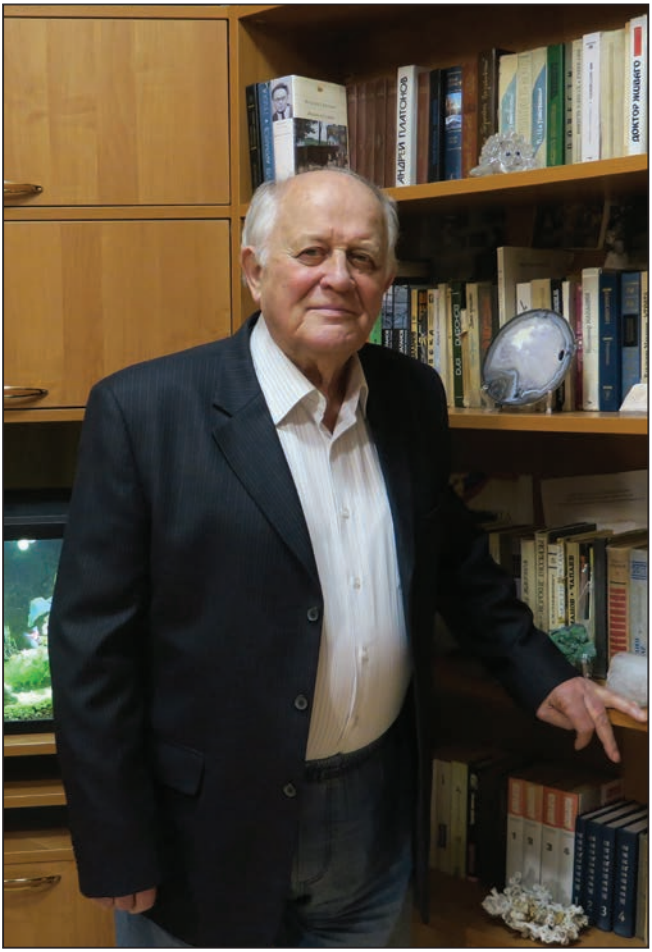

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ
ДОКТОР ЖИВАГО

ИОСИФ РУХОВИЧ

ПОЧЕМУ ВЕЛИК РУССКИЙ ЯЗЫК

размышления писателя

МОСКВА
2026

УДК 82-4
ББК 83.3
Р91

Рухович И. Р.
Р91 Почему велик русский язык / *Эссе* — Москва: Издательство Евгения Степанова, Издательство «Клуб печати», 2026. — 348 с.

ISBN 978-5-908107-04-4

В книге писатель размышляет о проблемах, целях и задачах художественного языка. Предложено его определение, а также методы и способы дальнейшего изучения. Приведены статьи анализа известных произведений на основе концепции художественного языка.

В оформлении обложки использована Роза Лотмана — идеальное воплощение идеи самоподобия в природе. Ал. Викт. Волошинов. «Математика и искусство».

УДК 82-4
ББК 83.3

© Рухович И. Р., 2026
© Степанов Е. В., предисловие, 2026
© Издательство Евгения Степанова, оформление, 2026

ISBN 978-5-908107-04-4

«Разумеется, в работах, активно проводимых сегодня, классические вопросы языка и мышления не получают окончательного решения или даже намёка на окончательное решение. Тем не менее, эти проблемы могут быть сформулированы новым образом и рассмотрены в новом свете»

Ноам Хомский
«Язык и мышление»

НОВАЯ КНИГА ИОСИФА РУХОВИЧА

Я хорошо знаком с незаурядным и многоплановым творчеством Иосифа Руховича. Он член Союза писателей XXI века, постоянный автор изданий холдинга «Вест-Консалтинг» — журналов «Футурум АРТ», «Зарубежные записки», «Литературные известия»…

Иосиф пишет и стихи, и прозу, и литературоведческие статьи. Все, что он делает, он делает талантливо.

В данном случае речь идет о книге эссе, посвященных русской культуре, поэзии, знаковым именам отечественной изящной словесности.

Рухович пишет просто о сложном — доходчиво, доступно, объясняя читателям то, что понял сам и глубоко выстрадал.

Уроженец Донбасса, Иосиф Рухович размышляет не только о культуре, но и о политике, в частности о взаимоотношениях русской и украинской элит, русской и украинской литератур.

Взгляд писателя на происходящее — пронзительный, точно рентген, иногда жесткий. Но всегда —

обоснованный и пропитанный любовью к родной стране, родному языку, родной культуре.

Я горд, что издал такую замечательную книгу.

Желаю вам, дорогие читатели, интересного чтения!

Евгений СТЕПАНОВ,
Президент Союза писателей XXI века, издатель,
кандидат филологических наук

ПОЧЕМУ ВЕЛИК РУССКИЙ ЯЗЫК

«И увидел я, и вот рука простерта
ко мне, и вот в ней — книжный свиток»

Иезекииль, 2:9

Крепко задуматься и взяться за перо меня подвигли шокирующие слова классика русской и английской литературы Владимира Набокова: *«Моя личная трагедия, которая не может, которая не должна быть чьей-либо ещё заботой, состоит в том, что мне пришлось оставить свой родной язык, родное наречие, мой богатый, бесконечно богатый и послушный русский язык ради второсортного английского»* («Строгие суждения»). Мнение писателя такого масштаба, в совершенстве владеющего языками, безусловно, многого стоит, но возникают вопросы.

Почему бесконечно богат русский язык?

Что значит второсортный английский?

Ответы на эти сложнейшие вопросы явно не очевидны — чем измерить богатство и второстепенность? Попробуем сориентироваться, спускаясь вглубь и внутрь языков.

Отметим попутно, что случаи успешного перехода русских писателей на европейские языки достаточно редки, но все же историей отмечены. Эльза Триоле,

урожденная Каган, писала по-французски, Владимир Набоков, Иосиф Бродский и ещё считанное количество авторов — на английском. А вот обратных примеров, перехода европейцев на русский, что-то не припомню. Я привел эти соображения на данном этапе статьи, чтобы подчеркнуть — разница в языках существует и на таком уровне.

Выстраданная мысль Набокова, конечно, греет русское ухо, ложится на сердце и откладывается в сознании. С детских лет мы привыкли считать свой родной язык Великим и Могучим. В этом нас поддерживали великие личности на страницах своих произведений и размышлений. Так М. В. Ломоносов ещё в 1755 году в «*Российской грамматике» писал: «Повелитель многих языков, язык российский… велик перед всеми в Европе. Кто, не упрежденный великими о других мнениями, прострет в него разум и с прилежанием вникнет, со мною согласится... Меня долговременное в российском слове упражнение о том совершенно уверяет*». И что русский язык способен передавать: «*Тончайшие философские воображения и рассуждения, многоразличные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира, и в человеческих обращениях*».

А вот как отозвалась Екатерина Дашкова, видный деятель русского Просвещения: «*Русский язык красотою, изобилием, важностью и разнообразными родами мер в стихотворстве, каких нет в других, превосходит многие европейские языки…*»

Но о каком языке идет речь?

Толстой писал: «*Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передается словом, тем с большим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что и не стоит и говорить о том, что собственно оно означает…*». Лев Николаевич имел в виду эстетические категории — искусство, красоту, гармонию и так далее. Но к этим необъясняемым категориям в ещё большей степени относится и сам язык.

Прошли столетия, филология, литературоведение, языкознание развивались, обрастая собственной терминологией и инструментами исследования. Трудами де Соссюра, Роланда Барта, Бахтина, Лотмана, Эткинда и многих других некоторая прозрачность проступила. И, прежде чем приступить к заглавному вопросу статьи, попробуем определиться.

В любом языке, с той или иной развитостью, различают три составляющих или, лучше, три языка, ибо каждый имеет свою смысловую суть, с широкой амплитудой пересечений.

Первичный или *естественный* язык, на котором производится акт общения. Другими словами — язык, на котором говорим. Русский, английский, французский… И ещё несколько тысяч.

Искусственный. Язык, созданный человеком для обозначения неких явлений, понятий, построений. Это язык науки с формулами, графиками, аксиомами, леммами, теоремами и так далее.

И, наконец, таинственный, сложный и самый необходимый,— *вторичный*, надстраивающийся над естественным и образующий смыслы, реализуемые в меру понимания *этого* языка. Это ***язык художественный***, который может и должен непрерывно развиваться, а мы его постигать. Язык, на котором разворачиваются события искусства и обыденности, приключения чувств и мыслей. Не только описания природы, лирические отступления и так далее, не то, к чему приучал нас соцреалистический анализ — помните? — «идейное содержание и художественные особенности». Нет.

Художественный язык — это динамическое взаимодействие всех частей устной и письменной речи, деталей, слов, звуков, возникающих в нашем восприятии и порождающих бесконечное фрактальное множество смыслов. Это и взаимодействие со всей прошедшей, настоящей и будущей культурой существования человека.

Данное определение несколько расходится с бытующим представлением о художественном языке как о более романтичном. Вообще, слово «художественный» в нашем сознании накрепко связано с искусством, отделяя разговорный язык. То есть говорим мы на первичном, языке общения или коммуникации, а художественным занимаются художники. Попытаемся опровергнуть этот прочно укоренившийся миф.

Уже понятно, что говорить мы будем именно о художественном языке, но прежде составим представление

о первичном. Научный язык оставим за скобками, хотя тема чрезвычайно интересная. В нём своя красота, своя гармония и даже своя художественность, но доступные только тем, кто владеет элементами научной речи — знаками, значками, умеет читать формулы, графики, чертежи и так далее. Можно порадоваться за математика, любующегося красивой формулой, но разделить не каждому дано. Боюсь, что ещё не все мои читатели достаточно глубоко овладели дифференциальным и интегральным счислением.

Первичный язык есть предмет языкознания, в дебрях которого можно легко заблудиться и пропасть. Автор не является специалистом в этой области и доверяет признанным авторитетам. В частности И. Л. Лыкину, и ориентируется на его хорошо аргументированную статью «*О положении дел в современном языкознании*» и книгу «Корненслов», которую не совсем понял. Но определенное мнение, на каком этапе и в каком состоянии находится этот раздел филологического знания составил.

И. Л. Лыкин констатирует, что русское языкознание так и не становится наукой. А ведь к этому призывал, если не приказывал, сам товарищ Сталин ещё в начале второй половины прошлого века. Отмечая, что «*режим, созданный в отечественном языкознании, культивировал безответственность и поощрял бесчинства*», вождь утверждал: «*Стать точной наукой — это программное требование, без осуществления которого ни одна общественная наука,— в том числе языкознание,— не может иметь практического полезного применения*».

По каким-то историческим причинам призыву не вняли. И. Л. Лыкин даже считает, что положение только ухудшилось. Утвердились весьма авторитетные академические мнения, что такую науку создать нельзя. И. Л. Лыкин цитирует академика, действительного члена РАН, профессора МГУ В. А. Плунгяна: «*язык, как явление природы, не может иметь норму*», поэтому «*вопрос о языковых нормах снят с рассмотрения*», соответственно «*с повестки дня снят вопрос о том, как можно сказать и как нельзя сказать*».

Теперь, считает И. Л. Лыкин, «*языком никто не занимается, потому что утверждается, что язык создает "весь народ". То есть языком, накоплением языкового опыта, созданием смыслов занимаются не писатели, не знатоки русского слова, не ученые-исследователи русского языка, а малограмотные из народа, которые: "ни ступить, ни молвить не умеют" (А. С. Пушкин. Сказка о рыбаке и рыбке)*».

Замечание И. В. Лыкина вызывает некоторое недоумение. Что значит «никто не занимается»? Языковеды изучают и исследуют язык, но созданием и развитием занимаются, прежде всего, писатели — поэты, прозаики, искусствоведы и другие представители словесных искусств. И в каком бы упадочном состоянии не находится наша современная литература, она все-таки продолжается, а, значит, продолжается и язык. Кроме того, в этом процессе народ, на мой взгляд, безусловно, участвует и не только на уровне малограмотной части населения. Чуткое ухо литератора внимательно слушает разговорную речь, улавливает возникающие образы и звуки, даже

малейшие повороты в передаче художественной информации, оформляет в своих писаниях и уже в таком виде возвращает народу.

Следует отметить, что вопрос создания гуманитарной науки далеко не так прост. Во многие времена крупные деятели культуры пытались обратить своих собратьев к научным методам познания. Как правило, неудачно. Так Баумгартнер создал науку эстетику. Но уже Л. Н. Толстой сомневался, что она таковой является («Что такое искусство?»). А в 60-х годах прошлого века Ю. М. Лотман обратился к urbi et orbi с программной статьей со значащим названием «Литературоведение должно быть наукой». Прошло уже почти 60 лет, а воз, как говорится, и ныне там.

И. Л. Лыкин утверждает и намечает пути создания науки: «*И все же, предмет языкознания существует. Язык имеет разумное происхождение, и создан на основе простейших понятий, имеющих смысловое значение. Такова природа всего разумного, созданного человеком: всё, осознанное как сложное, состоит из осознанного простого, единичного и неделимого. Такова основа строения любого знания. И язык, являющийся таким знанием, не является исключением.*

Узнавание порядка вещей позволяет выделить главную причину, порождающую суть явления. Если взять любую отрасль знания, то у каждого знания можно выделить то простое, что позволяет строить сложное. Ведь если нет порождающего простого, то нет и производного сложного, а само знание ложно, т. к. только знание первичных начал позволяет знанию существовать и развиваться» («Корнеслов»).

Но намеченные пути кому-то нужно проходить. Прежде всего, тут нужны личности, которой, на мой взгляд, является И. Л. Лыкин. Но даже самые упорные подвижники вряд ли смогут решить задачу. Нужны коллективы с очень кропотливой и трудоёмкой работой. По-моему нужна государственная программа с материальным обеспечением. Но попробуй убеди чиновника…

И закончить это прикосновение к языкознанию хочу словами И. Л. Лыкина: *«Когда-то вопросами усовершенствования русского языка занимались великие русские ученые и мыслители. И все, в один голос утверждали, что русский язык занимает особое место среди других европейских языков, он превосходит своим совершенством и мощью все европейские языки, вместе взятые. Именно в русском языке автором данных строк были открыты корнесловы, начальные слова, или единичные смыслы человеческого языка».*

Полностью согласен и голосую двумя руками за. Но «утверждения» и «согласие» все-таки ещё не доказательства. От всей души пожелаем И. Л. Лыкину и его соратникам успеха в их очень нелёгкой работе и с нетерпением будем ждать подтверждения величия русского языка даже на уровне первичного.

Вернемся к нашей главной теме — к художественному языку.

Но прежде обратим внимание на существенную трудность обращения к этой теме.

Мы уже цитировали Толстого о девальвации смысла широко употребляемых слов устной и письменной речи.

Но с этим сталкиваются и другие области человеческой деятельности — даже наука. Вот что пишет Ноам Хомский, к которому мы ещё не раз обратимся, признанный одним из самых острых умов XX века, «Американский Сократ» как называют его в Америке, в работе «Язык и мышление»: *«Одна из трудностей, стоящих перед исследователем в области психологических наук, состоит в привычности явлений, с которыми имеют дело эти науки. Требуется определенное интеллектуальное усилие для того чтобы понять каким образом эти явления могут ставить серьёзные проблемы или нуждаться в сложных теориях для своего объяснения»*. Попробуем и мы сделать «интеллектуальное усилие» и разобраться, что скрывается под «привычностью» понятия «художественный язык», избегая слишком сложных теорий.

Сразу же отметим главное свойство художественного языка, отличающее его от всех других существующих и вымерших.

При чтении художественного произведения, в обсуждении, в устной речи, мы понимаем не только и не столько *написанное,* но и *ненаписанное,* не сказанное, неизложенное, а может быть, и не могущее быть изложенным, на первичном языке.

И тогда вдруг открывается даже в небольшом предложении столько смыслов, что понадобится множество страниц для понимания на первичном языке. Когда наступает динамическое взаимодействие деталей текста и всего вами прожитого, прочитанного и осмыс-

ленного. Что и называется *прочтением* произведения. Но понимание зависит не только от автора, но и от нас, читателей — от нашей образованности, начитанности, памяти, склада характера… И ума, наконец. То есть в *понимании* мы соавторы прочитанного.

Попробуем привести пример.

Короткая, но знаменитая фраза Воланда из «Мастера и Маргарита»: *«Только квартирный вопрос их испортил…»*, толкуемая всеми и на все лады. Слова в романе прозвучали не только неожиданно, но, вроде бы, ни к селу ни к городу. В самом деле, ни до издевательского представления, ни во время, ни после вопрос не только не обсуждался, но даже не касался этой темы. А зал собран Воландом для того, чтобы посмотреть, как изменились люди. Но зрителям вопрос задан не был, да и собирать их для этого не стоило, и вдруг… Люди как будто сильно не изменились, любят деньги и так далее, но причем здесь квартирный вопрос?

Прежде всего, как мне кажется, этот вопрос оказывается решающим в определении — кого имеет в виду Булгаков под Воландом. Неоднократно подчеркнув в тексте, что Воланд *человек*, начиная с появления на Патриарших — помните — *«появился человек»*, Булгаков дал понять, что имеет в виду конкретного человека. Кого же?

Тут следует определиться со временем действия московской части романа. Советское, а потом и русское литературоведение с подачи Константина Симонова, автора предисловия к первому изданию романа, твердо

считает, что Булгаков описывает двадцатые годы. Но замечательный литературовед Альфред Барков («Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита: альтернативное прочтение"») математически и астрономически точно доказал, что «астрологическая чепуха», которую как бы нёс Воланд, предсказывая гибель Берлиоза, на самом деле точное указание времени действия — 19 июня 1936 года, день смерти Горького.

Сама фраза Воланда свидетельствует, что сатана знал этот народ до порчи квартирным вопросом, так как сам вопрос возник только после революции. Значит, мессир был в Москве не далее чем двадцать лет назад. Вспомним очерк Герберта Уэлса «Россия во мгле. Кремлёвский мечтатель». В нем собеседник великого фантаста В. И. Ленин предлагает приехать в Россию лет через двадцать — вот тогда он увидит! Сам «мечтатель» не дожил до назначенного срока, так не явился ли фантастическим приемом Булгакова с того света посмотреть — что он натворил? Эта фраза становится решающей в определении личности Воланда, но далеко не единственным намеком Булгакова. Взять хотя бы небезобидную иллюзию коммунизма, устроенную на сцене варьете гаерами свиты. Причем Воланд охарактеризовал публику, то есть российский народ, — «*доверчивы*». По-прежнему. Чтобы не утомлять читателя деталями отсылаю к своей статье «Мастер и Маргарита. Прочтение иронии»

Итак, прочтение фразы с привлечением текстовых и внетекстовых структур позволило установить — в образе Воланда Булгаков явно намекает на вождя

мирового пролетариата В. И. Ленина. Намекает, но не пишет портрет вождя. Такой подход поможет другими глазами взглянуть на роман.

Но есть ещё один, а может быть, и не один, смысл выражения.

Фраза Воланда необычна, ярка и запоминается. И возникает естественный, но, как правило, незадаваемый вопрос — а как именно испортил? Тут Булгаков прибегает к очень тонкому литературному приему: забивает нам в подсознание зияющий вопрос, а потом отвечает на него на протяжении почти всего романа. И даже больше — всего творчества.

Ю. М. Лотман в статье «Дом в "Мастер и Маргарита"» отмечает: *«Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление Дома (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства) Антидому, "лесному дому" (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)»*. У Булгакова эта тема занимает не просто много места, но и является ключом к пониманию Замысла автора. Недаром фраза Воланда в начале романа.

Когда с сожалением закончив книгу, откинетесь на спинку дивана, устремите туманный взор на потолок, расслабитесь — ведь роман держал вас в напряжении, не так ли? — вы обязательно задумаетесь — а что же вам сказал автор? Начнут мелькать яркие образы, блестяще нарисованные Булгаковым картины и неожиданные слова. У меня, например, возникла череда всех этих

жутких Антидомов с их страшноватой жизнью и почти поголовной гибелью.

Да, именно Антидом — одна из основных тем романа. Но также как антиматерия не существует без материи, необходимо вначале разобраться — а что такое Дом в понимании Булгакова. У каждого свое представление о пространстве, «охраняемом богами». Высоцкого, например, устраивала стена перед глазами, в которой он черпал вдохновение. А, скажем, Паустовскому требовалась беседка, утопающая в роскошной зелени, и вид на заросшую диковатую Таруску. Вот и ваше представление сталкивается с Булгаковским, соглашается, борется и раздвигается, используя лексику романа, до неизвестных пределов.

Отметим, что Булгаков не использует слово «дом», но, будучи городским жителем и автором, «квартира». Как часть большого дома, в котором живут и другие люди. Но суть не меняется — Дом-квартира это не только постоянное жилище, но и часть самих обитателей.

Слово «Дом» возникает только в конце романа, когда мастер обретает вечное призрачное жилище. Но не забудем — дело происходит в аду, во владениях дьявола. Скорее всего, Воланд поселил героев в первом, самом легком круге, где допускаются определенные удобства. Но обрекает, как иронично и как бы, между прочим, бросает Булгаков, «слушать беззвучие».

Думаю, Булгаков прекрасно понимал разницу между «тишиной» и «беззвучием». Уверен, вы не раз слушали тишину где-нибудь вдали от цивилизации, в лесу, на опушке возле неяркого костерка. И, при отсутствии

раздражающих, утомительных звуков, бесконечных разговоров, топота сотен ног, рева моторов и тому подобного — наслаждаетесь тишиной — слушаете шуршание ящерицы в траве, шелест где-то далеко на верху темных крон, убедительный шепот костра, да и вообще музыку сфер. А беззвучие — это совсем другое. Это скорее один из видов пытки. Вспомним обитателей станции Солярис у Станислава Лема, приклеивавших полоски бумаги к вентиляторам, чтобы не сойти с ума от полного безмолвия. Но это отдельная тема.

Дом-квартира у Булгакова из дореволюционного прошлого перебирается в новые времена, но пытается сохранить свои вековые традиции. И это очень дорого Булгакову. Он описывает жизненное пространство героев с теплотой, любовью и даже нежностью. Чего стоит описание изразцов в доме Турбиных («Белая гвардия»), возле которых выросли и маленькая Лена и другие члены большой и дружной семьи. В подсознании читателей возникает вечный образ — *«очаг»* во всех смыслах этого слова. Затем очаг слегка пародийно и на короткое время перебирается в подвал мастера, создавая уже иллюзию уюта. Но дом Турбиных со всеми его прелестными ритуалами, интерьером, застольем, общением и чувствами героев в новые времена уже не может служить крепостью, трещит и разрушается под действием внешних событий. И с гибелью главы семейства, по всей видимости, прекратит свое существование.

Серьезное давление испытывает и великолепно устроенная семикомнатная квартира профессора Преображенского со служанкой и кухаркой («Собачье сердце»).

Но сотрясается уже изнутри, ибо сами обитатели порождают чудовищную разрушительную силу — Шарикова. Великолепная метафора революционных катаклизмов в России! Попытки внешнего — Швондер — давления пока с трудом отражаются, но надолго ли?

Старые дома перекочевывают и в пространство романа «Мастер и Маргарита». Но во что они превращаются? В «нехорошую квартиру», в которой чертовщина, подчеркивает Булгаков, поселилась задолго до Воланда. В квартиру Маргариты, доставшуюся какому-то советскому служащему, так и не появившемуся на страницах романа. Совершенно пустую, в которой в полном одиночестве пропадает наша героиня. А во что превратился Дом Грибоедова?

Ненавистен Булгакову и Понтию Пилату и дворец в Ершалаиме. Надо полагать, дворец тоже пуст — Пилат заходит в него, если не ошибаюсь, только один раз для деловой встречи с Афранием.

И вот все эти строения превращаются у Булгакова в Антидома. Стиль их описания меняется до отвращения. Вспомните квартиру с голой легкомысленной купальщицей в ванне, в которую врывается Бездомный, — грязна, захламлена, тускла и угрюма. Да и все остальные и в других произведениях — «Театральный роман», «Зойкина квартира», «Роковые яйца»…

Заметим, что люди в этих Антидомах не столько появляются, сколько исчезают.

Отдельным оазисом выступает подвал мастера. Мастер пытается во всем этом враждебном мире выгородить себе хоть крохотную часть, ибо для творчества Дом

все-таки необходим. Как только мастер отказывается писать, подвал превращается в убогость и гибнет.

В конце романа Булгаков всю Москву превращает в антидома. Помните? В окнах — во многих, если не во всех, — «*…зажигалось изломанное ослепительное солнце*». «Изломанное солнце» сам по себе достаточный адский символ, но Булгаков усиливает: «*Глаз Воланда горел также, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату*». То есть окна горят адским пламенем.

И все это подлежит у Булгакова гибели. Часть беспощадным огнем, а вот все остальное…

Тут у Булгакова просто сумасшедший образ — туча, мгла, накрывающая и поглощающая ненавидимый прокуратором Ершалаим и многострадальную Москву. Как обычно, писатель мимоходом замечает: «*как это бывает во время мировых катастроф*». Ах, вот как! Рассказ о мастере — это не только конкретная история, она вписывается в историю мира! Оказывается, людей испортил не только квартирный вопрос.

О каких катастрофах идет речь — оставляю порассуждать вам, дорогие читатели. Нам сейчас важно, что художественный язык превратил небольшую фразу Воланда в целый океан смыслов. И мы могли бы ещё долго говорить о её многозначности.

Это пример из прозы. А как обстоит дело в поэзии, почти сплошь написанной на художественном языке? Тут границы расширяются до необозримых пределов.

Существует общепринятое сочетание, даже, я бы сказал, фразеологизм, «литература и искусство». Здесь союз

«и» выполняет не только соединительную, но и разделительную функцию. То есть литература не искусство. Под «литературой» обычно понимают прозу. Противопоставление поэзии и искусства невозможно, даже в сознании никогда не читавших Пушкина. Другими словами, проза говорит на разговорном, понятном языке, а поэзия…

Лермонтов. Надеюсь, строчки всем известны, даже не читавшим.

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

Не будем говорить о нарисованной поэтом картине и почти очевидном содержании. Проследим взгляд поэта. «*Пустыня внемлет богу…*». Бог говорит, пустыня внимает — вертикаль. «*И звезда с звездою говорит*» — горизонталь. Крест. Лирический герой осеняет себя крестным знамением. Стихотворение приобретает молитвенный характер. В «кремнистый» явно слышится крест. Становится ясно, что дихотомия «дорога — путь» не тавтология, а слова с совершенно разным значением. И блестит уже не только Млечный Путь. Особого внимания заслуживает «пустыня», которая у Лермонтова приобретает самые разнообразные значения. Но пусть уж сам читатель определит их, взяв весь контекст «Лермонтов».

Ещё Лермонтов. «Мцыри».

Немного лет тому назад,
Там, где, сливаяся, шумят,
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры,
Был монастырь. Из-за горы
И нынче видит пешеход
Столбы обрушенных ворот…

Ещё в детстве меня убедили, что если стихотворение может быть передано прозой, то это не поэзия. Эпический характер поэмы Лермонтова как будто позволяет пересказ. Но попробуйте! Потеряется что-то такое, что вряд ли захочется слушать. Что же? Попробуем разобраться в звукописи Лермонтова.

В первых четырех строчках, кроме второй, метр четко совпадает с ритмом. Другими словами ударение на каждом слове. А вот во второй в слове «сливаяся» метр требует два ударения. Вместе с плавным и слитным фонетическим строением поэт добивается его полного слияния, прошу прощения за тавтологию, с обозначаемым действием.

В первых двух строчках и почти до конца третьей отсутствуют резкие звуки. Но вот врывается звук *эр* — и рев слияния слышится явственно.

Во всех строчках приведенного отрывка, кроме пятой, соблюдается единство синтаксиса и семантики. То есть каждую строчку можно прочитать как отдельное предложение или его часть, не потеряв смысл. Но в пятой

строчке Лермонтов ломает предложение, перенося его часть на следующую. И открывается вид «из-за горы», то есть то, что неожиданно видит путник, одолев гору или перевал.

Всё это примеры, вытекающие непосредственно из текста. Я думаю, читатель и сам откроет немало смыслов, что делали до него и продолжают делать многочисленные почитатели Лермонтова.

Но есть и более сложные случаи, требующие привлечения самых разнообразных знаний и мыслей.

Вот, например, берущее за душу стихотворение Александра Блока «Усталость»:

Кому назначен темный жребий,
Над тем не властен хоровод.
Он, как звезда, утонет в небе,
И новая звезда взойдет.

И краток путь средь долгой ночи,
Друзья, близка ночная твердь
И даже рифмы нет короче
Глухой, крылатой рифмы: смерть.

И есть ланит живая алость,
Печаль свиданий и разлук…
Но есть паденье, и усталость,
И торжество предсмертных мук.

При первом чтении, на уровне содержания, возникают вопросы и недоумения — что, собственно, хотел

сказать поэт? Причем здесь хоровод? И если *«близка ночная твердь»*, то откуда взялась рифма? Такие стихи обычно относят к разряду сложных, в отличие, скажем, от стихов Лермонтова. Это никак не означает, что стихи Лермонтова *просты*. Простых стихов у таких поэтов вообще не бывает, в чем мы только что убедились. Но при постижении содержания затруднений особых не возникает. Кстати, многих любителей поэзии такое чтение вполне устраивает, переводя глубинное восприятие на интуитивный уровень. Такой читатель *почувствует* и живопись, и музыку стиха, и крест, и молитвенность, и рев слияния и всё, всё, всё. И слава Богу.

Но Блок только интуитивным восприятием поддается трудно. Нужны и следующие уровни постижения — символизм и метафизика. Над такими стихами надо думать.

Мы не станем пытаться вскрыть всю глубину строчек Блока — слишком много времени и места. И поскольку взяли стихотворение как пример художественного языка, остановимся на одной выразительной детали.

В первой и второй строфе повторяются слова *«звезда»* и *«рифмы»*. Обычно мастеровитые поэты, а Блок это верх технического совершенства, избегают повторов слов в одном стихотворении — интуиция как бы запинается, впечатление снижается. А Сергей Довлатов установил — для себя — правило не употреблять в прозе в одном предложении слова, начинающиеся на одну букву, видимо, полагая поэтическую аллитерацию. Может быть, это уже чересчур, но Бог ему судья.

Демонстративный повтор у Блока, конечно, не неряшество поэта. Синонимов в русском языке более

чем достаточно. Кстати, в этих строчках такой приём использован — «*тёмный жребий*» — «*смерть*».

Так что же говорят повторы на художественном языке? Не вдаваясь в подробности анализа, становится ясно, что речь идёт о смерти поэта (рифмы!), о его усталости и даже о «*торжестве предсмертных мук*». И в тоже время о бессмертии. Вместо одной звезды, утонувшей в небе (по всей видимости, это комета, которой «*краток путь средь долгой ночи*»), разгорится новая. А повтор «рифмы» говорит о том, что жизнь поэта и есть рифма, то есть поэзия, которая бессмертна. Недаром эти слова стоят рядом «*рифмы: смерть*».

С поэзией и прозой мы немного разобрались. А как дело обстоит с устной речью, которой более или менее владеют практически все жители земного шара? С литературой ещё можно разобраться, беспрестанно возвращаясь, сопоставляя отдельные фрагменты, привлекая другие тексты и так далее. А разговор такого времени не дает. Разве что «размышления на лестнице». Или «задним умом мы все крепки».

Нет. Есть у художественного языка ещё одно свойство, отличающее его от других.

При постижении устных или письменных текстов подключается подсознание с накопленным опытом «переваривания» многозначности.

То есть язык может получить огромную емкость. Или, проще говоря, сделать человека умнее. Это свойство определяет художественный язык как живой организм — и постоянно развивается. И нам все время надо его

постигать, а это не просто. В конце жизни великий немецкий поэт и философ Иоганн Вольфганг Гёте писал: «*Эти наивные люди не знают, сколько требуется времени и усилий, чтобы научиться читать. Мне понадобилось на это восемьдесят лет, а все же я и сейчас не решусь сказать, что достиг цели*».

Устное общение, разговорный язык, художественность наполняют до краев, но мы этого практически не замечаем, предоставляя подсознанию мгновенно обрабатывать множество смыслов. И чем более мы владеем этим языком, тем богаче и насыщенней становится наша речь. И, что немаловажно, более собранной и лаконичной. Чем менее художественна речь, тем более видны изъяны. И, как правило, приводят к повторам или просто к болтовне, часто нескончаемой.

Если литература использует разговорный язык, но со всей очевидностью им явно не довольствуется, достаточно прочесть несколько страниц Достоевского или Платонова, то и разговорный использует в общении художественный. Доносит не сказанные смыслы. То есть оба языка образуют диалектическое единство и борьбу противоположностей. Другими словами языки проникают друг в друга и без переплетения *немыслимы*.

Однако, чтобы быть предметным, не пора ли привести несколько примеров.

Прежде всего, обратим внимание, как незаметно «подкрадывается» художественность. Помню, ещё в юности был потрясен случайно услышанным разговором двух женщин, торгующих на длинных прилавках

колхозного рынка. Женщины явно не относились к элите, одетые в плотные темно-серые юбки до пят, ватники и шали, перекрещенные на груди и завязанные на спине.

— Как жизнь там у вас, Катерина?

— Какая жизнь теперь! День прожит — и слава Богу.

Согласитесь, услышать столь высокую поэзию на шумном базаре было неожиданно. Ведь процитирована, пусть и не совсем точно, строчка любимого Тютчева, вызывающая множество смыслов.

Живя, умей всё пережить:
Печаль, и радость, и тревогу.
Чего желать? О чем тужить?
День пережит — и слава богу!

А вот фраза, которую, уверен, вы применяли много раз, совершенно не задумываясь: «Это дело надо довести до ума!». На первичном и искусственном языке — это явная бессмыслица. Составителям толковых словарей потребовалось бы немало статей. Здесь и «дело хорошо начато и следует продолжать как минимум не хуже», и «ни в коем случае нельзя бросать», и «в случае удачи многое откроется», и, конечно же, «надо довести до конца» и так далее, и так далее, и тому подобное. Но мы не переводим, ибо все доступные нам смыслы понимаем мгновенно. Емкость нашей речи значительно повысилась.

Обратите внимание на собственную речь. Разве вы не говорите: «Возьму-ка я зонт на всякий пожарный», хотя ни на какой пожар не собираетесь, да и вряд ли зонт

спасет. Или «Зеркало смотрит в сад», хотя понимаете, что смотрит не зеркало, а вы сами. Или простейшее «Я бросил на нее взгляд», хотя прекрасно понимаете, что взгляд не вещь и бросить нельзя. И вот ещё: «Подбросишь до вокзала?». При переводе на первичный язык у глагола «подбросить» окажется множество смыслов, кроме словарного значения. А вот уж совсем бытовое: «Я принял ванну». Скорее ванна приняла вас. Хотя тоже — ванна предмет неодушевленный и действовать — *принять* — никак не может.

Покопайтесь, покопайтесь в собственной речи — откроете много интересного, неожиданного и радостного.

Здесь, правда, есть одна опасность, о которой предупреждал Оскар Уайльд. В одной его сказочке сороконожка задумалась, как она ходит: так, сначала вторая ножка, затем седьмая, затем… Нет, сначала третья, потом девятая, потом… Нет, шестая, двенадцатая, двадцать восьмая… Нет… И не смогла сделать ни шагу. По собственному опыту скажу, что это обязательно с вами случится, но очень скоро пройдет.

Однако как складывается в нашем сознании художественный язык? Вопрос чрезвычайно сложный и включает в себя массу разделов. По-моему, внятного ответа мы сейчас не найдем. Совершенно ясно, что на развитие художественного языка влияют, прежде всего, литература и народное творчество, с решающим вкладом литературы. И прежде всего — поэзия, которую недаром называют «лабораторией слова».

Поэзия, ведя свою родословную от бессвязных выкриков пророков, в которых люди искали и находили некие высшие смыслы, не связывает себя с первичными смыслами и построениями речи. Как писал Пушкин: «*Без грамматической ошибки, / Я русской речи не люблю…*». Суть поэзии — образы, метафоры, неожиданное объединение близких, дальних и очень дальних ассоциаций, порождающие все новые и новые смыслы. Традиционнейший пример литературоведения: «*На углу стоит аптека, / Любовь сушит человека*». На первичном языке два совершенно несвязанных предложения. Тот, кто не ищет и не понимает смыслов поэтической речи, пожмет плечами: «Причем здесь?..». Любитель поэзии, то есть понимающий художественный язык, легко сообразит — «аптека — сушит» — что любовь — болезнь, которую, может быть, даже немедленно надо лечить. А образ и яркое выражение может уйти в художественную речь. Но может и не уйти. Это тайна, к которой мы ещё пока не приблизились.

Однако если мы не можем ответить на вопрос — *как*, то вправе задать вопрос — *зачем*. Зачем и кому нужен художественный язык? Стоит ли напрягаться его постижением? Не проще ли наслаждаться сюжетом и фабулой художественного произведения, не задумываясь о всяких высших смыслах, замыслах и особенностях художественного языка? Как пел Александр Галич: «*И в свободный часок на полчасика / Я прилег позабавиться классикой*». То есть развлечься. Безусловно, у искусства есть и развлекательная функция. Это достаточно серьёзно, но не слишком, чтобы

сосредотачиваться. Кроме того, отсекается значительная часть литературы — попробуй развлечься текстами Платонова или Джойса.

Но не для развлечения только во всю историю человечества художники преодолевали огромные трудности, пренебрегали опасностью и даже жертвовали жизнью ради эфемерности искусства, ради красоты, ради развития художественного языка.

Гениальный афоризм Иосифа Бродского: «*Поэзия не развлечение и даже не форма искусства, но, скорее, наша видовая цель. Если то, что отличает нас от остального животного царства, — речь, то поэзия — высшая форма речи, наше, так сказать, генетическое отличие от зверей*». То есть, если мы не обладаем высшей формой речи, то от животного мало чем отличаемся. Люди и народы, отказывающиеся от поэзии, ставят себя в крайне тяжелое положение. Приведем ещё одну мысль Бродского: «*Не читая стихов, общество опускается до такого уровня речи, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана*».

Читая подобные афоризмы, поражаясь и восхищаясь парадоксальностью и красотой, даже люди, достаточно образованные и искренне любящие поэзию, ловят себя на некоторой житейской снисходительности. Мол, стихи прекрасно, но есть множество всяких неотложных забот. Все сомнения можно свести к всеобъемлющей формуле: «*Если нечего есть, то не до стихов*». Хотя есть примеры, когда стихи если и не спасали от голода, то сил выдерживать придавали. Блокадный Ленинград — Ольга Берггольц у микрофона. Даже укрепляли на смертном

одре. Один художник вспоминал: «*Карандаш и бумага оказались спасительнее хлеба*».

Но это экстремальные ситуации. А как в обычной обстановке? И тут я хотел бы выдвинуть тезис, противоположный приведенной формуле: «*Сначала не читаем стихи, а потом и есть нечего*», считая верными оба выражения. И бессмысленно искать начало и конец у этого кольца.

Но какая связь между возвышенным глаголом «читать» и прозаическим «есть»? Чем могут стихи помочь пахать, сеять и собирать урожай? Попробуем поискать ответ… в экономических построениях Карла Маркса!

Одно из положений марксовой теории — соответствие производительных сил производственным отношениям, как основа движения общества по пути развития. Для Маркса производственные отношения суть общественные формации — рабство, феодализм, капитализм, сменяющие друг друга в процессе развития производительных сил. Ни малейших возражений. Но производительные силы движут люди в процессе *отношений*. А это значит, что собственно производственные отношения являются лишь частью общего комплекса. То есть культуры. То есть состояния искусства. Не будем вступать в бесконечную полемику — что первично, что вторично. Процессы эти тесно взаимосвязаны и нередко опережают друг друга. Но, по моему глубокому убеждению, любому открытию предшествует мысль — то есть язык. И тут в дело вступает поэзия, создающая и развивающая художественный язык опережающими производство темпами. Иначе будет — «*улица корчится безъязыкая*», —

как твердо заявил Маяковский, предчувствуя взрыв экономики страны.

Вместе с художественным языком развивается и первичный. Появляются новые слова, названия, термины, понятия. Не довольствуясь естественным развитием, и литература образует новые слова — вспомним замечательные неологизмы Маяковского. И всё это объемлет художественный язык.

Мои поверхностные наблюдения показывают, что периоды бурного развития языка всё-таки предшествуют взрывам экономики. Достаточно вспомнить — Золотой век нашего искусства предшествовал бурным реформам Александра II. Серебряный век — революционным преобразованиям России.

Таким образом, мы пришли к выводу, что художественный язык, при всём многообразии его функций, является ведущей силой развития производительных сил. То есть экономики. А, значит, без него и «есть нечего».

Я понимаю, прочтя последние строки, поэты сильно удивятся. И, может быть, не очень приятно. Они-то считают, что творят красоту, а не какую-то прозаическую экономику. Но что поделаешь, товарищи поэты, — красота — отец всему.

Но вернёмся от прозы стиха к поэзии. И к науке.

Самое время задаться вопросом — какую роль выполняет художественный язык в жизни человека? Ответы типа: «огромную!», «делают человека человеком», «жизнь непредставима без языка» и тому подобные — весьма качественные, но особой ясности не вносят. Более

того, диалектическая борьба с первичным — приводит к разным мнениям, в том числе и к отрицанию.

Вот высказывание величайшего философа Гегеля: «*Вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения*». И далее: «*Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже не дает больше полного удовлетворения нашей высшей потребности*». Что вдруг? Что привело, или даже довело, великого философа до такой, мягко скажем, неординарной мысли?

Мне кажется, восстал Гегель именно против художественного языка. Против его неоднозначности, неопределенности — с точки зрения первичного и искусственного языков.

Почти столетие спустя обратился к этому вопросу в своем трактате «Что такое искусство?» Лев Николаевич Толстой, пытаясь найти ясный, однозначный, логически непротиворечивый ответ. И потерпел поражение, практически придя, как и Гегель, к отрицанию художественного языка.

Мысли Гегеля и Толстого рассматривались с множества сторон, находя сторонников и противников. Но разговор в основном шёл о божественной сути слова и человека, о душе и других эфемерностях, не почитаемых наукой. По моему мнению, по-настоящему научный ответ-возражение дал уже в наше время выдающийся филолог и литературовед Юрий Михайлович Лотман

(«Структуры художественного текста»): ***«Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые оказывают человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца ещё ясных по своему механизму сторон человеческого знания».***

Что он имел в виду под «особыми языками» — Лотман не пояснил. Может быть, не решился? Да и меня поёживает, когда касаюсь таких сложнейших вопросов. Но совершенно очевидно, что речь идет именно о художественных языках. И очень знаменательно, что Юрий Михайлович употребил множественное число.

Подчиняясь объективным и субъективным законам, художественный язык всеобщ и в то же время индивидуален для каждого автора и для каждого читателя.

После Лотмана прошло не так уж много времени, но «неясность» начинает проясняться. Попробуем в меру образования и сил заглянуть в достижения философии, филологии, а может быть, и в нейробиологию.

Главное мы уяснили — **на ограниченном пространстве текста произведения или устной речи передаётся огромное, если не бесконечное, количество информации, которую мы читаем сердцем и умом.**

То есть сознанием и подсознанием. Какой самый современный суперкомпьютер справится с этой задачей?! Если нейронные сети искусственного интеллекта овладеют языком поэзии, то человечество сможет смело уйти на покой. Может быть, даже вечный. Слава Богу, этого не будет никогда, потому что у нас сердце, а у компьютера

ядра. А если и найдётся гений, который засунет поэзию в железо, я из будущего, на манер «Терминатора», пришлю какого-нибудь Шварценеггера, чтобы спасти человечество.

В приведенном афоризме Бродского присутствует неожиданное слово «генетически». Не знаю, на чём основывался поэт, скорее всего это поэтическое прозрение, но — главное — основную концепцию развития речи затронул.

С самого зарождения человечества неоспорима истина, что ребёнок рождается в отношении языка tabula rasa, то есть учится говорить с нуля. Многое в эту концепцию не вписывается, детки преподносят те ещё сюрпризы. Практически все молодые родители сталкивались со словотворчеством своих малюток и широко открывали глаза. Сошлюсь на собственный опыт. Пытаясь хоть как-то накормить отказывающуюся кушать Алёнушку, моя жена подцепила вилкой в супе картошку и поднесла к губам взрослой, почти двухлетней, внучки. Как вдруг Алёнушка разразилась гневной тирадой: «Причём здесь вилка?! Суп едят ложкой!». И эта девочка начала освоение речи с нуля?

Мы особого внимания на эти перлы не обращаем, предпочитая восхищаться и умиляться. Процесс освоения речи нам кажется естественным и единственным. А как иначе?

Усомнился и весьма доказательно Ноам Хомский. Вот основное положение его теории: способность говорить на языке является врождённой. Естественно имеется

в виду не конкретный язык данного окружения, а способность распознавать и выстраивать знаковые системы. В ранней работе «Логическая структура лингвистической теории» (1955 год), Хомский вводит понятие трансформационной грамматики и пишет «*Способность таким образом структурировать наши выражения является врожденной частью генетической программы людей. Мы практически не осознаём эти структурные принципы, как не осознаём большинства других своих биологических и когнитивных особенностей*».

Но тогда что же такое язык? Казалось бы — о чём тут рассуждать? Знаковая система, с помощью которой передаём и воспринимаем мысли и чувства. Однако всё не так просто.

