанье...

¹⁶ Если в любви не может быть равенства, // Пусть я останусь тем, кто любит больше.

Позиция здравого смысла определяет цикл стихов Бродского на темы Римской империи, созданный прежде всего не для каких-либо аллюзий, но для того, чтобы показать устойчивость и «усталое» постоянство мира, что близко идеям автора «Улисса». В политическом измерении здравый смысл заставляет Бродского занять «постутопическую» позицию, увидеть в катаклизмах века борьбу не добра со злом, а меньшего зла с большим и выразить, в результате, свой скептицизм по отношению к политическим движениям в целом. «Я не верю в политические движения, – утверждал поэт по приезду в США, – я верю в личные движения, в движения души – когда человек смотрит на самого себя и устыжается так, что производит какое-то изменение – внутри себя, не вовне». Бродский сочувственно относится к идее непротивленчества, делая акцент на внутреннем самосовершенствовании, отчуждаясь, однако, от максимализма толстовства. Впрочем, последовательного аполитизма не получается, и в Нобелевской речи поэт высказался решительно: «...по крайней мере, до тех пор, пока государство позволяет себе вмешиваться в дела литературы, литература имеет право вмешиваться в дела государства».

Включенный в поэтику здравый смысл зачастую переплетается с иронией и самоиронией, позволяющей поэту как снимать эмоциональное напряжение, так и вести диалог с культурой на разных содержательных уровнях, с различными целями. Один из наиболее показательных примеров иронического диалога находим в поэме «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), особенно в той ее части, где Бродский предлагает свою версию пушкинской темы и где особенно отчетливо видны все стороны его эмоционального квадрата:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,
что просто боль) сверлит мои мозги.
Все разлетелось к черту на куски.
Я застрелиться пробовал, но сложно
с оружием. И далее, виски:
в который вдарить? Портила не дрожь, но
задумчивость. Черт! Все не по-людски!
Я вас любил так сильно, безнадежно,
как дай вам Бог другими – но не даст!
Он, будучи на многое горазд,
не сотворит – по Пармениду – дважды
сей жар в крови, ширококостный хруст,
чтоб пломбы в пасти плавились от жажды
коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!

Эмоциональный квадрат Бродского был бы достаточно непрочной, ломкой фигурой, если бы не существовало веры Бродского в слово.

Именно такая вера может рассматриваться как абсолют в поэтическом сознании Бродского.

В 1965 году он сформулировал свое кредо, остающееся в силе по сей день. В стихотворении «Одной поэтессе» он писал:

Я заражен нормальным классицизмом.
А вы, мой друг, заражены сарказмом...

Бродский обнаруживает три вида поэзии:

Один певец подготавливает рапорт.

Другой рождает приглушенный ропот.
А третий знает, что он сам лишь рупор.
И он срывает все цветы родства.

Если «рапорт» относится к псевдопоэзии, то «ропот» – отличительный знак гражданской лирики, вознесенной в России на пьедестал, однако именно третья, медиумная, позиция близка Бродскому, который, через отрицание сарказма, объясняет ее значимость:

И скажет смерть, что не поспеть сарказму
за силой жизни. Проницая призму,
способен он лишь увеличить плазму.
Ему, увы, не озарить ядра.

В книге «Меньше единицы», где по разным эссе рассеяны мысли Бродского о собственной поэтике, дано и другое объяснение «нормальному классицизму»: человек, долго живший в архитектурных ансамблях Петербурга, «склонен связывать добродетель с пропорциональностью. Это старая греческая мысль, но, будучи перенесена под северные небеса, она обретает несколько воинствующий характер и заставляет художника, мягко говоря, чрезвычайно заботиться о форме. Такое влияние особенно очевидно в отношении русской, или, по месту рождения, петербургской, поэзии. Ибо в течение двух с половиной столетий эта школа, от Ломоносова и Державина до Пушкина и его плеяды (Баратынский, Вяземский, Дельвиг), и далее до акмеистов в этом столетии (Ахматова, Мандельштам) существовала под тем же знаком, под которым и была зачата: под знаком классицизма».

Впрочем, с экзистенциальной точки зрения вера в слово может быть поставлена под сомнение. Будь Бродский верным учеником Киркегора и Шестова, у него было бы два пути. Либо, в конечном счете, замкнуться в молчании, поскольку отчаяние парализует самую возможность коммуникации, попросту делает ее бессмысленной. Либо совершить «скачок» (если пользоваться терминологией Камю, исследовавшего подобный казус именно у Кьеркегора и Шестова) и в глубине отчаяния найти источник веры.