Человечество давно, если не всегда, подозревало, что язык не только средство формирования и передачи мысли, не только инструмент общения, но и нечто большее. Достаточно внимательно прочитать религиозные тексты, в которых не только «*Слово было у Бога, и Слово было Бог…*», но и очень серьёзное к нему отношение, вплоть до «*И наречешь…*». А Иосиф Бродский, со свойственной ему смелостью и парадоксальностью, заявил, что поэт является инструментом языка. Вот так! Вместе с очевидностью противоположного становится понятным то состояние, испытуемое каждым поэтом, когда явившиеся строчки сознанием лишь фиксируются и оформляются. Что есть некая тайна в словесном выражении мыслей и чувств.

Понадобилось много тысячелетий, чтобы Бенджамин Уорф («Язык, сознание и реальность») выдвинул теорию лингвистической относительности, из которой явствует, что мир представляется нам таким, каким его описывает язык. То есть язык и мысль неотделимо переплетены.

У теории множество приверженцев, например, философ Людвиг Витгенштейн: *«Границы моего языка означают границы моего мира»*. Но и противники… Нет, не противники. Скорее люди осторожные, считающие, что язык и мысли тесно переплетены, хотя и несколько разные по структуре явления. Сейчас же нам важно подчеркнуть, что также как в художественном произведении, форма неотделима от содержания, слова — вещественный материал сознания — неотделимо связаны с самой мыслью.

Мне совсем не хочется вмешиваться в споры солидных ученых мужей по поводу мышления человека. О кратковременной рабочей памяти и её ёмкости. Никоим образом не воображаю себя не только профессионалом в этих областях, но даже и любителем в прямом и художественном значении этого слова. Влезть в дебри заставила поставленная цель — постичь, что значит величие языка. Необходимо разобраться, с чем мы имеем дело, что и пытаемся сделать. К сожалению, ни у Уорфа, ни у Хомского, ни у других ученых стройной и понятной теории художественного языка я не нашёл, да и есть ли она, вот и пришлось ввести определение.

Теория Уорфа имеет следствия. Одно из важнейших, как мне кажется,— разноязыкие мыслят по разному. И есть вероятность, что до конца мы так и не поймем иностранца. Дело не только в трудностях перевода, которые все-таки преодолеваются, но надо думать — как он. А это трудно, если вообще возможно.

Ещё раз прочтем Витгенштейна. Если согласиться, а я не вижу причин для отрицания, то это означает, что границы для каждого носителя языка свои и разные. И внутри языка у каждого свои границы.

Не меряется ли ум и человечность степенью развитости художественного языка? И для отдельных людей и целых народов?

Но это значит, что люди и народы не равны по интеллекту? Люди — понятно, наблюдаем постоянно. Но народы?! И всё из-за какого-то художественного языка? Я уже вижу, как замечательный английский поэт Редьярд Киплинг высоко взметает «бремя белого человека».

Тут надо быть максимально осторожным. Уж слишком мы настрадались от нацизма. Но воспользуемся советом великого психиатра Карла Густава Юнга: *«И даже если я окажусь не прав в своих рассуждениях, это нужно сделать. Мне кажется, если я этого не сделаю, то потеряю что-то очень важное…»*

Вольно или невольно мы связали язык с мыслью, то есть с сознанием. То есть с умом. Этими задачами занимается нейробиология, идут жаркие споры, в которые мы, не обладая знаниями и терминологией, вмешиваться не будем. Насколько я знаю, сейчас борются более

двадцати теорий, но ни одной конца не видно. Мы робко попробуем ввести в мышление художественный язык.

Есть в нейронауке теория о количественном измерении ума объёмом кратковременной рабочей памяти (КРП), то есть количеством мыслительных моделей, работающих одновременно — взаимодействуя и определяя мышление. У животных объём один-два, у наиболее гениальных шимпанзе достигает трёх. У человека в среднем семь, плюс минус два. Является ли этот объём врождённым или его можно развить — пока неизвестно, но можно предположить, опять-таки очень робко, что модель, выраженная на художественном языке, сама по себе объёмней, чем на первичном и, что особенно важно, включает интуицию — как мгновенное понимание заложенных в художественности смыслов. То есть высекаются следствия и новые идеи более качественные, что ли. И чем более развит художественный язык, тем получается умнее.

Мы установили, что управляют состоянием языка литература и народ, определяя интеллектуальное состояние в настоящий момент. И тут касаемся табу современной цивилизации — равенства интеллектуальной потенции. Все ли народы равны по языку и литературе? То есть по мысли?

Можно свободно говорить о физиологической разнице между расами и народами. Кто-то быстрее бегает, кто-то более вынослив, кто-то сильнее. Но интеллект?! Шалишь! Это святое, это не трожь.

Недавно выдающийся генетик, соавтор двойной спирали ДНК, лауреат Нобелевской премии Джеймс

Уотсон опубликовал работы, где осторожно предположил некоторое генетическое различие в интеллекте между расами. Что тут началось! Генетика объявили расистом, лишили всех должностей, званий и премий. Кроме Нобелевской, которой лишить никак нельзя. Правда, медаль лауреат вынужден был продать, чтобы хоть как-то продолжать исследования. Её, кстати, выкупил и вернул законному владельцу российский бизнесмен Алишер Усманов.

Прежде всего, давайте договоримся, что все народы мира общаются на собственном художественном языке — на первичном было бы слишком примитивно. Первичным языком Творец наградил всё живое, даже растения. Иногда довольно сложным — вон, посмотрите, как вытанцовывает пчёлка сообщение об открытой ею замечательной сладости. Художественным языком наделил только человека, «генетически отличая его от зверья». Но развитость художественности, а стало быть и мысли, конечно, разная.

Вернемся к теории Ноама Хомского. К «врождённой способности говорить на языке». Ключевым для меня словом является «способности». Если Творец вложил что-то в людей, то можно не сомневаться, что в разной степени — так уж Он устроил мир. И всё вложенное требует развития. В противном случае качества любой степени уравняются, и мы хорошо знаем, что при высокой работоспособности и упорстве меньшие способности могут далеко обойти заложенные природой. Значит

и здесь пониманию художественного языка надо учиться и, как мы уже говорили, всю жизнь. И умнеть!

Безусловно, ни о каком расизме, крови, генетике речь не идёт. Человек, выросший в определенной среде, без всяких усилий становится равноправным носителем языка.

Приведу пример.

В восьмидесятых годах прошлого века в Рязанском русском драматическом театре служил темнокожий юноша. Дитя, как тогда говорили, Московского международного фестиваля молодёжи и студентов 1957 года. Как-то его спросили: «Вы негр, а так хорошо говорите по-русски?» «А что удивительного? У нас в Рязани все так говорят».

Так что отдельного человека неравенство языков нисколько не касается. Можно родиться и вырасти где-нибудь в Холмогорах, где вряд ли были особые изыски художественной речи, и стать мировым поэтом и ученым.

Но художественное неравенство языков всё же есть?

С тех пор, как Творец прекратил строительство Вавилонской башни, наделив народы языками, эти самые народы и появились. Лев Гумилёв совершенно справедливо считал одним из основных признаков народа, как некой общности, отделенной от других, именно язык. Их сейчас насчитывают что-то около шести тысяч той или иной оригинальности. Многие история стерла, оставив только памятники стелами Хаммурапи, некоторые появились чуть ли не при нас. Судьбы языков, их жизненные пути причудливы, крайне интересны, а порой

и необъяснимы. Рассказы языковедов — тот ещё детектив. Почему божественная для поэтов античных времён латынь померкла и омертвела, оставшись в терминах, цитатах и врачебном почерке? А совершенно, казалось бы, мёртвый древнееврейский через две тысячи лет ожил, похоронив очень даже живой идиш.

Человечество, однако, не смирилось с такими действиями Творца и вопреки Божьей воле стало создавать единые искусственные языки, используя прелести и преимущества существующих. Я сам в юности был увлечён и даже переписывался на эсперанто. Попытки искусственных языков провалились. С опытом и знаниями я понял — нельзя из мёртвых, пусть и очень красивых, слов создать живой язык, как нельзя из неживой материи создать живую. Художественность может вдохнуть только литература, а для неё необходимо, чтобы на языке говорил народ.

Появившись, языки зажили собственной жизнью — мы не забыли, что язык — это живой организм, — стали общаться между собой, развиваться в сторону художественности с той или иной степенью стремительности и бороться между собой за влияние. В этой борьбе кто-то вырывается вперед, кто-то отстает, а кто-то вообще остается в стороне, особенно в условиях изолированности.

В истории европейской цивилизации сначала выдвинулся греческий. Тут даже произошло чудо, не имеющее аналогов. Считается, и совершенно справедливо, что европейская литература началась с поэм Гомера, который был признан «отцом литературы». Но во времена Гомера Греция не знала письменности! Мы привыкли считать

литературу письменным текстом, а начало оказывается в устной речи. Вот что делает художественный язык!

Затем первенство перешло на века к латыни.

Отметим на этой шкале французский язык, в своё время так завоевавший Европу, что дворянская Россия заговорила на нём, чуть не позабыв родной. Вспомним ломанный русский Пушкинской Татьяны.

Следует отметить, что господствовали языки не только в сфере общения, но и мысли. То есть господствующий язык был носителем передовой мысли.

В новое историческое время воцарился английский. Его господство продолжается до сих пор, правда, уже больше по инерции.

Серьёзные, не в пример мне, люди снисходительно скажут — но это же были страны с развитыми передовыми экономикой, технологией, армией и другими институтами. Совершенно согласен. Однако что первично? Уверен, без передовой мысли, а язык это и есть мысль, экономика немыслима, простите за тавтологию.

А что же остальные народы? Отстают по интеллекту? Серьёзные люди снова мне укажут — есть же и Мировая литература! Переводчики не спят и день, и ночь переводят всё стоящее, иногда даже по нескольку раз.

Но как адекватен перевод оригиналу? Вопрос не такой простой.

«*Вот вечер, вьюга воет…*». Как вы переведете пушкинское потрясающее «вэ»? У них, наверно, и вьюга воет не так, как у нас. И это ещё не самый сложный пример… Ну как вы переведёте ключевое местоимение «оно» в стихотворении Евгения Баратынского «На что вы дни!

Юдольный мир…» на английский, такого слова не знающий?

Перевод вторичен собственной литературе. Другим словами, каков язык — таков и перевод. Великие языки создают и великую школу переводов. Особенно велика, в силу развитости литературы и национального характера, русская школа. А как в других языках и литературах?

Приведу один почти анекдотический пример.

Как-то писал капустник для областного драмтеатра. И натолкнулся на украинский перевод Шекспировского «Отелло».

Последняя сцена. Лодовико приказывает привести Яго. Вот перевод Бориса Пастернака: «А где ехидна эта? Подвести сюда злодея». А вот украинский перевод: «Де цей гад? Женыть сюды падлюку!» После такого перевода Шекспира и вирши собственных стихотворцев покажутся вполне на уровне.

Я далек от мысли хаять украинский перевод. Много читал на мове и такого, поверьте, больше не встречал. Но уровень перевода все-таки зависит от состояния языка и литературы.

Особенно интересны редкие случаи автопереводов писателей, владеющих разными языками. Им далеко не всегда удаются адекватные произведения. Так большинство литературоведов считают, что «Король, дама, валет» Владимира Набокова, писанные автором сначала по-английски, а затем по-русски — два разных романа. Конечно, авторский перевод случай редкий и особый — автор имеет полное право вносить в текст любые изменения. Но всё-таки не думаю, что Набоков

ставил цель написать два романа. Разные языки, разная форма и даже разное содержание. Интересно бы сравнить тексты по художественному языку, но пока это довольно трудно сделать. Впрочем, это сделал сам Набоков в приведенной цитате в самом начале нашей статьи.

Как бы там ни было, мыслят, говорят и пишут все-таки на родном языке, на который, безусловно, воздействует мировая литература. Но раз не вырываются в своей массе в передовые, значит все-таки отстают? Это уже отдельная тема со множеством неясностей.

С конца восемнадцатого — начала девятнадцатого веков в мировую культуру врывается Россия. Благодаря таким крупнейшим фигурам, как Ломоносов, Пушкин, Гоголь, Тютчев, Лермонтов и множеству других авторов «Золотого века». Возникает Великая Русская Литература, которая доходит до Толстого, Достоевского, Чехова. И переходит в Великую Советскую Литературу, явно не снизившую планку, несмотря на соцреализм и всякие идеологические препоны,— Маяковский, Шолохов, Платонов, Пастернак и немало других блестящих писателей. А под конец эпохи дарит нам Бродского. Не могу говорить доказательно, но на мой взгляд — насколько я разбираюсь в литературе — вторая половина XIX века и практически весь двадцатый проходит под сильнейшим влиянием русской литературы. Обратите внимание — этот взлёт с экономикой не связан.

Несмотря на огромные достижения литературы, да и искусства в целом — музыка, живопись, театр, балет и другие жанры — русский язык не захватил мир, хотя

изучение его повысилось. Более того, его пытаются дискредитировать, отторгнуть и даже запретить. Тут масса причин, независящих от языка, и отдельная тема. Но борьбе языков мы посвятим отдельную статью, где и попытаемся разобрать жуткие и страшные формы русофобии.

Я лично горд и безмерно счастлив, что родился, вырос и живу в Великом и Могучем. Как, уверен, большинство интеллектуалов моей Родины.

Однако пора подвести итоги нашего затянувшегося теоретизирования.

Мы согласились с языковыми теориями Уорфа и Хомского. Но добавили эпитет «художественный» и дали ему определение, что значительно изменяет и расширяет поле деятельности открытых законов и вводит новый взгляд на роль и место языка в жизни человечества. **Основное открытие — художественный язык не только основа устной и письменной коммуникации, но и существенная часть мысли, развивающейся вместе с языком.**

Мы утвердили, что художественный язык включает в себя и первичный, и искусственный, но не сводится к ним.

Мы обратили внимание, что между языками с диалектической неизбежностью возникает борьба. И это можно только приветствовать, ибо, как говорил ещё Геродот, — борьба отец всему и царь всему. Но борьба бывает честная и подлая. С приемами последней мы попробуем разобраться в отдельной статье.

И главное.

Мы осторожно намекнули на возможное интеллектуальное неравенство по языку, то есть по мысли, между людьми и народами. Утверждение не только смелое, но и просто чудовищное, с которым трудно смириться даже мне самому, воспитанному на идеях свободы и равенства. Но выступил же Набоков с утверждением о второсортности английского языка.

На данном этапе понимания художественного языка следует обязательно подчеркнуть, что отстающий язык ни в коей мере не является отсталым. Осознание факта положения своего языка в существующей иерархии может и должно стать поводом для национальных авторов совершенствовать свой язык, бороться и идти вперед.

Что значит влияние на художественный язык литературы? Это создание высокохудожественных произведений и их прочтение. С написанием дело обстоит весьма печально, но что-то всё-таки пишется. А вот с чтением просто беда. Не читают. Во всём когда-то цивилизованном мире. В России дело обстоит чуть лучше, но тенденции настораживают. А нечтение, особенно поэзии, высшей формы речи, ведёт к удивительно быстрому оглуплению людей и целых народов, что уже очевидно по так называемым элитам. Но нечтение — громадная и отдельная тема, и мы попробуем к ней обратится в дальнейшем.

«*Человек то, что он читает*» — считает Иосиф Бродский. Мысль, по обыкновению поэта, высказана в противовес обывательскому: «Человек то, что он ест». Понятно, что в первом случае имеется в виду духовно-творческая

сфера, во втором — организм. Эти положения не только не противоречат друг другу, но даже и не соприкасаются, если не делать никому не нужный крен. Но возникает вопрос о граничных состояниях этих формул.

Если организм не ест, то он погибает. Очевидно.

А вот если человек не читает — человек ли он? Ох, как бы мне хотелось решительно ответить утвердительно! Заклеймив позором нечитающих людей. Осторожнее. Вообще нечитающих не бывает. Кроме того, человек общается на каком-никаком, а всё-таки художественном языке. Смотрит телевизор, сидит в сети… Нет, что-то человеческое остается… Но не маловато ли?

Я высказал свои убеждения, которые читателю, возможно, покажутся в какой-то степени убедительными или не очень. Я высказал свои предпочтения родному Великому и Могучему. Но убеждения, даже самые сильные, не доказательства.

Давайте, перейдя на первичный и искусственный языки, попробуем сформулировать проблему.

В силу тех или иных исторических причин, являясь выражением мысли, художественные языки находятся на неодинаковых ступенях развития у разных народов, обуславливая различия интеллектуальных потенциалов.

Доказательство мне, безусловно, не под силу. Тут должны вмешаться «серьезные люди» и/или доказать или опровергнуть. Под «серьезными людьми» я имею в виду

ученых, знакомых не только с гуманитарными науками, но и с математикой и физикой. То есть и языковедение первичного языка и исследования художественного языка должны быть наукой.

Но между ними есть существенные различия.

На мой взгляд, традиционное языкознание не имеет принципиальных методологических трудностей. Более того, отдельные разделы выглядят вполне научно. Например, компаративистика, как историко-сравнительное языкознание. Мое поверхностное знакомство оставило впечатление, что если принять идеи и принципы, выдвинутые отцами-основателями — Францем Беппом, Расмусом Раске, Александром Христофоровичем Востоковым — за аксиоматику дисциплины, то все последующие построения в сущности теоремы и доказательства. Правда, выраженные несколько другим языком. Пожелаем и другим разделам такой же основательности.

А вот создание науки о художественном языке наталкивается на определенные трудности.

Дело в том, что понятие языка относится как к научным, так и эстетическим категориям. Таким, как красота, гармония, прекрасное. А это значит — содержит как объективную, так и субъективную сторону. Субъективность эстетических категорий исследуется психологами и нейробиологами и они уже многое открыли. Объективная сторона изучается не только филологическими методами, но и математикой. Например, А. В. Волошинов («Математика и искусство») исследует симметричность, пропорции, золотое сечение, числа Фибоначчи и так далее. При этом эстетика никоим

образом не блекнет, скорее наоборот — получает великолепную оправу понимания.

Что-то подобное должно произойти и с художественным языкознанием. Необходимо выделить объективные законы и их исследовать логическими методами, оставив субъективные психологии. И вот тогда мы, может быть, сможем не только на интуитивном уровне, но и объективно заявить о Величии и Могучести русского языка и второсортности английского.

За работу, господа ученые!

ОТКУДА ЕСТЬ ПОШЛА РУСОФОБИЯ, или БУНТ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЧЕРНИ. *Борьба языков*

«Борьба — отец всего»

Геродот

Человечество переживает не лучшие времена. Ощущается даже угроза существованию. И всё меньше надежд на коллективный инстинкт самосохранения, когда подавляются самые естественные чувства. На глазах теряется человечность — падение мысли, нравов во всём когда-то цивилизованном мире.

Причин множество. История, политика, личности… И Бог знает сколько ещё факторов. И мы говорим, и нам говорят, и говорящие головы разъясняют… Но всё кажется, что мы чего-то недопонимаем.

Информационные, гибридные, холодные, горячие, очень горячие конфликты охватили практически всю планету. Нас, прежде всего, волнует Украина — как ближайший сосед. И как очень показательный пример мирового противостояния.

В литературной статье мне бы не хотелось касаться политики. Не потому что политика одно, а литература другое. Как раз наоборот — они тесно связаны и друг без друга существовать не могут. В любом политическом проявлении вы найдете сотни литературных страниц, а в коротенькой и прозрачной сказочке «Репка» легко отыщутся политические мотивы. Но это не значит, что эти стороны человеческой деятельности не могут быть рассмотрены сами по себе по своим законам развития. Так физика и математика тесно переплетены, но существуют и самостоятельно. И только рассмотрев раздельно, можно понять их взаимодействие.

Но как рассматривать политику? В принципе, политикой занимаются две группы. Первая, крайне малочисленная, её вершит, а вторая — обыватели — её переживают, сбрасывая нерастраченные современной жизнью эмоции. В первую группу нам не попасть, несмотря на право быть избранными, а во второй быть как-то не хочется. Не то придётся считать свой избирательный голос прямым участием в политическом процессе.

Но интеллектуалы стремятся разобраться в происходящем, не включая эмоции. Хотя читая сводки с фронтов, материалы о зверствах и гнусных фейках нацистов, слушая прямую речь их тёмных лидеров, трудно сдержать чувства. Однако это не вскрывает глубинные причины происходящего. А хочется разобраться — откуда что пошло, что происходит и что будет происходить с человечеством, то есть с нами, в ближайшем и отдалённом будущем. Камо грядеши? Куда идём?

Политика нам представляется как отстаивание собственных интересов собственного народа. При этом война считается продолжением политики, так сказать, иными средствами…

Но кто определяет эти интересы? Неужели сам народ? И что представляют собой эти интересы? В основном экономические вопросы — от обладания территориями до прямой эксплуатации «неправильных» народов. Как тогда объяснить чувства народов друг к другу?

В отношениях с Украиной это крайне интересный и труднообъяснимый с точки зрения экономики вопрос. Почему значительная часть украинского народа ненавидит русских и стремится убивать? Интересно, что для большинства из них русский язык является родным. А вот мы никаких негативных чувств к украинцам не испытываем, несмотря ни на что.

Вообще-то, для успешных сражений ненависть к врагу является, или, скорее, должна являться, необходимой идеологической частью военных действий. Вспомним, во время Великой Отечественной войны у нас бытовал широко принятый народом лозунг «Убей немца!», выдвинутый, если я не ошибаюсь, писателем Ильёй Эренбургом. Говорят, что товарищ Сталин некоторое время колебался разрешать ли этот лозунг. Наша страна исповедовала пролетарский интернационализм, обвиняя во всём классовых врагов, а не народы. Но по зрелому размышлению вождь понял, что наша отчаянная битва с врагом человеческим без ненависти к нему, к конкретному врагу, непредставима. А в бою трудно отличить фашиста, нациста или просто мобилизованного немца.

Перед тобою враг и имя ему немец, вот его-то и надо бить. Как писал замечательный фронтовой поэт Семён Гудзенко:

Бой был короткий, а потом
Мы пили водку ледяную
И выковыривал ножом
Из под ногтей я кровь чужую.

Именно чужую, а не фашистскую или нацистскую. Да и, собственно, национальность тоже некогда было проверять.

Лозунг был снят только к концу войны.

Интересно, что сейчас, насколько я знаю, на нашей передовой этот лозунг вновь потихоньку, без шума, возродился.

С политической точки зрения нам кажется, что мы всё вроде бы понимаем. Грубо и поверхностно схема такова. Запад уже тысячу лет пытается покончить с непокорной Россией, используя те или иные подходящие — на их взгляд — обстоятельства. Началось со времен Александра Невского, который предпочёл католицизму православие, заключив союз с ордой, убившей его отца. Кабалу Запада он посчитал страшнее дани орде.

Не будем вдаваться в историю. Россия знала много нашествий, как с Запада, так и с Востока, но всегда выстаивала и побеждала. Уверен, не изменит этим правилам и сейчас.

В чём особенности текущего момента?

Со средних веков Европа, благодаря огромным технологическим преимуществам, начала, а потом и почти закончила колонизировать весь мир. Особенно преуспела Англия, да и остальные страны Запада не зевали. К XIX веку свободной оставалась, пожалуй, только Россия. И была у Запада как бельмо на глазу. Ни нашествие Наполеона, ни нападение гитлеровской Германии к существенным результатам не привели. К середине XX века и началу XXI стала насущная для Запада задача — уничтожить Россию, путём её распада и расслоения на манер Советского Союза. В 90-х годах XX века казалось эта задача была решена — страна лежала в руинах. Но Россия, благодаря необыкновенной духовной силе и Владимиру Владимировичу Путину, от края пропасти отошла и стала подниматься на ноги. Даже произнесла самое страшное для Запада слово — дедолларизация.

Дело в том, что к этому времени мир изменился, а вместе с ним методы и способы колонизации. Прямое завоевание территорий стало излишним, в силу вступил во всей своей красе и могуществе Доллар. И для продолжения господства над миром требовалось только подчинение политическим устремлениям Запада. То есть покупать и продавать то, что надо и по нужным ценам, и у кого надо. А также поддерживать и даже в прямую участвовать в столкновениях с «недемократичными» странами. А тут опять упрямая Россия!

Решено было откусывать её по частям. Появились соответствующие идеологи и, прежде всего, Збигнев Бжезинский, который считал главным оторвать Украину от России, превратив её в АнтиРоссию. Экономическая

основа этой теории — значительное промышленное и сельскохозяйственное преимущество этой Советской республики над остальными, включая собственно и Россию. Без Украины, мол, Россия рухнет. Теория оказалась в корне ошибочной, а в нравственном отношении — гнусной, ибо нельзя строить собственное счастье на несчастье других. Россия выстояла и пошла вперёд. Но, верные своей основной идее, — деньги решают всё, Западные страны, в основном Америка, Украину осыпали миллиардами долларов и сумками «печенюшек» в знак одобрения… Развязали майдан, госпереворот 2014 г., а затем и одну из самых кровопролитных современных войн. И даже сейчас, несмотря на явный проигрыш, против мирного урегулирования.

На этом мы, пожалуй, закончим с политикой. Тут вроде бы всё ясно. Но остаются вопросы. Откуда взялась ненависть? Почему Украина с такой охотой и остервенением сражается с Россией? И, главное, откуда такая ненависть к русскому языку и всему русскому?

Такие чувства не порождаются экономикой и политикой. Разве что подтверждаются и усиливаются. Значит — надо искать причины значительно глубже.

Попробуем посмотреть со стороны, с которой редко смотрят — со стороны искусства, практически не присутствующего в серьёзных анализах и разборах, ибо для большинства является факультативом. А то и просто развлечением. Однако, как мне кажется, *именно искусство, художественный язык, самым существенным образом определяют нашу жизнь.* Войну и мир.

Откуда взялась Украина?

Мне кажется, как-то в стороне остается проблема русского языка. В начале оголтелой украинизации Украины мы были презрительно-снисходительны к словам и действиям украинских националистов — что за глупости они вытворяют? Приводили примеры четырехъязычной Швейцарии, двуязычной Канады и других стран, которым многоязычие не только не мешает, но даже делает народы более интеллектуальными. Казалось бы, сам Бог велел Украине использовать русский язык, родной для большинства её граждан. Ан нет! Борьба идёт, всё более озлобляясь, и переходит в русофобию, как зараза распространяющаяся на весь пресловутый Запад.

Большинство видит борьбу с языком неумным *следствием* и средством большой политики. Однако я считаю, что *именно отношение к русскому языку* является *причиной* конфликта. Не единственной, конечно, но весьма существенной.

Борьба с русским языком на Украине явление в какой-то мере исключительное. Прошедшие века знали войны с языками, но, как правило, их просто запрещали, а приверженцев нередко уничтожали. Но Украина начала теоретизировать, доказывая приоритет, преимущество и привлекательность своего способа общения. Украинский язык, оказывается, был прародителем всех существующих и, прежде всего, русского языка, объявленного отсталым и никуда не годным. Языком мата. С соответствующим переносом отношений к его носителям.

У подобных изысканий можно предположить заказчика — политику. Но и в России нашлись закоренелые

русофобы, пришедшие к травле родного языка. Так один филологический профессор громогласно заявил, что русский язык «убогий и клоачный отсталого народа». Когда я слышу в такой ситуации слово «профессор», у меня твердая ассоциация с киношной кличкой «доцент», хотя и сам не без ученого звания.

Но дело не в отдельных, нацистски ориентированных идиотах и мерзавцах. На дискуссионную площадку уже выпущено в отношении языков небывалое ранее «лучше — хуже» и требует ответа. Конечно, мы готовы грудью стать на защиту родного, могучего Великого Русского Языка, но если будем оставаться в рамках эмоций, то как бы полемика не выродилась в известную методику: «Ты дурак!» «Нет, ты дурак!», «Нет, ты…».

У каждого из нас весьма субъективное отношение к родному языку. Но есть и мощный пласт объективности, независящий от наших настроений и предпочтений. Речь идёт о художественном языке устного и письменного общения. Определение и анализ художественного языка даны в статье «Почему велик русский язык», к которой отсылаю читателя. Здесь важно подчеркнуть, что важными следствиями анализа являются свойства языка как живого организма, движение и развитие, а его состояние определяется интеллектуальным потенциалом народа. Обязательным следствием развития языка является постоянная диалектическая борьба за первенство.

Попробуем проследить движение и борьбу языков на примере Украины, учитывая национальные особенности, условия развития, геополитическое положение и так далее. Индивидуальность и многофакторность

создают значительные трудности для обобщения, но вся литература, начиная с Гомера, есть рассказ конкретной истории, из которой читатель всё-таки делает обобщения. Может быть, на примере Украины удастся и нам.

В конце концов, борьба между языками — это борьба за власть над умами. Борьба приобретает разные формы от вялотекущей и даже дружественной до карикатурно-бешеной — как на Украине. С человеческими жертвами.

Какие же движущие силы жестокой схватки между языками? Многие недоуменно пожимают плечами, считая борьбу каким-то недоразумением или просто глупостью.

Лично меня, коренного дончанина, как и большинство моих земляков, всегда коробило и даже оскорбляло такое обращение к нам советских идеологов. Ведь именно эти идеологи в ленинские времена приписали нас, как крепостных крестьян, к Украине и стали считать украинцами. Нет! Мы всегда считали себя русскими.

Хотя, конечно, на Украине есть «щирые» украинцы, говорящие и думающие на своем языке. Прежде всего, «западенци».

Основным признаком народа является язык. Корни противоречий между двумя основными языками Украины очень глубоки и стоит их обнажить.

Образование государства всегда сопровождается обретением государственного языка. При многонациональном составе иногда их становится несколько. Некоторые становятся региональными, как в России. В любом случае государство на законодательном уровне обязуется использовать статусный язык в устном и письменном

отправлениях. А также следить за его течением и развитием, за правильностью применения, не допускать искажений и так далее. И, конечно же, язык становится основным литературным, со всеми вытекающими последствиями.

В силу исторических обстоятельств, которые мы рассматривать не будем, Украина до девяносто первого года XX века практически своей государственности не знала, будучи в составе то Польши, то России, то ещё кого-нибудь. И язык её официально не признавался, а то и запрещался.

Создалась ситуация — государства нет, а язык есть. Ситуация в мире далеко не единственная. Бывает даже наоборот. Например, очень самостоятельные ирландцы никак с английского языка сходить не желают. Но мы рассматриваем конкретный пример — Украину. Говорящие, как могут, художественно оснащают свой язык сказаниями, преданиями и, безусловно, красивыми песнями. Но, как мы уже видели в упомянутой статье, по-настоящему художественным язык становится тогда, когда за дело берётся литература. И она неизбежно появилась.

Последние сотни лет Украина была окраиной Российской империи. Тут следует отметить особенность — коренную, семантическую, синтаксическую и так далее близость русского и украинского языков. Понимали без перевода. Приведу собственный пример. Когда моя семья после длительного отсутствия вернулась на советскую Украину, отец со словами: «Ты должен знать язык титульной нации!», — подсунул мне столь любимые мной приключения «Таемниця двох океанів» русского

писателя Адамова. Увлекшись приключениями, я поймал себя на том, что через несколько страниц перестал переводить.

Близость языков сыграла огромную, не всегда положительную, а порой и трагическую роль в жизни украинского языка и его носителей.

Несмотря на отсутствие государственности и официального признания, язык продолжал жить. В основном в сельской местности и на западе Украины. Хотя и в других, даже самых восточных регионах, были, хоть и редко, украиноговорящие села. Могу засвидетельствовать — не раз в них бывал в Донецкой области. Между прочим, рядом располагались и греческие деревни, которые каким-то образом сохранили древний, как они говорили, эллинский язык. И это в тысячах километрах от исторической родины! Так что языки не только умирают, но и проявляют удивительную живучесть!

В городах Украины, кроме самых западных, говорили и писали по-русски. А значит, творческая элита осознавала себя частью русской культуры. Но в стремительно развивающейся русской литературе тесновато от талантов и гениев. И найти себе место в ней не так просто. Лучшая, наиболее способная часть, безусловно, уходила во всесторонне развитый художественный язык. Как, например, Гоголь, возглавивший русскую прозу, оставшись в ней и в мировой навсегда. Между прочим, Николай Васильевич был активным противником украинского языка в литературе: *«Нам, малороссам и русским, нужна одна поэзия, спокойная и сильная, <…> нетленная поэзия правды, добра и красоты».*

Но элита имеет не только верх, но и середину и низ. И вот в этих-то частях появилась надежда — писать по-украински и уже в нём находить себе место. И такие поэты и писатели нашлись. То есть от потока русской литературы, используя её достижения, отошел небольшой ручеёк. Это ещё не был литературный язык со всеми приметами художественности. Просто отдушина для людей, знавших и любящих украинский язык и чувствовавших себя украинцами. Для создания настоящего литературного языка требовалась крупная фигура, чувствующая силу возвести свой язык в высшую форму речи.

Нашла такого титана и Украина — Шевченко.

Фигура Тараса Григорьевича сложна и противоречива, обросшая массой мифов и легенд, через которые не так-то легко пробраться. Да мы, собственно, и не собираемся. Для нас важно главное — что сделал поэт.

Шевченко чисто количественно можно отнести к русским писателям, ибо примерно семьдесят процентов всех его строк, включая дневники, написаны по-русски. Но процентами пусть тешутся математики. В литературе автора судят по достижениям. А высшее достижение Тараса Григорьевича — создание украинского художественного литературного языка.

Говорить о литературном языке, как о состоявшемся, можно только тогда, когда он достигнет поэзии, высшей формы речи. Это и Гомер, и Вергилий, и Данте, и Шекспир, и Гёте, и Пушкин, и так далее. В любой национальной литературе отсчёт, как правило, ведётся от поэзии. Подвиг Шевченко как раз и заключается в том, что из сравнительно слабой и разрозненной литературной

речи он создал нечто цельное, введя украинский язык в мировую литературу. Тут часто примешивается вопрос о качестве его поэзии, но пусть этим занимаются литературоведы.

То же самое сделал в русской, правда, уже довольно сильной, его современник Александр Сергеевич Пушкин. Кстати, Пушкин весьма уважительно относился к творениям Шевченко.

Есть огромная разница в деяниях поэтов.

Отметим, что с самого начала русская литература развивалась отнюдь не с нуля. Ещё Гоголь в статье «В чём же, наконец, существо русской поэзии, и в чём её особенность?» писал, что если Ломоносов и заимствовал «*узкие строфы немецкого ямба*», то, тем не менее, сразу же стал хозяином русского языка. Другими словами — настоящая русская литература всегда опиралась на богатую православную культуру и никогда от неё не отворачивалась. А в 1938 (!) году великий русский и советский художник Кузьма Петров-Водкин заявлял: «*Раз у русского нет влияния иконы, то значит это не русский и не живописец*». Вот эту, образно говоря, связь с иконой русское искусство никогда не порывало.

Так что Пушкин творил в совершенно иной, весьма квалифицированной, талантливой и многочисленной среде. И дело его тут же было подхвачено. В упомянутой статье Гоголь писал, что влияние Пушкина на современное ему общество было ничтожным, но он был «*точно сброшенный с неба огонь, от которого, как свечки зажглись самоцветные поэты*». И, добавлю от себя, зажигаются до сих пор.

От Шевченко тоже зажглись, но далеко не столь яркие. И дело тут не в способностях украинской элиты, а во всё той же «клятий российской мове», в которую по-прежнему уходило всё лучшее. А вместе с ними и читатели, тем более что для большинства русский язык был родным. Однако украинская литература продолжала существовать, находя незначительный отклик в национально ориентированном читателе.

Интересную оценку украинской литературе дал И. С. Тургенев в «Рудине» в 1855 году, ещё при жизни Тараса Григорьевича:

«*— Если б у меня были лишние деньги, я бы сейчас сделался малороссийским поэтом.*

— Это что ещё? хорош поэт! — возразила Дарья Михайловна, — разве вы знаете по-малороссийски?

— Нимало; да оно и не нужно.

— Как не нужно?

— Да так же, не нужно. Стоит только взять лист бумаги и написать наверху: "Дума"; потом начать так: "Той, ты доля моя, доля!" или: "Седе казачино Наливайко на кургане!", а там: "По-пид горою, по-пид зелено́ю, грае, грае воропае, гоп! гоп!" или что-нибудь в этом роде. И дело в шляпе. Печатай и издавай. Малоросс прочтет, подопрет рукою щеку и непременно заплачет, — такая чувствительная душа!

— Помилуйте! — воскликнул Басистов. — Что вы это такое говорите? Это ни с чем не сообразно. Я жил в Малороссии, люблю её и язык её знаю… "грае, грае воропае" — совершенная бессмыслица.

— Может быть, а хохол все-таки заплачет. Вы говорите: язык… Да разве существует малороссийский язык? Я попросил раз одного хохла перевести следующую, первую попавшуюся мне фразу: "Грамматика есть искусство правильно читать и писать". Знаете, как он это перевел: "Храматыка е выскусьтво правыльно чытаты ы пысаты…" Что ж, это язык, по-вашему?»

Создалась ситуация существования двух литератур, между которыми неизбежно возникла борьба за читателя, за умы, да и за деньги, в конце концов. Писатель ещё и человек и его благосостояние зависит от продаж, от тиражей, от цены и так далее. В данном случае это были не самые главные факторы, так как в деле были всё-таки энтузиасты. Стало возникать глухое недовольство — почему мы на своей земле должны терпеть гнет языка-конкурента? Появились сторонники самостийности. Но это уже политика. Оставим её пока в стороне и посмотрим на борьбу.

Я уже писал, что борьба может быть честной и нечестной. Честную борьбу украинского литературного языка за место под литературным солнцем я себе представляю так: письменники пишут, пишут, пишут, создают шедевры и добираются до вершин мировой литературы. И на этом пути я искренне пожелал бы украинской литературе самых больших успехов. Но этот путь требует времени, талантов, работоспособности и харизмы.

Другой путь — как оказалось, ведущий к пропасти, это отрицание русского языка и борьба с ним физическими методами. Я называю этот путь **бунтом**

интеллектуальной черни, который привёл к самым трагичным результатам. До 1991 года борьба была не слишком гласная, но недовольство росло.

Интересные формы приобрело это недовольство в советский период. Благодаря оригинальной национальной политике большевиков, украинская литература получила почти идеальные условия для развития. Свободный доступ к печати, большие тиражи, завалившие полки книжных магазинов, профессиональные союзы, организация писательского труда и отдыха и всякое другое. Проводилась последовательно тихая украинизация. Особенно при Хрущёве и Брежневе. В русскоязычном Донецке появились вывески на украинском языке — «Идальня» вместо «Столовая», «Перукарня» и даже «Голярня» вместо «Парикмахерская», и так далее. Фактически партия приступила к созданию украинского народа. Попытка, в общем-то, провалилась, но национализм голову поднял.

В таких условиях, как говорится,— пиши, не хочу. И писали! И переводили! Были и книги вполне на уровне. Стали известны имена — Тычина, Сосюра, Тютюнник… Правда, их произведения мало кто читал. Эта печатная украинизация не осталась незамеченной советскими остроумцами. От тех времен дошли не творения, а многочисленные анекдоты, шутки и пародии в стиле Тургенева: «*Засосюрилося небо, затычинилась земля…*». Или: «*Трактор в поли дыр, дыр, дыр, / Я в колгоспе бригадир, / А в колгоспе варят сыр — / Мы за мир!*»

Все так, но где взять читателя? Читатель упорно покупал и читал в основном русскую литературу. Правда,

в связи с острым книжным дефицитом в Советском Союзе русские читатели брали и украинские книги. Особенно переводы. Я сам читал мастеров зарубежной прозы, например, Фридриха Дюрренматта, на мове, ибо достать на русском их книг не было никакой возможности. Но проблема читателей никак не решалась, несмотря даже на украинские школы и введение украинского языка как обязательного в русские школы. И вот недовольство стало выражаться, не публично, естественно, но в разговорах о том, что украинский язык, как нежный цветок, надо оберегать и поменьше печатать книг на русском. А один письменник во Львове в 1985 году — ещё при советской власти! — мне прямо заявил, что русский язык на Украине надо запретить. Это при советском-то Интернационализме! Мог ли я тогда предполагать, что эта угрюмая фраза не такое уж далекое и жуткое пророчество?

Тут мы должны коснуться очень деликатного момента, которого мне, выросшему в православной культуре, не хотелось бы касаться. Но что поделаешь! Шагая по бездорожью, невозможно не запачкать ноги о чернозём. Особенно в распутицу.

Дело в том, что русская культура очень благожелательно и участливо относится ко всем народам со всеми их верованиями, обычаями, ритуалами. И, конечно же, к национальным культурам, языку, литературе… По-моему, это прекрасно! Только так и должны поступать люди и народы. То есть демонстрируя глубокое уважение к самобытности. Справедливо полагая, что в процессе взаимодействия, пусть и в разной степени, обогащаются

все его участники, в том числе и ушедшие далеко вперед. И никогда Россия не применяла воинствующее миссионерство и насилие — только убеждения.

Но у благородной позиции есть и обратная сторона. При таком отношении возникает по умолчанию иллюзорное равенство, которое в меру ума и образования каждый понимает по-своему. Кто-то из малых представителей литератур понимает: ему что-то удалось, но чтобы догнать, надо ещё работать и работать. Однако есть и те, кто принимает всё за чистую монету. Тут надо принять во внимание и особенности творческого процесса. Константин Георгиевич Паустовский, обращаясь к молодым авторам, писал, что «*положа руку на сердце, каждый писатель сам знает свои достоинства и недостатки*». Я бы только добавил — должен знать. Но это касается настоящего писателя, у которого есть сердце и совесть. Писателю мельче, кажется, что им написан шедевр, и если читатели не рвут его с полки, то виноваты сами читатели. Или дело в языке.

Литературный процесс включает не только само произведение, но и его прохождение в «толстых» журналах — отзывы, рецензии, критика, литературоведческий анализ. В советское время, да и раньше, произведения на национальных языках подвергались щадящей ласковой критике. Недостатки если и отмечались, то как незначительные, не отражающиеся на замысле. В то же время в тех же журналах русская литература подвергалась суровому разбору. Иногда критик камня на камне не оставлял.

Таким образом, **мы сами вдалбливали** явно неокрепшим авторам впечатление, что они пишут прекрасно. И украинский язык если не лучше, то никак не уступает русскому. По принципу — чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало.

Замечали ли вы, если повторять недалекому человеку, например начальнику, что он умный, то поначалу тот может быть и воспримет похвалу несколько скептически, однако очень скоро привыкнет и возомнит, что он не только самый умный, но и умнее тех, кто ему это вдалбливает.

Вот что-то в этом роде и произошло с украинской литературой. И к концу советской власти она уже готова была предъявить права на превосходство. Вслед за элитой, а писатели это всегда элита, и национально ориентированная часть народа почувствовала своё превосходство над русскими.

Такова обратная сторона благородства. Не знаю, как должен был поступить русский менталитет, но ясно одно — враньё, а умалчивание это тоже враньё, до добра не доводит.

Но вот грянул тысяча девятьсот девяносто первый год, и на карте мира появилась, наконец, самостийна и незалежна Украина. В результате бездумного и скоропалительного развала СССР миллионы русских в один день, не сходя с места, оказались за границей. Особенно многочисленной диаспорой стали русские и русскоязычные на Украине. И с этим надо было что-то делать.

У каждого государства должен быть государственный язык. Естественно, таковым стал украинский. И это правильно! Язык не только отличительное свойство государства, но и нациообразующий фактор. И уж если ты по своей воле или нет стал гражданином — будь добр знать государственный язык. Тем более, что в условиях Украины это не так уж сложно. Но процесс длительный, требующий ума и терпения. А именно этих качеств у некоторых людей, думающих на украинском языке, не оказалось. Внезапно дорвавшееся до власти «глухое недовольство» стало разворачиваться с ужасающей скоростью. Власти стали пытаться всех и сразу ***заставить*** не только говорить, но и читать и даже думать на украинском языке. То есть искоренить русский. Дело доходило до анекдота. В приказном порядке русскоязычным пишущим машинкам, а других ещё не было, предписали печатать по-украински. Недостающую букву і заменили единицей. И эта негативная школьная цифра так и торчала в каждой строчке, как бы оценивая всю эту безобразную суету.

Что плохого в любви к своему языку и культуре? Что плохого в желании своему народу и государству благоденствия и процветания, конечно, ни в коем случае не за счёт других? А для этого нужно время и скрупулезная работа. Со временем украинский разговорный и литературный язык мог стать, а, может быть, ещё и станет одним из признанных мировых языков. Но если националисты вместо спокойной, терпеливой и умной работы начинают уничтожать конкурента, то это уже нацизм с далеко идущими последствиями.

Украина, как государство, с первого дня своего существования начала борьбу с русским языком, а потом и с русскими. Даже раньше. Краем уха слышал, что в начале двадцатых годов XX века пришедшие к власти националистически настроенные большевики запретили в Одессе русский язык. Остроумные одесситы, не зная украинского и под запретом русского, перешли на идиш.

Естественно, в восторге от самих себя новые нацисты объявили себя древней цивилизацией, чуть ли не прародительницей всего самого лучшего на земле. У меня в кабинете до сих пор стоит сувенир «Глобус Украины». В каждой шутке… И, конечно же, украинский язык оказался основой, если не всех мировых, то славянских и, в частности русского, языков точно. И так далее. Всё это новейшая история и, думаю, читатель хорошо знает, что произошло, и какие трагедии пережила и переживает Украина и её народ. У читателя может создаться впечатление, что всё дело в языке. Нет, я не столь наивен. Жизнь народа, строительство государства и общества — настолько сложные процессы, что смотреть с одной стороны и увидеть целое не представляется возможным. Да и не было это целью данной статьи.