Бродский решает дилемму как поэт. Молчание, естественно, не соответствует природе поэтического таланта. Что касается «скачка», то Бродский сознается в недостаточности своих метафизических возможностей.

Поэтому он придает слову значение абсолюта, мимоходом ссылаясь на первую строку Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово...» – Впрочем, роль ссылки здесь скорее метафорическая. Бродский возвел слово в абсолют, исходя главным образом из своих юношеских представлений о культуре (отразившихся в эссе «Меньше единицы», где он писал, обобщая опыт своего послевоенного поколения: «Книги... держали нас в своей абсолютной власти. Диккенс был более реален, чем Сталин или Берия... Книги становились первой и единственной реальностью в то время, как самая реальность рассматривалась как бессмыслица или помеха»), затем дополненных опытом поэта: «...слова и то, как они звучат, важнее для поэта, нежели идеи и убеждения. Когда дело идет к стихотворению, в начале по-прежнему стоит слово».

Этот вывод, по дурной традиции, можно было бы отнести к формализму, не имея он противоположного значения. По логике Бродского, вступая в поэзию по каким угодно соображениям, поэт в результате отдает себя во власть языка, который определяет прошлое, настоящее и будущее культуры, то есть является ее главным хранителем. Язык, выступая как некая совокупность коллективной памяти, диктует поэту его место и его роль в тот самый момент культуры, который совпадает с моментом его жизни. В этом смысле поэт несвободен – эта несвобода не только не вызывает у Бродского бунтарской реакции, но охотно им принимается, поскольку в конце концов оказывается лишь мнимой несвободой. Определив инструменталь-

ность поэта, язык дает ему силы, каких у него иначе не могло бы быть, ведет его куда дальше, чем он бы шел сам, по своему произволу, и свобода – здесь парадоксальным образом возникает формула Маркса – превращается именно в осознанную необходимость служения языку. «Сколь бы драматичен ни был непосредственный опыт человека, он всегда перекрывается опытом инструмента, – пишет Бродский в эссе о Марине Цветаевой. – Поэт же есть комбинация инструмента с человеком в одном лице, с постоянным преобладанием первого над вторым. Ощущение этого преобладания ответственно за тембр, осознание его – за судьбу».

Стихи Бродского, в своей совокупности, представляют собой гимн слову, все пишется во славу его:

Слушай, дружина, враги и братие!
Все, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности.
За каковое раденье-жречество
(сказано ж доктору: сам пусть лечится),
чаши лишившись в пиру Отечества,
ныне стою в незнакомой местности.

Именно вера в слово вводит Бродского в классическую эстетику, сохраняет его экзистенциальное право быть поэтом, не чувствующим абсурдности своего положения, подозревать за культурой серьезный и неразгаданный смысл и, что тоже важно, сдерживать капризы своего нравного лирического «я», иначе его – в рамках эмоционального квадрата – начинает швырять во все стороны: от любовного безумства к ироническому признанию, от утверждения своей гениальности к утверждению собственного ничтожества. Такая *качка* не может не приводить к парадоксам, способным озадачить критику, к которой, как выясняется из сборника эссе, Бродский не питает особой любви, так как она слишком удалена от подлинного творчества, чтобы оценивать его адекватно.

Мнения самого Бродского о литературе часто пристрастны и спорны, но не лишены внутренней логики. Об этом можно судить, в частности, по негативным суждениям о Толстом, которому Бродский – словно по традиции места жительства, по следам Мережковского – предпочитает Достоевского. В XX веке особенно высоко Бродский ставит прозу Платонова, верно отмечая, что он «подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типографскими изысками и стилистическими кружевами».

Не следует приуменьшать скептицизма изгнанника, но он не распространяется при всем том на веру Бродского в русскую культуру. Он отстаивал ее достоинство, например, в полемике с чешским писателем, живущим на Западе, Миланом Кундерой, создателем теории средневропейской культуры, повернутой будто бы спиной к иррациональной, надсадной культуре России (представленной у него прежде всего Достоевским). «Сущность подавляющего числа романов Достоевского, – возражал Бродский (доступно и незатейливо), – состоит в борьбе за человеческую душу, ибо писатель предполагал, что человек является существом духовным». Бродскому также принадлежат слова об «огромной культуре» России, сказанные им в 80-е годы: «Россия – страна с огромными ресурсами, с невероятными человеческими возможностями. И какой бы отток культуры, интеллигенции из нее ни происходил, она рано или поздно из своих недр что-нибудь эдакое выдаст и всех удивит. Это, если угодно, количественный эффект. Это просто огромная страна, огромная культура. А в том, что касается литературы, один из самых грандиозных языков. И поэтому совершенно неизбежно, что в недрах этого

языка будут возникать явления, которые нас будут сводить с ума. Независимо от того, где будет находиться человек, говорящий или пишущий на этом языке».