В статье «Почему велик русский язык» мы предположили, что умственные силы народа, его интеллект в значительной степени зависит от состояния национальной культуры и, прежде всего, поэзии. Даже задали вопрос — все ли народы равны по языку и литературе, то есть по мысли?

Я очень далёк от обвинений украинского народа в глупости. Тем более что генетически отличить украинца

от русского невозможно. Так уж сложилось исторически, что будучи частью Российской Империи, а затем Советского Союза, лучшее без всякого принуждения уходило в русский язык. Никто не заставлял Гоголя писать по-русски и значительно продвинуть русскую литературу. Или, скажем, с другого конца страны и времени, замечательного киргизского писателя Чингиза Айтматова, писавшего в основном по-русски…

И вовсе Украина не отдавала своих великих людей России. Вряд ли кто-то заметил, что молодой и несколько странный человек с длинным носом стал писать какую-то поэму по-русски. А великим он стал, подарив русской литературе и миру произведения «Ревизор» и «Мертвые души». И вряд ли Гоголю приходилось выбирать между языками.

До тех пор, пока Украина была в русле русской поэзии, развивая и собственную, её интеллектуальный потенциал был огромен. Это была одна из самых развитых из распавшихся республик в экономическом, научном и культурном планах. Так стоило ли запрещать русский язык и русские книги? Та украинская интеллектуальная чернь, поднявшая эту страшную бучу, поняла ли, к чему привела страну? Какие тёмные и даже чёрные силы пришли на этой волне к власти? Не лучше ли было бы рука об руку идти по очень трудной, но светлой дороге естественного литературного процесса и прогресса? И, безусловно, борьбы.

Но сослагательное наклонение отвергается и прошлым, и настоящим. Было как было и есть как есть —

и ничего не поделаешь. Можно, конечно, поразвлечься альтернативной историей, но оставим это писателям и не только фантастам. Например, «Остров Крым» Василия Аксёнова. Что-то пошатнуть в нашем мышление можно, но в реальности — увы.

А вот будущее охотно поддаётся вариантам, хотя вряд ли избёрет наилучший, с нашей точки зрения. Но поразмыслить стоит, и, крепко. И прежде всего, куда мы идём? Или, может быть, катимся? Я имею в виду не только нас и Украину, но и всё человечество. Ибо каждое государство, страна или территория, имея собственные особенности, являются частью Мира и, так или иначе, участвуют в происходящих процессах. И сколь-нибудь обоснованно предположить будущее и наше, и несчастной Украины без хотя бы поверхностного взгляда на процессы во всём мире не представляется возможным. Давайте в меру сил попробуем определиться.

Ведущую роль в умонастроениях и действиях граждан играют так называемые сверхдержавы, вырабатывающие, распространяющие и даже навязывающие свои взгляды и линии поведения всему миру.

Но что такое сверхдержава? Принято считать, что это государственное образование, развитое значительно более других в экономическом, технологическом, научном, военном, финансовом и некоторых других материальных планах. Мир рассуждает по-марксистски: материальное — базис, всё остальное, включая культуру, — надстройка. Был бы базис, то есть сильно упрощая, были бы деньги — и всё приложится. Как говорит пошлейший обывательский тост — было бы здоровье, остальное купим.

Так ли это? Посмотрим на примере великой державы — США.

Во второй половине XX века, после войны, США с невероятной скоростью завоевывают мир. Мир начинает работать на эту страну, а заодно на присовокупленные страны Западной Европы и некоторые в Азии.

Сейчас западному обывателю настойчиво внушают, что Вторую Мировую войну выиграли США, а Советский Союз немного помог. Русскому человеку даже как-то спорить неудобно с таким откровенным враньём, но в вербальном плане следует опровергнуть путаницу в понятиях, активно используемую западной пропагандой для формирования ложного представления истории. Суть путаницы — США выиграли ***от войны***, а ***не войну***, в которой победил Советский Союз ценой огромных жертв.

Воспользовавшись сложившейся послевоенной ситуацией, американцы многократно усилили, увеличили, улучшили все перечисленные материальные планы и многое другое.

Но этого для властвования миром явно недостаточно. И только навязав миру свою культуру — или бескультурье, как посмотреть, — свой язык, свои взгляды, свою, так называемую, демократию, Америка воистину стала великой сверхдержавой. Именно поэтому я считаю, что Китаю в обозримом будущем не стать сверхдержавой, несмотря ни на какие достижения в экономике. Не представляю мир, заговорившим на китайском языке, не говоря уже о принятии иероглифов в качестве письменности. Не думаю, что весьма своеобразная многотысячелетняя

китайская культура восторжествует над национальными. А без этого сверхдержавой стать невозможно.

Отвлекусь и выскажу свое мнение.

В настоящее время, в эпоху падения Америки, единственной страной, способной стать настоящей сверхдержавой, является Россия и только Россия. Она имеет практически всё для такого свершения — и великий художественный язык, и высочайшие достижения в искусстве, и единственный и неповторимый народ с очень высоким интеллектом и толерантностью, с мягкой и терпеливой религией, геополитическим положением и так далее. Не хватает немного экономики. Но это дело поправимое. Будем работать.

Но вернёмся к Америке.

Бурному экономическому росту второй половины XX века предшествовал и сопровождал не менее бурный взлет искусства и, прежде всего, поэзии. К сожалению, я не знаток англоязычной поэзии в связи со слабым знанием языка. Читать стихи следует всё-таки на языке оригинала — в переводе пропадают созвучия, аллюзии и многое другое. А как без них судить о поэзии? Поэтому ограничусь лишь поэтами, вошедшими в мировую литературу. Прежде всего, ещё в XIX веке, это Эдгар По, которого я воспринимаю как предтечу американской поэзии и прозы. Заметим, что одновременно с замечательной прозой, уже отличающейся от английской классики, По создает и жанр детектива — как отражение активности американского народа. При этом По нисколько не снижает уровня своей замечательной прозы. Недавно я предпринял попытку освежить в памяти английский

детектив. И Конан Дойл, и Агата Кристи пошли с трудом, а то и вообще не пошли, а вот рассказ «Золотой жук» я прочёл, не отрываясь, на одном дыхании! Прекрасная проза! Кстати, до недавних пор американский детектив не снижал художественности. Например, Рекс Снаут с его невероятно толстым Ниро Вульфом.

Вслед, и даже во время По, пришёл великий Уолт Уитмен, которого заслуженно считают отцом американской литературы. В мировую изящную словесность Уитмен вошёл ещё и как поэт, утвердивший свободный стих. Снова новое!

Вот тут украинцам следовало бы внимательно рассмотреть процесс становления американской литературы, которой никоим образом не помешал английский язык бывшей метрополии, ставший государственным Соединённых Штатов. Думаю, никому и в голову не приходило отказаться от родного языка в связи с наличием великой английской литературы — Шекспир, Диккенс, Скотт, Стивенсон и так далее. Хотя выход был — перейти на какой-нибудь туземный и создавать на нём шедевры. Нет, американцы принялись создавать из английского языка свой американский художественный со свойственной молодой нации энергией. И преуспели! Теперь уже английская литература более зависит от американской, чем наоборот. Великая американская литература того периода состоялась!

Вот такой путь должна была пройти Украина, создавая свою великую украинскую *русскоязычную* литературу, оставляя украинский язык как ностальгию по утраченному детству. Но Украина предпочла силовой путь,

который никуда не ведёт и не приведёт. Заставить силой можно, но — не полюбить. А без любви искусство не существует.

Вслед за По и Уитменом появилась целая плеяда поэтов — от громогласных до тишайших, толкающих американскую поэзию в самые разные стороны, но основанную на американском менталитете. Назову несколько известных мне имен, так или иначе вошедших в мировую — Гертруда Стайн, Роберт Фрост, Эзра Паунд, Томас Эллиот, Эдуард Каммингс… Бродский добавил бы сюда и почитаемого им Уинстона Одена, но мировая литература не совсем согласна.

Явилась и великая американская проза! От Марка Твена до Хемингуэя и Сэлинджера. Миру были явлены новые герои, своеобразные национальные характеры, способы мышления и философские подходы.

Американский художественный язык продвинулся далеко вперёд.

В моей библиотеке несколько полок золотого века американской литературы, которую я с глубоким вниманием и интересом читал в юности и изредка перечитываю. Какие имена! Навскидку — Джек Лондон, Теодор Драйзер, О. Генри, Герман Мелвилл, Вильям Сароян, Уильям Фолкнер… Всех и не перечислить. Навсегда останусь благодарным той американской литературе за собственное духовное и техническое развитие (в плане литературного мастерства).

Так продолжалось до пятидесятых годов XX века, а по инерции и дальше. Но тут взял весомое слово его

величество капитал — частное предпринимательство. В искусство вмешались деньги.

Собственно, они никуда и не уходили со времен Возрождения и даже раньше. Но до американского владычества влияли на заказы художникам, в какой-то мере диктуя темы, не превращая произведения искусства в товар. То есть в предмет купли-продажи. Денег частенько не хватало, тогда создание шедевров замедлялось и даже останавливалось на какое-то время, но удешевление за счёт художественности не рассматривалось. Например, «Саграда фамилия» великого Антонио Гауди достраивается, кажется, до сих пор. Теперь же в обиход вошло слово «прибыль», касающаяся не только и не столько художника. И вдруг великая американская (а затем и мировая) культура стала стремительно превращаться в так называемую массовую или поп-культуру, которая к искусству имеет уже не непосредственное отношение.

Частные предприниматели обратили внимание на произведения искусства как на товар, который можно производить и продавать. Но для этого следовало превратить *читателя* в *потребителя*, навязать ему *товар*. Методики создания потребителя и потребительского общества уже были достаточно разработаны и широко применялись. Не будем анализировать эти средства, они достаточно и многократно рассмотрены мировой наукой и практикой. Нас будут интересовать способы выхолащивания и приспособления искусства к коммерческим нуждам.

Иосиф Бродский высказал очень мудрую и точную мысль: «*Не читая стихов, общество опускается*

до такого уровня речи, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана». Не в обиду замечательному поэту, заметим — не формулируя столь элегантно и даже вообще не формулируя, общество потребления додумалась до приведенной мысли много раньше Бродского. Но, естественно, с разным знаком. Если для Бродского потеря индивидуальности является просто преступлением против человечности, то для торговца это манна небесная. Бродский, уже находясь в обществе потребления, заявил: «*Человек, который внутри себя начинает создавать свой собственный, независимый мир, рано или поздно становится для общества инородным телом…*». А свой собственный мир можно создать только с помощью поэзии — в широком смысле. И если человек будет иметь свои собственные взгляды, то ему массовый товар, извините за жаргон, не втюхаешь. Вот почему капитал взялся за искусство.

И прежде всего, острым прибыльным нюхом почувствовал — мешает созданию управляемого потребителя поэзия, создающая индивидуальность. Методы борьбы капитал избрал не силовые и даже поначалу заметные. Он просто лишил поэзию денег. Бизнес прибрал к рукам не только издание художественных произведений, но — главное — движение вокруг них — рекламу в средствах массовой информации, отзывы, рецензии и т. д.

Конечно, всё не так просто. Свободное предпринимательство предполагает движение в разные стороны, и какая-то, очень незначительная, часть капитала отводилась и на настоящее искусство. Тут была ещё и задняя мысль — только искусство движется вперёд, развивая

художественный язык. И вот эти достижения перенимаются массовой культурой для собственного движения, ибо сами быстро исчерпываются.

Помнится эпизод из одного фильма. Камера снимает индустриально-городской пейзаж и вдруг начинает подниматься выше и выше, доводя вид до точки. Простите, но это же приём Андрея Тарковского из «Соляриса»! Сцена встречи и примирения отца и сына, напоминающая картину Рембрандта «Возвращение блудного сына», долго рассматривается вблизи, затем точка зрения медленно повышается до растворения живого островка в мыслящем океане. Сцена Тарковского порождает бесчисленное количество смыслов и переживаний, но и в другом фильме, как видите, запоминается.

Так что, настоящее искусство в незначительном объеме продолжало и продолжает существовать, но на массы оказывает всё меньшее и меньшее влияние.

Итак, на настоящем искусстве не заработаешь, необходима его подмена, но похожая. И вот в течение довольно короткого времени капитал создает из искусства *эстраду* — в широком смысле этого слова. То есть блюдо для потребителя, *готовое к употреблению, да ещё и пережёванное*. Экраны мира заполняет голливудская продукция, хорошо, кстати, выполненная технически, как, впрочем, и остальные жанры. Эстрадные сцены заполнили быстро сменяющиеся вокально-инструментальные ансамбли, рок-группы, рэпы, клипы и тому подобное. Театр, вопреки тысячелетней условности, независимости зала и сцены, задействует самого зрителя, реплики направлены прямо в зал. Даже в опере появляется Евгений

Онегин в валенках и шапке-ушанке. И всё это объявляется искусством! Хотя даже сами участники в открытую говорят — это же шоу-бизнес! Для вашего, так сказать, развлечения. Но интеллигентски настроенный обыватель требует — покажите мне, что это искусство. И показывают! В публикациях и многочисленных экранных передачах «умные» люди теоретизируют, создают необходимую историю, объясняют, что отличает нынешнее представление от предыдущего и так далее. И иллюзия искусства торжествует. И самое главное — от обывателя не требуют никаких затрат. Я имею в виду не финансовые, которые как раз требуются, а работу головы и сердца.

В таких условиях, до сих пор замкнутая богемная среда, со своими, отличающимися от общепринятых, правилами игры и нормами жизни, сошла с подмостков, вылезла из экранов, оставила музыкальные инструменты и стала рассуждать на всякие темы от политики до приготовления рождественской индейки. И, самое главное, стала навязывать свой образ жизни, рассматривать который не хочется. Отмечу только крайнее бесстыдство. Особенно женское — с легкостью и удовольствием обнажаются срамные места, где надо и где совсем не надо.

В статье В. И. Ленина «Лев Толстой как зеркало социалистического реализма» в связи с трактатом великого писателя «Что такое искусство?» сделана попытка если и не ответить на заглавный вопрос, то отделить зёрна от плевел, определиться с не-искусством. Не буду повторяться, отсылаю к этой работе читателя. Может быть, станет яснее, в каком мире мы жили и в каком живем.

Вернёмся к Украине. Борьба с русским языком приобрела и ещё один смысл — русское мешает безоговорочно принять западные культуру и образ жизни, ибо нравственность православной культуры очень высока. Теперь уже долой не только русский язык, но и вообще всё русское, остающееся оплотом традиционной нравственности и морали.

Но таким ли твердокаменным оплотом? С падением берлинской стены и разрушением Советского Союза границы открылись, и западная культура хлынула к нам довольно широким потоком. И нашла себе и сторонников, и поклонников, и адептов. «Железный занавес», сыгравший значительную роль в сохранении русской культуры и её развитии, кроме всего создал иллюзию, что *там*, за бугром, то есть на Западе, рай земной и, естественно, настоящая культура *для людей*. А у нас…

Когда этот, как потом оказалось, весьма мутный поток, показавшийся поначалу прозрачным и живительным, прокатился по нашей стране, мы, разинув рты, внимали голливудским боевикам, взахлеб читали «Гарри Поттера», слушали бумс-бумс-бумс, смотрели эстрадные представления со светоцветом, лазерами, газами, подтанцовками и так далее. Вот анекдот тех времен, иллюстрирующий положение дел: «Дорогие радиослушатели! Вы прослушали симфонию № 3 Бетховена. А теперь слушайте музыку!».

И тут же у нас нашлись энтузиасты, ставшие перекладывать всё это на русский лад, то есть на русский язык.

Я не виню (обобщенно говоря) макаревичей за их музыку и исполнение. Каждый волен заниматься тем,

что ему нравится и к чему он способен. Тем более, если их продукция пользуется колоссальным спросом, доставляя потребителю удовольствие и даже наслаждение. Развлекательную функцию никто не отменял.

Нет, вина их в том, что сойдя с экрана, они стали убеждать нас, что они-то и есть искусство, а «всякие» пахмутовы давно устарели. Слушайте и восторгайтесь нами — и вы элита!

Ещё одна шутка, прозвучавшая в каком-то сериале: «Девушка говорит своему парню, что отправляется в театр. В какой? — спрашивает парень. В оперный. В оперный?! Так это же для пенсионеров!»

В советское время, начиная со сталинских времён и до восьмидесятых годов прошлого века, наше культурное пространство тщательно оберегалось от «тлетворного» влияния Запада. То, что представляло настоящее искусство, движение вперёд в художественном языке, переводилось, показывалось, звучало у нас довольно громко. Русская культура всё переваривала, брала самое ценное и стремительно двигалась вперёд, несмотря на соцреализм и всякие идеологические препоны. Конечно, переводилось далеко не всё. В основном левая литература, бичующая пороки капитализма. Но была и более спокойная, даже прославляющая это социальное устройство. Например, Айн Рэнд «Атлант расправил плечи». Как потом оказалось, от запретных переводов русская литература мало что потеряла — они были значительно слабее критикующих.

Но массовая культура воспринималась советскими идеологами как проводник идеологического разврата;

и если и проникала, то, как говорится, из-под полы. Социалистическая невинность охранялась со всех сторон.

В каком-то послевоенном мультике на всю страну комично прозвучали строки Сергея Михалкова: *«Сегодня он играет джаз, / а завтра родину продаст»*. Фраза пародировалась множество раз с той или иной долей остроумия. Например, Юлий Ким: *«Сегодня парень водку пьёт, / а завтра планы продаёт, / родного б…, родного б…, завода»*. Тем не менее, строчки Михалкова оказались удивительно точными и даже пророческими. Посмотрите на наших эстрадных релокантов.

С конца 80-х мною стал овладевать чёрный пессимизм. Мне казалось, что вместе с опустошением магазинов навсегда уходит русская культура. Под возгласы будущих русофобов: «Русская поэзия мертва!», «Русская литература благополучно скончалась!», «Русской культуры больше нет» и так далее. Да и трудно было предполагать что-либо другое, глядя на лежащую в руинах Россию. Я даже написал в 1989 году:

ТОСКА ПО РОДИНЕ

Что нам грозит? Гражданская война?
Развал Союза? Голод и разруха?
Переживем.… Но если времена
Несут последнее — потерю духа?
Что рядом с этим смерть и нищета!
Они, как жизнь, кончаются когда-то…
Когда душа народная пуста,
Тогда приходит вечная расплата.

И смерти нам не миновать второй,
И рухнут наши храмы и жилища,
Грядущее, как мёртвый хлам, метлой
Сметёт с лица туземные кладбища.

Потомки наши — выходцы из нас,
В других цивилизациях развеясь,
Быть может, к слову, вспомнят нас не раз,
Как помнится сегодня Иудея.
И станет наш язык для них вторым
(Дисплей и нынче светит по-английски),
И чувство вечной родины шестым —
За ромом, за саке или за виски.

…На улицах остыли фонари,
В вечерней тьме бредут без цели лица…
И лишь надежда теплится внутри —
Даст Бог и вновь Россия возродится!

У поэтов часто подмечают пророчества — сумел подняться, увидел, предсказал. Особенно приятно такое обнаружить в собственных стихах. Я читаю это стихотворение, написанное почти сорок лет назад,— что-то всё-таки сбылось. И Советский Союз распался, были и голод, и разруха. Но духовность всё-таки наш народ не потерял! И молитва в конце возымела действие. Россия сумела подняться и стать на ноги! С культурой, конечно, куда сложнее, но уже появились признаки подъёма. Во всяком случае, американская эстрада понемногу свои позиции сдает.

Недооценил я огромный потенциал русского языка и русского народа.

Россия подымается! А значит, её уже нельзя рассматривать как мост между Европой и Азией. **Она на глазах становится Центром Мира, у которой слева — если смотреть на Северный полюс — Запад, а справа Восток. И именно она задаст миру ориентиры, в том числе и нравственные, которые сохранят человечество.**

Вот тогда-то и может наступить светлое будущее Украины. Если, конечно, она к этому времени будет существовать. Когда к людям вернётся нравственность, стыд и совесть, когда трехлетняя прелестная украинская девочка перестанет размахивать ножом со словами: «Я буду резать русню!», когда любовь постучится в их сердца, изгоняя ненависть,— тогда мы увидим настоящую Украину, с её весёлым, умным, доброжелательным и православным народом.

Вот тогда вернётся на Украину Великий и Могучий Русский Язык!

В принципе, он никогда из неё и не уходил.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ЗЕРКАЛО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

«В реальной жизни отличие двух типов знания состоит в том, что в некоторых случаях доминирует логическая компонента, а в других — образная. Есть, конечно, и небольшое количество людей, одинаково владеющих обоими типами мышления»

Б. В. Раушенбах

«То, что я понял — превосходно.
Думаю таково же и то, чего я не понял»

Сократ

Всё смешалось в литературе о Льве Николаевиче Толстом. И превозношение до небес писателя, мыслителя, философа, и деление на гениального писателя и посредственного мыслителя, и даже несколько корявый стиль — «что», «который» и тому подобное. А литературы о нём столько, что если выстроить в ряд, то до Луны, а то и до Солнца… Биография его, в том числе и литературная, расписана по дням, если не по часам,

и по страницам. Поэтому, как писал Лебедев-Кумач, холодок бежит за ворот, когда сам выводишь «Лев Толстой».

Один знакомый филолог признался мне, что шёл на мою лекцию о Толстом с изрядной долей скепсиса — не ожидал услышать что-либо новое о великом писателе в XXI веке. Оправдались ли его ожидания или я сумел их развеять — не суть важно. Главное: чтобы писать о Толстом после сотен, если не тысяч, подробнейших работ с разбором каждой запятой — надо обладать изрядной смелостью. Или наглостью.

Но каждая эпоха заставляет читать произведения, ставшие классикой, по-новому. При этом встают вопросы и проблемы, требующие иного осмысления.

Поэтому я всё-таки попробую. Некоторые мысли, образы и метафоры Льва Николаевича вызвали во мне глубокие интерес и сопротивление.

Но прежде два взгляда на Толстого известнейших литераторов XX века.

Владимир Набоков в лекциях по русской и зарубежной литературе придумал такую наглядность. Задернув шторы и выключив свет, он начал поочередно включать лампы той или иной яркости, приговаривая: это такой-то писатель, это такой-то и так далее. Затем он неожиданно отдёрнул шторы, яркое солнце ворвалось в аудиторию, — а это Толстой! Вот уж действительно вознесение до небес!

А вот Бродского Толстой не устраивает — как ведущий литературу не в том направлении. И очень сожалеет, что русская литература следует в основном за Толстым,

а не за Достоевским: «*Литература пошла вниз по извилистой истоптанной тропе миметического письма и через несколько ступеней — через Чехова, Короленко, Куприна, Бунина, Горького, Леонида Андреева, Гладкова — скатилась в яму социалистического реализма*».

Конечно, можно горячо соглашаться с высказанными мнениями или категорически возражать, но не считаться с ними нельзя. Высказались писатели, заслужившие прочную репутацию и своими произведениями, и своими размышлениями. И хочется понять, что ими двигало и к чему, собственно, призывают.

Что касается Набокова, то это оценка весьма высокая. Образ, нарисованный солнечным светом, никаких возражений, во всяком случае у меня, не вызывает и не даёт повода к дискуссии. Я с восторгом принимаю восторженную метафору и отношу её в громадный плюс и Толстому, и Набокову.

Размышления Бродского вызывают совсем другие реакции — возмущение и отторжение. Буквально каждым словом.

Прежде всего, «*истоптанной тропе миметического письма*». Если понимать мимезис как подражание действительности, то причём здесь *художественные* произведения Толстого и собранные в кучу перед столкновением в яму имена великих и очень разных русских и советских писателей? Ни у одного из них подражание действительности я обнаружить не смог. Более того, совершенно согласен с Оскаром Уайльдом, считавшим, что не искусство подражает жизни, а, скорее, жизнь подражает искусству. В самом деле, не было до Толстого

ни в жизни, ни в литературе аннкарениных, но созданный образ волшебным пером демиурга писателя вошёл и туда, и туда.

Тут может ввести в заблуждение стремление писателей создать иллюзию достоверности. Хорошо известно и укоренилось в сознании сочетание «Литература и искусство». Союз «и», выполняя разделительные функции как бы противопоставляет эти области человеческой деятельности, подчёркивая, что литература не искусство, хотя является его важнейшей частью. Видимо, безвестный «изобретатель» этого выражения считал, что проза, но ни в коем случае не поэзия, говоря на понятном языке, является частью разговорной речи. Безусловно, это далеко не так, но прозаики в большинстве с удовольствием поддерживают иллюзию, делая литературу доступной. В ход идут язык, имитирующий разговорный, вплетение в текст имён реальных исторических деятелей, как, скажем, в «Войне и мире», включение документов, аллюзии исторических и жизненных событий и так далее. Но художественная правда воспринимается на художественном языке. Я бы спросил у Иосифа Александровича — а куда отнести «Полторы комнаты»? Не к миметическому письму? А может быть, к соцреализму?

Возможно, Бродский имел в виду язык изложения, который, по его мнению, должен отличаться от разговорного. Но ему же принадлежит мысль, что не язык инструмент писателя, а как раз наоборот. Так может быть стоит позволить писателю идти вслед за своим языком и создавать шедевры? Мне лично близки и дороги

и Толстой, и Достоевский, и мне совсем не хочется сталкивать их лбами.

Отдельного разговора заслуживает «*яма социалистического реализма*». Ну, нельзя же так, товарищ Бродский, зачёркивать семидесятилетнюю историю Великой Советской Литературы, прошедшую в яростной борьбе и единстве с соцреализмом! Не вы ли сами отмечали, что цензура сильно повышает метафоричность литературной речи? Например, как тонко ввёл христианство Борис Пастернак в свой нобелевской роман! А «Тихий Дон»? А «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана? А «Повесть о жизни» Константина Паустовского? А рассказы Юрия Казакова? Даже уж совсем соцреалистический роман «Два капитана» Вениамина Каверина, до сих пор пользующийся популярностью и в библиотеке, и на сцене, и в кино? Да что говорить, я бы мог перечислять до утра.

Отвлечёмся на минуту к более наглядному искусству, к живописи.

Возьмем рьяного советского соцреалиста Александра Дейнеку. Какую радость доставляют его крепкие загорелые тела, включая автопортрет! А глядя на картину «Раздолье» так и хочется продекламировать советский лозунг: «Солнцу и ветру навстречу, на мирный и радостный труд!» Кстати, если отвлечься от его взглядов, то какое отношение имеют *к методу* его картина «Под Курском. Река Турусь»? Или «Натурщица»? Или «Летающий лыжник» на Маяковской? Так что, этого прекрасного рисовальщика и колориста в яму? А заодно и Бориса Кустодиева с его «Большевиком»? И Кузьму Петрова-Водкина

с иконической «Петроградской Мадонной»? Не напоминает ли это сжигание книг?

Видимо предвидя все эти полемические раздоры, ещё в самом начале Великой Русской Литературы Александр Сергеевич Пушкин указывал критикам и филологам — в искусстве важно не *что*, а *как*! Конечно, *что* тоже важно, но прежде всего — *как*. А *как* у настоящего писателя никак не зависит от метода, а только от личности автора. Более того, метод — понятие ретроспективное. Это уже потом литературоведы классифицируют и раскладывают по полочкам, иногда объединяя Бог знает кого Бог знает с кем. Сказали бы вы Пушкину, что он романтик или реалист. Мог бы и не понять о чём идёт речь.

А сталкивание в яму напоминает запреты произведений неугодных авторов по идеологическим причинам. Это уже самый настоящий соцреализм, поменявший знак. За что боролись, на то и напоролись.

Короче, не стал бы я полемизировать с Бродским, тем более, что соцреализм, надеюсь, канул в вечность, а бой с тенью как-то не вдохновляет. Если бы…

Если бы не одна научная, не художественная, работа Толстого, мучавшая меня с юности. И которая перекликается с высказываниями Бродского. Сам Бродский эту работу, видимо, не читал, нигде об этом нет упоминаний, но в какой-то мере угадал…

Я имею в виду трактат «Что такое искусство?» Сам Лев Николаевич именовал эту работу статьей, но там столько страниц, что в наше сознание такое определение не укладывается. На эту гигантскую — по труду —

работу Толстой затратил пятнадцать лет, и она заслуживает внимательного прочтения.

Есть вопросы, ответы на которые, кажется, лежат где-то очень близко, чуть ли не на поверхности, однако почему-то никак не даются! Отличный пример — проблема простых чисел. Сколько математиков погибло, решая задачу общего члена ряда! Как увлекает кажущаяся простота задачи! Я и сам увлекался этой проблемой и даже трижды решил. К счастью, понял, что в рамках существующей аксиоматики математики её не решить. А создать трехмерную модель натурального ряда, наподобие геометрии Лобачевского, не хватило ни духу, ни знаний.

И чем больше размышляет человечество, тем сильнее разгорается азарт — вот сейчас, ещё немного и ухватим эту жар-птицу за огненный хвост! Множатся определения, формулы, доказательства, а ответа всё нет и нет. А к концу XIX века вопрос о целях и задачах искусства становился всё острее. Немало людей профессионально занималось искусством, а это не так дёшево, это уже не бизонов на камнях рисовать. Стоит ли это душевных и финансовых затрат? Можем ли мы без искусства обойтись?

Между прочим, Толстой, насколько я понимаю, первым коснулся вопросов экономики искусства. Вот его взгляд на один из самый затратных видов человеческой деятельности. *«Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят в тяжёлом труде для удовлетворения*

требований ***искусства****, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта. Говорят, что это делается для* ***искусства****, а что* ***искусство*** *есть очень важное дело. Но правда ли, что это* ***искусство*** *и что* ***искусство*** *есть такое важное дело, что ему могут быть принесены такие жертвы?»*

Что же такое, чёрт возьми, искусство?! Почему общество тратило, тратит и наверняка будет тратить столько сил, ума и талантов, не жалея времени, здоровья и жизней на то, что на хлеб никак не намажешь? И почему, кстати, с самого начала, со скальной живописи или даже ранее, задавало и задаёт себе этот вопрос и никак не может удовлетворительно ответить? То что-то лишнее, то чего-то самого существенного не хватает, то вообще оказывается не о том…

По-моему, одним из первых попытался системно ответить Толстой. Конечно, философы рассуждали (и пространно) в самых многочисленных и противоречивых вариантах. Но с точки зрения своей науки. А что за наука философия мы здесь обсуждать не будем.

Лев Толстой был твёрдо убеждён, что наука и искусство прочно связаны и друг без друга немыслимы. И дал замечательное сравнение: *«Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как лёгкие и сердце, так что если один орган извращён, то и другой не может правильно действовать»*. С наукой, считал Лев Николаевич, разберёмся позднее, там всё-таки порядка больше, а вот хаос искусства его сильно смущал. Фактически он задался

целью найти ответ на свой заглавный вопрос *на языке науки*. То есть логически обоснованный и однозначный.

И Толстой углубился в искусство. Последуем за ним и мы, стараясь не заблудиться в построенных им лабиринтах мысли.

Но ещё одно предварительное замечание. Обычно произведения заканчиваются датой написания или, скорее, окончания, которая становится достаточно весомой частью текста. Волей-неволей читатель с любопытством оглядывается — а что это за время? Что происходило в стране и мире? И пытается связать с замыслом автора. С чем тот обратился к своему времени и к времени всеобщему? Бывает: автор обгонит своё время (отставание рассматривать не будем, как ничего не дающее), бывает: пойдет стороною, а бывает: расскажет сказочку вне времени и пространства. Но Толстой считал, что художник должен жить жизнью общества, разделяя все его проблемы, достоинства и недостатки. И, конечно же, эту жизнь, выстрадав, отражать. И прежде чем заняться творчеством автора, следует хотя бы в общих чертах представлять эпоху, которая ему досталась.

Толстой жил в бурлящей сверху и снизу стране. В эпоху кардинальных реформ Александра II, заслужившего звание Освободителя, но и в эпоху всё возрастающего революционного движения. Противоречие в общественном сознании несколько десятилетий спустя прекрасно выразил последний великий управленец России Пётр Аркадьевич Столыпин: «*Им* (революционерам) *нужны великие потрясения, нам — Великая Россия*». Александр II, согласно присущему ему здравому смыслу,

полагал — если реформы не провести сверху, их проведут снизу с великой кровью. Но при всей величественности и целесообразности своих реформ, царь пользуется незаслуженно сниженной репутацией — и при жизни, и после, особенно в советское время. Главное деяние — отмена крепостного права — и с той, и с другой стороны подвергалось остракизму и осуждению.

Царь не испугался вековой огромности задач, проявил невиданные смелость и мудрость, решив казавшуюся неразрешимой задачу, нерешённую даже его дедом, убеждённым республиканцем Александром I. Суть задачи — как отдать крестьянам землю, не отбирая её у помещиков. И великий реформатор предложил (не знаю точно первый ли, но на таком уровне, вероятно, всё-таки первый) то, что ныне принято называть ипотекой. То есть за сравнительно небольшой взнос крестьянин получал землю, а затем длительное время, по-моему, лет за двадцать пять, за неё тоже не слишком обременительными платежами расплачивался. Реформы — всегда компромисс, и недовольные нашлись и с той, и с другой стороны. Дворяне считали, что неплохо бы получить денежки сразу и побольше, а крестьяне не возражали бы против революционной бесплатной раздачи. Но, как бы там ни было, реформа была проведена вместе с весьма значимыми другими: образования, здравоохранения, земского самоуправления и так далее. Не забудем и, если не отмену, то значительное ослабление гнёта цензуры. Начался, скорее продолжился подготовленный Ломоносовым, Пушкиным, Гоголем расцвет Великой русской литературы — Толстой, Достоевский, Тургенев, чуть позже

Чехов… И это только самые великие, всемирно известные. А сколько талантливых поэтов, прозаиков, музыкантов — Глинка, Чайковский, Могучая Кучка, — художников, театральных деятелей, балерин и балетмейстеров бросились создавать Великую Русскую Культуру! Россия двинулась вперёд семимильными шагами, и уже казалось, что подъём не остановить.

Ан нет! Такое развитие явно не устраивало разбуженных демократов, ибо грозило снизить их поле деятельности до нуля. И «Народная воля» — практически партия — вынесла приговор — приговор! — казнить зарвавшегося царя. И в 1881 году Александр II после двадцатишестилетнего правления и нескольких покушений был, наконец, убит.

Тут мы остановимся; и что было дальше — пусть читатель узнает в тиши просторных залов публичных библиотек. Мы предприняли краткий исторический экскурс, окрашенный эмоциями авторских воззрений и предпочтений, с тем, чтобы разглядеть временную и пространственную среду творчества Толстого. Именно в это время, в 1882 году, Лев Николаевич приступил к своему чрезвычайно спорному трактату. Мне кажется, есть весомые основания считать, что задумана работа была в духе времени, — ни много ни мало как реформа этой весьма трудоемкой области существования человека. В самом деле, если будет получен логический и однозначный ответ, можно будет сформулировать цели и задачи…

Нельзя сказать, что ранее ничего такого не формулировалось. Говорили и писали, но как-то не очень уверенно. Вот, по мнению Толстого, основания искусства:

1. Духовное возвышение.
2. Коммуникативная функция.
3. Просветительская функция.
4. Воспитательная функция.
5. Эстетическая функция.

С этими положениями трудно не согласиться и даже можно немало добавить. Но это не столько функции, сколько свойства искусства и никак целями писателя быть не могут. Каждый на себе испытал, скажем, воспитательную силу искусства. Я, например, навсегда останусь благодарным прочитанным в детстве столь разным книгам «Три мушкетера» и «Тимур и его команда». Если есть во мне представления о чести и достоинстве, о мужестве и самоотверженности и, вообще, об «один за всех и все за одного», то это и оттуда тоже. Но вряд ли задумывался о воспитании молодёжи Александр Дюма. Гайдар, как социалистический реалист, может быть и задумывался, что нисколько не умаляет его мастерства.

Однако Толстой считает, что писателю следует думать обо всём этом и воплощать в своих произведениях. По-моему, это просто невозможно во время творческого процесса. Правда, после написания правками, вставками, вычеркиваниями можно довести произведение до неузнаваемости, но это уже другой разговор. Интересно, о чём думал сам Лев Николаевич при написании «Анны Карениной»? О духовном возвышении? О коммуникативной функции? Ох, сомневаюсь. То был Толстой-художник, а в трактате Толстой-мыслитель, рассуждающий о художественности.

Прежде всего, Толстой подсознательно хочет определиться с самим словом, очистив его от обывательских наслоений: «*Как это бывает во всяком деле, чем неяснее, запутаннее понятие, которое передаётся словом, тем с большим апломбом и самоуверенностью употребляют люди это слово, делая вид, будто то, что подразумевается под этим словом, так просто и ясно, что не стоит и говорить о том, что собственно оно значит*». К таким понятиям Толстой относит «искусство», «красота», «прекрасное» и так далее. Внешне размышление Толстого не кажется непонятным и особых возражений не вызывает.

Но! В этих словах Толстого в неявном виде, так сказать, «по умолчанию», содержится утверждение, что однозначная расшифровка существует. Просто нерадивое человечество как-то не задумывается, вот и возникают недоразумения. А мы сейчас ка-ак задумаемся! И, противореча себе, Толстой собирает несколько десятков определений понятий «искусство», «красота», «эстетика», данных уважаемыми мыслителями почти за всю историю человечества. Огромный, кстати, труд, вызывающий просто восхищение. Значит всё-таки употребляли эти слова, не делая вид, что всё понятно. Многие формулировки сверкают как бриллианты, простите за штамп, ограненные на все возможные грани. И каждая обладает только одним недостатком — за ней следует следующая — не менее блестящая. Недавно одна восторженная девушка дала очередное великолепное определение: «Искусство — это то, без чего я жить не могу!». И напрасно вы улыбаетесь — очень глубокая мысль, если вдуматься.

В диалектике есть закон перехода количества в качество. Наверное, такой объем впервые собранных воедино определений должен привести к какому-то качественному скачку в наших размышлениях. Я даже ощущаю какие-то спонтанные толчки, но пока отложим… Сейчас нас будет интересовать другое — бунт Толстого против художественности, против самого себя. Что вдруг, Лев Николаевич? Как можно зачёркивать собственные произведения, а некоторые, например пьесы, объявлять чуть ли не опасными?

Я не ощущаю себя профессиональным литературоведом. Признаюсь — недостаточно читал по сравнению с посвятившими себя исследованию литературы. Уверен, что за сто с лишним лет трактат рассматривался с самых разных сторон, в том числе и с таких, которых нет, а копий сломано столько, что наберётся на большой литературный костёр. Но писатель тоже размышляет над прочитанным и, поскольку основным, если не единственным, его оружием является слово, нет-нет, да запустит свою стрелу и, может быть, куда-то попадет. Для меня писательские размышления часто даже ценнее литературоведческих — за ними опыт собственного творчества.

По поводу определений заметим только, что все они не удовлетворили великого писателя. Отчаявшись найти ответ, Толстой, видимо сильно осерчав, набросился на само искусство — а есть ли предмет разговора?

Прежде всего досталось замечательному немецкому философу Александру Готлибу Баумгартнеру, автору самого термина «эстетика» и давшему начало науке о ней *«для обозначения изучения хорошего и плохого "вкуса",*

то есть хорошего и плохого искусства, связывая хороший вкус с красотой». В современных словарях и, думаю, во времена Толстого тоже, бытует определение «Эстетика — наука о прекрасном». Прекрасно, если не задаваться вопросом что такое прекрасное. То есть красота. Уже это определение должно было насторожить Льва Николаевича. Не в смысле точности или качественности, а самой возможности дать «научное» толкование таким понятиям.

Но Толстой подверг сомнению само искусство: «*Один отец церкви говорил, что главное горе людей не в том, что они не знают бога, а в том, что они на место бога поставили то, что не есть бог. То же и с искусством. … Искусство, всякое искусство само по себе, имеет свойство соединять людей. Всякое искусство делает то, что люди, воспринимающие чувство, переданное художником, соединяются душой, во-первых, с художником и, во-вторых, со всеми людьми, получившими то же впечатление. Но искусство нехристианское, соединяя некоторых людей между собою, этим самым соединением отделяет их от других людей, так что это частное соединение служит часто источником не только разъединения, но враждебности к другим людям*».

Тут, однако, в научной работе следует быть осторожнее. Что значит «нехристианское»? Есть же ещё ислам, буддизм, да и в самом христианстве немало течений. Естественнее говорить о религиозном и нерелигиозном искусстве. Но, судя по всему, Толстой имеет в виду именно христианство, не делая различий между православием и католицизмом. Читая трактат, я был уверен, что он

рассчитан, прежде всего, на русского читателя. Но в предисловии к английскому изданию Толстой пишет: «*…я намеревался печатать книгу только за границей…*». Это почему же? Соотечественники не поймут? Или поймут превратно? Скорее всего тут какие-то религиозные соображения писателя, но мы их оставим в стороне. Очень сложная и крайне чувствительная тема, чтобы её поверхностно касаться, вызывая тучи возражений. Да и разобраны воззрения Толстого до самых мелких винтиков. Важно, что не найдя ответа в *эстетике*, Толстой обращается к религиозной *этике*. И тут уже не до логики и научных методов.

Согласитесь, это несколько неожиданное деление искусства на христианское и нехристианское, без определений что это значит. Но даже оставив понимание на интуитивном уровне, трудно согласиться, что искусство объединяет или разъединяет. Искусство, согласно законам диалектики, делает и то, и другое. То есть согласие разъединяет, а разногласие объединяет.

В нобелевской лекции Иосиф Бродский, как бы полемизируя с Толстым, категорически настаивает, что искусство, прежде всего, разъединяет, делая человека *отдельным*, что, по мнению Бродского, чуть ли не главная добродетель. Он даже доходит до сравнения поэзии с частным предпринимательством, правда, с оговорками.

В самом деле — что объединяет с прочитанным? В основном — «Мне роман понравился». «И мне!» А вот *как* понравился тотчас же побуждает споры. Ибо то, что вы вычитали, поняли, добрались до замысла, это ваше и только ваше. И хочется доказать свою точку зрения.

Иначе разговор об искусстве выродился бы, даже не начинаясь.

Примерно таким образом.

В детстве мне очень запомнилась концовка разговора моего папы с моим дядей. О чём был разговор не помню, кажется, о каком-то бестселлере, но вот как они пришли к консенсусу — помню до интонаций. «А мне наплевать!» — говорит мой папа. «Тебе наплевать?» «Наплевать». «Тебе наплевать?!» «Да, мне наплевать!» «А мне растереть!»

А вот разногласие мнений объединяет самим фактом спора. Особенно при уважительном отношении к автору.

Всё это сравнительно небольшие вопросы к Толстому. Главное, что появляется в этой части трактата — суровое слово «*должно*», применительное к искусству. А раз появляется такое требование, то всё, что делается, или не совсем правильно или, скорее, совсем не правильно. «*Такое особенное значение придавали всегда все люди той* ***части*** *этой деятельности, которая передавала чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, и эту-то малую часть всего искусства называли искусством в полном смысле этого слова*», — восклицает писатель. И приступает к наведению порядка. С Толстовским порядком разберёмся немного позже, а сейчас — «должно».

«Должно», значит, на что-то работать, или, применительно к искусству, служить. Чему? Понятное дело — идее, которая направлена на улучшение жизни народа и самого народа. Такое искусство является идеологическим и в узком смысле называется — социалистическим реализмом. Хотя какой идее служить методологически

не так важно. Можно служить Богу и называть это религиозным реализмом, можно сатане и называть сатанинским, а можно и коммунистической идее и тогда получаем соцреализм. Главное — это рамки, которые ставит идеология, и за пределы выходить нельзя или рискованно.

Это один полюс. На другом располагается так называемое свободное искусство, которое никому и ничего не должно, кроме самого искусства. Понятно, что полной свободы не может быть ни у кого, писатель живёт в обществе и не может избежать умонастроений, влияний, дискуссий, да и просто силовых давлений. Но пишет он всё-таки что может и что хочет. Во всяком случае, так ему кажется.

Писатели всегда стремились к свободе, к собственным взглядам и стилю. Знаменитая фраза Пушкина: «*Пишу для себя, печатаю для денег*». А в стихотворении «Из Пиндемонти»:

Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам <…>

Тут главное, ударное местоимение «себе». Но если ты стремишься «*себе лишь самому / Служить и угождать*», то и читай сам, мы здесь причём? Однако именно такие произведения возбуждают огромный интерес и восхищение. В отличие от «правильных» произведений «Счастье» Павленко или «Мужество» Кетлинской. Но это отдельный разговор.

И многие другие литераторы призывали к свободе и самооценке. Например, Константин Георгиевич Паустовский, наставляя молодых писателей, писал, что каждый автор должен сам знать свои сильные и слабые стороны и, соответственно, оценивать свои произведения.

А Иосиф Бродский лихо заявлял, что: «*Роль художника и его долг... Ну, если применительно к поэзии, к литературе, — то хорошо писать, только и всего*». А в другом интервью даже расшифровал, что значит писать хорошо: «*Как я чувствую, что стихотворение «получилось»? Оно мне нравится!*».

Не могу не привести слова Бенджамина Дизраэли, писателя и по совместительству премьер-министра Великобритании: «*Если мне хочется почитать роман, я пишу его*».

Из этих высказываний в неявном виде, а в стихотворении Пушкина со всею очевидностью, явствует, что желающих *служить идее* в те времена, да и во всякие другие, было больше чем достаточно. До нас их творения не дошли, не представляя никакого интереса, и мы наивно полагаем, что в массе тогдашней литературы лежали великие, талантливые и просто хорошие свободные произведения. Но, боюсь, что это не совсем так.

В моей библиотеке сохранилась аккуратная подшивка журнала «Родина» за 1874-й год. Не желаете посмотреть? Там ура-патриотизм и пошлость вопиет чуть ли не с каждой страницы. И если мы по таким подшивкам будем судить о состоянии литературы конца девятнадцатого века, то как и откуда возникли Толстой и Достоевский?

Но нам сейчас важно подчеркнуть, что соцреализм, как служение идее, не изобретение советской власти, а то, что существовало всегда, даже в самой свободной западной демократии. Вот только советская власть превратила это в государственную идеологию и стала навязывать читателю как единственно верное, как учение Маркса-Ленина, которое «верное, потому что правильное». Значит, в основе *служения* и, кстати, *зарабатывания*, лежат какие-то более общие принципы.

Мне кажется, что громадное большинство этих литературных и окололитературных обывателей припечатывается ёмким русским словом, по-моему, непереводимым на другие языки, «пошлость». В статье «Пошляки и пошлость» Владимир Набоков, с отвращением копаясь в этом явлении, пишет: «*У русских есть,* ***вернее, было*** *(выделено мною) специальное название для самодовольного величественного мещанства — пошлость. Пошлость — это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность. Припечатывая что-то словом «пошлость»,* ***мы*** *(выделено мною) не просто выносим эстетическое суждение, но и творим нравственный суд. Всё подлинное, честное, прекрасное не может быть пошлым*».

При первом прочтении я был потрясён глаголом «было». Господи, неужели мы, единственные в мире обладатели этого слова, к середине XX столетия вместе со многим лишились и его? Но затем я немного успокоился местоимением «мы», приобщающего Набокова к русскому народу и к существованию слова «пошлость».

Далее Набоков говорит о его всеобщности и интернациональности: *«но пошляки есть всюду, в любой стране — и в Америке, и в Европе»*. Более того, он нигде не употребляет слово «соцреализм», но буржуазность, заимствуя это понятие у Флобера, а не у Маркса: *«Буржуазность во флоберовском понимании свидетельствует скорее о складе ума, чем о содержании кошелька. Буржуа — это самодовольный мещанин, величественный обыватель»*. Даже: *«У Ленина, Сталина и Гитлера представление об искусстве и науке было насквозь буржуазным. Рабочий или шахтер нередко оказываются такими же откровенными буржуа, как банковский служащий или голливудская звезда»*. В отношение вождей утверждение слишком уж полемически заострено. Например, Сталин, судя по всему, всё-таки имел какой-то литературный вкус, несмотря на идеологию.

Вот в какие глубины привело нас «должно» Льва Николаевича. Оно действительно тянет к служению идее, а, значит, и к соцреализму. Тут Бродский прав. Но это касается только размышлений Толстого, его трактата, но никак его великих художественных произведений. И призыв сталкивать всё в «яму социалистического реализма», пусть меня простит великий поэт, попахивает не злостной пошлостью.

Но вернемся к порядку, который Толстой пытается навести в этом хаосе.

В этой части трактата возникает существительное «наслаждение», к которому Толстой относится весьма настороженно. Что-то чудится ему греховное.

Тут я, пожалуй, немножечко задержусь. Я не то, чтобы полностью согласен с автором трактата, но какая-то перекличка с моими собственными ощущениями есть. Вплоть до: «Я понимаю вас, Лев Николаевич!».

Конечно, корни уходят в детство, когда начинаешь к себе приспосабливать слова. К «наслаждению» меня, как ни странно, подвигла… Библия, которую я тогда не только не читал, но даже и не видел.

Интересная страна Россия! Я родился и вырос в атеистической стране, где Бог не допускался как конкурент коммунистической идеологии. В высших учебных заведениях преподавался такой обязательный предмет как, — научный атеизм. Со сдачей экзаменов. Но вот православную культуру никто не отменял и даже развивал. В самом деле, — коммунизм не построение ли Царства Божьего на земле? А моральный кодекс строителя коммунизма чудовищно напоминал заповеди Моисея.

Среди элементов этой культуры бытовало и прямое обращение к Богу, не придавая особого смысла. То есть, что означают не задумывались: «Помилуй меня, Господи!», «Пощади и помилуй!», «Прости меня, грешного!» и так далее.

Были ли мои родители атеистами? Сложный вопрос. На словах — да. С господствующей идеологией мой папа

никогда вслух не спорил. Но я слышал, как он говорил маме где-то вычитанную мысль: «Если Бога нет, а я молюсь, то, в общем-то, ничего не теряю. Но если Он есть, а я отвергаю, то это чревато».

В лексиконе моей мамы тоже были религиозные выражения. Правда, обращалась она в основном к Богоматери: «Пречистая Дева Мария!», «Святая Непорочная Дева!». И вот что интересно: христианское таинство «Дева» я принял как-то сразу, даже не думая. Уже в зрелом возрасте меня немного смутила ироничная фраза татарского военачальника в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублёв»: «Какая же она дева, если у неё ребёнок?». Действительно, была ли она Девой в момент зачатия и остается ли ею после рождения ребёнка или просто сохраняется обязательная, отличающая её от других Марий приставка к имени? Впрочем, в фильме меня захватил предательский союз чужеродных народов, и мысль о Деве разве что мелькнула.

Никогда не подвергал сомнению величайшее и непостижимое таинство «Святая Троица». В классе, под влиянием популярного тогда «Забавного Евангелия» Лео Таксиля, мальчишки забавлялись арифметическими парадоксами типа 3=1 и 1=3, но меня это не волновало. Уже тогда я понимал, что это вопрос веры, а не математических доказательств.

А вот что меня действительно возбудило, так это эпитет «непорочная».

— Мам, а что значит непорочная?

— Ну… Она не была с мужчиной.

— А что, быть с мужчиной — порок? Все остальные женщины порочны?

— Ох, сынок, в какой-то мере, в какой-то мере…

Вспомнился ещё один, более ранний, эпизод моей чувственной жизни.

Мама встретила подругу из *светских* женщин с великолепным лисьим хвостом горжетки, обнимающей морщинистую шею. Дама вдруг начала меня тискать:

— Красивый у тебя, Нина, сынок! Блондин… У-у-у, да ещё с голубыми глазами! Девок будет портить… У-у-у… — нечего делать!

Я уже понимал, что мадам говорит про *это*, но почему *это* будет портить моих будущих девочек, понять не мог.

Уже в самом раннем детстве из мальчишеских разговоров, а потом и на собственном опыте, я убедился, что близость между мужчиной и женщиной — одно из самых высших наслаждений, дарованных нам Творцом. С возрастом я принял и это таинство, но какое-то настороженное отношение к *наслаждению* всё-таки осталось. К любому. Даже к искусству. Может быть, потому что часто маячило слово *незаслуженное*?

Так что: «Я понимаю Вас, Лев Николаевич!». И всё-таки до конца дней буду наслаждаться сквозь слезы Вашей «Анной Карениной»!

Нет, не для наслаждения живет человек, считает Толстой. И не для ублажения предназначено искусство. С ним ещё надо разобраться. И Толстой приступает.

На первом этапе дискредитации искусства Толстой прибегает к совершенно недопустимому приёму

пересказа поэзии. Ещё в детстве меня предупредили, что если поэзию можно пересказать прозой, то это не поэзия. Со временем я всё больше убеждаюсь в этой великой мудрости. Поэзия, по-Бродскому, высшая форма речи и переводу на низшие не подлежит. До мудрости Бродского Толстой не дожил, но уже тогда было ясно, что такой приём недопустим, тем более, что Пушкин уже сказал: в поэзии *«самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критикам нет нужды разбирать, что стихотворец описывает, но как описывает»*. А как — не перескажешь.

Интересно, что ещё совсем недавно сам писатель заявлял примерно так: «Если бы меня попросили сказать, что я хотел сказать (я намеренно употребил в одном предложении глагол «сказать» дважды, чтобы подчеркнуть стиль письма Льва Николаевича) «Анной Карениной», мне пришлось бы снова написать роман». Совершенно справедливо! Двумя руками за! Но вот теперь, во власти всепоглощающей идеи Толстой пересказывает нам замечательную, на мой взгляд, оперу Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов» и трагедию Шекспира «Король Лир».

Не удержусь и приведу небольшой пример. «Кольцо Нибелунгов».

«В первой части рассказывается о том, что русалки, дочери Рейна, стерегут зачем-то какое-то золото на Рейне и поют: Weia, Waga, Woge du Welle, Walle zur Wiege, Wage zur Wiege, Wage la Weia, Wala la Welle, Weia и т. д. За поющими так русалками гоняется желающий обладать ими карлик Нибелунг. Карлик не может поймать ни одной. Тогда русалки, стерегущие золото,

рассказывают карлику то, что им надо бы скрывать, а именно, что, кто откажется от любви, тот может украсть стерегомое ими золото. И карлик отказывается от любви и похищает золото. — Это — первая сцена».

Обратите внимание на интонацию — неопределённые наречия, заставляющие пожимать плечами, «зачем-то», «какое-то». Видимо, древнегерманской легенде и Рихарду Вагнеру следовало поточнее указать, какое и чьё золото и зачем его стеречь. Звукоподражание в песне вообще бессмысленно предлагает поднять какую-то волну и идти к колыбели. Становится совершенно очевидным вся эта ерунда на постном масле.

Впрочем, нет. Не будем толковать пересказы Толстого — как-то не по себе. А давайте-ка я перескажу вам замечательную русскую сказку «Репка» в таком вот стиле.

Посадил дед репку. Ну, дело обычное, возражений нет. Репка выросла большая-пребольшая. Бывает. Но вот тут и начинаются совершенно непонятные перипетии. Не может дед вытащить репку. Потерял, так сказать, на старости лет форму. Что делает нормальный дед в таком случае? Правильно, идёт в сарай, достаёт штыковую лопату и выкапывает репку. Что проще? Но нет! То ли у деда лопаты не было — а как он тогда репку сажал? — то ли, скорее, какая-то вожжа под хвост попала, но дед решил во чтобы то не стало репку вытащить. И зовет бабку. Ну, пока представимо: бабка обнимает деда за талию, тянут-потянут, вытянуть не могут. Зовут внучку. Без результата. Зовут Жучку. Это как? Чем может помочь Жучка? Ухватить внучку

зубами за подол? Крепкие, видно, были в ту пору материи. Но не помогла Жучка. Зовут кошку. А та что? Вцепляется за хвост Жучке? Терпеливая собака. И, наконец, прибежала мышка. А та как участвует в деле? Её ротик кошкин хвост не ухватит, разве что пару волосков. Но вот именно мышка хвостиком вильнула и вытащили репку. Слава Богу!

Что за ерунду мы с вами прочитали? И такими сказками кормить наших детей?

Только умоляю вас, дорогой читатель, ни под каким видом не показывайте эту мою маленькую пародию вашим детям, ещё незнакомым с Толстым. Разве что по «Филиппку»… Дети вряд ли поймут, что это пародия не на сказку, а на стиль. И такие святые для нашей православной культуры слова как «*мы*», «*вместе*», «*сообща*» поблекнут и могут не войти в их лексику. А это далеко идущие последствия.

Но почему, почему Толстой прибегает к такому грубому, унизительному и губительному — как для объекта так и для него — приёму анализа художественного произведения? Разве не им самим написана строчка «*Всё смешалось в доме Облонских*», толкуемая на самые разные лады, но только не: «Что значит всё это»? или «Как это смешалось?»

Попробую высказать очень спорную (даже для меня) точку зрения.

Как мне кажется, Толстого смущает *ненастоящность* искусства. Вспомните, с какой презрительной иронией

он описывает картонные и бумажные театральные декорации. Интересно, что эта мысль сидела в нём с юности, несмотря на спектакли, разыгрываемые в Ясной Поляне с его живейшим участием. Так, И. А. Бунин в книге «Освобождение Толстого» (в примечаниях) приводит слова будущего великого писателя, ушедшего со второго курса университета: «*Что вынесем мы с вами из университета? — спрашивал он однажды своего товарища. — Что вынесем мы из этого святилища, возвратившись восвояси, в деревню? На что будем пригодны, кому нужны? Смерть князя Игоря, змея, ужалившая Олега, что это как не сказки…*». Впоследствии Толстой сам напишет уйму сказок, но, по всей видимости, мысль о *ненастоящности* не покидала его никогда. Странно всё-таки — великий художник, глубоко верующий человек, оказывается ещё и довольно твёрдым материалистом.

Нет, не могут декорации представлять настоящие стихии! Хотелось Льву Николаевичу чего-то *настоящего*. В фильме Ролана Быкова «Айболит-66» есть такой замечательный эпизод: герой считает, что если горе всерьёз, то и море всерьёз, и экран переходит от слабых волнений голубой материи к самой настоящей волне, бьющей прямо из экрана. Но это кино со своими условностями и со своей игрой. Кстати, Толстой обратил внимание на только что появившийся вид искусства. Кажется — с бóльшими надеждами на *настоящность*. Не на это ли свойство кино быть похожим на правду обратил внимание вождь мирового пролетариата В. И. Ленин, заявляя, что «*Из всех искусств для нас важнейшим является*

кино». Весьма прозорливо. Правда, он ещё добавлял «и цирк», но это быстро забылось и потерялось.

Как бы там ни было, искусство — всегда условность. Искусство — всегда игра! Но, не дойдя до определений типа «Игра есть динамическое моделирование жизненных ситуаций с целью выработки стратегического и тактического мышления», Толстой, по-видимому, считает игру чем-то вроде детской забавы, и серьёзному мужчине как-то не подобает *играться*. Забывая оперную мудрость — «Что наша жизнь? Игра!» Сколько живу, не могу надивиться мудрости этой строки, несмотря на кажущуюся комичность. Действительно, если игра есть моделирование и операции с моделями, то практически вся *настоящность* начинается именно с моделирования. То есть с игры. Это и девчачьи «дочки-матери», обучающие будущую мать, жену и хозяйку, и космические корабли, начинавшиеся с мысленного, а затем и физического моделирования, и построение коммунизма в отдельно взятой стране по математическим и философским моделям Маркса. В конце концов, если скрипач играет на скрипке, то это совсем не значит, что бездельник бессмысленно водит смычком по струнам. За этим стоит громадный труд и высочайшее напряжение мысли. То есть в нашей жизни нет ничего более трудоёмкого и сложного, чем игра.

Более того, модели, выделяемые нашим разумом, динамически располагаются в кратковременной рабочей памяти, взаимодействуют и рождают новое. И чем больше моделей и чем более они ёмки, тем мы умнее. Искусство — игра почти в чистом виде. Художественным —

игровым! — языком искусства (в широком смысле) порождает в нас игровые модели, расширяет их почти до бесконечности и делает нас умнее. Более того — у человека умного больше шансов выжить в этом мире. Вот почему читающие (в широком смысле) умнее не читающих и, как правило, дольше живут. Причём искусство совсем не отрывает нас от настоящности. Обливаясь слезами над несчастной Анной Карениной, мы одновременно понимаем, что сидим в кресле и ничего в действительности этого нет. Но становимся лучше и умнее.

К сожалению, гениальный Толстой не смог этого понять. Всё-таки, Лев Николаевич, университеты надо кончать. Сказочки много чему учат, развивая наш внутренний мир.

Но Толстой считает настоящим делом физический труд и, главное, пахать, сеять и собирать урожай своими руками.

А ведь в его детских воспоминаниях Николенька, осуждая мальчика, нежелающего скакать на стульях, которые, по его мнению, не скачут, восклицает: «*А если игры не будет, что же тогда остается?*»

Хорошо понимаю пасторальные мотивы и сам вздыхаю по ушедшим временам, но уже в эпоху Толстого трудно себе представить натуральное хозяйство и лопату. Кроме того что Толстой живет в реформах Александра II, но идёт ещё приступ мощного технического прогресса, который приведёт фактически к отмене физического труда.

Страницы косьбы Левина, высокой поэзии коллективного физического труда, по-моему, не знают себе

равных в мировой литературе. Их с наслаждением читали и предыдущие, и наше поколение, уже и в глаза не видевшие косу, а серп только на скульптуре Мухиной. И, уверен, будут читать ещё сотни лет. Но сомневаюсь, что столь высокую поэзию даже такой гений смог бы создать, дав в руки Левину газонокосилку. Впрочем, соцреалисты умудрялись воспевать высокопроизводительный труд даже на тракторных заводах… Кажется, получалось не слишком.

Думаю, что призыв к полезному и благородному физическому труду есть ностальгия по уходящей русской деревне, её крестьянам, которых Толстой считал народом. Что поделаешь, когда время движется вперёд — что-то теряешь, что-то находишь. Потери Толстой сильно переживал, а вот находкам, по всей видимости, был не очень рад.

В советское время — индустриализация, коллективизация, научно-технический рывок 60-х-70-х годов XX века — случился довольно мощный рецидив ностальгии по уходящему. Появился целый отряд сильных писателей, прозванных «деревенщиками» — Валентин Распутин, Василий Шукшин, Василий Белов, Фёдор Абрамов, Владимир Солоухин и множество других. Наиболее сильной вещью, я бы даже сказал программной, для меня стала повесть Распутина «Прощание с Матёрой». Охватывает громадная тоска, когда понимаешь — вперёд не хочется, назад дороги нет, а стоять на месте невозможно.

Мне кажется, что склонности Толстого к земле хорошо, пусть и подсознательно, выразил Ленин: «*До этого*

графа подлинного мужика в литературе не было». Считается, что разговор идёт о литературе. Конечно. Но и не самого ли графа имел в виду вождь мирового пролетариата, отмечая, по свидетельству Горького, его «сильный мужицкий голос»?

С трепетом и мурашками по коже позволю себе высказать ещё одну очень спорную версию, как одну из множества, причин таких невероятных поворотов мышления гения.

А что если Толстой положил руку на, может быть, ещё незаконченную рукопись своего последнего романа «Воскресение» и ощутил, что при всех его достоинствах это всё-таки не «Анна Каренина»? Предчувствую, как литературоведы-профессионалы схватят меня за загривок и ткнут носом в хронологию — роман закончен в 1899 году, а трактат в 1897. Против фактов не попрёшь. Они вещь упрямая, но требуют рассмотрения.

Писание романа — процесс довольно длительный. «Воскресение» заняло десять лет, с 1889 года. Трактаты, а тем более статьи, пишутся значительно быстрее. Но Толстой утверждает, что работал пятнадцать лет, и нет никаких оснований ему не верить, то есть с 1882 года. Работал в данном случае не значит — писал. В работу входят изучение и привлечение огромного количества художественной, научной, философской, теологической и другой литературы. Одних только собранных определений искусства самых разных авторов хватит на десятерых. Так что когда писал и когда, в основном, определилась концепция «Воскресения» — мы вряд ли узнаем. Да, в общем-то, и не надо. Важно, что

работа шла параллельно. Взаимовлияние обоих произведений — тема весьма интересная, но, как говорят в науке, далеко выходит за рамки нашей статьи. Здесь только отмечу, что начало трактата, как мне показалось, куда менее агрессивное, чем окончание.

Так что, моя очень спорная версия, о том, что Толстой всем своим существом почувствовал, что «Воскресение» не идёт дальше «Анны Карениной», имеет какое-то право на существование. Такое положение никак не могло устроить Льва Николаевича с его невероятной требовательностью к самому себе.

Выходов из такого писательского состояния немного. Первый (продолжать писать в том же духе я не рассматриваю) и самый главный — продолжать копать, хотя чем глубже, тем сложнее, иногда до невыносимости. Породы встречаются такой твёрдости, что титановой киркой не возьмёшь. Можно менять стили и жанры, но углубляться всё равно придётся. Второй — прекратить писать. Так поступают. Например, Михаил Шолохов на очень длительное время. Да, собственно, и сам Толстой в определенный момент прекратил писать серьёзную художественную литературу.

Но Толстой не был бы Толстым, если бы не изобрёл ещё один способ — проклясть все эти бесовские наваждения, то есть воображать себя Творцом новых миров, и предложил писать не по-научному и не художественно, а выливать на бумагу непосредственно чувства. Но как это сделать — не указал и примеров не привёл. И о том, что чувства слов не имеют, даже не заикнулся. Но тут у него некоторые надежды на науку.

Прямо Толстой не задавал вопрос «Что такое наука?», но ответить попытался. Конечно, науке достаётся не меньше чем искусству, при плотной их привязке. Вот что думает Толстой о состоянии современных ему науке и искусству:

«Мы так извратили понятие науки, что людям нашего времени странно кажется упоминание о таких науках, которые сделали бы то, чтобы не было смертности детей, не было проституции, сифилиса, не было бы вырождения целых поколений и массового убийства людей. Нам кажется, что наука только тогда наука, когда человек в лаборатории переливает из склянки в склянку жидкости, разлагает спектр, режет лягушек и морских свинок, разводит на особенном научном жаргоне смутные, самому ему полупонятные теологические, философские, исторические, юридические, политико-экономические кружева условных фраз, имеющих целью показать, что то, что есть, то и должно быть».

И ещё.

«Наука истинная изучает и вводит ***в сознание*** *людей те* ***истины****, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувства.*

Занятие искусством хотя и не такое высокое дело, каким считают его обыкновенно те, которые занимаются им, но дело небесполезное и доброе, если оно соединяет людей и вызывает в них добрые чувства; занятие же искусством таким, которое одобряется богатыми классами нашего мира,— искусством, разъединяющим

людей и вызывающим в них недобрые чувства, есть дело не только бесполезное, но вредное».

Кто-то ввёл в наш художественный язык выражение «непрожеванные мысли». Пусть меня простит один из величайших художников мира, но его «научные» размышления заставляют употребить именно эту оценку. С точки зрения современного состояния науки и искусства и науки о них, может быть не стоило бы вступать в споры, но нас интересует неудачная попытка ответить на заглавный вопрос его трактата. И тут спектр размышления расширяется.

Конечно, трудно удержаться, не развести руками, не пожать плечами и так далее. Об истинности и не истинности науки мы поговорим чуть далее, а сейчас хотелось бы спросить — как бороться со смертностью детей не разрезая модельных животных? И как готовить лекарства, не переливая растворы из склянки в склянку? Или лечить народными средствами? Скажем, кровью черного петуха, зарезанного на осьмой день после майского полнолуния?

Почему Лев Толстой считает искусственный, научный язык смутным полупонятным жаргоном и кружевами условных фраз? Кому полупонятен — ему или ученым? Как научный работник, кандидат технических наук, твердо заявляю: если бы не «научный жаргон», мы топтались бы где-нибудь на уровне Древней Греции, хотя научная терминология именно там и зародилась. Попытки разговаривать в науке на первичном коммуникативном языке никого ещё к добру не приводили. Помню, я с изумлением читал определения законов Ньютона у Роберта

Гука — даже хорошо зная эти законы со школьных лет, я так ничего и не понял. И недаром автором законов считается Исаак Ньютон, давший им научную форму. А наш замечательный академик В. Ф. Арнольд подвёл итог недоразумению: *«Не пользующаяся математическими символами человеческая логика зачастую запутывается в словесных определениях и делает вследствие этого ошибочные выводы — и вскрыть эту ошибку за музыкою слов иногда стоит огромного труда и бесконечных, часто бесплодных, споров»*.

Можно было бы задать ещё немало ехидных вопросов. Например — если искусство не самое высокое дело, то что же выше? Выращивание собственными руками репы и капусты? Но, думаю, достаточно. Для нас важен вопрос об истинности науки.

Тут принципиальный взгляд на науку Толстого — такой же как на искусство. Чтобы наука считалась истинной, она *должна* изучать истины, которые считаются людьми самыми важными. Но кто эти люди и откуда они знают важность истин, если они ещё не изучены? То есть не открыты. По всей видимости, Толстой имел в виду темы, а не истины. Детская смертность, проституция и так далее. Но беды, перечисленные Толстым, преследуют человечество многие тысячи лет, и большинство из них остаются до сих пор. Хотя некоторые успехи всё же есть — например, с сифилисом, как с неизличимой болезнью, вроде бы преуспели. Между прочим, именно методом переливания из склянки в склянку в лабораторных условиях. Но если множество проблем не решено, то неужели потому, что наука занималась не тем, чем *должна* была?

Вот тут принципиальный вопрос — свободна ли наука? То есть должна ли она приносить немедленную и ощутимую пользу? По этому вопросу спорят до сих пор, и начал этот разговор на высоком уровне, на мой взгляд, именно Толстой в своем трактате. До него разговоры, конечно, были, но не носили такого категоричного характера.

То, что наука приносит огромную пользу и фактически стала высокопроизводительной отраслью хозяйства, нет никаких сомнений. Но является ли польза истинной целью науки? Как и большинство учёных уверен — нет.

Ни наука, ни искусство никому и ничего не должны. Их побуждают к действию главные вопросы — как это устроено? почему в таких-то условиях ведёт себя так? а что будет если изменить условия? и так далее.

В советское время бытовал шуточный афоризм, не потерявший и никогда не теряющий своей правдивости: «Что такое наука? Удовлетворение собственного любопытства учёного за государственный счёт». Именно так! Пытаясь разобраться в явлении, открывая истину, учёный не может знать, что это будет и нужно ли это человечеству. Опыт показывает, что нужно и даже очень, но нужно какое-то время на осознание. Иногда открытие лежит без надобности очень долго. Например, формула Эйлера, знакомая каждому студенту технического ВУЗа, изучавшему сопромат, пролежала без дела почти триста лет, а теперь присутствует почти в каждом расчёте.

А вот ещё всем известные примеры.

Вильгельм Рентген открыл лучи, получившие его имя. Значение этого открытия трудно переоценить.

Рентген *открыл,* но *не открывал*. Откуда он мог знать, что из трубок и проводов вырвутся лучи, перевернувшие весь мир. Ему было *интересно*, что будет если.

Беккерель возился с куском урана, исследуя его свойства. Последствия этой «возни» знает и даже испытывает почти каждый человек на нашей планете. Надо ли говорить, что Беккерель ничего не открывал? Но открыл такое! Ему было интересно.

Можно приводить ещё сотни и тысячи примеров *открытий*, самым существенным образом повлиявших на умонастроения и жизнь людей. Менее известны, но тем не менее имеющие место быть, случаи неудач, когда исследования никуда не привели. Разве что прошли путь, которым следующие уже не пойдут.

Приведенные примеры относятся к так называемой фундаментальной науке, на которую общество тратит немалые средства с риском ничего не получить взамен. Однако опыт показывает, что если оправдывается даже малая часть, то многократно перекрывает затраты на всю науку и на много десятилетий. Но учёный думать о пользе никак не может. Ему *интересно*. Недаром ещё до нашей эры великий философ Аристотель выражал крайнее, я бы даже сказал радикальное, мнение — если наука приносит пользу, то это не наука.

Таким образом, общество тратит средства на науку, не зная, что она принесёт, но уверено, что отдача будет. Когда-то читал мнение одного из создателей грантов, заявившего, что 90% отданных средств не дадут никакой отдачи; 5% себя максимум оправдают, но зато остальные 5% дадут такую отдачу, что не только покроют все

расходы на науку, но и существенно обогатят всё человечество. Каждое общество соразмеряет свои возможности и сколько может «отстегивает»… Богатые страны тратят больше и получают большую отдачу, бедные значительно меньше и покупают достижения у богатых. Сейчас наука стоит очень дорого. Её склянки и скальпели превратились в многомиллардные установки всё с той же целью удовлетворения любопытства — как устроен мир.

Наука стремительно развивается и ветвится. От фундаментальной науки отпочковались прикладная и инженерное дело, задача которых довести открытие до установок и технологий. Вот им, пожалуй, не до переливания растворов из склянки в склянку, хотя и не без того. Не к этому ли клонит Лев Николаевич? Но без фундаментальной науки всё остальное мало что даст.

Возвращаясь к основной теме данной статьи, можем сформулировать мировоззрение и идеологию великого писателя. *Искусство и наука* ***должны*** *приносить конкретную пользу*, как говорится, здесь и сейчас. Не смирившись с методами доказательств, отдадим должное Толстому — вопрос о долге и свободе творческих процессов поставлен! Диалектическая борьба между ними сопровождала всё существование человека, но чётко сформулированная проблема, мне кажется, именно в трактате Толстого. Думаю, хотя и не имею существенных доказательств, что трактат произвёл огромное влияние на мировоззрение человечества, независимо от того читали его или нет. Наверное, в момент опубликования его читали и рассуждали. Затем немного подзабыли, но основные идеи остались. И, как всегда, на золотой

середине не останавливались — маятник качается в ту или иную сторону. Можно вспомнить, как в Советском Союзе в период стагнации заставляли высоконаучные организации производить кастрюли и сковородки.

Немного коснёмся взглядов Толстого на связь между наукой и искусством. Трудно удержаться и не спросить: как перевести научные истины *«из области знания в область чувства»*? Одной из первых постоянных величин, доведенных до моего сознания, стало число π. До сих пор сохранил в памяти несколько знаков после запятой. Но перевести в область чувств? Это как? Я люблю тебя, π?

Но хватит язвить. Пора заканчивать наши споры с Толстым, и так уже непозволительно затянули.

Вот чем заканчивает свой трактат Лев Николаевич:

«Может быть, в будущем наука откроет искусству ещё новые, высшие идеалы, и искусство будет осуществлять их; но в наше время назначение искусства ясно и определенно. Задача христианского искусства — осуществление братского единения людей».

Как говорится — помогай Бог. Братское объединение людей, конечно, мечта замечательная, но пока както не видно… Кто кому откроет высшие идеалы — вопрос спорный. Я, например, считаю, что искусство идёт впереди и открывает науке дороги. Но это я так считаю. Многие думают совсем наоборот. Что ж, не будем спорить. По Толстому следует ждать и надеяться.

Ждать и надеяться, безусловно, будем, но уже сегодня хочется разобраться в неудаче Толстого. Впрочем, в неудаче ли?

Нет, неудачей трактат считать никак нельзя. Писатель и учёный всегда идёт по неизведанному пути и никогда не знает куда придёт. Возможно, как в данном случае, в тупик. Но кому-то надо зайти и в него, хотя бы для того, чтобы человечество туда больше не совалось. Толстой честно, с присущей ему остротой мысли, дошёл до упора, и за это мы должны быть искренне ему признательны. Теперь, как говорил вождь мирового пролетариата, «мы пойдем другим путем». Не очень представляя, как и куда он нас заведёт.

Пушкин по поводу «Божественной комедии» заметил, что это произведение уже самим замыслом гениально. Тоже можно сказать и о вопросе, вынесенном в заголовок трактата. Не то, чтобы до Толстого никто так вопрос не ставил, уже собранные ответы говорят, что ставили почти все. Но вот в заголовок вынести, опираясь на высокий авторитет, то есть обратиться ко всем, осмелился только великий писатель. Попытка прямо ответить оказалась *невозможной*, так как Толстой задался целью ответить также однозначно, как поставлен вопрос. Вот эта *невозможность* является огромной удачей Толстого! К сожалению Лев Николаевич, как многие учёные, **не заметил своего выдающегося открытия**. А жаль! Он даже не остановился в недоумении — как же так, столько определений, принадлежащих, в том числе, и выдающимся умам и, кстати, ему самому, и ни одного исчерпывающего. Конечно, никакой объём собранных определений не является доказательством невозможности, всегда остаётся надежда, что уже следующее… Но проходят столетия, а ответа всё нет.

Лет за пятьдесят до работы Толстого появилась геометрия Лобачевского, названная *неэвклидовой*. В ней великий математик прекратил тысячелетние попытки превратить аксиому параллельности в теорему и доказать её. Эвклидова плоскость была превращена в частный случай поверхности с бесконечным радиусом кривизны. То есть вопрос отпал сам собой.

Так, может быть, и в теории литературы пора спросить: не правильны ли ответы, а правильно ли поставлен вопрос? Кстати, все определения, собранные Толстым, практически безукоризненны. Но не исчерпывающи. То есть мы вправе спросить — в той ли *плоскости* развиваются наши размышления?

Тут, мне кажется, путаница, сопровождающая философию, филологию и лингвистику на протяжении тысяч лет. На каком языке мы пишем и разговариваем, на каком языке мы задаем вопросы и ищем ответы?

В моей статье «Почему велик русский язык» довольно подробно показано, что в любом языке различают три вида или, проще, три языка с достаточной самостоятельностью. Придётся вкратце повторить рассуждения, дабы настоящая статья была понятна и самостоятельна.

Итак.

Первичный или коммуникативный язык. Русский, английский и так далее. Это основа любого языка, на котором развивается акт общения.

Искусственный — язык науки. Формулы, графики и так далее.

Вторичный или *художественный* язык. Это язык, который развился и развивается на основе первичного

и является основным, если не единственным, нашей устной и письменной речи. И нашего мышления. И если первичный язык присущ всем живым существам, включая растения, то художественным языком обладает только человек. В упомянутой статье развеян миф о том, что художественный язык для искусства, а первичный для разговорной речи. В статье также дано определение художественного языка:

Художественный язык — это динамическое взаимодействие всех частей устной и письменной речи, деталей, слов, звуков, возникающих в нашем восприятии и порождающих бесконечное фрактальное множество смыслов. Это и взаимодействие со всей прошедшей, настоящей и будущей культурой человечества.

Не знаю, насколько удалось мне определение на первичном языке. Думаю, что если идея художественного языка как средства человеческого общения будет принята, то моё определение ждёт судьба определений искусства с бесконечными уточнениями. Но для нас сейчас важно главное — художественный язык содержит в себе бесконечное множество смыслов. Так, например, если вы говорите: «Устал. Надо проветриться», то глагол несёт множество смыслов. Если вы устали от чтения этой статьи, то это значит, что нужно прекратить чтение, откинуться на спинку кресла, отдуваясь, набрать полную грудь воздуха, или пройтись, или заняться чем-то другим и так далее. Кроме, разве что, буквального — подставить голову ветру. Хотя и это тоже… Очень важно, что всё

это вы понимаете, *не задумываясь*, включая подсознание, в котором давно и прочно сидит это выражение.

Но слова «искусство», «красота», «гармония», «любовь», «прекрасное» и бесчисленное множество подобных слов и выражений — это, безусловно, элементы художественной речи. А, стало быть, обладают бесконечным множеством смыслов. Но только на художественном языке.

Следует подчеркнуть одно неочевидное свойство художественного языка. В представленной иерархии языков художественный включает все языки — и первичный, и искусственный. Но обратное совершенно исключено. Художественный язык в сознание подключает подсознание, что совершенно невозможно для других…

Таким образом, вопрос «Что такое искусство?» не может иметь однозначного ответа на первичном языке. Что и показал Лев Николаевич Толстой.

А на художественном такой вопрос просто не существует, ибо каждый человек знает на него ответ. Как и на другие элементы художественной речи. Но ответ собственный.

Художественный язык обладает очень важным свойством — он всеобщ и в тоже время индивидуален. Посылающий сигнал на художественном языке из бесчисленного количества вкладывает смыслы, отложившиеся в его мозгу, иногда новые. Воспринимающий имеет собственный набор смыслов, которые могут быть больше или меньше авторского. То есть общение происходит на уровне культуры каждого. И в меру понимания художественного языка. Для нас важно, что каждый имеет представление — своё и только своё.

Приведём наглядный пример из фильма Владимира Бортко «Собачье сердце». В одном эпизоде Шариков, обретший некоторую должность, появляется в костюме с галстуком. Профессор Преображенский и доктор Борменталь, да и мы с вами, испытываем отвращение к этому вопиющему безвкусию и уродству. Но Шарикову его наряд кажется исключительно красивым! Это его представление о красоте. И вряд ли без соответствующего образования удастся ему вдолбить ваше понимание — что такое красота. Кстати, оглянитесь — все ли ваши гости безукоризненно одеты? А что говорить о прочитанных книгах?

О художественном языке можно говорить бесконечно. Но, кажется, пришла пора отдать голос специалистам.

Итак, какие выводы мы можем сделать из трактата «Что такое искусство?».

Прежде всего — художественные произведения Льва Николаевича Толстого никоим образом *«по истоптанной тропе миметического письма»* не ведут в *«яму социалистического реализма»*. Да и самой ямы нет. Произведения Толстого были и остаются, и останутся в веках как величайшие явления мировой литературы.

В трактате Толстой действительно склоняется к идеологическому искусству, в том числе и к соцреализму. Однако убедительной эту попытку не назовешь.

В основной теме трактата, собрав десятки определений, Толстой **совершил открытие, убедительно показав, что на первичном языке ответа на вопрос «Что такое искусство?» не существует.**

Трактат Толстого открывает пути осознания искусства как явления художественного языка.

А заканчивая, не могу удержаться от попытки всё-таки дать определение основному вопросу, хотя оно, как и предыдущие, мало что даст:

Искусство есть сообщение, сделанное и воспринятое на художественном языке.

КОСМОС И ХАОС ИОСИФА БРОДСКОГО

«Каждый культурный акт существенно живёт на границах: в этом его серьёзность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает»

М. М. Бахтин

«Пока есть такой язык, как русский, поэзия неизбежна»

Иосиф Бродский

«Я — поэт. Этим и интересен», — твёрдо заявлял Маяковский в автобиографии. Прекрасно! Но я бы всё-таки добавил — «прежде всего». Во все времена творческие личности пытались привлечь внимание к своим произведениям и через себя. Особенно старались поэты. Сам Маяковский отличный пример — жёлтая кофта, дерзкие выступления и выражения, скандалы и так далее. Как говаривал Сергей Есенин своему другу Мариенгофу: *«Надо скандалить, Толя. А без скандала так и проживёшь Пастернаком»*.

Кроме того, и в стихах поэты не забывали себя возвеличивать. Все помнят памятник нерукотворный Александра Сергеевича Пушкина, который вознёсся выше Александрийского столпа. И до Пушкина монументы воздвигали множество поэтов, начиная с античных времён, а у нас, например, Державин. Конечно, мы понимаем, что это не хвастовство, а творческая оценка и гордость за созданное. Но всё-таки, с обывательской точки зрения, не следовало ли доверить сей труд читателю? Однако читатель в этом отношении друг ненадёжный, признания можно и не дождаться. Многие, многие поэты, очень даже достойные, не получили признания ни при жизни, ни после, оставшись, и то далеко не всегда, в трудах ученых мужей. Много и обратных примеров — популярен при жизни и почти забыт после. Почти, но не совсем. Прижизненная популярность ещё долго волнуется на литературных страницах. Например, Семён Надсон.

В чём здесь дело? В других творческих слоях самореклама почти исключена. Трудно себе представить Эйнштейна, воздвигающего себе памятник из теории относительности. Или Менделеева — из Периодической таблицы. Более того, не в пример поэтам, учёные куда как скромнее. Ибо понимают, что труд их *объективен*, открытия обязательно проверят и продолжат. И — главное — понимают, что на смену им придут другие, которые превратят предыдущие теории в лучшем случае в частность. Что на смену великому Ньютону придёт великий Эйнштейн — и скорости начнут складываться совсем не так, а то и вообще не складываться. Эвклидову геометрию заменит геометрия Лобачевского —

и параллельные линии начнут пересекаться, не говоря уже о сумме углов треугольника.

А вот в поэзии объективность, если и занимает какое-то место, то не такое большое. Поэт своим художественным языком строит свой мир, в который читателю ещё надо войти и обжить. А если он, нагруженный своими заботами и инерцией восприятия, упирается? Всё-таки предлагаемый мир неведомый и — главное — со своим языком, овладеть которым надо какое-то усилие, иногда значительное. Как его туда заманить? Вот, извините за выражение, и «выкаблучиваются» поэты, привлекая внимание к себе, а через себя — к стихам. При этом личность и личная жизнь становятся частью литературного процесса.

Всё это никакого отношения к Бродскому не имеет. В его стихах я не встречал не только самовосхвалений, но даже самооценок. О спровоцированных им скандалах и говорить не приходится. Тем не менее, не только его поэзия, но и жизнь и судьба стали предметом пристального внимания и широкого обсуждения…

В исключительном многообразии литературных процессов иногда за поэта старается сама жизнь, определяя судьбу. Именно так случилось с Иосифом Бродским. За него «блестяще» побеспокоилась советская власть и её силовые структуры. Пророчески прозвучали грустные слова Анны Ахматовой: «*Какую биографию, однако, делают нашему рыжему!*» И сделали! А друг и соратник Бродского Евгений Рейн в шутку, но с большой долей правды, сказал, что если бы посадили тогда его, то сейчас он бы был лауреатом Нобелевской премии.

Мне крайне не нравится копаться в личной жизни людей и особенно известных, чем явно увлекаются профессиональные и непрофессиональные литературоведы. Вспомните, сколько времени в школе вы изучали биографию Пушкина, а сколько его поэзию. Всё это напоминает замочную скважину. Я уважаю позицию состоявшихся писателей, наглухо закрывающих вход в свою личную жизнь. Как, например, Владимир Набоков, заявлявший о строительстве вокруг себя оборонительных линий так, что ни одна собака, пардон, литературовед, не сумеет заглянуть ни в какую щелку.

Однако, как считал Ю. М. Лотман, некоторые писатели имеют право на биографию, если она стала литературным событием и помогает глубже проникнуть в замыслы произведений. Например, Пушкин, Некрасов, Маяковский и другие. В том числе и Иосиф Бродский.

Глубоко лезть в биографию, думаю, не стоит, прошло слишком мало времени, но узловые моменты, повлиявшие на характер поэта и стиль его произведений, проследить необходимо.

Прежде всего, по важности и в хронологическом порядке, отметим уход из школы в восьмом классе. Поразительный по самостоятельности и решимости поступок пятнадцатилетнего отрока. Не вынужденный по каким-либо экономическим или медицинским соображениям, а уход-протест против неудовлетворяющей его системы образования, да и общественного устройства в целом.

Этот поступок, как мне кажется, имел огромное влияние на становление характера, стиля жизни и поэзии.

В этом смысле переоценить его совершенно невозможно. Пятнадцатилетний Бродский продемонстрировал способность на поступок, а это многого стоит. При этом обратите внимание, ушёл без скандала, без борьбы, а просто оставил ненавистную систему. В дальнейшем он так и будет поступать — отставит советскую власть, ни за, ни против, а просто — вы сами по себе, а я сам. В какой-то степени характер определился.

Но необходимо отметить и негативы столь вызывающего ухода во время урока.

Большинство, в том числе и Бродский, уверены, что основная цель школы — знания. Знания — безусловно, но, прежде всего, школа учит учиться, ставит *мышление* и воспитывает *чувства*. Знания можно получить из учебников и книг и без нудных (для Бродского) ежедневных уроков. Но мышление ставится общением ученика с учителем, с товарищами в процессе обучения. И не только на уроках, но и в беседах, на экзаменах и всем школьным общением. В конце концов, школа — игровая модель будущей жизни и неплохо бы ее азы всё-таки освоить. Я сам учился в школе в то же время что и Бродский и навсегда останусь ей искренне благодарен за «науку». Именно мои любимые школьные учителя привили мне непреходящую любовь к знаниям и, прежде всего, к литературе и математике. Именно в школе я обрёл друзей, теплоту к которым сохранил на всю жизнь. Возможно, Бродскому не повезло с учителями и товарищами, бывают же и плохие. Честно говоря, я в это слабо верю. Я учился в силу обстоятельств в четырёх школах в разных городах и у разных учителей. Были и плохие, и хорошие, но дело

своё знали, в принципе, все. Хорошим учителя делают не только он сам, но и ученики. Мне кажется, даже у самого плохого можно чему-то научиться. Многое зависит от лидеров в классе, но Бродский, кажется, лидером не был.

Так или иначе, но школу Бродский бросил. Больше он нигде не учился, но преподавал в университетах и даже был профессором. Дальше учился сам и всю жизнь. Природные способности и немалые у него явно были — безразмерная память, довольно острый ум, работоспособность, воображение и чувство юмора. Например, ещё не слишком владея английским языком, он на память цитировал большое количество английских стихов. По мнению большинства видных гуманитариев, Бродский был чрезвычайно образованным человеком. Судя по его стихам, эссе и многочисленным интервью — это так и есть. Но, добавлю, и неучем одновременно.

Здесь следует определиться — что такое образование. По-моему мнению, гармоничное образование включает две дисциплины (в широком смысле) — литературу и математику. Искусство наполняет и воспитывает подсознание или, проще говоря, чувственную сторону человеческого мышления, правую половину коры головного мозга. Математические дисциплины — физика, химия, собственно математика и другие — ставят логическое мышление, воспитывают левую половину. Как писал Лев Николаевич Толстой, наука и искусство — два крыла Культуры. А на одном далеко не улетишь. То есть культурный человек должен в той или иной степени владеть обоими аппаратами. Как считал наш замечательный поэт

и исследователь литературы Валерий Яковлевич Брюсов, поэт обязан быть в курсе состояния науки и требовать того же от своих читателей. О требованиях к чтению стихов Бродского мы ещё поговорим, но был ли сам поэт образован в науках? То есть спросим с прямотой римлянина: был ли он по-настоящему культурным человеком?