Единственным долгом поэта перед обществом Бродский считает долг «писать хорошо». В сущности, даже не столько перед обществом, сколько перед мировой культурой. Задача поэта – найти свое место в культуре и соответствовать ему.

Но найти свое место в культуре – не значит получить пожизненный мандат. Эстетика здравого смысла хороша для пьяной эпохи; когда время трезвеет, она начинает тяготеть к резонерству. Этому способствует и положение литературного генерала, в которого постоянно рискует превратиться бывший рыжий ленинградец в вельветовых штанах, брезгливо оценивающий и переоценивающий литературные дарования. Возникает движение к поэзии когда-то осмеянного «рапорта» – рапорта о собственной особо выдающейся судьбе.

Стихотворение «Осенний крик ястреба» – это попытка поэта разобраться в своем настоящем положении. Необходимо удержаться на высоте, найти смысл в одиночестве и свободе, превратить их в катализатор поэзии, избежать банальности и самоповтора. Сложность еще и в том, что – если обыграть слова самого Бродского – сумма двух культур, американской и русской, для языкового состояния поэта может оказаться меньше каждого из слагаемых.

Утрата связи с живым, меняющимся русским языком не может пройти бесследно, это плата за судьбу, которая – через страдания, муки и фанаберии поэта – предоставляет ему право почувствовать себя в полной мере инструментом языка в тот момент, когда «личный» язык оказывается не в обычном состоянии данности, а в положении ускользающей ценности, и осенний крик ястреба приобретает болезненную пронзительность.

Рембо как Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо

[illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Интеллигенция дуёт на

[illegible]

Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо показал все время суток
одновременно, puis взял и остановился Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible]

[illegible]

Рембо Рембо gorco co Jestem spocona¹⁷ Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Утопию нельзя упаковать в безвредную, пластмассовую социал-демократическую упаковку

западноевропейского образца. Безынициативную рабочую массу вряд ли стоит снова когда-либо

фетишизировать Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible]

бездарности.

Крестьянин – тоже не герой Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible]

¹⁷ Жарко. Я вспотела (*польск.*).

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо нажъя воля к сближению Рембо

Рембо

Рембо

[illegible]

Наги могут превратиться и в Рембо. Тогда он вступает в любовные отношения как с женщинами, так и мужчинами. Его дети чрезвычайно нежны, так как имеют водяную сущность нага Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо Мы подходим к порогу
знания, которое оказывается недоказуемым.

Остается только вера, все остальное – ухищрения испуганного ума Рембо Рембо Рембо

[illegible][illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Интеллигенция дуёт на холодное молоко Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо В гимназии Рембо снискал расположение своих наставников
тем, что с легкостью необыкновенной писал гладкие

латинские стихи. Пай-мальчик, богобоязненный, заикающийся от застенчивости, стал
человеком

на редкость благополучной судьбы Рембо Рембо

Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Большевик сакрализировал их роль и даже несколько развращал
их своим

истеричным вниманием Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Мы были комментаторами чужих
открытий, робкими и забитыми обывателями культуры.

Ориентированные на чужие смыслы, обособленные, изолированные, мы смотрели через
стену на настоящую жизнь и получали странную

форму удовольствия: это был театр Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

[illegible][illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо бесчувственное Рембо

Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Все это для убогих Рембо

Рембо

[illegible]

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо
Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Хванчкара Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо

[illegible]

Хванчкара Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Абсолют Бог есть

любовь

Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо Рембо

Борис Виан и «мерцающая эстетика»

С Борисом Вианом связана странная для французского писателя середины XX века история: критика «просмотрела» Виана, будто его и вовсе не было, спохватилась лишь тогда, когда его не стало. Слепота критики тем более поразительна, что, в отличие, скажем, от Кафки, тоже умершего в неизвестности, Виан опубликовал при жизни все свои произведения, которые впоследствии принесли их создателю запоздалый бурный успех.

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.