Пушкину в лицее трудно давались точные науки, что позволяет гуманитариям говорить о необязательности изучения этих наук. Многие в открытую уже публично призывают ограничить все эти не нужные им в жизни предметы. В самом деле, на кой чёрт нужен бином Ньютона? Строчки рассчитывать, что ли? Так зачем тратить время на его изучение? Да, действительно, он совершенно не нужен в быту и, зачастую, в работе. Но если вы его изучали и поняли, а не зазубрили, то навык логического мышления остался и, скорее всего, на всю жизнь. То есть дураком вы уже выглядеть не будете. В этом суть математики и совершенно не нужно детально разбираться в дифференциальных уравнениях. Хотя, на мой взгляд, не повредит.

Вернёмся к Пушкину. Да, в юности великий поэт мучился с этими науками, но, повзрослев, в письмах и беседах отдавал им должное и, что удивительно, изучал. В его библиотеке обнаружились книги по математическим дисциплинам и, судя по онегинской строфе, с комбинаторикой поэт был явно знаком.

Бродский ушёл из школы в восьмом классе. Как писали Ильф и Петров, *«до физики Краевича не дошёл»*. И, насколько я понимаю, никогда в дальнейшем к точным наукам не обращался и лишь поверхностно схватывал

модные слова, как, скажем, пространство, время, язык. К этим понятиям мы ещё вернёмся. А главным и, пожалуй, единственно важным предметом считал словесность, в которой был феноменально образован. Он даже заявил, что «*должен знать всю литературу, хотя бы для того, чтобы не повторяться*». Вот оно! Фраза выглядит на первый взгляд солидной и осмысленной. Хорошо сказал! Но, если вдуматься, она бессмысленна, как, к сожалению, многие афоризмы Бродского. Конечно, знать литературу нужно и обязательно, но что значит всю? Ладно, согласимся, что имелась в виду настоящая литература и только европейская, а её не так уж и много. Не так уж, но достаточно — и одному человеку вряд ли осилить. Недавно в букинистике приобрёл четырехтомник советской поэзии за первые шестьдесят лет. Считал себя немного разбирающимся в поэзии, но о многих поэтах даже краем уха не слышал. А стихи были совсем неплохие, несмотря на выпирающий соцреализм.

И главное. Что значит не повторяться? Поэт пишет себя, и если он личность неповторимая, то такими же будут и его стихи — независимо от прочитанного. Возьмите замечательные стихи четырнадцатилетнего Есенина! Очень самобытные! Но вряд ли он к этому возрасту в селе Константиново уже освоил всю литературу. Да и сам Бродский начал писать восемнадцатилетним очень яркие стихи, но, скажем, английскую литературу, по собственному признанию, ещё совершенно не знал.

Фраза многозначительна, но пуста. Всё-таки математику (хотя бы школьную) следовало бы пройти. Вот как писал по этому поводу философ, литературовед

и биограф Бродского Лев Лосев: «*Недостаток систематического образования сказывался у Бродского не столько в том, что в его познаниях были пробелы — их он по мере надобности заполнял, сколько в отсутствии навыков дисциплинированного мышления*». Полностью согласен, отмечу только, что мышление может развиваться на поле знаний, а именно их и недополучил Бродский своим невероятным по смелости поступком.

Бродский сам чувствовал и понимал пробелы в своем образовании и даже страдал в какой-то мере комплексом неполноценности. Жалел ли он о своем поступке? Не знаю, не думаю. Слишком много положительных сторон этой решительности.

Следующий поворотный момент в его жизни — знакомство и дружба с великой Анной Ахматовой, сразу же выделившей «волшебные стихи» молодого поэта. Вхождение в узкий кружок талантливых и быстро развивающихся поэтов трудно переоценить. В нём весьма квалифицированно читали и разбирали стихи! Я думаю, это была великая школа для Бродского, в которой он стал уже самим собой, и которого мы ценим и любим. Можно с уверенностью сказать, что именно там он стал великим поэтом, закончив формирование уже в ссылке. При этом влияние чьей-либо поэзии на Бродского, в том числе и самой Анны Ахматовой, при его чрезвычайно самостоятельном характере, я не обнаружил. Если оно и было, то на самом атомарном поэтическом уровне, к разбору которого я не готов.

Но дело не только в поэзии. «Сироты» Анны Ахматовой учились собственному мышлению и формировали собственные *убеждения*. А сформированные в юности взгляды держатся крепко. Хотя со временем и меняются. Во всяком случае, должны меняться. Но корень где-то там…

Трудно, не зная деталей, восстановить эту кропотливую работу, но результаты её оценить можно, что мы в дальнейшем и сделаем. Сейчас же остановимся на одном чрезвычайно важном моменте.

По признанию самого Бродского, именно Анна Ахматова ввела его в христианство. Имеется в виду не религиозность, которою поэт не исповедовал, а христианская культура. Спустя много лет Бродский скажет: «*Я христианин, потому что не варвар*». Ну, положим, варварами, то есть язычниками, являются не все представители и других религиозных конфессий — иудеи, мусульмане и так далее. Думаю, Бродский хотел подчеркнуть приобщение именно к тысячелетней культуре. И очень важно — кто вводит в этот мир. Тут Бродскому повезло — трудно придумать лучшего учителя, чем поэт и мыслитель. Позднее он скажет: «*Знакомство с Ахматовой и с историей её жизни само по себе могло дать определённые представления о христианстве*»… В его поэзии появляется «Бог» и уже не оставляет…

Но христианство многолико и, как мне кажется, быть «христианином вообще» практически невозможно. К какому же христианству склоняется Бродский? Вопрос довольно сложный, если принимать во внимание *слова* и *стихи*.

В принципе христианский мир разделён на два лагеря — православие и католицизм. Не будем принимать во внимание различные ветви, связанные с толкованием Библии. Различия, безусловно, есть, но мы говорим о мироустройстве и мироощущении. Не будем также вдаваться в подробности различий. Попробуем подчеркнуть основное. На мой взгляд, для католиков Бог *объект*, в то время как для православных — *субъект*. То есть Бог вне и Бог во мне. Отсюда практицизм католического Запада и высокая духовность православного Востока. Как это сказывается на образе и уровне жизни — отдельный разговор, и здесь мы его касаться не будем. Нас интересует поэзия и мысли.

Бродский был гражданином безбожной страны. Даже не столько атеистической, поскольку атеизм (по монаху Ансельму) тоже вера в то, что Бога нет. Безбожие предполагает отрицание Бога как ненужного и даже вредного. Но православная культура в Советском Союзе всё-таки сохранилась, ибо воспитательная идеология ничего другого придумать не смогла. Взять хотя бы «Моральный кодекс строителя коммунизма» — чудовищная пародия на заповеди Моисея.

Бродский вырос в еврейской семье, без, насколько я понимаю, религиозных воззрений. То есть был, как говорят, этническим евреем. Что это такое — я так до сих пор и не понял. По-моему, это отметка в советском паспорте или пресловутая пятая графа в анкете. Национальность определяется принадлежностью к народу, то есть к языку, вере и культуре. Всё это было у Бродского русское, что позволяло ему считать себя русским

поэтом еврейского происхождения. По мне, так понятие «русский поэт», да и вообще «русский художник», это, впадая в терминологию Бродского, высшая форма русскости. Возьмите, например, «Над вечным покоем» Исаака Левитана — у кого повернётся язык назвать его еврейским художником?

Но в признаках народа, данных Львом Гумилёвым, присутствует понятие «мы», как некая ментальная и социологическая общность. Вот тут стопор для советского человека. Единственным фактором, объединяющим интеллектуальных советских евреев, был антисемитизм на бытовом и государственном уровнях. Весьма важный фактор в осознании талантливости евреев практически для всех народов. Вольное или невольное противопоставление обществу, *выделенность* с самого детства возбуждают такие защитные силы организма, которые превращаются в самые разнообразные таланты. Мы не знаем, в какой степени Бродский подвергался антисемитизму, но, думаю, не в меньшей, чем любой советский еврей.

Вообще, отношение Бродского к еврейству для меня остается загадкой, серьезных размышлений ни в эссе, ни в интервью, ни в стихах я не встречал. Есть единственный факт, над которым можно задуматься — Бродский никогда не был в Израиле, на земле обетованной, несмотря на любовь и даже страсть к путешествиям по всему миру. Где он только не был, но в Израиле — никогда. Впрочем, оставим эту тему до новых фактов, если они будут.

Таким образом, к языку и культуре Анна Ахматова добавила христианство. Но какое?

По всей видимости, в советский период жизни он сознательно или интуитивно придерживался православной культуры, что можно проследить в его стихах. Однако вынужденная эмиграция в англоязычную страну постепенно меняет его взгляды. В многочисленных интервью он склоняется к кальвинизму и протестантизму. И это, безусловно, отражается в стихах — всё чаще он разговаривает с Богом чуть ли не на равных. Православие этого не допускает.

Таким образом, мы имеем дело с русским поэтом протестантских взглядов. Интересно… Но в любом случае, слава Богу, высшие силы в его стихах присутствуют.

Следующий период жизни Бродского тоже в какой-то степени связан с кружком Ахматовой. Стихи стали получать известность, хотя и в довольно узких кругах. Распространялись в списках. Известность появилась не только среди любителей поэзии, но и в партийных кругах, зорко следивших, что творится в среде идеологически обнаглевшей от оттепели советской интеллигенции. Когда градус показался партии недопустимого накала, начали бороться. Одним из способов, проверенных ещё Сталиным, решено было избрать показательный процесс. Но если Сталин хорошо режиссировал эти процессы с признаниями, покаяниями, мольбами о пощаде и последующими расстрелами, то теперь ослабевшая и отупевшая партия устроила прямо-таки показательное позорное судилище. Жертвой был избран Бродский.

Детали этого процесса хорошо известны даже людям, далеким от поэзии, благодаря стенографическим

записям хорошей советской писательницы, увы, ныне почти забытой, Фриды Вигдоровой, одной из первых советских правозащитниц. Кроме того, в литературе есть множество свидетельств, описаний, записок и тому подобных произведений, которые если и незнакомы широкому читателю, то легко можно восполнить пробел… Рекомендую, например, записки талантливого советского литературоведа Ефима Эткинда, непосредственного свидетеля тех событий. Поэтому останавливаться на самом процессе не будем. Нас будет интересовать вопрос, мало или совсем не обсуждающийся, — почему именно Бродский был избран на роль жертвы?

Считается, что поэт попался под руку по публичному доносу какого-то мелкопакостного стихотворца. Однако знающие советскую власть хорошо понимали, что просто так статьи в партийной прессе не появляются. Как минимум, обсуждались на каком-нибудь высоком партийном бюро, скорее всего, и давшим задание. Так что в случайность не верю.

Первое. Безусловный талант Бродского. И хотя популярность его была не очень велика и гениальность не так уж очевидна, но у партии был просто звериный нюх на таланты. На таланты, не ею поддержанные и не ею назначенные. Не любила Бродского, ох, не любила и свора соцреалистов, писавших во славу партии и на понятном ей языке. Не жаловала нового поэта и бездарная шушера, которая всегда вертится около… *Не свой*. К которому не подойдешь: «Ну, ты, брат, даёшь!». Тем более что среда эта немного, но в поэзии понимала.

Второе и, пожалуй, самое главное: для партии *«не свой»* было хуже, чем враг. Тут следует разобраться.

Был ли Бродский диссидентом? То есть врагом советской власти? По-моему — никогда! Ни будучи в Советском Союзе, ни в Америке. Он был явным патриотом своей Родины, а власть, кажется, рассматривал как нечто преходящее. Кроме того, Бродский наверняка знал латинскую пословицу и следовал ей: «Ubi nil vales, ibi nihil velis — там, где ты ничего не можешь, не должен ничего хотеть». А Бродский не собирался стать профессиональным возражателем — на это можно было потратить всю жизнь, а ему дорога была только поэзия. Кроме того, публичная борьба была явно не в его характере: *«Любой вид гражданской активности мне просто скучен до смерти…»*.

Так что значит «не свой»? Это значит ни за, ни против, а пошли вы к чёртовой матери, ничего общего иметь с вами не желаю.

Те, кто *«против»* партии, были. И методы борьбы против них были более или менее определены — уговоры, угрозы, вплоть до асфальтовых катков. А вот те, кто *«ни за»*, партию смущали — непонятностью и неопределенностью. Непонятность внушает страх куда больший, чем откровенная вражда. Вспомним выражение Максима Горького, истинный смысл которого дошёл до меня именно с «делом» Бродского: *«Кто не с нами, тот против нас»*. То есть «не свой» опаснее врага — не знаешь, что от него ждать и не знаешь, как с ним бороться.

Вот почему Бродский оказался героем этого позорного судилища. И повод выбрали просто смехотворный —

тунеядство. Полстраны било баклуши прямо на работе, а неистовый труженик поэзии, Иосиф Бродский, был объявлен тунеядцем. Ей-богу, было бы смешно, когда бы поэта ни сослали в места не столь отдаленные.

Но имя Бродского зазвучало.

В этот же период в жизни Бродского произошла трагедия, повлиявшая на него, пожалуй, больше чем судебный процесс и ссылка. Ему изменила *его Женщина*. И это был далеко не рядовой бытовой случай. Судя по рассказам, Бродский даже пытался вскрыть себе вены.

Но что значит «*его Женщина*»? Женщин с маленькой буквы, насколько я понимаю, у Бродского было немало. Как практически все поэты, Бродский обладал повышенной потенцией, что связано с основными темами поэзии — любовь и смерть, значительно повышающими детородную функцию. Я думаю, мы вряд ли доживем до «донжуанского списка» Бродского, как у Пушкина, — не те женщины, не слишком светские, так сказать.

Но все сексуальные забавы не отменяют главного — а это поиск «*своей Женщины*», чрезвычайно важный для любого мужчины, но особенно для поэта. Поиски эти весьма разнообразны — кто-то находит уже в юности, даже в детстве, как, например, Данте, кто-то тратит полжизни, обрастая длительными связями и неудачными женитьбами, но сознательно или нет, ищут все. Иногда находят. Не будем касаться вопроса *каким образом*, по каким, так сказать, признакам. Тайна сия великая есть и не будем туда лезть. Оставим ломать головы и копья мудрым философам, поднаторевшим в неразрешимых вопросах.

В принципе, мы с вами с удовольствием порассуждали бы на эту тему, но, как гласит пословица, искусство наводить скуку заключается в стремлении рассказать обо всём. Тема неисчерпаема, так как это любовь. И если мы втянемся в интеллигентский разговор, то, как это часто бывает, забудем, о чём и для чего его начали. То есть Бродский уйдёт куда-то в сторону. Но мы постараемся этого не допустить. Ограничимся интуитивным пониманием и постулатом, что для большинства она, любовь, единственная в жизни.

Бенгт Янгфельдт, друг, переводчик, биограф и исследователь творчества поэта, в заметках о Бродском «Язык есть Бог» приводит мнение, что у Бродского было три женщины — мать, Марина Басманова и последняя жена итальянка. Мне трудно с этим согласиться.

Любовь к матери — одно из самых светлых чувств в жизни человека, но это не любовь к женщине. Если не страдать Эдиповым комплексом. Кроме того, есть ещё одна отдаляющая деталь… По свидетельству того же Янгфельдта, родители поверили в талант своего сына только на судебном процессе, когда в защиту выступили известные поэты и писатели. У каждого по-разному складываются отношения с родителями, но эта деталь отношения матери к главному делу в жизни сына, если и не отдаляла, то не сближала их наверняка. Но святая любовь к матери у Бродского была.

Что касается последней жены Бродского, то о ней мне трудно что-либо сказать. Я ориентируюсь на стихи поэта, а её как Музу что-то в них не обнаружил. По всей видимости, она была прекрасной женой, устроившей

быт мужу, создавшей нормальные, а, может быть, и более того, условия для жизни и творчества. Но была ли она Музой?

По-моему, единственной Женщиной, Музой, в жизни Иосифа Бродского была Марина или, по-буквоедски правильней, Марианна Басманова.

Они встретились в 1962 году, когда Бродскому было неполных двадцать два года. Марина на два года старше. Я видел её чёрно-белые фотографии, по ним судить трудно, но знавшие её считают, что она была очень красивой женщиной, с холодноватой, как говорила Анна Ахматова, красотой. Молчалива, с очень тихим голосом. Была она художницей, иллюстрировала книги. Больше о ней почти ничего не известно. Очень закрытый человек, не дававший интервью. Собственно, после того, как она перестала быть Женщиной Бродского, а превратилась просто в женщину, её жизнь нас не слишком волнует. Нас. Но не Бродского, который не забывал её, по-видимому, до конца жизни — звонил, переписывался, что-то передавал.

Любовь, во всяком случае у Бродского, вспыхнула сразу и только росла. Как было у Марины, мы не знаем, да, собственно, это не так важно — нас интересует великий поэт. Так продолжалось целых два года, и для всех это была очень счастливая пара.

Как вдруг, в очень сложный для Бродского период, случилась эта непоправимая, просто ошеломляющая трагедия. В это время Бродский, скрываясь от преследований, находился в Москве в сумасшедшем доме, где и узнал о случившемся. Бродский немедленно вернулся в Ленинград и был арестован.

Я употребил эпитет «непоправимая». В самом ли деле? После всего Марина приехала в Норенскую — место ссылки — они ещё некоторое время жили вместе и даже родили ребенка. Но… Я бы так выразился — любовь, может быть, и не закончилась, но союз распался. Думаю, что мужчина, выросший в православной культуре, не может простить женщине измену. У женщин, случается, но я в это тоже слабо верю. Примириться — да, но простить предательство? Между душами, ещё недавно так прочно слившимися и одобренными на небесах, вырастает неодолимая преграда, как трехметровый забор с калиткой поссорившихся соседей.

Этот период жизни Бродского, как, впрочем, и другие, достаточно хорошо изучен и описан. В основном на потребу людей, остро желающих заглянуть в личную жизнь великих людей. Таких у нас пруд пруди. Главное убедиться, что все люди, все человеки… Нас будет интересовать смысл и форма поступков и душевные переживания участников!.. Благо мы имеем дело с одним из очень немногих на свете людей, умеющих положить свою душу на метры и рифмы.

Интересна форма измены, избранная Мариной Басмановой. Измены, любовники, любовницы — в повседневной жизни это встречается часто, может быть, даже слишком. Отработаны даже стереотипы поведения. Прежде всего — скрытность. Как-то всё-таки неудобно… Хотя в советских условиях цивилизованно обставить этот процесс было весьма затруднительно. Это и квартирный вопрос, который испортил всех, и многие другие детали прелестного советского быта. Например,

невозможность снять номер в гостинице. В ход шли квартира подруги на часок, уход родителей в гости и так далее. В общем, для такого дела укромный уголок находили. Например, в кустах.

Однако Марина избрала другой путь — она сделала это публично. В квартире, полной народу, закрылась со своим избранником в свободной комнате и провела там довольно значительное время. После выхода всё было ясно…

Почему? Зачем?

Может быть, извините за выражение, невтерпёж? Мало вероятно. Любовники были молоды, очень молоды, но отнюдь не юны. Марине, по моим подсчётам, было уже двадцать шесть лет, то есть можно считать её женщиной зрелой и, вполне возможно, опытной. Могла бы и отложить до более подходящего момента. Нет, скорее всего, это напоминает демонстрацию, тем более, она не могла не понимать, что до Бродского дойдет мгновенно. Что демонстрировала Басманова? Боюсь, что досконально разобраться мы вряд ли сможем — слишком мало материала. И отсутствуют слова и записки самой Марины. Но кое-что предположить сможем.

Согласитесь, ситуация необычная. Мы привыкли к приключениям поэта, нашедшего свою Музу. Ситуация измены поэта не то, чтобы обычная, но достаточно привычная. Даже частенько оправдывается — для творчества нужны новые впечатления, возбуждения, мимолетные влюбленности и так далее вплоть до водки и наркотиков. Такие происшествия часто и достаточно

подробно рассматриваются. А вот, чтобы Муза изменила поэту, — явление редкое. Так что же хотела продемонстрировать Басманова?

Жить с творческим человеком очень не просто во многих отношениях. Но нас будет волновать другое. В нашем представлении: поэт творит, а Муза вдохновляет. Это, конечно, весьма примитивное представление, но укоренившееся. Муза как личность при этом, как правило, не рассматривается. Тем более что поэт, особенно такой, как Бродский, давит интеллектом. А если Муза тоже чувствует себя личностью? Прежде всего, надо хоть чуточку освободиться от давления и доказать, что она способна на поступки. Так не есть ли это попытка освободиться, почувствовать себя свободной?

Всё это наши догадки. Имеют ли они право на существование — покажет время.

А вот Бродский оставил письменные свидетельства — замечательные стихи. Обратимся к главному стихотворению цикла «Новые стансы к Августе», давшем название книге стихов, посвященной Марине Басмановой.

Но прежде следует определиться — как мы относимся к этим стихам. Лирика — всегда очень личные стихи с переживаниями героя конкретных событий. И, признайтесь, нам не всегда ясен смысл не только художественного текста, но даже и содержания. Например, романс на стихи Бориса Пастернака, прозвучавший в известном фильме Эльдара Рязанова. В центральной части стихов:

И опять кольнут доныне
Неотпущенной виной,
И окно по крестовине
Сдавит голод дровяной.

Эти потрясающие строчки — основа замысла поэта, её звуковая, смысловая и чувственная части. Но то ли Рязанов не понял замысла, то ли посчитал их слишком трагическими для весёлой новогодней комедии — он по простоте душевной выкинул их из песни, превратив оставшиеся строфы в чуть грустный романс, исказив истинный смысл. А вот если бы он обратил внимание на время написания стихов — 1931 год, что переживала страна, обстоятельства жизни Пастернака, он вряд ли бы решился на такое кощунство.

Я это к тому, что в принципе есть два основных подхода к стихам — мы знаем автора, его биографию хотя бы частично, или перед нами неизвестный текст.

В первом случае вроде бы всё ясно: так, «Я помню чудное мгновенье…», ага, — это Пушкин, посвящено Анне Петровне Керн, в которую поэт был влюблен. И если не читать утреннего письма Вяземскому, где образ «гения чистой красоты» в буквальном приложении к объекту, мягко говоря, несколько снижен, то есть ощущение полного понимания.

Во втором случае очень часто возникает непонимание — что хотел сказать поэт. И появляется иногда негативное отношение к прекрасным стихам: «Чёрти что и с боку бантик!», «Для кого написано и кто будет читать?», «Сильно заумно» и так далее. А вот если

познакомиться с поэтом, вникнуть в его переживания, то: «Ах, вот в чём дело!», «Так он же…», «Как здорово!» и тому подобное.

Стихотворение Бродского «Новые стансы к Августе» относится к глубоко личным, и не стоит делать вид, что мы ничего о поэте не знаем. Нет, это не значит, что стихотворение намертво привязано к личным переживаниям. Это высокохудожественное и мастерски сделанное стихотворение оторвалось от конкретного содержания и имеет значение в общечеловеческом смысле. То есть может быть прочитано с бесчисленными толкованиями. Сейчас же оно нас интересует в свете узловых моментов биографии Бродского. Анализируя стихотворение, тем более такое, невозможно не касаться художественности, то есть взаимодействия частей и частичек текста.

Прежде всего, обратим внимание на название. Понятно, оно нас отсылает к «Стансам к Августе» Джорджа Байрона. Оставим сопоставительный анализ литературоведам. Мне кажется, особой переклички нет, разве что тематика. Небольшое внимание обращает на себя жанр поэзии, внесённый в название. Когда-то это была довольно строгая форма, но в девятнадцатом веке уже довольно размылась. Так что жанр Бродского особо не беспокоит.

Главное в названии — *адресат*. Августа, то есть Женщина. Без этого понять послание очень сложно. В стихотворении Бродского нет имен, кроме поэтических муз, и только в конце, в X и XI строфах, появляется обращение «ты». До этого дважды возникает это местоимение, но с большой буквы, то есть обращено к Богу. Вот почему

важно заглавие, ибо мы понимаем, что переживания героя обращены к Женщине, и мы знаем, по какому поводу.

Свои переживания герой связывает с погодой осени и природой северной сельской местности, очевидно — с деревней Норинская. Действие начинается в сентябре, то есть в самом начале осени. Я думаю, «*начался сентябрь*» означает ещё и «кончилось лето», видимо, достаточно благополучный период. А тут началось — «*Дождь лил всю ночь. / Все птицы улетели прочь*», хляби, грязь — «*и скручивает грязь тропинки ленту*», и другие неприглядные приметы осени. Всё это сильнейшим образом возбуждает нашего героя. В стихотворении дважды возникает глагол «бушевать». Во II строфе он относится к четвергу, то есть ко времени. Дальше волнения нарастают. В III строфе поэт отказывается даже от поэзии, призывая Господа «*Известную Тебе лишь искру / гаси, туши*». В IV строфе он уже ни к чему не стремится:

Лишь сердце вдруг забьется, отыскав,
что где-то я пропорот. Холод
трясет его, мне в грудь попав.

Самоубийственные настроения достигают апогея, повторяя глагол «бушуй»:

Топчи овины,
бушуй среди густой ещё листвы.
Вторгайся по корням в глубины
и там, в земле, как здесь, в моей груди
всех призраков и мертвецов буди.

Что можно перевести так — пропади оно все пропадом! Но в VII строфе герой обнаруживает себя:

Здесь на холмах, среди пустых небес,
среди дорог, ведущих ***только в лес****, (выделено мной)*
жизнь отступает от самой себя

То есть все дороги ведут в чащу. В VIII строфе наступает некоторое осознание и отрезвление:

Природа расправляется с былым,
как водится. Но лик ее при этом,
пусть залитый закатным светом,
невольно делается злым.

То есть небо очищается, появляется хоть и закатный, но свет, и герою совсем не хочется становиться злым. И тут, на мой взгляд, наступает кульминация:

И всею пятернею чувств — пятью
отталкиваюсь я от леса: *(выделено мной)*
нет, Господи! в глазах завеса,
и я не превращусь в судью. *(выделено мной)*

Господи! Пятернею чувств! Кто ещё так может сказать! Прямо видишь, как герой останавливается на дороге, ведущей, тянущей в лес, в чащу злобы, и прямо физически отталкивается «*всею пятернею чувств*».

Особого внимания заслуживает строчка «*и я не превращусь в судью*». То есть не буду судить, не буду осуждать.

Здесь мы обратимся к одному из твёрдых убеждений Бродского, считавшего жертву тоже виновницей обрушившихся на неё неприятностей. Так он не признавал себя жертвой советской власти, устроившей ему судилище и высылку из страны — дескать, ведь он тоже не подчинился правилам, ею установленным. У каждого свои убеждения, и мы не будем с этим спорить. Важно, что в случае с Басмановой он и себя считал виновным. Почему и отказался осуждать.

Здесь стоит вспомнить строчки из II строфы:

а прутья верб,
вонзая розоватый мыс
в болото, где снята охрана,
бормочут, опрокидывая вниз
гнездо жулана.

Кстати, никогда бы не подумал, что стихи Бродского расширят мои скудные познания в орнитологии. Признаюсь, никогда не слышал об этой птице, но зная, что в таком стихотворении даже запятая просто так не поставлена, обратился к справочникам. Действительно, есть такая птичка, вот её характерные приметы — небольшая, храбрый хищник, молчаливая, с тихим голосом. Никого не напоминает? И вот её гнездо опрокидывается, разрушается прутьями верб. Уж не себя ли под этими прутьями имеет в виду поэт? На самом деле прутья верб вряд ли могут разрушить прочно устроенное гнездо. Символика же разрушенного гнезда широко представлена в русской поэзии.

Итак, в VIII строфе наш герой начинает приходить в себя, но в начале IX строфы снова запинается — *«Друг Полидевк»*. Мы как-то упустили из виду, что измена была двойная. Ведь согрешила Басманова не с кем-нибудь, а с лучшим другом Бродского. В греческой мифологии Полидевк — славный воин и полубог — прославлен нерушимой дружбой со своим братом Кастором, столь же храбрым, но смертным. Вот таким другом Бродский считал Дмитрия Бобышева. И вдруг… Но здесь поэт не слишком задерживается. «*Тут все слилось в пятно*», и «*мир течет в глаза сквозь решето, / сквозь решето непониманья*». И заканчивает строфу о «друге»:

По небесам
я курс не проложу меж звезд и капель.
Пусть эхо тут разносит по лесам
не песнь, а кашель.

«*…меж звезд и капель*» — а? Трудно сдержать возглас восторга!

К X строфе и погода, и природа, и наш герой ещё под трепетом пережитого начинают приходить в себя. Вот уже «*Сентябрь. Ночь. Все общество — свеча*». Тот самый сентябрь, который ещё недавно, во вторник, «*Дождь лил всю ночь*». То самое общество, которое не вмешивалось в жуткое одиночество поэта. И вот уже:

И призрак твой в сенях
шуршит и булькает водою,
и улыбается звездою
в распахнутых рывком дверях.

В XI строфе идёт нестрастное примирение, когда «*И в голосе моем всё больше фальши*». Но фальши, уже «*не требующей крови / и ранящей иглой тупой*». И вот:

А если ты улыбку ждёшь — постой!
Я улыбнусь. Улыбка над собой
могильной долговечней кровли <…>

И если в V строфе он терял надежду:

И образ мой второй, как человек,
бежит от красноватых век,

то в финале, в последней строфе, к нему уже возвращается Эвтерпа.

Поэзия вернулась. Единственное, что беспокоит поэта — «*как перейти на иноходь с галопа*». Обратим внимание — с галопа чувств на иноходь. Другой ход. Не на обычные шаг или рысцу, а именно на иноходь. По-другому ни жизнь, ни поэзию Бродского и не назовёшь. Пожалуй, это одна из немногих, если не единственная, самооценка своей поэзии. Хотя, вполне возможно, что Бродский об этом даже не подозревал.

Что касается пути перехода, то он его найдёт. Лучшее свидетельство — это замечательное стихотворение.

И, наконец, ещё одно суровое испытание, ещё один поворотный момент в судьбе — высылка из страны, переезд в США, в англоязычную среду.

Переезд даже с одной улицы на другую, смена дома — всегда большое событие в жизни человека, требующее перестройки, если не всего организма, то, как минимум, его части. Что уж говорить о переезде в совершенно другую страну! Но мы не будем останавливаться на бытовых проблемах, скажем только, что встретив весьма приветливое и участливое расположение творческой интеллигенции, Бродский довольно быстро обустроился, найдя работу и пристанище. Старался стать американцем, которым, как мне кажется, так никогда и не стал.

Хотелось бы немного остановиться на отношении поэта к Дому, а, вернее, к своим четырём стенам. Основным смыслом жизни Бродский считал работу, а основной обязанностью — писать хорошо. И в этих функциях Дому отводилась достаточно большая роль. Я попытался определиться, что значит Дом для русского человека и писателя на примере романа «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова и привёл слова Ю. М. Лотмана о Доме как «*своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства*». Мне кажется, именно так относился к своему Дому и Бродский. В своих записках Янгфельдт подчёркивает, что только в собственных четырёх стенах Бродский

чувствовал себя свободно, комфортно и безопасно, а выходя из дома волновался и напрягался. И даже от знакомых требовал, чтобы они сообщали, что уйдя, благополучно добрались восвояси. Я солидарен с таким отношением к людям, потому что и сам такой. И мне это кажется нормой.

Но вот Янгфельдт, человек другой культуры и другого отношения к Дому, считает, что это объясняется подкожным страхом советского человека… То есть, выйдя из своей крепости, его поджидают опасности и преследования. Я довольно хорошо воспринял заметки Янгфельдта, тем более, что они написаны по-шведски и переведены на русский язык самим автором. Но вот эти антисоветские штампы, рассыпанные по книге, её явно не украшают. Создаётся впечатление, что миллионы советских граждан, передвигаясь по улицам, избегают освещённых мест, а за ними гонятся миллионы кгбэшников. И вообще, страна наша, мол, представляла собой огромный концентрационный лагерь, из которого все пытались выбраться. Да, жизнь в СССР была не сахар, конечно. Впрочем, как во всех странах во все времена. До Золотого века, полного коммунизма или «Мира полдня», как писали наши великие фантасты братья Стругацкие, человечеству ещё очень далеко, если вообще мы туда доберёмся. И во все времена, и во всех странах жили, живут и, дай Бог, будут жить люди со своими общими чертами и индивидуальными особенностями. Приспосабливаются к условиям существования и борются за их улучшение. И, заметьте, у каждого свои отпечатки пальцев, что облегчает работу криминалистов, но затрудняет

потуги психологов и социологов, стремящихся как-то классифицировать человеческое многообразие…

Вот и в Советском Союзе жили, и очень разнообразно, счастливые и не очень, но живые люди, которых не следует превращать в стадо. Жили, любили, радовались, страдали, работали, творили. И сотворили Великую Советскую Литературу, несмотря на соцреализм, цензуру и всяческие идеологические препоны. И частью которой, чтобы ни говорили о нём, я убеждён, является Иосиф Бродский.

Но вернёмся к Дому или, скорее, к четырём стенам Бродского.

Ещё в 1970 году, находясь в СССР и не думая его покидать, Бродский написал стихотворение, имевшее довольно широкий резонанс, «Не выходи из комнаты…». Думаю, что критики и литературоведы слишком серьёзно к нему отнеслись, выявив в нём чуть ли не осуждение советской власти и состояния общества. На мой взгляд, это очень ироничное и даже самоироничное стихотворение, связанное с самоощущением поэта. И если понимать иронию по Ломоносову — «когда говорим, а противоположное разумеем» — то смысл здесь как раз противоположен содержанию — не хочется, но выходить-то надо.

Уже в первых строчках нас поджидает очаровательная бессмыслица: *«Зачем тебе Солнце, если ты куришь Шипку?»*, которую можно понимать так: Солнце — настоящая жизнь, а «Шипка» — весьма пасмурный быт, тем более, что *«За дверью бессмысленно всё»*. То есть стоит ли жить, если ты дошёл до Шипки. Может быть, стоит познакомить современного читателя с этим табачным

изделием? Советская власть не баловала рядового курильщика количеством марок и качеством. Вошедшие в употребление вместо папирос сигареты отечественного производства «Прима» и «Памир» были, так сказать, на самом дне, но появилась болгарская «Шипка», сигареты массового типа — среднего или чуть ниже класса. Конечно, люди солидные, то есть при деньгах, курили иностранные сигареты типа «Кэмел», «Честерфилд», «Кент» и другие. Но мало того, что они стоили больших денег, их ещё надо было *достать*. В числе «солидных» людей были и известные советские поэты с разрешёнными поездками за границу, откуда и привозили дефицит, чего Бродский был напрочь лишён. Так что, условия существования нашего лирического героя обозначены одним словом…

Вот и приходится ограничиваться пространством, которое «*сделано из коридора*» — только «*в уборную*», но «*сразу же возвращайся*». Обратите внимание — не в туалет, а именно «в уборную». Так именовали общественные заведения и «места общего пользования» в коммунальных квартирах. И после неё опрометью в комнату и считать, что нет ничего «*интересней на свете стены и стула*». Лови по радио босанову — бразильский танец — танцуй в своё удовольствие «*в пальто на голое тело, в туфлях на босу ногу*». Намек на вольный бразильский карнавал?

И всё-таки в коридоре пахнет не только капустой, но и лыжной мазью. Не сам ли герой «смазал лыжи» и собирается выйти за пределы электрического счётчика?

Шутки шутками, но и доля правды в этом стихотворении тоже есть. Это огромное желание поэта остаться одному и работать, работать, работать… Так что, несмотря на заверение, что «*ты написал много букв и ещё одна будет лишней*», ещё множество букв и стихотворений будет написано.

Эта тема — «не выходи из дома» — звучит и у других поэтов. Но как по-разному! Недавно в одной шумной компании прочёл стихи:

Осенний дождь — и на холодных стёклах
Осел туман и капельки воды.
Там, за окном, продрогла и промокла
Пустая улица — не выходи!
Не выходи! Натоплено и сухо.
И даже взгляд не устремляй в окно.
Тепло, светло… Летает сонно муха.
В стеклянных бутлях булькает вино.
Не выходи! Какое, к чёрту, «надо»!
Зачем? Кому? Толпе или тебе?
Ты долго шёл. И где твоя награда?
Где поворот, обещанный в судьбе?
Не выходи! Шагать по грязным лужам?
В бессмысленность вчерашней суеты?
Не выходи! Тебе никто не нужен.

И никому не нужен будешь ты.

Тут герою не хочется выходить из уюта, где «*в стеклянных бутлях булькает вино*» — что может быть

приятнее этих звуков! И вообще «*тепло, светло… Летает сонно муха*» — парафраз известного выражения «тепло, светло и мухи не кусают». И выходить на пустую улицу, где всё «*продрогло и промокло*»? Да ещё «*в бессмысленность вчерашней суеты*»? Ох, как не хочется! И всё-таки надо — «*И никому не нужен будешь ты*».

Но куда сложней «Дома» была проблема английского языка. Бродский даже опасался: сможет ли он писать на прежнем уровне на русском языке? Слава Богу, опасения не оправдались.

Ещё в Союзе Бродский стал англофилом, благодаря, прежде всего, англоязычной поэзии. Его более чем любимым поэтом — кумиром, образцом и так далее — стал англо-американский поэт Уистен Оден, которого он считал крупнейшим поэтом XX века, а также и умнейшим человеком этого столетия. А когда Бродского называли Русским Оденом, был польщён.

Находясь в Америке, Бродский стал двуязычным писателем и даже пытался писать стихи на английском языке. Но тут мы вторгаемся в область, о которой мне тяжело судить. В прозе по переводам ещё можно разобраться, но стихи всё-таки следует читать на языке оригинала — звук, ритм, ассоциации и так далее. К сожалению, мой английский ограничивается кандидатским экзаменом, что даёт возможность со словарём и с грехом пополам читать технические тексты, но таким образом читать прозу, а тем более стихи, согласитесь, профанация. Когда-то, ещё в школе, я попытался прочитать на английском языке любимый роман моей юности «Мартин

Иден» Джека Лондона в адаптированном для советского читателя издании, но на половине бросил, чтобы не возненавидеть очень дорогой мне текст. Так что при оценке англоязычной деятельности Бродского ограничимся мнениями крупных литературоведов. Нас, собственно, не будет волновать англоязычная часть творчества Бродского. Для нас он, прежде всего, русский поэт, оставшийся таким до конца. Считавший русский язык не только Великим и Могучим, но и самым главным языком в мировой поэзии.

Но отношения и взаимоотношения с языками, как мне кажется, представляют значительный интерес.

В писаниях на английском языке — стихи, эссе и многочисленные интервью, собранные в целые сборники — русский акцент, преследовавший Бродского в устном общении, по всей видимости, ощущался. Что касается стихов… Бродский любил английский язык. Но, как кто-то остроумно заметил, любовь не была взаимной. Во всяком случае, в стихах. Большинство экспертов считает, что его английские стихи явно не дотягивают до русского уровня. Ну, и Бог с ними. А вот эссе тепло приняты западной критикой — переводы дают достаточное представление.

Находясь в англоязычной среде, Бродский продолжал писать стихи на русском языке и оставался русским поэтом. Но при этом, естественно, проявляя своё любопытство к языкам, не мог их не сравнивать. Его суждения в эссе и интервью весьма противоречивы, но можно выделить основное. Поэт считал, что английский язык точнее, а русский более сомнительный, что ли, и начинается,

как правило, со слова «хотя». Такие обобщения, вообще говоря, требуют оснований или примеров. Лично я такого противопоставления не вижу. Мне кажется, в данном случае уместна не «точность», а простота английского языка с упором на первичный, коммуникативный язык и упрощенную грамматику, что и создало ему международную популярность. Эти свойства английского языка могут радовать бизнесмена и обывателя, но никак не художника. Недаром русский и англоязычный писатель Владимир Набоков, классик двух литератур, во всеуслышание назвал английский язык «второсортным» по сравнению с «богатейшим русским». Русский язык, разговорный и письменный, куда сложнее и богаче, почему весьма труден для овладения. Наш язык делает упор на художественность, на многозначность, а, стало быть, на подсознательную неопределённость, то есть включает в размышления подсознание, а не только логическую часть (см. мою статью «Почему велик русский язык»).

Но, к моему глубокому сожалению, на «точности и сомнительности» языков Бродский не останавливается. Рекомендую почитать беседу Иосифа Бродского и Бенгта Янгфельдта в упомянутых записках. Приведу только одну выдержку.

Бродский: «*По крайней мере это куда более точный язык (английский), куда более внятный. И при том, чем наша жизнь, как бы сказать, является, точность и внятность — в общем, качества драгоценные*». Ну, это, в свете сказанного выше, понятно. Но тут очень интересный поворот.

Янгфельдт: «*Кроме того, русский язык — язык, который почти не развивается. Английский и, наверное, польский язык имеют разные временные пласты. В русском языке многих слов нет*».

Вот как! Ну, думаю, сейчас Бродский накостыляет ему, близко к русскому языку не допустит. Примерно так: «Побойся Бога, Бенгт! Ты о чём говоришь? А как же Достоевский, Платонов, Шолохов, Пастернак, Паустовский? У тебя совесть есть?». Нет, так упрекнуть Бродский не мог. Беседа, по всей видимости, велась на английском языке, как более внятном, а в нём слово «совесть» отсутствует. Кроме того, замечу для Бенгта, в английском языке не существует слово «хамство». А также «интеллигент». Может быть, из-за отсутствия этих слов и стало возможно такое замечание. Во всяком случае, Янгфельдт может убедиться, что и в английском языке со словарным запасом не всё в порядке.

Но, увы! Бродский ответил совсем не так: «*Русский язык, да. <… > Он по существу продолжает оставаться языком описательным, то есть он скорее описывает феномен, чем называет его по имени. <… > … существует некое пуританство, что ли, в русском языке, которое ставит границы между словом и явлением, то есть существуют определённые барьеры. Чисто эмоционально*». Так и хочется спросить — ты сам понял, что сказал?

Такие заявления, да ещё обращённые к иностранцу, можно было бы посчитать предательством русского языка. Не забудем, что это слова не какого-нибудь обывателя, сказанные на привычной советской кухне, а заслуженно известного поэта, лауреата Нобелевской

премии — во всеуслышание. То есть воспринимаются как продуманные и весомые. И кто-то может подумать: «Ты посмотри, что делается в нашем языке!». Но мы такого обвинения Бродскому предъявлять не будем. Он, как известно, был завзятым спорщиком и в полемическом задоре иногда переходил дозволенные пределы. Кстати, в дальнейшем, осознав свою историческую роль, Бродский стал значительно осторожней. Что дало повод некоторым считать, что Бродский «забронзовел». Нет, нет, осторожность исторической личности не помешает.

Кроме того, своими дальнейшими восторженными высказываниями по поводу русского языка (см. эпиграф) и своими замечательными стихами, я думаю, Бродский зачеркнул и оправдал былую неосторожность… Вот его слова, сказанные в 1993 году: «*При таком языке, при таком населении, при таком количестве людей Россия породит и великую литературу и великую поэзию…*». В этой фразе смущает будущее время. Я бы добавил «ещё более великую». Кроме того, Бродский соединил население, то есть народ, с литературой и даже поэзией, что для него не характерно. Он считал, что поэзия — глубоко индивидуальное дело не только для автора, но и для читателя. А в Нобелевской лекции даже объявил ее частным делом. Более или менее подробно Нобелевская лекция разобрана мною в статье «Согласие разногласного Иосифа Бродского» в сборнике «Согласие разногласного», к которой я и отсылаю своего читателя. Но одно высказывание сейчас приведу: «*Многое можно разделить: хлеб, ложе, убеждения, возлюбленную — но не стихотворение, скажем, Райнера Мария Рильке*». Не совсем, правда, представляю,

как можно разделить возлюбленную — может быть, имелась в виду любовница? — но сказано красиво.

Подытоживая отношение поэта к языкам, можно с уверенностью сказать — несмотря на среду и любовь к английскому языку, Бродский был и остался русским поэтом, однако какое-то влияние английский язык на его поэзию оказал. Многие считают, что его стихи стали суше. Возможно, и так. Но, на мой взгляд, стихи стали «точнее», снизив несколько художественность.

На этих узловых моментах биографии Иосифа Бродского приостановимся. Конечно, в его жизни и судьбе было ещё немало поворотов. Например, Нобелевская премия. Но это отдельный разговор, проведенный в уже упомянутой статье «Согласие разногласного Иосифа Бродского».

Итак, высылка и переезд разделяют жизнь и судьбу и, естественно, поэзию, правда, без жёстких границ, на два временных пласта — первые тридцать два года он живет в Советском Союзе, оставшиеся двадцать три года — в Америке.

Для Бродского характерно с самого начала постоянное развитие. В данном случае «развитие» не означает лучше-хуже, но — движение в сторону совершенства. И прежде всего — мастерства.

Тут, мне кажется, пора задать вопрос и ответить, — а в чём, собственно, гениальность Бродского? Как правило, гениальными мы именуем очень понравившиеся стихи. Согласитесь, это не ответ. Сам Бродский мудро

заметил, что поэты не делятся на плохих и хороших, но на поэтов и не-поэтов. Однако поэт не уточнил, как отличить поэта от не-поэта. Да и среди настоящих поэтов некоторая иерархия тоже существует. Оставим это на интуитивный уровень, главное в мысли Бродского — все стихи хороши, хотя неудачи, конечно, бывают тоже. Но поэта судят по достижениям. Другое дело — нравятся нам стихи или нет. Тут, как говорили древние латиняне, «De gustibus non (est) disputandum» — о вкусах не спорят. Спорят, да ещё как, но сейчас дело не в этом. Признайтесь, дорогой читатель, у каждого из вас есть своё любимое, заветное стихотворение, и это не обязательно Пушкин, Лермонтов или Бродский. То есть сравнивать поэтов по *качеству* стихов, а гениальность в нашем сознании высшая степень качества, как-то даже и неприлично.

Но если не стихи, нет, скажем осторожнее — не только стихи, ибо без великих стихов гениальных поэтов не бывает, то что же определяет гениальность?

Мне кажется, что основным критерием в данном вопросе является вклад в литературный процесс. Понятие это несколько далековато от читателя, и поэтому, считаю, необходимы разъяснения.

Литературный процесс представляется мне непрерывным, хотя и скачкообразным. Движение от одной выдающейся личности к другой и разброс их на временной шкале неравномерны. На ближайшую к нам точку, по-моему мнению, уже прочно встал Иосиф Бродский.

Литературный процесс сложен и многообразен. Выделим главное и основное — движение литературного художественного языка. А, значит, и человеческой

мысли (см. мою статью «Почему велик русский язык»). Каждый поэт, я подчёркиваю — каждый! — обязательно вносит вклад в развитие языка, хотя бы своей неповторимой личностью. Но вот весомости этих вкладов весьма и весьма различны.

Художественный язык слагается из двух диалектически противоположных начал — художественности и мастерства. Мастерство склоняется к ясности, порядку и логике, художественность тянет в тёмные глубины подсознания. Давно, точно и образно замечено, что искусство располагается на границе Космоса (порядок) и Хаоса. Но граница эта не «Лезвие бритвы», как остроумно назвал свой известный роман Иван Ефремов. Скорее очень неровная полоса, на которой истинное искусство и существует, испытывая довольно сильную тягу скатиться в ту или иную сторону. Об опасности предупреждает М. М. Бахтин в эпиграфе к данной статье… Скатывание к космосу приводит к простоте, которая, как известно, хуже воровства. Английский математик Чарльз Пирс заметил: «*…хотя порядок и необходим искусству, однако посредственное искусство как раз и страдает от избытка порядка*». Таков, например, соцреализм, с которым упорно боролся Иосиф Бродский. О скатывании в Хаос нечего и говорить — темно и непонятно.

Художественность и мастерство… После стольких дискуссий о «форме и содержании» стоит ли говорить о их единстве, неразрывности, невозможности жить друг без друга и так далее. Владимир Набоков, со свойственной ему решительностью и резкостью, пишет:

«…размолвка в сознании между выделкой и вещью потому так смешна и грязна (!), что она подрывает сущность того, что, как его ни зови — "искусство", "поэзия", "прекрасное", — в действительности неотделимо от всех своих таинственных необходимых свойств». Здесь Набоков говорит о «совершенных» стихах, не определяя, что это такое. Видимо, имеется в виду «прекрасное». На мой взгляд, совершенных произведений не только не бывает, но и не может быть в принципе, ибо, если бы мы даже и сумели с математической точностью определить это понятие, его явление означало бы конец литературе — куда же дальше двигаться, если достигнут идеал? Хотя графоманов — с их неуёмным желанием «творить» и «выразить себя» — это вряд ли бы остановило…

Набоков в лекциях по русской и зарубежной литературе мастерству уделяет достаточно внимания. Так будем считать художественность и мастерство полюсами единого целого и посмотрим, что творится на них и между ними.

Художественность без мастерства — самодеятельность. Хотя даже в самых неуклюжих стихах нет-нет, да и мелькнёт истинная поэзия. Такие стихи могут вызывать умиление или раздражение, но всерьёз не воспринимаются.

Мастерство без художественности… Нет! Такое себе представить просто невозможно. Мастерство само по себе рождает художественность, пусть даже и орнаментальную. И, конечно, же нас волнует их сочетание. Идеального в реальных стихах достигнуть никому не удастся, маятник качается и для каждого поэта, и для литературы в целом… Тут всё дело в амплитуде.

Бродский внёс огромный вклад в технику стиха, при высочайшей художественности — это обязательное условие большой поэзии. В этом смысле он стал в ряд великих реформаторов русской поэзии — Ломоносов, Пушкин, Некрасов, Маяковский… Дальнейшее развитие поэтического художественного языка без Бродского, пожалуй, немыслимо. Именно поэтому я зачисляю его в ряды гениев.

Взаимодействие художественности и мастерства — дело очень тонкое и сложное. Тем более, что у Бродского достаточно много противоречий. Но уже то, что в них хочется разбираться, говорит об огромном потенциале душевных сил и мыслей поэта.

В творчестве поэта всегда любопытны так называемые итоговые стихи, в которых — кроме жизненных и творческих итогов — сосредоточены и достигнуты качества художественности и мастерства. Для меня в этом смысле почти идеальны стихи Бродского «Письма римскому другу», написанные за два месяца до высылки из СССР.

Я не учу стихи — запоминаю то, что запоминается. «Письма» запомнил почти сразу. Есть такие стихи, поэтическая мелодия которых так хороша, так ложится на душу, что не только не до художественности и мастерства, но даже и смысл — потом.

Стихотворение написано классическим шестистопным хореем, с чёткой строфикой, но с делением на двойные катрены, с отделяющей чертой, подразумевающей некоторую самостоятельность частей. И они

действительно автономны, а порой кажутся даже несвязанными. В названии употреблена множественная форма *«Письма»*, что даёт возможность поэту объединять различные выдержки.

Великолепна, как всегда, у Бродского, рифма, большей частью включающая опорные звуки, то есть звуки слева от рифмующейся гласной. «Толковым–торговым», «жестко–обжорство», «знакомых–насекомых», «незаметен–не за этим» и так далее. Рифма хороша, когда не слишком бросается в глаза, скромно исполняя свою связующую роль. Здесь это — в полной мере. Но наслаждение, особенно при повторных чтениях, доставляет.

И, конечно же, звукопись! Бродский пользуется разнообразнейшими приемами. Вот, например: *«Я **с**ижу в **с**воем **с**аду, горит **с**ветильник»*. *«С»*, переходя в *«…**с**огласное гуденье на**с**екомых»*, создает грустное смирение и согласие с судьбой. Можно найти и более сложные примеры: *«…треб**ов**ать у кр**ов**ли»*. Но все эти достаточно простые приемы просто меркнут перед известными строчками: *«Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря»*. Посмотрите, как перетекают звуки *«п»* и *«р»* из Им*п*ер*и*и в *п*р*о*винцию, слегка ожесточаясь и тоскуя. Высший пилотаж! Как не вспомнить Велимира Хлебникова с его значащими буквами.

А какая деталь! За одну строчку *«Зелень лавра, доходящая до дрожи»*, многое отдашь. А от *«д»* и *«о»* с переходом к *«р»* и *«ж»* просто покрываешься гусиной кожей.

Но пора от всех этих «формальных изысков» перейти к замыслу поэта.

Внешне стихотворение кажется простым, но относится к тому типу, финал которых заставляет вернуться к началу и переосмыслить прочитанное. В начале лёгкая предосенняя грусть при обращении к старому другу, по всей видимости, товарищу по игрищам с гетерами. Но неожиданно текст заканчивается смертью героя и посмертным пейзажем. Уже при первом прочтении закрадывается смутное сомнение в простоте и хочется вернуться к началу и разобраться.

«Из Марциала»… Что бы это значило? С детства помню Марциала как автора остроумных эпиграмм и пародий и вроде бы ничего более. Так что же хотел сказать Бродский?

На память приходит «Из Пиндемонти» Пушкина. Но Александр Сергеевич ввёл малоизвестного, даже в Италии, поэта из цензурных соображений — дескать, перевод,— выразив свои сокровенные мысли о положении художника в современном ему мире. Бродский никаких цензурных давлений не испытывал — не рассчитывал на советскую печать, хорошо понимая — не пропустят. Но был уверен, что когда-нибудь его стихи будут напечатаны на Родине и писал так, как находил нужным. Но если цензура ни при чём, то при чём здесь Марциал? Это эпиграмма? Пародия? Предстоит разобраться, но уже ощущаешь, что нас ждёт эзопов язык.

В тексте упомянуты три исторических лица — Марциал, Цезарь и Плиний Старший. Тоже вызывает недоумение. Эти имена разделены десятилетиями. Лирический герой — явно современник Цезаря: *«Как там Цезарь?*

Чем он занят? Всё интриги?» Но тогда, как он мог знать о Плинии?

Давайте сразу договоримся — не обвинять, как это сейчас модно, поэтов в «ляпах», «нестыковках» и так далее. Некоторые «перпендикуляры» уже и до Пушкина добрались. По моим наблюдениям, у больших поэтов их просто не бывает. А если мы чего-то не понимаем, то не стоит пенять на зеркало. Стихи требуют доверия к поэту — обвинять проще, чем понять.

Безусловно, Бродский не мог не знать о временных разрывах, иначе стихи были бы легковесными. И недаром Плиний Старший в стихотворении назван Старшим Плинием. Это не только поэтическая инверсия, но и отстраненность от реального персонажа.

В стихотворении есть ещё немало мест, вызывающих недоумение. Например: «*И от Цезаря далеко и от вьюги*». В Италии и снежок-то трудно представим, там везде теплый «*Понт шумит за чёрной изгородью пиний*», а уж вьюга… Это уже наше, русское.

Ещё: «*…попьем вина, закусим хлебом*». Но ни в Риме, ни вообще в Западной Европе, вино *не закусывают*. Потягивать — да, запить еду — да, перекусить хлебом с бутылкой вина — да, но закусывать? Чисто русское понятие. Попробуйте объяснить иностранцу.

А вот из другой области: «*Помнишь, Постум, у наместника сестрица? <…> Ты с ней спал ещё…*» Великолепная ирония «ещё». Он что, *ещё* с ней что-то делал? Но всё-таки глагол «спал» подразумевает некие длительные отношения. Если бы Постум *пере*спал с ней, то забывчивость можно было бы и простить.

В письме (!) герой неожиданно заводит разговор с гетерой и даже спорит с ней. А чуть ранее вдруг оказывается на кладбище, помещая рядом купца из Азии и римского легионера. В предыдущей строфе он сидел в своём саду и вдруг «*здесь лежит…*». Ну да, это же разные письма…

Хорошо, пока достаточно. Но что за лирический герой предстаёт перед нами? Ведь фактически перед ним проходит вся жизнь — от «*родиться*», прожить «*больше половины*» до «*на похороны хватит*».

Прежде всего, герой страшно одинок. Он просит друга приехать из Рима и забрать на похороны «*из-под подушки сбереженья*». Интересное место для хранения средств, хотя, правда, «*там немного*». Тоже, по-моему, чисто по-русски. Но что, больше некому? Близких нет? А после смерти останется одинокий «*стул покинутый*». Помните «Посвящается стулу»? Из других сидений только рассохшаяся скамейка, на которой давно, видимо, никто не сидел, а теперь сидит бесплотный Плиний.

Кроме того, герою вспомнить ничего путного не удается, разве что гетер… И кроме гетер — и оплакивать некому. Да и то за цену, «*за которую любили*». Невелика цена.

Здесь следовало бы коснуться отношений лирического героя с женщинами. С одной стороны игривый тон, гетеры, дева и так далее. Всё это «*до известного предела*». А попытка гетеры завязать более серьёзные отношения довольно грубовато обрывается: «*Вот найдешь себе какого-нибудь мужа, / он и будет протекать на покрывало*».

Но серьёзные отношения и чувства, по всей видимости, всё-таки были. Герой аккуратно намекает на известную русскую пословицу, кстати, также вряд ли известную римлянину, «*курица не птица*», имея в виду: «баба не человек». А «*с куриными мозгами хватишь горя*». И, видимо, пришлось хватить — во втором катрене заявлено, что лучше не связываться: «*Сколь же радостней прекрасное вне тела / ни объятье невозможно, ни измена!*». Уравнивание понятий «*объятье — измена*» говорит о заложенности в объятьях измены.

И в «Письмах», и ранее, и позднее Бродский не раз обращается к этой теме, доходя до предела в «Конце прекрасной эпохи»:

Жить в эпоху свершений, имея возвышенный нрав,
к сожалению, трудно. Красавице платье задрав,
видишь то, что искал, а не новые дивные дивы.
И не то чтобы здесь Лобачевского твёрдо блюдут,
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут —
тут конец перспективы.

Ну, ничего себе, куда упирается неевклидова геометрия! Какие уж тут перспективы! Хорошо хоть место не названо своими словами, «расширяющими лексику», что у Бродского тоже встречается. А как вам «*возвышенный нрав*» сочетается с «*платье задрав*» и глаголом «*блюдут*»? Чувства юмора хватает? У меня нет. Кстати, для русского уха всё-таки привычнее «юбку задрав». Но эвфония была бы нарушена.

Вернёмся к «Письмам». Так что же остаётся от нашего героя? Может быть, не так уж мало. «*Посылаю тебе, Постум, эти книги*». Видимо, свои, вряд ли стоит накануне смерти посылать чужие. И недаром на скамейке появился Плиний, известный своей «Естественной историей». Вместе с лавром в соседнем катрене. Внесёт в анналы. Очень даже оптимистичный финал.

Так что же мы с вами прочитали?

Мне кажется, ключевым словом является многократно повторенное обращение *Постум*. Явно слышится латинское posthumous — посмертный.

Конечно же, никакие это не письма — так не пишут. Скорее это элегическое и ироническое завещание с элементами эпиграмм и пародий. Пародий, прежде всего, на упоительный советский интеллигентский треп, когда все что-то слышали, что-то знают, но не всё и не до конца. Такой взгляд, мне кажется, позволяет многое понять и увязать. Находит себе место, заявленный в самом начале Марциал. И тонко расставленные российские метки. И аллегорическое смещение героя в античную империю из современной. Легко совмещаются теперь и Цезарь с Плинием. И нарочитая легковесность героя, вспоминающего гетер и сестрицу — «*Худощавая, но с полными ногами*», а не написанные им книги. И ироническая оценка прожитой жизни. Но и надежда на бессмертие.

Это прощание не со всей жизнью, а лишь — с частью… Стихотворение помечено мартом 1972-го года. Бродский подводит итог оканчивающейся советской жизни? Если так, то стихотворение получает дополнительные смыслы.

Но не только.

Бродскому тридцать два года, он вступает в пору зрелости — и всё остальное уже будет написано в Америке, на Западе. Не подводит ли он черту под своей, если можно так выразиться, юношеской поэзией? Хотя созрел очень рано.

Для меня «Письма» — в каком-то смысле подведение предварительных итогов. И не только для Бродского, но, может быть, и для русской поэзии. Если так, становится довольно грустно.

Через двадцать три года, за неделю до смерти, Бродский пишет ещё одно итоговое стихотворение, звучащее для меня как реквием — «Август». Тут уже поэт подводит безрадостный итог не только поэзии, но и всей своей жизни. Пожалуй, стоит привести это пробирающее до слёз стихотворение полностью, благо оно для Бродского достаточно короткое — шестнадцать строк.

Маленькие города, где вам не скажут правду.
Да и зачем вам она, ведь всё равно — вчера.
Вязы шуршат за окном, поддакивая ландшафту,
известному только поезду. Где-то гудит пчела.

Сделав себе карьеру из перепутья, витязь
сам теперь светофор; плюс, впереди — река.
И разница между зеркалом, в которое вы глядитесь,
и теми, кто вас не помнит, тоже невелика.

Запертые в жару, ставни увиты сплетнею
или просто плющом, чтоб не попасть впросак.
Загорелый подросток, выбежавший в переднюю,
у вас отбирает будущее, стоя в одних трусах.

Поэтому долго смеркается. Вечер обычно отлит
в форму вокзальной площади, со статуей и т п.,
где взгляд, в котором читается «Будь ты проклят»,
прямо пропорционален отсутствующей толпе.

По стилю композиции, да и по настроению это стихотворение почти противоположно «Письмам». Если «Письма» дышат вольностью, свободой и иронией и, как мы с вами обнаружили, даже оптимистичны, несмотря на смерть героя, то «Август», оставляя героя ещё в живых, необыкновенно строг и даже в какой-то мере расчислен, как многие последние стихи Бродского. Что дало повод писателю Эдуарду Лимонову съязвить, что Бродский — поэт-бухгалтер. Я, конечно, с таким мнением не согласен, считая строгость — элементом художественности, особенно в контексте всего творчества поэта. Но кое-какую водичку на мельницу Лимонова пролью.

Я думаю, ни у кого не будет сомнений, что смысловым центром стихотворения является одиннадцатая строчка, в которой появляется подросток, отнимающий будущее. Если это признать, то стихотворение делится на две части: десять первых строк — в какой-то мере экспозиция, а шесть последних выражают основной замысел. 10:6 — высокое приближение, особенно для словесного искусства, к золотому сечению. Что добавляет дополнительную

красоту в строгость. Хотя Бродский вряд ли что-то считал, да и вряд ли вообще заметил, что в его стихах есть золотое сечение. Но чувство красоты не требует счета, иначе нам придётся предположить, что Боттичелли мерной линейкой откладывал расстояния от стоп своей знаменитой «Венеры» до пупка и от пупка до шеи.

Но что перед нами за стихотворение? Прощальное? Может быть, следует отнести его к «лебединым песням»? Этот раздел лирики весьма развит в англоязычной поэзии и даже, как мне кажется, приобрёл жанровые черты. Это романсовая грусть, светлая печаль и т. д., но никак не счёты с жизнью. Просто — вот было, да кончилось, что ж поделать. Многие подобные стихи мне очень нравятся, особенно нравились в юности, например,— Суинберн. Но более всего и навсегда запомнились строчки из «Мартина Идена» Джека Лондона:

Лира, прочь!
Я песню спел!
Тихо песни отзвучали.
Словно призраки печали,
Утонули в светлой дали!
Лира, прочь! Я песню спел!
Я когда-то пел под клёном,
Пел в лесу тёмно-зелёном,
Я был счастлив, юн и смел.
А теперь я петь не в силе,
Слезы горло мне сдавили,
Молча я бреду к могиле!
Лира, прочь! Я песню спел…

Нет! Ни по каким параметрам стихи Бродского к «лебединым песням» даже не приближаются. Да и трудно ждать от Бродского такой душещипательной романтики.

Тогда, может быть, стоит поискать в русской поэзии?

Название… «Август»… В самом стихотворении августа не найти. Разве что «*Запертые в жару, ставни увиты…*» и подросток, который «*отбирает будущее, стоя в одних трусах*». Но это скорее приметы лета, а не августейшего месяца.

Бродский регулярно названиями привлекает другие тексты, как говорит Ю. М. Лотман, — внетекстовые структуры…

Вот, кажется, оно! «Август» Бориса Пастернака. Та же смертельно-прощальная тематика, но совсем в другом ключе. У Пастернака чуть ближе к «лебединым песням», особенно последними тремя строфами. Но Бродского скорее привлекает истинно русское пространство и явное христианство стихотворения Пастернака. Православное христианство — с упоминанием старого стиля летоисчисления.

Смерть во сне настигает лирического героя стихотворения Пастернака шестого августа по старому стилю. Один из двунадесятых праздников — Преображение Господне. Дав официальное название, Пастернак далее даёт и русское народное: «*И золото второго Спаса*», то есть Яблочный Спас.

Лирический герой Бродского не прощается с жизнью, хуже — он прощается с прошлым, которое было сутью его жизни. Он прощается с маленьким городком, в котором не говорят правду (Америка?), а если и говорят

правду, то вчерашнюю — «*всё равно — вчера*». Ему надоели ландшафты, которым поддакивают вязы, и видимые только с поезда. Всё как будто чужое. Но даже вспомнить о родном он не может, потому что «*Сделав себе карьеру из перепутья, витязь / сам теперь светофор…*» и вынужден сам вести взгляды и литературу неизвестно куда — «*плюс, впереди — река*».

Очень интересна и остроумна интерпретация устойчивой русской идиомы «витязь *на* перепутье» — выбор пути. Под пером Бродского оказывается, что важнее определения дальнейшей дороги, — для карьеры — сам выбор, превращающий его в светофор. Очевидно, что канцелярское слово «карьера» для поэта отвратительно.

На вокзале его никто не провожает — отсутствует толпа. Да и кто его помнит — нет разницы «*между зеркалом, в которое вы глядитесь, / и теми, кто вас не помнит…*». И тогда в пустынном вокзале возникает страшное: «*Будь ты проклят*»! По всей видимости, проклятье относится ко всему — и к маленькому городку, и к ландшафту, и к зеркалу, и, может быть, даже к пареньку в трусах. И, конечно, относится и к самому поэту… На мой взгляд, это крах мировоззрения Бродского, это невозможность полноценно творить русскому в иной языковой среде. Не проклинается ли одиночество, так прославляемое Бродским? Вспоминается его афоризм: «*Человек, который внутри себя начинает создавать свой собственный, независимый мир, рано или поздно становится для общества инородным телом…*».

Такое проклятье уже звучало в «Новых стансах к Августе», но в совершенно иных условиях и на фоне

истинно русской северной природы. И финал был совершенно иным.

От этого стихотворения остаётся комок в горле и слабая надежда — в названии и привлечении стихотворения Пастернака «Август».

В стихах Бродского можно разбираться бесконечно — поэт дал немало высококачественного материала. До сих пор мы восхищались Космосом, или, вернее, пытались навести порядок в собственных мыслях и добраться до замыслов. Но в стихах Бродского более чем достаточно Хаоса, в котором тоже следует разобраться.

Прежде всего обратим внимание на сложные взаимоотношения Бродского с пространством и временем.

Как у всех художников, у Бродского были мысли и убеждения по основным понятиям физики и философии. Многие исследователи посчитали эти убеждения «философской системой» Бродского. Считаю, это слишком, «философской системы» я у него не обнаружил. Да и сам поэт признавался: «*Никакой жизненной философии у меня нет. Есть лишь определённые убеждения…*». Попробуем разобраться.

Меня убеждения Бродского, мягко говоря, не убеждают, простите за тавтологию. Но тут нужно быть крайне осторожным — одно дело мысли, высказываемые лауреатом Нобелевской премии, а другое дело — мои, малоизвестного поэта и прозаика. Но мою аналитическую скромность несколько подбодрил замечательный советский философ Мераб Мамардашвили, в своих лекциях заявивший: «*Достоевский-мыслитель чаще всего*

просто систематизатор своих собственных состояний, как правило, он чаще всего просто ***глуповатый русский националист*** *(выделено мной), а Достоевский-писатель (феномен сам по себе) — это нечто другое»*. Естественно, Мамардашвили не считает Достоевского глупцом, но разделяет гениального художника и посредственного мыслителя.

Свои убеждения Бродский высказывал в многочисленных эссе и интервью, но мы воспользуемся главным делом поэта — стихами. В «Колыбельной трескового мыса» он заявляет:

Время больше пространства. Пространство — вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь — форма времени…

Даже если относиться к этим словам как к метафоре, возникает недоумение. В наше время уже каждый старшеклассник имеет представление об этих физических понятиях и понимает, что нематериальное пространство никак не может быть вещью. А наречие «больше» просто вводит в ступор. Разве что поэт думает о времени больше, чем о пространстве. Ну и пусть бы думал. Но эти убеждения нет-нет да возникают в стихах. Кстати, таких определений мы и сами могли бы дать не менее сотни. Например: «время — мечта, а пространство приземленный быт». Нет, красивее: «Время — мечта, а пространство — мечта о мечте». А? Или более научно, — «время бесформенно, а пространство определяет его контуры». А можно воспользоваться и общеизвестным: «время —

деньги, пространству — час». И долго и с упоением толковать, что это значит.

Слава Богу, далеко не всегда Бродский включает в поэзию свои философские построения. Художник в Бродском, как и в Достоевском, куда больше мыслителя. И когда художник побеждает, мы наслаждаемся стихами.

Вот, например, «Кафе «Неринга»»:

Время уходит в Вильнюсе в дверь кафе,
провожаемо дребезгом блюдец, ножей и вилок,
и пространство, прищурившись, подшофе,
долго смотрит ему в затылок

Если подойти с «философских» позиций Бродского, то мы долго будем размышлять над словом «долго», понимая, что это тоже временная категория. А, стало быть, какая-то мысль всё-таки остаётся. Но нам нет нужды вдаваться в философские построения. Перед нами замечательное и мастерски сделанное стихотворение, с очень интересными рифмами «*кафе–шафе*», «*вилок–затылок*», убедительными созвучиями — «*дребезгом блюдец, ножей и вилок*», и мы даже на подсознательном уровне понимаем, что из кафе уходит эпоха, а слово «долго» определяет тоску по ней.

К этой дихотомии «пространство — время» Бродский намертво прикрепляет «язык», не давая определения — что имеет в виду. Часто для него понятие «речь» и «язык» синонимы. Но это далеко не так, спросите у лингвистов. Но язык — по Бродскому — это вершина человечности и «больше» и времени, и пространства, и определяет

бессмертие писателя: «*Ибо будучи всегда старше, чем писатель, язык обладает ещё колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему его временным потенциалом — то есть всем лежащим впереди временем… Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия*».

Не задаваясь вопросом, каким образом временной потенциал сообщает колоссальную центробежную энергию, целиком и полностью разделяю восторг Бродского языком, особенно русским, но не стал бы жёстко связывать пространство и время. Если позволите мне высказать философскую мысль, то опираясь на Евангелие от Иоанна — «*В начале было Слово*» — я бы сказал, что сначала возник язык, то есть мысль, то есть сознание, а затем уже пространство и время.

Эти размышления Бродского находят отражение и в стихах, но в куда более художественном виде. Например, «Эклога 4-я»:

…Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

Бродский всеми фибрами души чувствует великую силу языка, особенно поэтического, но так и не произносит слово *художественный*. В результате многие его

стихи оставляют чувство недоумения. Как и его афоризмы. Например: «Если то, что отличает нас от животного, речь, то поэзия высшая форма речи, наша видовая цель». Но речью, то есть передачей информации на первичном коммуникативном языке, Творец снабдил всё живое, даже растения. И отличие здесь не качественное, а количественное. А вот художественным языком обладает только человек.

Кроме того, Бродский чётко разделял язык и мышление: «*Приходят мысли, и я их оформляю на русском или английском. На языке не думают*».

Во как! Сказал — отрезал. Однако научный мир уже давно, с середины прошлого века, думает как раз наоборот. Прежде чем выдавать такие перлы, следовало бы ознакомиться с работами выдающихся лингвистов Ноама Хомского «Язык и мышление» и Бенджамина Уорфа «Язык, сознание и реальность». Нет, Иосиф Александрович, думает человек на языке, и я подозреваю, что именно на художественном. Думает. Что касается подсознания и взаимодействия с ним — вопрос другой.

Несмотря на насыщенность поэзии Бродского метафоричностью, на мой взгляд, стихи его переводимы на другие языки без особых потерь, в отличие от стихов Пушкина, Тютчева, Маяковского и других — не потому ли эти величайшие мировые поэты в западных рейтингах далеко не на первых местах. Но вернёмся к переводам. Поэт буквально изводил своих переводчиков, требуя соблюдать метр, ритм, строфику и даже графику русского оригинала. А вот о требованиях передать созвучия что-то я не слышал. А ведь это немаловажная часть

русской поэзии. Более того, отличает поэта от не-поэта. У самого Бродского просто роскошные созвучия, иногда даже вмешивающиеся в смысл произведения. Ох, подозреваю, что даже лучшие переводы не адекватны русскому оригиналу. Но Запад они вполне устроили.

И ещё одна философская категория, не дававшая покоя мыслителю Бродскому, — эстетика. По Баумгартену, основателю этой науки, эстетика — наука о прекрасном. То есть о красоте. В данной статье мы с большим основанием будем считать эти слова синонимами, хотя разница между ними, безусловно, есть. По глубокому убеждению Бродского — «*эстетика — мать этики*». По всей видимости, поэта воодушевила звуковая близость этих слов и то, что *этика* часть слова *эсте*тика. Я двумя руками за то, что так должно быть. Но так ли есть?

Оппоненты приводят в пример нацистских убийц, многие из которых любили искусство, разбирались в музыке, живописи и даже читали Гёте. Возражения Бродского были эмоциональны, но, на мой взгляд, не слишком убедительны, и я их приводить не буду. Нас будет интересовать — как представление об эстетике воплощается в стихах.

Прежде всего, лексика. Профессор Татьяна Патера насчитала в словаре Бродского около двадцати тысяч слов. Гигантское количество! У Анны Ахматовой тот же автор насчитала почти в три раза меньше — около семи тысяч.

Это количественный анализ, который мало о чём говорит, кроме — памяти и широчайшего выбора слов.

А вот качественный анализ кое о чём скажет, особенно в области эстетики.

Среди этого количества в основном нормальных и красивых слов обнаруживается этакими ложками дегтя весьма грубая лексика. Понятно, что мы имеем дело с сознательным смешиванием речевых пластов, которые по замыслу поэта должны повысить художественную значимость произведения и дать дополнительные смыслы. Но оставим это дело специалистам. В конце концов, рядовой читатель, если такой бывает, не обязан быть в курсе концептуальных построений.

У Бродского обращает на себя внимание нецензурная лексика. Хочу предупредить читателя, что не считаю себя лицемером, ханжой и фарисеем. Я не только ориентируюсь в этом виде коммуникации, но и неплохо знаю и даже изучал… Но знать и употреблять — далеко не одно и то же. Многие видные деятели искусств интересовались этим разделом богатого русского языка и даже публиковали работы. Например, Николай Рерих, статью которого я когда-то в юности читал. Интересны в этом смысле и «Цусима» Новикова-Прибоя, и переписка академика Кораблёва… В литературе в самом крайнем случае ставят многоточие… Или отключают звук, как в кинофильме «Председатель».

Но начиная с шестидесятых годов прошлого века мат, с лёгкой — или нелёгкой? — руки богемы начал внедряться, как говорится, в массы. Сначала в мужском кругу, потом при женщинах с извинениями типа: «Я прошу прощения, но все люди взрослые и понимают…». А затем уже без стеснения: «Это своя, при ней можно».

А потом все стали «своими» и сами стали *употреблять* через каждое слово так, что по улице не пройдёшь.

Но почему?

После оттепельного бума поэзии, когда она наполняла, казалось бы, всё, вплоть до стотысячных стадионов, спал политический накал, и поэзия стремительно стала куда-то уходить. Но свято место пусто не бывает, и место поэзии начал занимать мат. Такое сопоставление кажется кощунственным, но отрешимся от эмоций. И то, и другое — инобытие языка, так не говорят. И то, и другое придают речи эмоционально-экспрессивную окраску. Только мат осваивается куда легче, особенно когда *разрешено*. А Бродский, опираясь на мощь своих стихов, именно разрешает: «Уж если Бродскому в стихах можно, то нам сам Бог велел!». Кроме того, Бродский поощряет мат у других поэтов и писателей. Например, даёт восторженный отзыв на заполненную до отказа беспардонной нецензурной лексикой прозу Юза Алешковского…

Мне кажется, что брань Бродского не вытекает из художественной ткани произведения, а просто вставляется. Приведу пару примеров, выбрав самые «мягкие» словечки. С остальным «арсеналом» читатель может ознакомиться сам.

«Похороны Бобо»:

Идёт четверг. Я верю в пустоту.
В ней, как в Аду, но более ***херово*** *(выделено мной).*
И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово.

Прочтите внимательно прекрасное стихотворение — оно никак не оправдывает это словечко, тем более поставленного рядом с великим стилистом Данте. А ведь напрашивалось грубоватое, но почти цивильное — хреново.

«Повернись ко мне в профиль…»:

В профиль черты лица
обыкновенно отчётливее, устойчивее овала
с его ***блядовитыми*** *(выделено мной) свойствами колеса:*

Я так и не понял эти неожиданные свойства колеса. Разве что смешение речевых пластов. Но к чему?

Кроме мата, Бродский нет-нет да и вставляет жаргонные, разговорные словечки. Прямо скажем, не очень красивые.

«Двадцать сонетов к Марии Стюарт», сонет XIX:

И ты в саду французском не похожа
на ту, с ума сводившую ***вчерась*** *(выделено мной).*

Ума не приложу — к чему здесь «*вчерась*». Ась?

Всё это не слишком умаляет стихи Бродского, но оставляет не очень приятное впечатление. Мне кажется неправильным поэту, да ещё такого класса, пощрять нецензурную лексику, борющуюся — и довольно успешно в настоящий момент — с его поэзией, вытесняя и заменяя её. Если это эстетика, да ещё и мать этики, если это красота, то я чего-то не понимаю. Но красоты у Бродского вдоволь. Применительно же к негативной лексике

я бы слегка перефразировал Бродского — «*эстетика — мать твою, этики*».

Вы обратили внимание, как часто мысли Бродского не соответствуют его поэзии? Слава Богу, что Хаос высказываний не так часто вмешивается в Космос его стихотворений. Вот ещё один пример.

В одном интервью поэт заявил, что стихи должны запоминаться. А если не запоминаются, то чуть ли не имеют права на существование. Согласиться с этим трудно — стихи бывают разные и для разного предназначенные. Но лирика запоминаться должна. Если не целиком, то строчками, строфами, отдельными предложениями и расходиться на цитаты. Хочу подчеркнуть — запоминаться, а не выучиваться… После этого заявления Бродского я задумался — почему некоторые стихи запоминаются, а другие нет? Почему «Письма римскому другу», «Новые стансы к Августе», «Август» и многие другие у Бродского запоминаются чуть ли не с первого раза, а такие, как «Горбунов и Горчаков», невозможно даже выучить?

Стихи обладают бесчисленным количеством сторон. Тут и тема, и содержание, и ассоциации, и настроение общества и так далее. Но есть ещё одно важнейшее качество — в поэзии первостепенно не *что* написано, а *как*. И вот поэтому признаку поэты делятся на две группы, естественно с широкой общей полосой: на экспериментирующих, усложняющих и продвигающих форму, и использующих более традиционную форму, но внутренне наполненную содержанием. К первой группе следует отнести таких ярких поэтов как Маяковский, и через почти

сто лет — Бродский. В этом смысле Бродский является продолжателем дела Маяковского, как бы иронично он о нём не отзывался. Во второй группе достаточно назвать Бориса Пастернака. Его строчки буквально врываются в душу и остаются в ней уже навсегда:

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повёрнут Млечный путь.

Но и такие строчки Бродского не забудутся никогда:

Плывёт в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада
ночной кораблик негасимый
из Александровского сада,
ночной фонарик нелюдимый,
на розу желтую похожий,
над головой своих любимых,
у ног прохожих.

Но вот, скажем, такие строчки запоминать будет куда труднее («Эклога 4-я (зимняя)»):

Зимой смеркается сразу после обеда.
В эту пору голодных нетрудно принять за сытых,
Зевок загоняет в берлогу простую фразу.

Сухая, сгущённая форма света —
снег — обрекает ольшаник, его засыпав,
на бессонницу, недоступность глазу

в темноте. Роза и незабудка…

Тут хочется отметить ещё один неожиданный момент, биологический, что ли. Как подметил А. В. Волошинов в книге «Математика и искусство», четырехстопный ямб, который так надоел Пушкину, соответствует одному из главных биоритмов человека — на одно дыхание приходится четыре удара сердца. Не потому ли он так легко воспринимается и запоминается? Особенно вкупе с мужской и женской рифмой. Конечно, этот показатель не что иное как средняя температура по палате. У каждого ритм свой. И любимый размер тоже. Но что-то, согласитесь, в этом есть. Как не надоел Пушкину ямб, большинство его произведений написано именно этим размером. И я знаю немало людей, помнящих наизусть целые главы «Евгения Онегина» и получающих огромное наслаждение от их цитирования. Помнящие длинные стихи и поэмы Бродского что-то мне не встречались.

Борьба между этими двумя сторонниками разных поэзий, безусловно, идёт, хотя в настоящее время вяловато. В конце концов, эта борьба между художественностью и мастерством — взаимно обогащающая и взаимно уничтожающая. Но золотой середины в этом процессе быть не может, и в каждый момент времени маятник качается в ту или иную сторону. Уже довольно давно, с конца прошлого века, поэзия идёт по пути усложнения

формы и метафоричности. На истинных любителей поэзии это наводит тоску и не с этим ли связано снижение интереса к ней. Вот как ещё в 1985 году оценил состояние современной поэзии и творчество Маяковского и Бродского Юрий Карабчиевский, поэт, прозаик, критик, литературовед. Под его словами я готов подписаться и сегодня.

«Ироническая маска вместо самовыражения, грамматическая сложность вместо образной ёмкости, и в ответ, с читательской стороны — восхищение виртуозной техникой речи вместо сотворчества и катарсиса… Похоже, что этот путь — магистральный, и в стихах будущих, лучших поэтов, именно лучших, быть может, великих, яркая поговорочная точность формулы целиком заменит глубинную точность слова и образа. Понадеемся, что этого не будет. Боюсь, что будет».

И я боюсь. Тем более, что многое уже осуществилось и осуществляется.

А закончить статью мне хочется замечательной фразой Сергея Довлатова»:

«Всё равно он гений!».

ИРОНИЯ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

«Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор Вселенной,
И маловерным отпусти их грех…

Редьярд Киплинг, «Заповедь»
(перевод М. Лозинского)

Виктор Шкловский считал, что литература есть сумма приемов. То есть, нарушая привычную речь, автор ищет способы повышения художественности словосочетаний — выразительности. И может нас окатить «громадной, как Эверест, волной» и навести тень на плетень «тёмным, как солнечное пятно, выражением лица», оглушить «громкой тишиной» и так далее.

Но зачем? Почему нужно *показать,* а не просто *сказать* — вот этот человек хороший, а тот совсем наоборот? А потому что писатель взял на себя невыполнимую задачу, которую решает по мере сил и таланта — описать словами то, что слов не имеет. То есть чувства. Да и мысли в связи с чувствами не так просто привести в порядок.

Есть среди бесчисленного множества приемов, которые мы, конечно же, рассматривать не будем, и такой сложнейший и отдельно стоящий, как ирония.

Ирония далеко не так очевидна, как кажется на первый взгляд. Академик А. Н. Лук в своём очень серьёзном труде «О чувстве юмора и остроумии» пишет: «*Ирония один из самых тонких и труднодоступных видов остроумия*». Особенно для понимания. А без понимания можно не суметь прочесть написанное и даже можно прочесть совсем не то, что написано.

Но в чём трудность восприятия иронии? Прежде всего, в том, что говоря об одном, подразумевают другое. И для того чтобы понять «другое», требуется усилие, которое и доставляет наслаждение понимания.

Конечно, есть ирония почти очевидная, не требующая особых усилий. Например, когда бравый солдат Швейк рассуждает, как приятно получить пулю в живот за любимого монарха, сразу понятно, что пулю в живот неприятно получать ни в каком случае и что имеется в виду оболванивающая пропаганда.

Но вот пример, требующий осмысления и который не сразу и не каждому откроется: «— Вам не кажется, что этот молодой человек упрям? — Да, это одна из четырёх его ахиллесовых пят». Только поднаторевший в чтении художественного языка соединит упрямство с четырьмя конечностями и поймет, что молодого человека обозвали ослом.

Так что с иронией необходимо разобраться.

Словари толкуют иронию как тонкую и скрытую насмешку. Что ж, можно и так… Но тогда что делать

с тонкой и скрытой иронией? Вы чувствуете мою тонкую и скрытую насмешку над словарным определением?

И не забудем, что именно скрытность, порой нарочитая серьёзность отличают иронию от юмора и особенно от сатиры. Томас Манн подчёркивал, что ирония — взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не связанный ни с каким морализаторством.

Непревзойдённое определение, как мне кажется, дал Михайло Васильевич Ломоносов: «*Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем*». Лучше не скажешь!

Интересна и трактовка Фрейда, сводящая любое остроумие к двум основным началам — сексуальному и агрессивному. Это нас мало заинтересует, но вот вывод об остроумии как *о способе экономии психической энергии* за счёт уменьшения необходимости тормозить побуждения и импульсы, пожалуй, запомним.

По моему мнению, движущая сила иронии — стыд. И не только за себя, за близких, за окружающих, но и за общество, страну, да и за весь мир, как-то не так с нами поступающим. Стыд, мучающий нас, как, пожалуй, никакое другое чувство. Порой просто разъедающее душу.

И вот ирония. Когда «через то, что сказываем, противное разумеем». Шутка способна нас примирить с чем угодно. И сэкономить массу психической энергии. Но и разумеемое противное выявить тоже.

Если мы с вами договорились понимать иронию в ломоносовском духе, то попробуем её прочесть в романах и повестях Булгакова.

Но прежде всего — пойдем от обратного. А что если ирония не понята? Не исказится ли художественный текст романа?

Вот Булгаков в «Мастере и Маргарите» передаёт разговор двух *москвичей: «— Ну, Тверскую вы знаете?»* Вроде бы ничего необычного — разговор как разговор. Если не ощутить иронию. Константин Симонов, автор предисловия к первому изданию романа, видимо, принял всерьёз — Тверскую переименовали в улицу Горького в 1932 году. И определился с временем действия — двадцатые годы XX столетия. Но если разговор происходит до 1932 года, он просто нелеп — сомневаться в знании горожанина главной улицы столицы?!

Предисловие Симонова задало основные векторы советскому, а затем и российскому булгаковедению — роман о событиях 20-х годов, роман о любви мастера и Маргариты, прототип мастера — сам Булгаков, Маргариты — третья жена Булгакова, Елена Сергеевна. Ни одно из этих направлений ни Симоновым, ни последующей армией булгаковедов не было серьёзно обоснованно, но сразу же внедрившийся стереотип породил бесконечное количество теоретических работ и диссертаций.

Не думаю, что целью Симонова было задать направления будущему булгаковедению. Можно считать, что он просто высказал свои мысли и ощущения. Можно… Но мне кажется, подчеркиваю кажется, что серьёзных доказательств нет, кроме логики, но логика моя может не совпадать с симоновской. Может быть, преследовалась совсем другая цель? Константин Михайлович, будучи серьёзным писателем и мыслителем, не мог, если

и не понимать, то не почувствовать глубину романа, далеко выходящую за рамки обозначенной им тематики. Он, пользуясь большим авторитетом в партийной среде, добивался публикации великого романа опального писателя. Симонов убеждал партийных функционеров, что ничего страшного, антисоветского в романе нет — любовь, давно прошедшие двадцатые годы, понятные прототипы и так далее — печатайте! И напечатали! Если так, то можно простить поверхностные оценки и дальнейшие направления работ. В конце концов, стереотипное булгаковедение отойдет в сторонку, а великий роман останется.

Альфред Барков, автор «Альтернативного прочтения» романа, почувствовал нарочитую нелепость фразы о Тверской, предварительно с математической точностью доказав, что дата гибели Берлиоза, а стало быть и время действия романа — 19 июня 1936 года. И что таким образом Булгаков неявно ввёл в роман имя Горького, умершего и похороненного в это время. И подчеркивает: «*Здесь Булгаков демонстрирует прекрасное владение приемами психологии, используя их для провоцирования неконтролируемых ассоциаций*». То, что Булгаков превосходный мастер «неконтролируемых ассоциаций», не подлежит никакому сомнению, но именно в этом месте они кажутся слишком натянутыми. Во всяком случае, современному читателю без Баркова такое в голову вряд ли придёт даже на подсознательном уровне. Да и современнику Булгакова, в общем-то, тоже.

А вот в иронии здесь слышится *скрытая насмешка* над переименованием исторических улиц…

…Между прочим, рассуждения Альфреда Баркова о временных метках в текстах Булгакова сыграли огромную роль в формировании моих личных отношений с художественными произведениями.

Сошлюсь на свой читательский опыт. Первое чтение, а это было в конце 60-х годов в зачитанном до дыр журнале «Москва», привело в восторг. Однако последующие, вкупе с некоторыми литературоведческими и критическими материалами, породили недоумения, обнаружились непонятные места и даже откровенные нестыковки. Почему мастер не заслужил света? А Левий Матвей, отчаянно проклинавший Бога, оказался не только в свете, но и в обеих частях романа. И вообще, почему он Матвей, а не Матфей? Зачем «роман в романе»? В конце концов, я даже склонялся к тому, что роман как бы и незаконченный, невыстроенный, неувязанный.

Однако не склонился.

В чём удивительная, притягательная сила романа, заставляющая читать и перечитывать, если даже знаешь почти наизусть? Если передать содержание, так вроде ничего уж такого особенного… Однако тянет!

В великих произведениях всегда есть какая-то тайна. Кажется, что в них есть второе, третье дно. Что до истинного понимания ты не дошёл, чего-то не хватило…

И вот в начале 90-х в каком-то научно-популярном журнале, по-моему, в «Знание — сила», мне попадается статья А. Баркова, в которой астрологическая «лапша на уши», которую вешает читателю «переводчик» Воланд, определяя время и место гибели Берлиоза, оказывается строгим астрономическим определением времени

действия романа! К сожалению, все попытки, в том числе и "раскопки" в интернете на доступную мне глубину, обнаружить эту публикацию закончились неудачей; но все исследования Баркова приведены в его работе «Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита"».

Статья А. Баркова убедительно доказала, что даже незначительная забавная болтовня Воланда о положении и движении планет и Луны несёт огромный смысл в постижении романа, определяя время действия. Меняется отношение не только к фабульной составляющей романа, но и к действующим лицам. В том числе к самому Воланду. Раскрываются многие тайны романа, которые мы в меру сил стараемся постичь.

Вот эта подсознательно ощущаемая тайна тянет и тянет, и что-то начинает брезжить. А. Барков («Образ рассказчика в "Белой гвардии" как основное композиционное средство романа») совершенно справедливо замечает: «*Поскольку интуитивное восприятие является единственным критерием оценки художественности любого произведения, то вывод может быть только один: все видимые "недостатки" включены автором преднамеренно, в качестве композиционного средства, играющего существенную роль в постижении его смысла*». Но как включает автор «недостатки»? Барков считает, что таким приемом является мениппея (термин М. М. Бахтина), то есть автор поручает рассказ одному из героев, а тот уже может «*врать как угодно*», но, безусловно, проговорится. Другими словами, интенции автора и рассказчика не совпадают, и на этом противоречии раскрывается замысел произведения. Такой подход под пером Баркова

оказывается чрезвычайно плодотворным, отсылаю к его трудам.

Смущает, правда, попытка придать приёму всеобщий характер, то есть объяснить всё с этой точки зрения. Но, по приведенному в начале статьи мнению В. Шкловского, литература есть сумма приёмов, и писатель никогда не ограничивается каким-либо одним.

Кроме того, мениппея предполагает сатирическую направленность, но главное ли для Булгакова сатира?

Мне кажется, что в «Мастере» очень сильно ощущается именно ирония, и роль этого приёма недооценена. Попробуем прочитать роман с этой точки зрения, хорошо понимая, что ирония — не сатира.

Ирония начинается прямо с названия — «Мастер и Маргарита». У литературы есть свои стереотипы, и мы привыкли, что если в заглавии имена, то они и главные герои, и о них в основном пойдет речь. «Анна Каренина», «Джейн Эйр», «Один день Ивана Денисовича» и так далее. Начинаем читать — и вскоре ощущаем некоторое недоумение. Время идёт, страницы слева полнеют, а героев все нет и нет. В романе тридцать две главы и эпилог. Так вот, мастер (я пишу это слово со строчной буквы, также иронично как Булгаков) появляется впервые (!) только в тринадцатой главе, во второй трети романа. До этого никаких упоминаний о «главных героях» мы не находим, разве что в одиннадцатой главе в двух последних строчках мастер прижимает палец к губам: «— *Тссс!*». Что тоже можно понять как иронию — и как буквальное «ни звука, а то услышат», и как «никому ни слова!». Дескать, такое услышишь, самому себе не поверишь. Дальше мастер

как действующее лицо исчезает и появляется уже в двадцать четвёртой главе. И снова исчезает, чтобы появиться в самом конце романа — в двадцать девятой.

Маргарите «повезло» больше, но не намного. Она — как действующее лицо — появляется в девятнадцатой главе, и её «длительность» пребывания на страницах связана с приготовлениями еды, роскошью и последействиями бала сатаны.

Согласитесь, не так много места уделяется заглавным героям и их «романтической» любви?

Значит, чисто композиционно заглавные герои не являются главными. Тогда кто же? По объёму занимаемого места, безусловно, Воланд и несчастный поэт Бездомный.

Конечно, можно возразить, что дело не в занимаем объёме, а в смысловой, идеологической, социальной составляющих образов в произведении. Согласен, но если внимательно присмотреться, то и в этих областях их роль невелика. И мастер, и Маргарита относятся к типу малоподвижных персонажей, их образы от заявленных в начале и до конца почти не изменяются. А вот Воланд и Бездомный — ещё как! Особенно поражают метаморфозы Бездомного.

Но зачем нас «надувает» Булгаков с ролью заглавных персонажей? Многочисленные ответы содержатся в самых неожиданных местах романа. И не только в нём, а, скажем, и в «Театральном романе», также посвящённом судьбам художника и его произведений. Но основной ответ почти очевиден. Главным персонажем романа является не художник — мастер, — не его судьба, а его произведение, дело жизни, библейский роман. Именно

вокруг него закручивается захватывающий сюжет. И он преподносит «немало сюрпризов», по слову Воланда, как внутри текста, так и за его пределами.

Роман очень литературен, в хорошем смысле слова, и содержит массу аллюзий. И даже с них начинается: *«Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина»*. Что-то в стиле, настроении, лексике слышится знакомое, не правда ли? И настраивает нас на неспешное повествование, характерное для русской литературы девятнадцатого века. Недаром пруды названы Патриаршими, переименованными в Пионерские ещё в 1924 году. Конечно, Патриаршие создают и неконтролируемую ассоциацию и настраивают на религиозную тему романа. Но что-то ещё… А, вот! Совершенно неожиданная ассоциация с первыми строчками «Преступления и наказания» Достоевского: *«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время под вечер один молодой человек вышел из своей каморки…»*. Сходство несомненное — и время суток, время действия, и аномальная погода… Но главное — стиль. Вот уж поистине «противоположное разумеем». Никоим образом не думаю, что Булгаков иронизировал по поводу великого романа Достоевского. Нет, уважаемые читатели, объект иронии — мы с вами, читатели. Нас, привычных к меркам предыдущей литературы, Булгаков как бы вводит в степенность и последовательность повествования и надует, как надувал Коровьев. И окунёт в такую фантасмагорию — держись! И при этом преступление и наказание, и Достоевский в подсознании останутся, и мы их, безусловно, в романе найдём.

Уже на первых страницах романа появляется странный иностранец, который будет с нами до самого конца. Введение «странного» чужеродного персонажа преследует, как мне кажется, как минимум две цели. Прежде всего, заинтересовать читателя: «Кто такой?», «Что ему надо?», «Откуда взялся?», и, вообще, «В чём дело?». А вот вторая цель, очень не очевидная, заставляет нас подсознательно взглянуть на нашу привычную жизнь с её обыденными пейзажами Патриарших прудов, ритуалами, отсутствием охлаждающих напитков, разговорами о якобы не существовавшем Иисусе Христе, с бешено несущимися трамваями, отстранёнными глазами другого человека. И именно этот взгляд, как бы со стороны, останется с нами на всём протяжении романа, став одним из лейтмотивов повествования.

И тогда хочется понять: кто он и зачем он, этот Воланд?

Попробуем с точки зрения иронии прочитать самого яркого персонажа романа. Очень иронично, как всегда, вводит Булгаков этот персонаж: *«Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно…»* и далее идут противоречивые описания внешности. Здесь дышит иронией буквально каждое слово. Непосредственно перед этой фразой звучит — «показался первый *человек*». И заканчивается абзац: «особых примет у *человека* не было». Но в начальной фразе автор впервые вмешивается в повествование (дальше ещё будет, вплоть до знаменитого «За мной, читатель!»). И сообщает, что ему уже всё известно — *«Впоследствии»*. И тем не менее заявляет, что Воланд человек.

Роскошная ирония — «*было уже поздно*». То есть если бы вовремя и точнее представили сводки с описаниями в соответствующие органы, то можно было бы предотвратить проказы сатаны.

Что Воланд *человек*, Булгаков подчёркивает неоднократно. Прежде всего, он не сатана в традиционном представлении. Это и заломленный берет — рогов нет, и обнаженная нога при втирании мази — копыт нет.

Но если Воланд человек, то хотелось бы понять — кто именно. И тут нельзя не коснуться вопроса о прототипах.

Поиск прототипов — развитая отрасль литературоведения, их без устали ищут и обязательно находят, ибо даже самый заядлый фантаст с какой-то натуры писать начинает. Считается, что такие находки помогают глубже проникнуть в замысел писателя. Ой, ли? Прототипы — в большинстве случаев толчок для писателя, а не натура. Известно, скажем, что Льву Толстому прообразом Наташи Ростовой послужила Кузьминская, сестра Софьи Андреевны. Объёмистый том её воспоминаний показывает, что, по-моему, особого отношения к героине великого романа она не имеет. По собственному опыту знаю, что поселившиеся в нейронах писателя герои никакого внимания на первоначальные толчки не обращают и ведут себя настолько самостоятельно, что и автора порой не слушаются. Сам Булгаков в «Театральном романе» прекрасно описал этот процесс — помните *коробочку? «Правда,* — пишет Булгаков, — *если бы кому-нибудь я бы сказал об этом, надо полагать, мне посоветовали бы обратиться к врачу».*

Но это если речь идёт о людях обыкновенных, ставших необыкновенными уже в произведении. Когда же в романе ощущается намёк на исторические персонажи, то дело коренным образом меняется. К тексту добавляется значительный пласт знаний читателя об этом лице и его историческом времени. Эти знания взаимодействуют с художественным текстом, значительно расширяя и добавляя смыслы…

Такой намёк в образе Воланда явственно ощущается, но в поисках прообраза очень важно не ошибиться.

В моей библиотеке на самой дальней и неприкасаемой полке немало булгаковедения, в том числе и книга «Тайна Воланда», имеющая подзаголовок «Опыт дешифровки».

Попутно замечу — художник ни в коем случае не *шифрует* художественный текст, ибо не скрывается, а хочет быть понятым. Странно было бы представлять писателя, составляющим ребусы или криптограммы, а читателя — их разгадывающим. Не надо думать, что *шифровка* вынуждается цензурой или этикой. Это, конечно, тоже, но далеко не главное. Возьмите, например, «Алмазный мой венец» Валентина Катаева — о какой цензуре могла идти речь? А, между тем, чуть ли не весь Советский Союз ломал голову — кто скрывается под таинственными именами. Литература, как и всё искусство, а может быть, и вся жизнь — игра. В неё играет и сам писатель, и вовлекает нас. Тот, кто знает правила и язык, ищет расставленные *метки, коды,* а не шифры, и всё глубже и глубже проникает в неисчерпаемую тайну текста. Кроме того, тайна возникает ещё и потому, что зачастую писатель выражает словами то, что слов не имеет.

В упомянутой книге «найден» прототип Воланда в виде какого-то неординарного лётчика, которого Булгаков «мог знать». Биография лётчика описана достаточно подробно, но замысел романа так и остаётся непонятым.

В профессиональном и любительском булгаковедении встречаются и другие «прототипы» Воланда. Частенько упоминают Сталина, видимо, основываясь на восхищении Воландом: *«Всесильный!»*. Никаких убедительных оснований нигде приведено не было, да и я при самом внимательном чтении не обнаружил.

Кстати, по моему мнению, Сталин в романе всё-таки присутствует, хотя и незримо. Вспомним о находящемся где-то вдалеке, но всё видящим, знающим, за всем следящим императоре Тиберии, из-за страха перед которым Понтий Пилат отправляет на мученическую смерть человека, в невиновности которого убеждён.

Я думаю, что многие вдумчивые читатели, в том числе и я, простите за нескромность, уже при первом прочтении заподозрили в Воланде намёк на вождя мирового пролетариата — Владимира Ильича Ленина. А современники Булгакова, которые смогли прочесть книгу, наверное, догадались сразу. Но, естественно, держали рот не на одном замке. За одну догадку можно было бы попасть на не очень приятную беседу в соответствующие органы. Не потому ли роман ждал публикации более двадцати пяти лет?

Но тайное, как известно, всегда становится явным и кто-то должен был произнести имя вслух. И тут очень важно, как в известном мультике, кто сказал «мяу».

Особенно первым. В литературе и науке это означает — кто первым опубликовал.

Вот довольно яркий пример из истории науки.

До неевклидовой геометрии дошёл не только Николай Иванович Лобачевский, но и великий немецкий математик Риман и юный венгерский гений Януш Бояи. Причём до Лобачевского. Но ни тот, ни другой не решились опубликовать свои открытия, ограничившись неофициальной перепиской. Лобачевский, естественно, не мог знать об их размышлениях, разработал теорию самостоятельно и — главное — опубликовал! И совершенно заслуженно человечество именует неевклидову геометрию геометрией Лобачевского, ибо именно он *открыл* её для человечества. Всё остальное, как говорится, размышления на лестнице.

Можно привести пример и с открытием Америки. С детских лет мы убеждены, что Америку открыл Колумб. Однако литературные и археологические исследования неопровержимо доказали, что первый из известных нам европейцев, достигший берегов нового континента лет за пятьсот до Колумба, был грозный Эрик Рыжий, высадившийся и даже организовавший поселение на берегах Гренландии. Я, правда, думаю: там побывали и до Эрика. Есть сведения — из саг — что ещё в начале X века соотечественник Эрика — Гунбьёр — берегов если и не достиг, то, во всяком случае, их увидел.

Но *побывал* и *открыл* — совершенно разные вещи. Плаванья предшественников никакого влияния ни на Новый Свет, ни на Европу не оказали и были совершенно забыты даже соотечественниками. А вот

Колумб буквально перевернул мир. Так кто открыл Америку?!

В нашем случае первооткрывателем стал умный и тонкий литературовед, к сожалению, не профессионал по статусу, Альфред Николаевич Барков — в интернетовском издании «Роман Михаила Булгакова "Мастер и Маргарита". Альтернативное прочтение». Хотя мы с Барковым одного поколения и даже в одно время учились в Донецком политехническом институте, но друг друга не знали, а о публикациях я в те времена и не мечтал. Я, конечно, сравнил собственные рассуждения с барковскими и остался очень доволен — значит, я всё-таки был прав! Некоторая часть доказательств совпала, но многие рассуждения принадлежат мне. Поэтому открытие, безусловно, принадлежит А. Н. Баркову, но считаю возможным привести и свои соображения.

Начнём с имени — Воланд. Кто это и откуда? Не претендуя на бесспорность моих рассуждений, попробуем разобраться.

В разговоре с Бездомным мастер выражает уверенность, что Берлиоз «*всё-таки что-то читал*», и дальше явственно произносит — «Фауст». Это имя ещё дважды звучит в романе — в эпиграфе и обращении Воланда к мастеру в конце книги. Но ни в «Фаусте», ни вообще в мировой литературе имени Воланд нет, если не считать мелкого персонажа Faland в трагедии Гёте, никакого отношения к роману Булгакова не имеющего…

А не слышится ли ирония в этом имени? В самом деле, в описываемое время делалась попытка отказаться от святцев при выборе имён. Появились Октябрины,

Сталины, Электроны и прочая. В том числе и имена-аббревиатуры: Марлен — Маркс-Ленин, Вилен — Владимир Ильич Ленин, Вилор — Владимир Ильич Ленин — Октябрьская Революция и так далее. Не знаю, что конструировал и конструировал ли Булгаков, но основные согласные имени и фамилии вождя присутствуют. Но, повторяю, эти догадки не слишком серьёзны, поскольку совершенно бездоказательны.

Но в тексте немало и более серьёзных намеков на Ленина. Например, уже упомянутые противоположные описания его внешности. Не отсылают ли они нас к очерку «В. И. Ленин», в котором Горький признавался, что «*Писать его портрет — трудно. Ленин, внешне, весь в словах, как рыба в чешуе*». Превосходное сравнение мастера советской литературы и инженера человеческих душ! Особенно учитывая устойчивое представление о рыбьей чешуе как о чём-то скользком. Но иронией у Горького и не пахнет.

Или, скажем, что это за причуда играть в шахматы перед великим балом? Не намекает ли Булгаков на только что вышедшую поэму Маяковского «Владимир Ильич Ленин»: «*…мне бильярд — отращиваю глаз — шахматы ему — они вождям полезней*»?

Или выражение «*голову оторвать*» — не из лексики ли вождя?

Может быть, читатель найдёт ещё немало намёков на эту фигуру. Прошло уже столько лет, и то, что было очевидно современникам, уже основательно забыто. Но любителям покопаться в литературных источниках что-то да и откроется.

Всё выше сказанное, как и — возможно — ваши открытия, дорогой читатель, не означают, что Булгаков аллегорически выписывал портрет вождя. Нет, конечно! Но ироничные намеки, на мой взгляд, ощущаются явно и позволяют более глубоко уловить смыслы взаимодействия Воланда и его команды с советской действительностью.

Значительно позднее Солженицын назовёт Ленина антихристом. Не результат ли это интуитивного прочтения романа Булгакова?

Самым убедительным намёком, конечно, является представление в варьете. Что «противное» имел в виду Булгаков? Ну, не просто же так озорничали Коровьев с Бегемотом?

По-моему, ирония здесь очевидна. Конечно, это ироническая реализация сказки о коммунизме. Деньги сыпятся с потолка, все товары высшего качества и совершенно бесплатно, обслуживание на высшем уровне. Да только потом червонцы оборачиваются бумажками, да ещё и кусаются, а обманутые женщины оказываются в одном исподнем, а то и без. А с чьим именем мы связываем построение коммунизма «в одной, отдельно взятой стране»? Одну из стадий — военный коммунизм — уже и прошедшей.

Но самая интересная и замечательная ирония в словах Воланда о спектакле. Прежде всего, он хотел посмотреть, как сильно изменились люди «в массе» (словцо, кстати, из лексикона вождя). Это по сравнению с чем? Значит, он знал этот народ в недавнем прошлом?

Короткая знаменитая фраза Воланда: «*Только квартирный вопрос их испортил…*», толкуемая всеми и на все лады. Слова в романе прозвучали не только неожиданно, но, вроде бы, ни к селу ни к городу. В самом деле, ни до издевательского представления, ни во время, ни после вопрос не обсуждался… Зрителям вопрос задан не был, да и собирать их для этого не стоило, и вдруг… Люди как будто сильно не изменились, любят деньги и так далее, но причём здесь квартирный вопрос?

Прежде всего, как мне кажется, этот вопрос оказывается решающим в определении — на кого намекает Булгаков образом Воланда. Неоднократно подчеркнув в тексте, что Воланд человек, Булгаков дал понять, что имеет в виду конкретного человека.

Сама фраза Воланда свидетельствует, что сатана знал этот народ до порчи квартирным вопросом, который возник только после революции. До неё люди состоятельные жили в особняках или благоустроенных квартирах, а крестьяне в своих хибарах вместе с мелким и крупным скотом, но «квартирный вопрос» даже не обозначался. Значит, мессир был в Москве не далее чем двадцать лет назад. Вспомним очерк Герберта Уэллса «Россия во мгле». В нём собеседник великого фантаста В. И. Ленин предлагает приехать в Россию лет через двадцать — вот тогда он увидит! Сам «мечтатель» не дожил до назначенного срока, так не явился ли с того света фантастическим приёмом Булгакова посмотреть, что он натворил? Небезобидная иллюзия коммунизма, устроенная на сцене варьете гаерами свиты, очередной эксперимент над многострадальным народом… Причём Воланд

так охарактеризовал публику, то есть народ, — «*доверчивы*». По-прежнему. То есть так же, как тогда, когда доверил Ленину свою судьбу в 1917–м году. Чтобы не утомлять читателя деталями, отсылаю к своей статье «Мастер и Маргарита. Прочтение иронии».

Итак, прочтение фразы с привлечением текстовых и внетекстовых структур позволяет установить — в образе Воланда Булгаков явно намекает на вождя мирового пролетариата В. И. Ленина. Намекает, но не пишет портрет вождя. Такой подход поможет другими глазами взглянуть на роман.

Но есть ещё один, а может быть, и не один, смысл выражения.

Фраза Воланда необычна, ярка и запоминается. И возникает естественный, но, как правило, незадаваемый вопрос — а как именно испортил? Тут Булгаков прибегает к очень тонкому литературному приёму: забивает нам в подсознание зияющий вопрос, а потом отвечает на него на протяжении почти всего романа. И даже больше — всего творчества.

Ю. М. Лотман в статье «*Дом в "Мастере и Маргарите"*» *отмечает: «Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление Дома (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства) Антидому, "лесному дому" (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)*». У Булгакова эта тема занимает не просто много места, но и является ключом к пониманию замысла автора. Недаром

произносится фраза Воланда в начале романа. Сохраним находку Лотмана «Дом — Антидом» и в этом ключе попробуем разобраться в построениях романа.

Да, именно Антидом — одна из основных тем романа. Но также как антиматерия не существует без материи, необходимо вначале разобраться — а что такое Дом в понимании Булгакова. У каждого своё представление о пространстве, «охраняемом богами». Высоцкого, например, устраивала стена перед глазами, в которой он черпал вдохновение. А, скажем, Паустовскому требовалась беседка, утопающая в роскошной зелени, и вид на заросшую диковатую Таруску. Вот и ваше представление сталкивается с булгаковским, соглашается, борется и раздвигается, используя лексику романа до чёрт знает каких пределов.

Отметим, что Булгаков не использует слово «дом», но, будучи городским жителем, — «квартира». Как часть большого дома, в котором живут и другие люди. Но суть не меняется. Дом-квартира — это не только постоянное жилище, но и часть самих обитателей квартиры.

Слово «Дом» возникает только в конце романа, когда мастер обретает вечное призрачное жилище. Но не забудем — дело происходит во владениях дьявола. Скорее всего, Воланд поселил героев в первом, самом лёгком круге, где допускаются определенные удобства. Но обрекает, как иронично и как бы между прочим бросает Булгаков, «слушать беззвучие».

Думаю, Булгаков прекрасно понимал разницу между «тишиной» и «беззвучием». Уверен, вы не раз слушали тишину где-нибудь вдали от цивилизации, в лесу,

на опушке возле неяркого костерка. И, при отсутствии раздражающих, утомительных звуков, бесконечных разговоров, топота сотен ног, рева моторов и тому подобного, наслаждались тишиной — слушали шуршание ящерицы в траве, шелест где-то далеко вверху тёмных крон, убедительный шёпот костра, да и вообще музыку сфер. А беззвучие — это совсем другое. Это скорее один из видов пытки. Вспомним обитателей станции Солярис у Станислава Лема, приклеивавших полоски бумаги к вентиляторам, чтобы не сойти с ума от полного безмолвия. Но это отдельная тема.

Дом-квартира у Булгакова из дореволюционного прошлого перебирается в новые времена, пытаясь сохранить свои вековые традиции. Что очень дорого Булгакову. Он описывает жизненное пространство героев с теплотой, любовью и даже нежностью. Чего стоит описание изразцов в доме Турбиных («Белая гвардия»), возле которых выросли и маленькая Лена, и другие члены большой и дружной семьи. В подсознании читателей возникает вечный образ — «очаг» возникает во всех смыслах этого слова. Затем очаг слегка пародийно и на короткое время перебирается в подвал мастера, создавая уже иллюзию уюта. Но дом Турбиных со всеми его прелестными ритуалами, интерьером, застольем, общением и чувствами героев в новые времена уже не может служить крепостью, трещит и разрушается под действием внешних событий. И с гибелью главы семейства, по всей видимости, прекратит своё существование.

Серьёзное давление испытывает и великолепно устроенная семикомнатная квартира профессора

Преображенского со служанкой и кухаркой («Собачье сердце»). Но сотрясается уже изнутри, ибо сами обитатели порождают чудовищную разрушительную силу — Шарикова. Великолепная метафора революционных катаклизмов в России! Попытки внешнего — Швондер — давления пока с трудом отражаются, но надолго ли?

Старые дома перекочёвывают и в пространство «Мастера и Маргариты». Но во что они превращаются? В «нехорошую квартиру», в которой чертовщина, подчёркивает Булгаков, поселилась задолго до Воланда. В квартиру Маргариты, доставшуюся какому-то советскому служащему, так и не появившемуся на страницах романа. Совершенно пустую, в которой в полном одиночестве пропадает наша героиня. А во что превратился Дом Грибоедова?

Знаменательно, что желая отомстить критику Латунскому, Маргарита громит именно его жилище — как символ преуспеяния на фоне подвала мастера.

Ненавистен Понтию Пилату и дворец в Ершалаиме. Надо полагать, дворец тоже пуст — Пилат заходит в него, если не ошибаюсь, только один раз — для деловой встречи с Афранием.

И вот все эти строения превращаются у Булгакова в Антидома. Стиль их описания меняется до отвращения. Вспомните квартиру с голой легкомысленной купальщицей в ванне, в которую врывается Бездомный, — грязна, захламлена, тускла и угрюма.

Заметим, что люди в этих Антидомах не столько появляются, сколько исчезают.

Отдельным оазисом выступает подвал мастера. Мастер пытается во всем этом враждебном мире выгородить себе хоть крохотную часть, ибо для творчества Дом всё-таки необходим. Как только мастер отказывается писать, подвал превращается в убогость и гибнет.

В конце романа Булгаков всю Москву превращает в антидома. Помните? В окнах — во многих, не во всех, — «*…зажигалось изломанное ослепительное солнце*». «*Изломанное солнце*» — сам по себе достаточный адский символ, но Булгаков усиливает: «*Глаз Воланда горел также, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату*». То есть окна горят адским пламенем.

И всё это подлежит у Булгакова гибели. Часть беспощадным огнём, а вот все остальное…

Тут у Булгакова просто сумасшедший образ — мгла, накрывающая и поглощающая ненавидимый прокуратором Ершалаим и многострадальную Москву. Как обычно, писатель мимоходом замечает: «*как это бывает во время* ***мировых катастроф***». Ах, вот как, чёрт возьми! Рассказ о мастере — это не только конкретная история, она вписывается в историю мира! Оказывается, людей испортил не только квартирный вопрос.

К теме *мировых катастроф* мы ещё вернемся. Сейчас важно, что художественный язык превратил небольшую фразу Воланда в целый океан смыслов. И мы могли бы ещё долго говорить о её многозначности.

Как убедительно показал А. Барков, практически все персонажи романа Булгакова имеют ироничные намеки на те или иные исторические фигуры. Но… Прошло уже почти сто лет со времени написания романа, и многие

имена уже мало что скажут современному читателю. Например, я с восторгом узнал в Коровьеве известного в ту пору драматурга Николая Эрдмана, сценариста знаменитого фильма «Веселые ребята», который, по слову Воланда, пошутил не там, где надо и дольше чем надо. Но и фильм уже полузабыт, и вряд ли кто вспомнит остроумные сценарии, пьесы, шутки и анекдоты этого писателя. А жаль! Вот шутки Эрдмана, которые актер Василий Качалов рассказал Сталину. Говорят, вождь долго смеялся, но затем шутника отправили в места не столь отдаленные:

Однажды ГПУ пришло к Эзопу
И взяло старика за жопу.
А вывод ясен:
Не надо басен!

Вороне где-то Бог послал кусочек сыра.
Читатель скажет: Бога нет!
Читатель, милый, ты придира!
Да, Бога нет. Но нет и сыра!

Туман времени коснулся и большинства остальных персонажей, которые благодаря прототипам получились очень полнокровными. Поэтому всех заинтересовавшихся отправляю к работе Альфреда Баркова, не пропустившего, кажется, ни одного персонажа.

А мы с вами сосредоточимся на раскрытии замыслов Булгакова, что невозможно без привлечения огромной фигуры советской литературы…

Я говорю о мастере. Совершенно очевидно, что никакого отношения к самому Булгакову он не имеет. Как и Маргарита — к Елене Сергеевне.

Кстати, удивительная вещь. Конечно, ненапечатанный роман мало кто читал, но всё-таки читали. Вспомним чтения Максудова в «Театральном романе», да и в самом «Мастере» читателей библейского романа немного, но они есть. А современники — народ любознательный и очень словоохотливый, с удовольствием описывающий самые незначительные детали жизни и, конечно же, творения автора. Тем более, что пишут об уже ушедших временах. Так вот, серьёзных упоминаний о прототипах я не нашёл. Видимо, было наложено суровое табу… Некоторого внимания заслуживают записки Елены Сергеевны, но она, как говорится, заинтересованный свидетель.

Барков привлёк обширнейший материал и убедительно доказал, что под мастером Булгаков явно имел в виду большого писателя, общественного и литературного деятеля — Алексея Максимовича Горького. «Отца» социалистического реализма.

Вот одна из тонких едких ироний: *«Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и фас, чтобы доказать, что он — мастер»*. Кто ещё из литераторов мог рассчитывать на медальные и монетные профили и фасы? Не доказывал же мастер таким странным способом, что он мастер.

И тут во всю величину встает вопрос о мастерстве. Как мне кажется, это — одна из основных тем и замыслов романа.

Слово «мастер» для русского уха звучит как довольно положительная характеристика. То есть знаток, умелец, хорошо владеющий профессией, имеющий опыт и так далее. Но в основном мастерство характеризует техническую сторону дела. И в любом деле мастерством нужно владеть. Никакой, даже самый высокий, замысел не будет достаточно убедительно воплощён без владения техникой. Но каждое дело имеет особенности, а литература — тем паче.

Мастерство составляет неразлучную диалектическую пару с художественностью — в их вечной борьбе.

Художественность — прежде всего желание выразить себя. Но для этого она должна уметь это делать, иначе превратится в мычание. Художественность и мастерство представляются мне полюсами одного поля, на котором разворачиваются события произведения. Так посмотрим, что творится на них и между.

Художественность без мастерства — самодеятельность. Хотя даже в самых неуклюжих стихах нет-нет, да и мелькнёт истинная поэзия. Такие стихи могут вызывать умиление или раздражение, но всерьёз не воспринимаются.

Мастерство без художественности… Нет! Такое себе представить просто невозможно. Мастерство само по себе рождает художественность, пусть даже и орнаментальную. Но это, как бы поточнее выразиться, не высокая художественность, а чаще всего просто штамп. Естественно стремиться к идеальному сочетанию, но это редко кому удается. Маятник качается и для каждого писателя, и для литературы в целом. Тут всё дело в амплитуде, которая определяется временем.

А в какое время действует роман Булгакова и в чём его литературные особенности?

Прежде всего, тридцатые годы прошлого века характеризуются возникновением и расцветом социалистического реализма. Необходимость искусства не ставилась под сомнение ни партией, ни её вождями. Естественно, искусство рассматривалось как мощный идеологический инструмент по воспитанию нового коммунистического человека. А посему подлежало строгому идеологическому надзору. Сталин, например, читал всё написанное советскими литераторами, нередко высказывал свое мнение, которое становилось подавляющим… Не пропускал спектакли. Так, по свидетельству очевидцев, семнадцать раз смотрел во МХАТе «Белую гвардию» Булгакова. Внимательно слушал музыку. И даже, как считают многие искусствоведы, выступил автором известной анонимной статьи «Сумбур вместо музыки», направленную против Дмитрия Шостаковича.

Но новое время требовало новых авторов. И тут возник дефицит кадров. Многие русские писатели отплыли неизвестно куда на «философском пароходе», а оставшиеся явно склонялись к традиционной русской литературе. Со всей остротой встал вопрос — где взять новых? Конечно же, из рабочего класса! Но их надо *научить* писать. Так в те годы возникла дискуссия о *мастерстве* писателя. Идея, на первый взгляд, проста и понятна — взять толкового парнишку и преподать ему уроки литературного письма. Что получается без таких уроков — ярко описал Борис Лавренёв в образе Марютки в трагедии «Сорок первый».

Учатся же, и по многу лет, художники, музыканты, балерины. Так, может быть, и писателя надо учить? За эту идею горячо взялись Луначарский, Горький, замечательный поэт и исследователь литературы Валерий Брюсов и другие. Брюсов даже написал книгу со значащим названием-оксюмороном — «Ремесло поэта». Книга, кстати, весьма глубокая и, несмотря на название, прежде всего посвящена художественности.

На другом конце дискуссии были Булгаков, Алексей Толстой и ещё некоторое количество больших писателей. Они предупреждали, что мастерство *убивает художественность*. Это, конечно, сильное преувеличение, художественность немыслима без мастерства, но крен в сторону мастерства ни к чему хорошему художественную литературу привести не может.

Хочется высказать собственное мнение по этой дилемме с высоты, так сказать, прошедших лет.

Техника литературного письма чрезвычайна сложна, может быть, даже сложнее, чем в любом другом виде искусства, несмотря на кажущуюся, на поверхностный взгляд, простоту. Но можно ли технике научить? С древнейших времен технике рисования, ваяния, музицирования учили опытные мастера, передавая свой опыт. Тут длительна и сложна физическая сторона дела — нужно «набить» руку, глаз, слух… И помощь учителя совершенно необходима. Но кто-нибудь слышал, чтобы учили писать стихи? Более того, большинство поэтов и писателей имели образование совсем в других областях — математике, инженерном деле, медицине и так далее. И даже зачастую продолжали заниматься своей «рабочей»

профессией. Примеров масса. Врачи Чехов и Булгаков, лауреат Нобелевской премии по литературе физик Бертран Рассел, школьный учитель математики Александр Солженицын…

Сейчас уже стало банальностью выражение — воспитать поэта нельзя. Но считается, что научить его мастерству можно. По моему глубокому убеждению — не только нельзя, но и просто опасно.

Расскажу один эпизод, просто просящийся в притчу.

Мой внучок, ярковыраженный левша, был определён в секцию бадминтона. Конечно, мы его напутствовали, что надо во всём слушаться тренера, выполнять задания, стараться и тому подобное. Через некоторое время выяснилось — внучок играет правой ручкой. В чём дело? Оказалось, что на первом же занятии милая девушка объявила: «Так, дети, взяли ракетку в правую ручку и…». Надо ли говорить, что великого бадминтониста из моего внучка не получилось.

В каком-то смысле все писатели — левши, а учителя требуют взять перо в правую руку.

Особенность писательского дела в том, что не только не требуется «набивать руку», но и ни в коем случае нельзя этого делать. Писатель обязан *учиться* писать всю жизнь, до самых преклонных лет. Собственно, если он уже не может учиться, то это и есть преклонные литературные годы — независимо от возраста. Но вот *учить* его нельзя, пусть держит перо в какой угодно руке. Художественность, давящая его изнутри, должна найти выход только в собственной форме, что в конечном итоге и есть мастерство. И сделать он это может только сам,

учась на собственных успехах и неудачах и читая огромное количество литературы и о литературе. Конечно, элементарные знания о метре, рифме, ритме, строфике ему необходимо дать, но это делается ещё в школе.

Посмотрим, как иронизирует по поводу «мастерства» Булгаков.

Прежде всего, мастер, столкнувшись с соцреалистической критикой, заявляет, что он писать больше не будет. Особой иронии здесь нет — сломался писатель, что поделаешь. Подействовала критика, больше похожая на донос, это определённые действия властей, на что Булгаков прозрачно намекает… Не борец мастер, не герой, не станем же мы его осуждать за это.

Но вот в превращениях Бездомного ирония Булгакова тонка, скрытна и грустна, если не горька.

В первой главе Иван Николаевич предстает не только знаменитым, но и *талантливым* поэтом. Это потом уже мастер с пренебрежительной иронией уничижительно скажет о его стихах, *«что ж, я других не читал»*, превращая всю советскую поэзию в безликую и бездарную. То есть Бездомный, в глазах мастера, тот самый парнишка, которого научили писать стихи. Да и сам Бездомный станет негативно отзываться о своём творчестве. И мы под гипнозом этих «авторитетных» высказываний будем того же мнения. Но в первой главе сам Берлиоз, хорошо разбирающийся в литературе, что неоднократно подчёркнуто Булгаковым, даёт очень высокую оценку таланту Бездомного: *«Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича — изобразительная ли сила его таланта (…), но Иисус в его изображении получился*

ну совершенно как живой». Вы можете придумать больший комплимент поэту?

И тут Бездомный подвергается соцреалистической обработке. Писать следует не то, что хочешь и можешь, а то, что надо. Да, поэт «*очень хорошо и сатирически изобразил*», но печати поэма не подлежит. В критике и наставлениях Берлиоза, в его системе доказательств несуществования Иисуса, кроме иронии, проступает чёткая грань между мастером и художником: мастер должен знать — *когда, что и как* писать, а вот художник всего этого не то, чтобы не знает, но слушает, прежде всего, себя. «*И даль свободного романа, / Я сквозь магический кристалл / Ещё неясно ощущал…*». Проще говоря, мастер знает, что напишет, а художник порой даже не догадывается.

Затем Иван попадает в руки мастера, объявляющего поэта своим *учеником*. Чему учил мастер и, главное, когда, остаётся за пределами романа, но результат «обучения» совершенно потрясающий — Бездомный заявляет, что уже никогда не будет писать. Так чему он учился у мастера?

В конце романа лихой и самобытный поэт Бездомный вообще исчезает и в очень грустном финале появляется уже в облике ординарного профессора Ивана Николаевича Понырева — с «*исколотой памятью*», которому колют какую-то тёмную жидкость, чтобы он вообще ничего не вспоминал. И только при полной весенней луне что-то брезжит в его сознании, что-то о бывшей когда-то настоящей жизни…

Не в этом ли один из замыслов и ирония Булгакова? В эпоху построения социализма и соцреализма талантливым *художникам* места нет — мастер как художник умирает ещё при жизни, а затем и вообще успокаивается, а талантливый Бездомный становится *«бывшим поэтом»*…

Обратим внимание, что мастер постепенно превращается из художника, *имеющего дар* описывать мир, в мастера, знающего, как это делать. О том, что дар описывать у него пропал, он сообщает Бездомному.

Если в образе мастера Булгаков явственно намекает на Горького, то не случалось ли у того в жизни нечто подобное? Писал ли он что-то вроде библейского романа мастера? В принципе не должен был. В нашем — советском — представлении, Горький был кристально чист перед революцией и партией как великий пролетарский писатель. Давайте сразу договоримся — Горький большой, может быть, очень большой, писатель, оказавший влияние на всю мировую литературу. И, безусловно, таким являлся в глазах Булгакова: *«Не симпатичен мне Горький, как человек, но какой это огромный и сильный писатель…»*.

Но какие-то намёки у Булгакова всё-таки должны быть. Перечитаем внимательней всё, что касается библейского романа.

Так вот же оно! Прямо на поверхности!

У всех, кто в романе Булгакова касается библейского романа, удивление и даже изумление: «Как? Сейчас?! В наше время?!». А в чём, собственно, дело? Какое нужно время, чтобы написать исторический роман о Понтии

Пилате? В это время писалось много исторических произведений. Например, «Пётр I» Алексея Толстого, встреченный, как говорится, бурными аплодисментами. Нет, мастеру постоянно тычут — несвоевременно! Господи! У Горького же есть такая книга, которая так и называется: «Несвоевременные мысли». Книга эта печаталась в газете «Новая Жизнь», а отдельным изданием небольшим тиражом вышла в 1918 году где-то в Прибалтике. В советское время, правда, эта книга никогда не издавалась, более того, и не упоминалась. А сам Алексей Максимович от неё, по-видимому, отказался. Но Булгаков наверняка читал.

Ко мне эта книга попала в результате археологических раскопок в эпохальных отложениях центрального московского букинистического магазина, прямо под окнами известного здания на Дзержинской площади. А обладание этой книгой могло привлечь ненужное внимание этих окон. И чуть не привлекло, когда я дал кому-то почитать.

Книга Горького, с очень значащим подзаголовком «Заметки о революции и культуре», заслуживает отдельного и большого разговора. Сейчас же я ограничусь собственным впечатлением.

Книга очень честная и реалистическая — вплоть до натурализма. Описывается, так сказать, жуткая практика установления власти большевиками. В ней собственные наблюдения, рассказы очевидцев, письма участников событий и другая документальная проза. И, конечно же, оценка и размышления писателя о происходящем на его глазах. До революции Горький разделял

убеждения социалистов и революцию приветствовал. Но то, как она реализовывалась, страшно его поразило. В море крови и звериной жестокости он не увидел Культуру и, прежде всего, права человека, которые он считал главными целями революции. Методы Ленина и его команды, жестокость и беспощадность, отвращают его от происходящего и заставляют переосмыслить основы идеологии. Книга носит явный и яркий антиленинский характер, показывая фанатичное стремление вождя к власти любой ценой. Но цена проливаемой крови, считает Горький, намного превышает стоимость цели.

Сюжетной переклички книги Горького с библейским романом я не увидел, разве что в глубоком философском плане: выбор между житейской необходимостью, кто и как её понимает, и нравственностью, которая вроде бы для всех одна.

А вот в судьбах произведений и авторов прослеживается явная аналогия.

Склонный к афористичности поэт Иосиф Бродский говорил: «*Если имеешь смелость что-то писать, то имей и смелость отстаивать написанное*». Прекрасно сказано! Я только позволил бы себе уточнить формулу Бродского: «Если имеешь *смелость* что-то писать, то имей и *мужество* отстаивать написанное». Оба автора проявили изрядную смелость *написать* полотна с высоты человеческих достоинств и нравственности. Запечатлённое ими время предстаёт объективно и без прикрас. То есть художественная задача выполнена.

Но дальше от писателя требуется «*внести свою форму в мир*», как считал Александр Блок. А вот это уже

требует терпения, мужества и настойчивости. Мужества громадного, а порой и отчаянного. И именно этого качества не хватает нашим авторам. Они сами в ужасе бегут от своих произведений.

В самом деле, что происходит с мастером? Столкнувшись с негативными процессами восприятия своего романа, с несправедливой критикой, откровенной ложью и инсинуациями, мастер во всём обвиняет свой роман и не только отказывается от него, но и делает его ненавистным. То есть, скажем прямо, трусливо от него сбегает. Конечно, в романе мы глубоко сочувствуем автору, возмущаемся вместе с Маргаритой оголтелой идеологической писаниной всяких латунских и даже приветствуем разгром квартиры. Но факт предательства мастером своего романа остаётся фактом.

Более того, заканчивается библейский роман уже совсем невероятно — полным оправданием Понтия Пилата и выводит убитого и убийцу чуть ли не под ручки, на «*широкую лунную* (призрачную)» дорогу социалистического реализма. У меня от этой картинки просто мороз по коже. Убийственна ирония в последней беседе Иешуа и Понтия Пилата: «*…какая пошлая казнь! Но ты мне скажи — (…) — ведь её не было! Молю тебя, скажи, ведь её не было! — Ну, конечно, не было — отвечает хриплым голосом спутник, — это тебе померещилось. — И ты можешь поклясться в этом? — заискивающе просит человек в плаще. — Клянусь — отвечает спутник…*». И дописывает роман не мастер, а его верный ученик Иван Николаевич Поныров — «*после укола*», меняющего «*неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то*

*тучи, которая кипит и наваливается на землю, **как это бывает во время мировых катастроф**».*

Заметим попутно, что многие произведения Булгакова заканчиваются ироничными фантастически-невозможными концовками, как бы подчёркивая, что выхода нет. В «Собачьем сердце» Шариков вновь превращается в собаку. Но мы-то понимаем, что это как паста из тюбика — выдавить можно, а вот обратно — никак. В «Роковых яйцах» — в августе мороз…

Параллельно перипетиям романа развивается неровная линия любви наших героев. И тут мастер норовит сбежать под предлогом как бы не сделать свою любимую несчастной с ним. А лишить её любви — осчастливить? За любовь нужно бороться, а это требует мужества.

Горький поступает со своей книгой куда страшнее. Он не только отказывается от неё, но печатает лубочные картинки жития святаго Ленина в работе «В. И. Ленин», в которой вождь мирового пролетариата предстаёт добрейшим и умнейшим человеком на Земле. Куда-то делись жестокость и беспощадность Ильича… «*Но ты мне скажи — ведь её не было! Молю тебя, скажи, ведь её не было! — Ну, конечно, не было*». Это ли не законченное предательство своей честной книги?

Не потому ли и мастер, и Горький не заслужили Света? А только покой. То есть смерть.

Заканчивая сопоставления мастера и Горького, остановимся на ещё одном моменте.

Альфред Барков полагает, что Горького Булгаков имеет в виду и под Берлиозом. На советской арене Горький предстает в двух, почти не пересекающихся, ипостасях:

как художник-мастер и как глава советской литературы. В этом смысле «отрезало голову» звучит как обезглавливание. Прежде всего, МАССОЛИТА. Эту аббревиатуру Барков остроумно расшифровывает не только как «массовая литература», но и «мастера советской литературы». Заседание без Берлиоза уже не только иронично, но и просто пародийно.

К сожалению, в одной статье невозможно объять необъятные глубины романа. Да и нужно ли? Дальше вы уж сами, уважаемый читатель. Раскройте книгу на любимых страницах, положите под правую руку работу Баркова, полную ценнейших сведений, а, может быть, — чем чёрт не шутит! — сказал бы Воланд, — и мою статью под левую — и наслаждайтесь!

Но одной из главных загадок — романа в романе — невозможно не коснуться. В самом деле, что это за приём изобрел Булгаков? Над чем иронизирует?

Литературоведы, в том числе и А. Барков, исходят из совершенно правильного положения, что раз Булгаков поместил оба романа под одной обложкой, то следует найти взаимодействия художественных текстов. И находят. Чего стоит, например, параллель между Низой и Маргаритой. Но всё это не снимает вопроса о глубинном смысле приёма. На что намекает Булгаков?

Как мы уже видели, роман Булгакова исключительно литературен, то есть взаимодействует с большим количеством произведений и богатой литературной жизнью описываемой эпохи. Так, может быть, и объединение «античного» и «московского» романов должно отослать нас к какому-то источнику?

Но поиски аналогов в русской и мировой литературах меня ни к чему не привели. Как вдруг взгляд упал на лежащую на столе Библию, с которой я сверял булгаковский текст. Господи! Вот же оно!

Действительно, разве в Библии не соединены два совершенно разнородных текста? Даже более того, две разных религии. Разнородных — как по содержанию, так и по стилю. Ветхий Завет — основа иудейской веры, и Евангелие — христианской. В первой части действует кровь и мщение, Бог, заботящийся о поклонении себе. Во второй — Благая весть об Иисусе, взывающая к человечности. Хочу предупредить — я никоим образом не кощунствую и не касаюсь вопросов веры, я лишь рассматриваю Библию как литературное произведение. По всей видимости, как и Булгаков. Именно неисчерпаемая художественность Библии порождает на протяжении тысячелетий множество толкований, направлений и даже целых конфессий.

Но как могут уживаться эти тексты под одной обложкой?

Исторически вроде бы ясно. Первые христиане были евреи и, естественно, рассматривали Иисуса как очередного пророка. Распространившись по миру, христианство оторвалось от иудейских корней, но, тем не менее, сохранило Ветхий Завет в почти первозданном виде.

Так не в этом ли заключается композиционная ирония Булгакова? Ещё раз хочу повторить — ирония не сатира и не сарказм, а только «противное разумеем».

Такое привлечение Библии — как внетекстовой структуры романа Булгакова — порождает множество

ассоциаций. И, прежде всего, «античный», как бы библейский, текст романа превращается в Ветхий завет, а житие, мучения и смерть мастера — в Новый. Понятно, что это всего лишь глубокая ирония. Роман явно антисимметричен или, лучше сказать, дисимметричен Библии.

Я бы не стал рассматривать *пилатовы главы* как булгаковский вариант Евангелия. И не следует считать их «Евангелием от сатаны», хотя первая глава античного повествования нашёптана именно Воландом.

Во-первых, Иешуа присутствует только в первой главе романа и только в диалоге. Внимательный читатель вспомнит, что он появляется ещё на последней странице романа — во сне Ивана Николаевича Понырева, но это уже сказочный соцреалистический финал. Основное место от начала и до конца занимает Пилат — его действия, поступки, размышления. Перед нами трагедия человека, осознавшего необратимость собственной трусости. Иешуа мы ассоциируем с Иисусом канонических Евангелий, и потому нам кажется, что он главный герой. Но в тексте романа это совершенно не так.

Во-вторых, Булгаков сам неоднократно подчёркивает, что роман о Понтии Пилате. О его трусости и предательстве, приведших к мученической казни Иешуа, а не о добровольно принятых нечеловеческих муках. Более того, Иешуа просит не бить и не убивать его. Ещё одна тонкая и скрытая ирония — именно так переписывали историю советские мастера социалистического реализма. Как вам под таким углом зрения диалог в конце второй главы: «*— А не надо никаких точек зрения! — ответил*

странный профессор, — просто он существовал, и больше ничего. — Но требуется же какое-нибудь доказательство… — начал Берлиоз. — И доказательств никаких не требуется — ответил профессор…». Действительно, достаточно магии чешуйчатого слова. И никаких других точек зрения не надо, есть одна-единственная, но совершенно правильная. Непонимание иронии, принятие буквально и всерьёз неоднозначного текста приводит к толкованию совсем не того романа.

Объединение разностилевых текстов, будь то исторически сложившиеся, как в Библии, или сознательный композиционный приём, немедленно порождает динамическое взаимодействие между частями и деталями… Возникают всё новые и новые смыслы. К сожалению, фрактальное прослеживание связей, параллелей и ассоциаций выходит далеко за пределы одной статьи. Остановимся лишь на общем для обеих частей романа совершенно невероятном образе.

Это образ мглы, накрывающей Ершалаим и многострадальную Москву. Как мы помним, *«это бывает во время мировых катастроф»*. О каких катастрофах идёт речь?

В ершалаимской части романа это, прежде всего, казнь Иешуа. В соотнесении с евангелиевским распятием понятно, какие вселенские катаклизмы ждут нашу планету.

Проповедь Иешуа грозит катастрофой иудаизму и израильскому народу. Это прекрасно понимает первосвященник Каиафа, защищая свои ценности и навлекая гнев всемогущего Пилата. Покрываясь пятнами, с горящими глазами и скалясь, говорит: *«Не мир, не мир принёс*

нам обольститель народа в Ершалаим…». Так и напрашивается — *«не мир, но меч»*. И дальше: *«Но я, первосвященник иудейский, покуда жив, не дам на поругание веру и защищу народ!»* Как известно, не защитил, а напротив — казнью сильно осложнил жизнь и себе, и своему народу…

Если последствия ершалаимской катастрофы просматриваются в будущем, то московская катастрофа имеет реальные черты настоящего. Ознакомившись с последствием своего социального эксперимента над ни в чем неповинным народом, Воланд нагоняет кипящую тучу — и мгла поглощает Москву. То есть та жизнь, что была так мила сердцу Булгакова (вспомним «Белую гвардию»), провалилась в тартарары и больше никогда не возродится.

Так что же за роман мы с вами прочли? И, наверное, будем читать ещё не одно столетие.

Для меня основной приём романа — ирония, экономящая массу психической энергии и примиряющая писателя с самыми чудовищными событиями, — отрезанием и отрыванием голов, кипящими тучами, трусостью и предательством, с чем примириться никак нельзя. И в то же время роман чрезвычайно серьёзен, ибо «противное разумеет». Он порождает у нас улыбку, но и заставляет напряженно думать, отыскивая всё новые и новые смыслы. И, конечно же, побуждает задуматься о нашей собственной судьбе, судьбе нашей страны и народа.

Прежде всего, это полотно написано с очень высокой точки зрения. Как, например, картины Питера Брейгеля. Выполнена основная задача романиста — запечатлеть

время. Мы видим, слышим и осязаем наше прошлое, настоящее и будущее. Но какие?

В прошлом, по замыслу автора, остались добротные милые сердцу Дома с благоустроенным бытом, без каких-либо квартирных вопросов. Интеллигентные, воспитанные и хорошо образованные люди. Осталось там и творчество с великолепным мастерством. И именно *оттуда* роман о Понтии Пилате — с осуждением трусости… В общем, весь тот дорогой сердцу Булгакова мир, который уже никогда не вернётся.

А вот в настоящем — с ироничной улыбкой — Булгаков оставляет нам какую-то чертовщину, которая неизвестно сколько будет длиться. Здесь и доверчивые люди, раздетые догола очередным социальным экспериментом и рассчитывающиеся ничего не стоящими бумажками. Здесь и нескончаемый квартирный вопрос, который всех портит. Здесь и советские служащие, принудительно-слаженно распевающие песни — как апофеоз единогласного согласия с проводимой партией линией.

Кстати, а что за песню они распевают? Когда-то, в первой половине XX века, да и в доброй четверти второй, песню эту знали все. Сейчас же она почти забыта и воспринимается читателем просто как хоровое пение. Но у Булгакова «просто» ничего не бывает. Советую ознакомиться с текстом, не пожалеете.

А суть этого эпического полотна в каторжанине, тяжело пробирающемся на волю через глухие леса, болота и водные преграды. Последнее осуществляется на вместительной омулевой бочке с требованием к пронизывающему восточному ветру — Баргузину — энергичней

пошевеливать вал — управляющее бочкой устройство. Куда плывёт это замечательное плавсредство и что ждёт нашего свободолюбивого заключенного на той стороне Байкала, мы не совсем понимаем, но главное — двигаться вперёд. Судя по тяжёлому мотиву и нелёгким словам, мы имеем дело с политкаторжанином — не стали бы слагать такие саги по бандиту.

Песня становится ироничной метафорой революционного движения народа к светлому будущему. Но подойдёт ли он к нему? По-моему, у Булгакова большие сомнения. Тем более, что руководить им будут пустые партийно-бюрократические костюмы.

Но самая горькая и едкая ирония Булгакова посвящена всепобеждающему методу социалистического реализма. Роман как бы предупреждает, что могут сотворить даже с самым замечательным текстом мастера литературного дела, инженеры человеческих душ. Здесь ирония Булгакова по понятным причинам очень скрытна, но если проследить за движением романа, то становится очевидной.

Русской литературе, как бы ни была горька описываемая действительность, всё-таки присущ оптимизм, исходящий из самой сути русского народа и его религии. Надежда нас никогда не покидает.

А как обстоят дела с будущим в романе Булгакова?

На первый взгляд, Булгаков ничего светлого не видит. Москва съедается тьмой, раскалывающей молниями небо. Мы видим ироничную фальшь примирения Иешуа с Пилатом, который весь роман проходит «*в белом плаще с кровавым подбоем*»; мастера, отказывающегося

выращивать в реторте нового гомункулуса и обречённого *«слушать беззвучие»*; бедного Иванушку, превращённого в беспамятного Ивана Николаевича Понырева… Да и сам Воланд, *«не разбирая никакой дороги, кинулся в провал»*…

И тем не менее, оптимизм всё-таки присутствует. И в самом ироническом стиле романа, и в многочисленных значащих «нестыковках», взгляде на всё происходящее.

И, конечно же, в знаменитой фразе, давно оторвавшейся от романа: ***«Рукописи не горят»***.

ВЕЛИКИЕ ВЕХИ ЛИТЕРАТУРЫ: *ГОМЕР. ДАНТЕ. ПУШКИН*

«Человек есть то, что он читает»
Иосиф Бродский

Литературный процесс, как движение художественного языка, протекает непрерывно, хотя и скачкообразно. От одной великой личности к другой, стоящих на временной шкале с непредсказуемой закономерностью. Именно эти личности определяют движение, меняя или поворачивая сознание человечества. Именно они определяют развитие мировой литературы, и читателю обязательно надо знать их имена и произведения.

Казалось бы, имён накопилось много — не перечесть. Не совсем так. Если мы вглядимся в прошлое и настоящее, то с удивлением увидим, что не так уж и много. Даже, я бы сказал, обескураживающе мало. Томас Манн, выдающийся немецкий писатель, лауреат Нобелевской премии, писал, что если бы его попросили назвать шестерых, нет даже четырёх, великих поэтов мира, он никогда бы не забыл Пушкина. О Пушкине разговор впереди, а сейчас обратим внимание на такое небольшое количество за три тысячи лет.

Интересно определиться с именами.

Говоря о четвёрке, почти очевидны Гомер, Вергилий, Данте, Пушкин. А к шестёрке добавим Шекспира и Гёте. Вот, собственно, и всё о мировой поэзии, и совершенно нечего пугаться. А между ними огромное количество гениальных, замечательных и просто хороших поэтов — то самое море литературы. Тут уж выбор за каждым.

Из этой великой шестёрки я выбрал трёх самых-самых, охватывающих три тысячи лет европейской поэзии — Гомер, Данте, Пушкин. Мы непозволительно пропускаем Вергилия, мост между двумя эпохами. Но есть некоторые оправдания. Во-первых, рамки статьи. А во-вторых, пожалуй, главное: Вергилий один из основных персонажей поэмы Данте, и мы его обязательно коснёмся.

Эти имена знают все, даже те, кто никогда не брал в руки «Илиаду», в «Божественной комедии» только рассматривал гравюры Гюстава Доре, не задавался вопросом, что значит оксюморон «роман в стихах». Почему они до сих пор на слуху и, по всей видимости, останутся до конца человечества? Что они внесли в мировую литературу такое, не позволяющее их забыть?

Этим именам, их судьбам и творчеству посвящены сотни, если не тысячи, работ. Большое впечатление на меня произвела глава в работе А. В. Волошинова «Математика и искусство», из которой я взял даже подзаголовок «Гомер. Данте. Пушкин». А. В. Волошинов снабдил меня массой фактического материала и цитат, используемых в этой статье, но он рассматривал эти имена в зеркале математики. Очень продуктивный подход, мы же

рассмотрим с точки зрения художественного языка, определение которому дано в статье «Почему велик русский язык».

Гомер

Место рождения — не знаем. Несколько греческих городов спорят за честь быть родиной великого поэта, но вряд ли кто-то одержит верх. Время рождения — не знаем. Предположительно VIII–VII века до н. э. От кого рождён, кем был, как выглядел — не знаем. От современников, по понятным причинам, — ни звука.

Следует отметить, что писатели, особенно такой величины, перерастают свои произведения и становятся общественным и политическим явлением. Как в современной им жизни, так и в последующих веках. То есть становятся *историческими личностями*. А, значит, входят в литературу и историю не только творениями, но и своей биографией, которую мы усердно изучаем.

В литературоведении есть историко-биографический раздел, которому с удовольствием уделяют внимание множество литературоведов. И порой раскапывают такие эпизоды — глаза на лоб. Интересно? Очень! Но все ли эти любопытные открытия расширяют наше понимание авторов и их произведений? Помню, с каким удовольствием слушал устный рассказ изумительного рассказчика Ираклия Андроникова «Загадка Н. Ф. И.». Рассказ великолепный! Как малое художественное произведение. Но добавило ли что-нибудь раскрытие инициалов адресата послания в понимание творчества

Лермонтова и этого конкретного стихотворения? Боюсь, что немного. Даже есть опасение, что восхитительный бестелесный образ несколько снизился, обрастая житейскими подробностями.

Все эти милые литературоведческие игры совершенно не касаются громады личности нашего героя. Увы — ничего не знаем и негде покопаться.

Вообще говоря, биография дело весьма интимное, и мотивация поступков или поворотов подвергается догадкам, предположениям, а то и просто вымыслам. Возникают искажения, и истории обрастают мифами и легендами. Часть литературоведов и историков их упорно насаждают, другая часть с тем же упорством развенчивает. Оставим им эти специфические занятия. Нас будет интересовать именно роль личности и произведений в литературе и истории.

Непроницаемая историческая завеса личности Гомера не могла не возбудить учёные умы. Стали строить догадки с той или иной долей обоснованности, достраивать, что-то раскапывать в поэмах. И уже в III веке до н. э. началась борьба двух направлений гомероведения. Одни (так называемые хоридзонты — разделители) считали, что никакого Гомера не было, а великие поэмы есть собрание разрозненных песен аэдов — греческих певцов. Другие — унитарии — категорически возражали…

В литературе о литературе (часто эти изыскания не слишком научны) встречаются острые, любопытные и очень занимательные разговоры об авторстве известных произведений. Наверно, все слышали споры о Шекспире, начатые лет пятьсот назад и продолжающиеся

до сих пор. Ещё не кончилась дурно пахнущая идеологией полемика об авторстве великого романа XX века «Тихий Дон». Как-то в начале перестройки мне попалась статья одного критика, прощу прощения, имени не запомнил, оспаривающая авторство текста песни «Вставай, страна огромная» Лебедева-Кумача, от которой у меня, слушающего её в тысячный раз, мурашки по телу до сих пор.

Последний пример особенно разителен — на что только не идут литературоведы, чтобы заявить о своих «открытиях».

По легенде критика — стихотворение было написано каким-то обрусевшим немцем ещё в Первую Мировую и отослано Лебедеву-Кумачу, у которого пролежало до 22 июня 1941 года, а затем явлено миру. С небольшими поправками — вместо «с германской силой тёмною» появилось с «фашистской». В статье много материала о светлой личности первоначального поэта и довольно тёмной Лебедева-Кумача. Естественно, никаких прямых фактов и доказательств не представлено.

Между тем, достаточно внимательно прочитать великое героико-трагичное стихотворение, и становится совершенно очевидно, что оно не могло быть написано в начале XX века.

В самом деле. Уже первые строки никак не вписываются в обстановку Первой Мировой — «*Вставай, страна огромная, / Вставай на смертный бой*». С кем? Это ещё не была война на уничтожение — отхватить территории, отторгнуть Украину, ещё что-то урвать — да. Но из-за этого всей страной на смертный бой не встают. Да и на орду немцы ещё не были похожи.

Или вот такие «мелочи». «*Не смеют крылья тёмные / Над Родиной летать*». О каких крыльях могла идти речь? О картонных монопланах и бипланах? Скорее всего, речь идёт всё-таки о чёрных тучах «мессершмиттов», но это уже другая эпоха. И далее: «*Поля ее просторные / Не смеет враг топтать*». Никогда в России не было просторных полей! Огромные пространства — да, безусловно, воспетые сотнями наших поэтов. Но огромные поля, как возделываемые участки земли, появились только в СССР, когда крестьян согнали в колхозы, а земли объединили.

Сейчас эту статью уже мало кто помнит, и даже где-то были приведены доказательства авторства Лебедева-Кумача. По-моему, основной мыслью статьи было — не может быть, чтобы автор пионерско-комсомольской романтики типа «*Взвейтесь кострами, синие ночи. / Мы пионеры, дети рабочих*» написал этот трагический мировой шедевр. Но поэзия знает такие примеры. «Марсельеза» и её автор, поэт невеликих возможностей Руже де Лиль. Помните «Гений одной ночи» Стефана Цвейга?

Интересно, что Гомер не только стоял у истоков европейской литературы, но и этой окололитературной возни. Великий и тут велик!

Ладно. Спорят себе учёные мужи и пусть себе. И нам интересно заглянуть на эту кухню с очень лакомыми и хорошо украшенными блюдами. Нам, читателям, не так уж важно: Шекспир писал свои замечательные трагедии и комедии или Френсис Бэкон или граф Кристофер Марлоу. И даже можно представить, но совершенно невозможно согласиться, что автором «Тихого

Дона» является казачий писатель Фёдор Крюков, как бездоказательно предположил А. И. Солженицын. Есть великие тексты — читай и наслаждайся. Правда, восприятие может несколько снизиться, если подозреваешь, что в начале книги стоит липовое имя, но, согласитесь, это мелочи.

И мы с вами никогда не стали бы вовлекаться в эту полемику, если бы не Гомер. Тут случай особый, уникальный и, может быть, единственный в мировой литературе.

Если в приведенных примерах и других случаях спор идёт об имени, но наличие *автора* не отрицается, то в «Илиаде» и «Одиссее» отрицается сам автор. Вернее, единый автор — независимо от его подлинного имени, которое, видимо, уже никогда не будет установлено. Тут мы, приверженцы гипотезы о литературе, движущейся от одной выдающейся личности к другой, просто не можем не встать под знамена унитариев.

Аргументы хоридзонтов достаточно солидны и весомы. Вот основные. Отсутствие в Древней Греции письменности в те времена и первая запись только в VI веке до н. э., то есть через 200–100 лет после создания поэм. Обнаружены в тексте различные нестыковки, повторы, вставки. Остальные домыслы, вроде невозможности без письменности удержать в одной голове такой объем текста — 15693 строк в «Илиаде» и 12110 в «Одиссее», оставим без внимания. Мы не гении и представить себе не можем, что творится в этих непостижимых умах, и их возможности. Эдак мы многие произведения объявим невозможными. Например «Войну и мир».

Рассмотрим доводы подробнее.

Да, письменности не было. Тем не менее, поэмы являются литературой, высокой литературой. А, значит, обладают всеми признаками письменной, а не устной речи. Сам термин «литература» означает *написанное*, а не проговоренное. Другими словами, как пишут, так не говорят. А то попробуйте проговорить монологи Достоевского на пару страниц. Но создаются творения прежде всего в уме, а на бумаге уже слова расставляются потом. И, конечно, под пером видоизменяются. Арсений Тарковский писал об изданных стихах: «*Стихи попадают в печать, / И в строчках, расставленных с толком, / Себя невозможно признать / Бессонниц моих кривотолкам…*». Но строчки-то уже были, и поэт знал, как они приблизительно расположатся на листе. Как представлял себе свои стихи Гомер, не имея зеркального письменного отражения? Как цепочки слов? Как синусоиды звукового волнового процесса? А может быть, гений предвидел письменные знаки и видел свои стихи записанными? Наверное, мы никогда не узнаем, можем только предполагать… Интересную попытку сделал замечательный французский художник Никола Пуссен в картине «Парнас». Там Гомер, кстати, не слепой, преподносит свои произведения Аполлону в виде… книги! Фантазия или прозорливость художника?

Кстати, а ведь письменность в Древней Греции когда-то была! Где-то в начале первого тысячелетия до н. э. и не только иероглифическая, но и алфавитная, заимствованная у финикийцев. Потом Грецию постигли так называемые «тёмные века» с завоеваниями, раздорами, грабежами, куда-то буквочки потерялись и восстановились

уже после Гомера, правда, в ином виде. Но память о письменности могла и сохраниться. И, может быть, Гомер о ней знал.

Так или иначе, но письменную форму для своих поэм Гомер создал. Что касается памяти, не столько самого Гомера, сколько передающих его строки из поколения в поколения. Человек сконструирован с запасом и даже избыточностью, и какие-то чувства и свойства могут компенсироваться за счёт других. Так потеря зрения обостряет слух, обоняние, осязание. У древних греков не было письменности, значит была память, о размерах которой можно только гадать. Не слишком же мы удивляемся мнемотехникам, способным запомнить толстенную книгу с цифрами и формулами от корки до корки.

Но есть и другие — противоположные — примеры зигзагов коллективной человеческой памяти. Например, «Слово о полку Игореве». Этот шедевр древнерусской письменности, созданный приблизительно в 1200 году, далеко опередивший своё время, был напрочь забыт и открыт только через 600 лет, благодаря чудом сохранившемуся пергаменту. Злой рок продолжал преследовать поэму, и оригинал почти тут же сгорел в московском пожаре 1812 года. Хорошо, что переписчики и первые переводчики успели…

Или «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. Созданный примерно в одно время со «Словом», был открыт европейской литературой только в девятнадцатом веке и произвёл на читателей ошеломляющее впечатление.

И вот вам исторический парадокс! Поэмы Гомера — не записанные, не имеющие твёрдую личность автора — оказали решающую роль на развитие европейской литературы, а «Слово» и «Витязь» пришли уже в сравнительно развитую культуру и не смогли оказать на неё существенного влияния. Так и остались памятниками древней письменности и величайшими достижениями человеческого духа.

Нестыковки, повторы, вставки… А могли ли они не быть? Каждый передающий текст не мог контролироваться автором и неизбежно что-то подправлял под себя и даже вставлял, не имея гигантского таланта Гомера. И, очень может быть, делал это совершенно не осознано, считая, что так оно и было. Ну и что? Суть, стиль, основной замысел, безусловно сохранились. И мы вряд ли имеем право укорять безвестных «соавторов». Главное они сделали — донесли.

Как видим, доводы хоридзонтов не такие уж неоспоримые. И крепости вокруг имени Гомера не построили.

А что значит собрание отдельных, независимых песен многочисленных аэдов? Кстати, певцы упоминаются и самим Гомером, а правдивость мифологического повествования доказал ещё Генрих Шлиман, раскопав Трою. Но кто такие аэды? Смотрим в словари: «*аэды (от греч. Aoidós — певец), в начальный период древнегреческой литературы (VIII–VII вв. до н. э., так называемая гомеровская эпоха) профессиональные певцы, сочинявшие и исполнявшие эпические песни под аккомпанемент кифары или форминги (разновидность лиры)*». Немного, но для общего образования сойдёт. Аэды — певцы на службе

общин и царей. Песни, как правило, народного содержания и небольшого размера. Их исполнение происходило по божественному вдохновению, а **это** практически всегда импровизация. Под достаточно примитивный аккомпанемент певец исполнял и собственные произведения, выбирая темы из сказаний о богах и героях.

По божественному вдохновению… Собственно, так создаются стихи и сейчас, особенно лирика, то есть небольшие по объёму произведения. И тут всё делается по наитию, практически без участия разума. Недаром Платон писал: «*Поэт — существо лёгкое, крылатое и священное, и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступлённым и не будет в нём более рассудка*». То есть, создавая стихи и распевные песни, поэт не задумывается над оформлением. А вот большие произведения, кроме божественного вдохновения, требуют сознательной работы над формой. Так могли ли боговдохновенные песни безымянных аэдов составить цельное произведение, с продуманной композицией, художественным языком и единым стилем? Не верится. Хотя вокруг этих составляющих художественного произведения споры ведутся до сих пор. Конечно же, всё не так просто. «Гомеровский вопрос» продолжается.

Но вот ещё одна, может быть, не слишком серьёзная, сторона вопроса. Среди хоридзонтов немало солидных учёных, докторов наук и профессоров, но все имена если и не забыты, то где-то на периферии истории науки, и массовому читателю практически неизвестны. А среди унитариев вы отыщете такие громогласные имена, как Аристотель, Гегель, Гёте, и немало других авторов

выдающихся произведений. Мы с вами не в плохой компании, а? И знаете, какой основной аргумент? *«Великое творится личностями, а не коллективами»*. В самом деле, есть ли хоть одно мировое произведение, созданное каким-либо объединением? Конечно, кое-что есть, но, как правило, не слишком серьёзное. Классический пример — «Козьма Прутков» Алексея Николаевича Толстого и братьев Жемчужниковых, но, согласитесь, это всё-таки юмор. Так что, если поэмы — собрание разрозненных авторов, то это единственный, наверное, пример в мировой истории.

Пожалуй, есть только одно великое, если не величайшее, произведение, написанное явно не одним автором. Это Библия. Ветхий и Новый Заветы. Но это совсем другое дело, к Гомеру отношения не имеющее — он не создавал религиозную систему, правила поведения, ритуалы и символику. Лично я полагаю Библию художественным произведением — сколько толкований, объединений и даже целых конфессий! — но весьма специфическим и сопоставлять с Гомером не вижу смысла.

Теперь аккуратно перейдём непосредственно к тексту поэм. Аккуратно не потому, что боимся запачкаться или запачкать… Нет, но за прошедшие тысячелетия поэмы рассматривались под такими сильнейшими микроскопами литературоведения и такими профессионалами, что даже и самым краешком касаться этого раздела теории литературы как-то боязно. Но мы и не будем вмешиваться в художественные и исторические особенности стихов, ибо вряд ли сможем сказать что-то новое. Кроме собственного взгляда, который всегда

индивидуален, так как художественный язык великих произведений неисчерпаем и к языку автора мы всегда добавляем свой. Но и со своим собственным мнением не будем спешить. Не забудем, нас интересует, как, даже не имея и приблизительной биографии, автор поэм стал великой исторической личностью.

Прежде всего — а есть ли прямые текстологические доказательства единства текстов «Илиады» и «Одиссеи», а также авторства обеих поэм, исполненных в не совсем совпадающих стилях? Доказательств логических, а не в бесконечных словесных излияниях.

Уже сравнительно давно, со второй половины XX века, математика стала обращать пристальное внимание на различные жанры искусства. Даже на поэзию, довольно трудно поддающуюся математическому анализу. И это сотрудничество начинает приносить прекрасные плоды.

Блестящий анализ Гомеровских поэм привёл А. В. Волошинов в книге «Математика и искусство». Очень рекомендую прочитать эту книгу всем интересующимся искусством. Если не всё будет понятно, то вреда не принесёт точно. Я многое почерпнул из этой книги, многое натолкнуло на размышления, в том числе и по теме данной статьи.

Не стану утомлять читателя системой доказательств А. В. Волошинова единого авторства поэм, показавшуюся мне весьма убедительной и аргументированной. Приведу лишь основные выводы.

Все песни подчиняются математическим законам симметрии и золотого сечения. Особенно показательны

выявленные многочисленные виды симметрии. Тут и зеркальная, и антисимметрия, и диссиметрия, и переносная, и цветная… И повторяется это *почти* в каждой песне. Признать данное обстоятельство случайностью никак невозможно.

Вот, например, роскошная антисимметрия в зеркальной симметрии текста шестой песни «Илиады».

Шестая строка:

Если бессмертный ты бог, от высокого неба сошедший…

Двадцатая строка:

Если же смертный ты муж и вскормлен плодами земными…

Восхитившись попутно необыкновенной красотой стихов, отметим, что их попадание в центр симметрии вряд ли можно признать случайным. Я, конечно, не представляю себе поэта, нудно считающего строки, хотя и это не исключено. Если бы было возможным *рассчитать поэзию*, то компьютер справился бы с этой задачей куда успешнее человека. Но и читал бы эти вирши, скорее всего, сам компьютер или восхищенные своей программой программисты. Академик Д. Д. Благой так говорил о Пушкине: «*Строго и точно расчисленная и вместе с тем подлинно вдохновенная "геометрия" пушкинских композиций остаётся совершенно незаметной и скрытой от глаз читателей и может быть обнаружена*

только в результате специального анализа». Оставим «специальный анализ» академикам, поблагодарив за высокий труд. Но мы, читатели, восприняли «пушкинскую геометрию» интуитивно, как делал, видимо, и сам поэт. Таково было его восприятие красоты, и если оно совпадает с нашим, то нам «очень нравится». Сомневаюсь, что Боттичелли создавая свою знаменитую красавицу Венеру, высчитывал золотое сечение от стоп до пупка и от пупка до шеи. Повторим — интуитивное восприятие и есть подлинное.

Итак, система красоты Гомера вписывается в математические построения. Но ранее я сказал *«почти»* вписывается, и даже выделил слово курсивом. Вот это «почти» крайне интересно с нашей точки зрения. А что не вписывается? Десятая песнь «Илиады». И до А. В. Волошинова многими, в том числе и унитариями, признанная вставной. То есть написанной не Гомером, а безвестными аэдами. И какой-то симметрии с остальными песнями найти не удалось. Очень показательно. Я думаю, что в любом произведении можно найти какие-либо системы, хотя бы в силу объединения строк по расположению на листе, размеру, ритму и так далее. И обнаружатся новые художественные смыслы, не отражённые в содержании. Но в том-то и дело, что система у каждого своя. И именно выпадение десятой главы подтверждает единство стиля всех остальных песен поэм. Приверженность Гомера собственной симметрии и золотому сечению говорит о единой системе, а, значит, и о едином авторе.

Об этом говорит и хорошо выдержанный гекзаметр песен. К. Г. Паустовский даже предположил, что сочинял

свои поэмы Гомер на берегу моря, под его вечный, неумолчный и ритмичный шум. И плеск волн рождал и количество слогов, и обязательную — прилив-отлив волны — цезуру в середине строки. Надо полагать, творил в одиночестве, а не в толпе аэдов.

Что касается некоторых стилевых отличий между поэмами, то большинство исследователей совершенно справедливо, на мой взгляд, полагают, что «Илиаду» Гомер писал в молодости, а «Одиссею» в более зрелом возрасте (не могу написать в старости, возраста мы не знаем). Меняется человек, меняется стиль, но единый стержень остается.

Если мы согласились с тем, что у поэм один автор, то следует ответить и на основной вопрос — что делает Гомера одним из основных титанов культуры? Почему мы считаем его ни больше ни меньше родоначальником европейской литературы? Человека без биографии, не увидевшего свои творения ни на глине, ни на папирусе, ни на пергаменте, ни на бумаге, наконец?

Оснований много, выделим главные.

Первое, но, пожалуй, не самое главное. Но первое. Миру явлено цельное, законченное высокохудожественное произведение, имеющее свой художественный язык. Не естественный язык, не язык изложения, а тот самый загадочный художественный, надстраивающийся над первичным и порождающий бесчисленное количество смыслов — поэмы мы уже толкуем третье тысячелетие. Мы не знаем, было ли что-то подобное до Гомера, наверное, нет. Но что-то всё-таки было. Абсолютно первых ни в литературе, ни в любой другой области человеческой

деятельности не бывает. Когда я подавал на своё первое изобретение, я с возмущением обнаружил в формуле изобретения выделенное слово *«отличающееся»*. Как так, никому до меня и в голову не приходило, а я должен с чем-то сравнивать! Но когда я покопался в патентных материалах, то понял — и до меня работали люди. Но окончательное установление нового мы обычно связываем с именем одного человека. В области литературы это Гомер.

Второе. А, может быть, не второе, а первое, но тоже не самое главное.

В шестой песне «Илиады» читаем: *«Твёрдо ведаю сам, убеждаясь и мыслью и сердцем…»*. Вот этот, может быть, малозаметный, призыв совмещать работу разума и чувств оказал, как мне кажется, существенное влияние на развитие труда художника. Я уже приводил цитату Платона, в которой он требует от поэта выключать рассудок, когда творит. Это было весьма распространенное мнение, да и держится до сих пор. Заглянем в историю.

Вообще-то, поэзия ведёт свою родословную от пророков. Были такие люди, впадавшие в транс, во время которого выкрикивали нечто бессвязное. А народ с доверием и почтением ловил в этих звуках откровения. Насколько я понимаю, рассудок был и у тех, и у других выключен напрочь. С течением времени бессвязные выкрики стали превращаться во что-то более вразумительное, ритмически оформленное. Но суть так называемого послания свыше осталась. И вот стих Гомера как бы узаконил единство правого и левого полушарий, не допуская бессмысленности стиха. И так продолжается до сих

пор, за исключением какой-нибудь зауми и звукоподражательсва.

А вот, как мне кажется, главное. Для литературы.

В поэмах Гомер впервые применил (или открыл? или разработал?) литературный приём, который я бы назвал «от конкретного к общему». Что имеется в виду? Гомер не просто изложил события и хронологию, но рассказал о конкретном герое и его конкретных жизненных коллизиях. То есть построил сюжет и фабулу. В «Илиаде» это Ахилл и его гнев, приведший к печальным последствиям (как и всякий гнев, вот вам ещё одно художественное обобщение). В «Одиссее» это Одиссей накануне измены жены. И через основные сюжетные линии с капельной драматургией многочисленных эпизодов, с многочисленными отступлениями, репликами, описаниями, рассуждениями в поэмах, представлена вся мифологическая эпоха. А ведь из всей Троянской войны в «Илиаде» представлены всего пятьдесят четыре дня. А в «Одиссее» сорок из десятилетнего плавания.

Что такое литература? — вопрошал В. Б. Шкловский. И отвечал — сумма приёмов. За тысячелетия существования литература обросла многочисленными приёмами, которые то появляются, то исчезают, то вновь появляются. Но приём Гомера остаётся неизменным для всей литературы. То есть литература пошла по пути, указанному гением. И с самых древних времен писатель рассказывает о конкретных жизненных коллизиях Дон Кихота или Анны Карениной, а мы уже обобщаем на общечеловеческое. Если есть что обобщать, естественно.

Очень интересно склониться к сослагательному наклонению и задаться вопросом — а что бы было, если бы Гомер этот приём не открыл? Хочется воздержаться от очевидности ответа — ну не он, так другой, не в седьмом так в шестом или пятом веке, но приём был бы открыт. Ой ли? Здесь мы путаем развитие науки и искусства. В науке точно — не ты, так другой. Мы твёрдо уверены, что если бы не Эйнштейн, то теорию относительности предложил бы, скажем, Анри Пуанкаре. Ну не в девятьсот пятом, так в шестом. Да даже более яркий пример с тем же Эйнштейном. В напряженной и безрезультатной борьбе за единую теорию поля, он фактически дошёл до антиматерии, но прошёл мимо. Так за него это сделал Поль Дирак чуть позже.

В искусстве совсем другое дело. Так как сделаешь ты, никто и никогда сделать не сможет. Может быть, лучше или хуже, но *так* не сделает никто. Ибо в произведении твоя личность, а она неповторима.

Можем только гадать: открыли бы этот приём или нет. Если нет, то, возможно, мы жили бы совсем в другом мире и до сих пор читали бы боговдохновенные вирши и исторические хроники. Но то, что случилось — случилось. И Гомер ввёл нас в нашу литературу, развитию которой нет конца.

И за создание великих поэм и основ европейской литературы Гомер заслуживает считаться исторической личностью. А также картин, памятников, бюстов, хотя облика его мы никогда не узнаем.

Данте

«Божественная комедия», по всеобщему признанию людей знающих, понимающих и любящих поэзию, относится к вершинным творениям человеческого духа. Недаром Пушкин относил её к произведениям, сам замысел которых гениален. А блестящий переводчик поэмы Михаил Лозинский считал: «*По грандиозности замысла, по архитектурной стройности его воплощений, по многообразию и разительности образов, по страстной силе своего реализма поэма Данте не знает себе равных среди европейских литератур*». И, конечно, за свою многовековую историю под многосильной оптикой хладнокровных литературоведов поэта пристально разобрана до самых последних слов.

Но вот таинство, вот чудо таких произведений — и через семьсот лет поэта не толька не потеряло: а скорее приобретает всё большую актуальность! И каждый раз мы по-новому читаем «Божественную комедию» и открываем непрочитанное прежде.

Попробуем и мы сегодня прочитать этот исторический текст и задать вопросы себе и Данте. Конечно, мы затронем только крохотную часть поэмы, в основном Ада, да и то самого начала. На всю поэму ни пороха, ни духа, ни объёма статьи не хватит. Но, надеюсь, поле для размышлений у читателя будет.

Чтение поэмы наталкивается на определенные трудности.

Прежде всего, множество имен, понятий, ассоциаций, современному читателю неизвестных, непонятных и трудно воспринимаемых. Что делать? Данте рассчитывал на своих современников, для которых поэма была открытой книгой. Но эта трудность достаточно легко разрешима. В каждом издании книги есть объёмистые комментарии, с помощью которых, если заглянем в них, всё станет на свои места. Мы даже поймём, почему Солнце у Данте планета, а не звезда. Оказывается, поэт придерживался птолемеевской системы мира, которая Солнце прикрепляла к одной из сфер и заставляла вращаться вокруг Земли. И недоразумение тут же рассеивается.

Правда, комментарии имеют пугающий объём, едва ли не больший, чем сама поэма. Ну что ж… Тут два способа решения проблемы… Или внимательно читать поэму и комментарии и получить максимум наслаждения, или кое-что и пропускать. Интересно, конечно, кто такой Каччагвида, но достаточно узнать, что это прадед поэта. Я понимаю, что такими рекомендациями навлеку на себя гнев старательных литературоведов, но поймите и вы нас, читателей,— время, время, особенно наше — сумасшедшее.

С другой трудностью, простите за тавтологию, будет потруднее. Это система размышлений автора, теологические и философские взгляды, осознание пороков и достоинств общественных устройств. Поэму называют энциклопедией средневекового мира. Уже очень далекого от нашего. Но человеческие чувства и понимание

ближнего остались. И лучше Данте вряд ли кто объяснит. Тут надо пошевелить мозгами, может быть, и напряженно, но если вы хотите получить наслаждение, надо потрудиться. То есть читать и вчитываться.

Перейдём непосредственно к поэме. И не будем стесняться задавать вопросы. Как учил меня в детстве папа: «Одного мудреца спросили — почему он такой умный? Я не стеснялся, я спрашивал».

Думаю, что Михаил Лозинский прав, говоря о «страстной *реалистичности* поэмы». И вот тут вопрос.

Да, Данте построил здание потустороннего мира с удивительной «*архитектурной стройностью*», вызывающей даже физическое ощущение устойчивости и целесообразности. Не верится, что он не видел всего этого собственными глазами. То есть эффект достоверности просто не вызывает сомнения. Но, отстраняясь от книги и закрыв глаза, мы всё-таки понимаем, что это *выдумано*, хотя произносить такое слово язык не поворачивается. Так как же сочетается грандиозная фантазия с реализмом?

Дело тут не только в достоверности деталей, создающих реальный фон. А детали удивительны! Вот, например, навскидку, песнь двадцать пятая: *«И видел я, как следом осерчало / Скакал кентавр…»*. Одно словечко «осерчало» и сказочного кентавра можно просто потрогать.

И всё-таки главное — страстная вера писателя в то, что он нам рассказывает. И эта вера передаётся нам, бережно листающим страницы книги. Мы верим автору! Не есть ли это высшая форма реализма? А кто не способен верить в художественную правду, или, скажем

помягче, не доверяет автору, так и не читайте поэму. Заодно, чтобы сэкономить вам время, не читайте такие произведения, как «Золотой осёл» Апулея, «Фауст» Гёте, «Мастер и Маргарита» Булгакова… Сказки, фэнтези…

Чтобы постичь поэму, следует внимательно читать с самого начала. Первые главы — основание, фундамент замысла.

Уже в первой песне звучит главное слово поэмы, слово-код, без которого вряд ли можно понять поэму. Это слово — Любовь!

Был ранний час, и солнце в тверди ясной
Сопровождали те же звёзды вновь,
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный

Божественная двинула Любовь.

Любовь была в начале мира и поэмы, и дальше будет сопровождать нас зримо и незримо, чтобы жизнеутверждающе прозвучать в самой последней строке:

Любовь, что движет солнце и светила.

То есть продолжает двигать, и поэма на этом не заканчивается.

Интересная деталь — «Любовь» звучит сразу после встречи с рысью, олицетворяющей сладострастие и преграждающей путь Данте к добродетели. И слово сразу же получает самое возвышенное звучание, не смешиваясь с его плотским содержанием.

Особенно сильна эта тема в Рае. Уже в первой песне Беатриче, говоря о законе связующего строя мира, утверждает:

Лук этот вечно мечет, вновь и вновь,
Не только неразумные творенья,
Но те, в ком есть и разум и любовь.

Оставив в стороне вопрос о неразумных творениях, восхитимся последней строчкой, вспомнив гомеровское «и мыслью, и сердцем»! Вот она связь эпох!

Мы встречаемся с Данте в «*сумрачном лесу*», в котором он очутился, «*утратив правый путь*». Отметим, что до половины земной жизни он двигался, очевидно, в правильном направлении. И добрался до «*холмного подножья*», то есть до спасительной обители добродетели. Но сбился, и дальше дорогу ему преграждают рысь, лев и волчица. Символика тут давно разобрана — сладострастие, гордыня и алчность. Интересно вот что. Дальше по ходу поэмы рысь и лев куда-то деваются, а вот волчицу, то есть корыстолюбие, Данте с Вергилием довольно долго поминают самыми нехорошими словами. Что хочет сказать автор? Не алчность ли прародительница всех грехов? А, современные молодые люди?

И тут возникает Вергилий, посланный обитателями высших сфер для спасения заплутавшего Данте. Но почему именно Вергилий?

С одной стороны — ясно. Вергилий — любимейший поэт Данте, не жалеющего самых превосходных

эпитетов своему учителю. Он и «*родник бездонный, / Откуда песни миру потекли*», он и «*честь и светоч всех певцов земли*», он и вождь, отец и так далее. Кому же как не Вергилию быть проводником в столь трудном и опасном путешествии?

Но не Данте выбирает, ему посылают… А быть хорошим поэтом и знающим проводником, согласитесь, не одно и то же. Кроме того, Вергилий проявляет удивительную осведомленность в устройстве Ада, по которому хождение из круга в круг не так уж беспрепятственно. Может быть, ещё при жизни Вергилий уже побывал в этих кругах? Конечно! Вместе со своим героем великой поэмы «Энеида»! Теперь никаких сомнений не осталось — вперёд!

Вперёд? А почему, собственно, не назад? Ведь Данте «*возвратным следом помышлял спастись*».

Тут следует вернуться к первой строчке поэмы: «*Земную жизнь пройдя до половины…*». Если речь идёт о жизни самого Данте, то понятно. На момент действия поэмы ему тридцать пять, и он думает дожить до семидесяти. Что ж, возраст по тем временам почтенный, но достижимый. Правда, сам Данте дожил только до пятидесяти шести.

Только ли о собственной жизни говорит Данте? А. В. Волошинов неожиданно открывает ещё одну символику «половины». По существующим в позднем средневековье представлениям, всего — до Страшного Суда — человечеству отпущено тринадцать тысяч лет. Если за начало мира принимать библейскую дату, а никакой другой у Данте не было, путём несложной арифметики

придём к выводу, что 1300 год, год действия поэмы, является центром, половиной пути, пройденным человечеством. То есть Данте в центре не только своей жизни, но и мира. Если представлять жизнь как нормальный закон распределения, по которому первую половину взбираешься, а затем спускаешься и, учитывая однонаправленность оси времени, назад дороги нет. Человечество знало попытки вернуться, но ни к чему хорошему это не приводило. Свежий пример — попытка в 90-х годах прошлого века вернуть Россию в 1913 год; к чему привело — вы знаете. Идти можно только от того места, где находишься в данный момент. Так не предупреждает ли Данте человечество — осталось всего шесть с половиной тысяч лет, смотрите, что нас ждёт.

Вергилий предлагает: *«Ты должен выбрать новую дорогу (…) / И к дикому не возвращаться логу»*. Пойдём во след и мы, осознавая, что новая дорога — не продолжение старой. *«Яви мне путь…»* — взывает Данте. Я бы даже поменял «мне» на «нам».

Вперёд! То есть в Ад.

«ВХОДЯЩИЕ, ОСТАВЬТЕ УПОВАНЬЯ».

Обратим внимание на великолепный перевод Лозинского. Эта фраза больше известна, как «Оставь надежду, всяк сюда входящий». Согласитесь, перевод Лозинского куда как более соответствует стилю Данте. Как плавно течёт звук «в»! А вот «всяк» сильно смущает. Но это попутно. Итак, прочтя надпись над вратами, готовимся

сойти в ладью Харона и переплыть Ахерон с его печальными берегами. Но чуточку приостановимся.

Мы уже говорили о математической строгости поэмы. Недаром Данте говорит о себе как о «геометре». Стройность осуществляется и в числовом формате поэмы. Все части поэмы кратны трем. О значении этого числа для композиции поэмы подробно и тщательно говорит А. В. Волошинов в упомянутой книге. К ней я и отошлю заинтересованного читателя. Сейчас для нас важно, что все три части подземного мира разбиты на девять кругов. Чем больше номер круга ада, тем тяжелее грех и суровее наказание. В девятом круге вообще такая инфернальная картина (ещё раз прошу прощения за тавтологию), что читать на ночь не советую. Но на самом деле в аду не девять, а десять кругов. И чтобы не нарушать стройность, бесчисленную часть душ Данте помещает в преддверье. И это очень знаменательно. Меня, например, ещё в детстве более всего взволновал, ужаснул и запугал именно этот, как бы сейчас выразились, нулевой круг.

В нём пребывают теснимые слепнями и осами души ничтожных. Никому не нужных при жизни, а теперь их не берут «ни бог, ни супостаты божьей воли». И я остро почувствовал, что лучше уж быть в девятом круге, чем гноиться тут, где должно быть большинство всех землян. Свой ужас я выразил в стихотворении, которое в нарушение всех правил приведу здесь. Да простят меня Данте и Вергилий!

ЛИШНИЕ И НУЖНЫЕ

«Их память на земле невоскресима;
От них и суд, и милость отошли.
Они не стоят слов: взглянул — и мимо!»

Данте

Умирает лишь тот, кто при жизни не жил,
Кто не ведал побед и не знал поражений,
Ни добра и ни зла на Земле не вершил,
И кому не давалась удача свершений.
Тот не будет допущен ни в ад и ни в рай,
Но пребудет в преддверье небесного царства,
Эмпирей не откроет кругов своих край,
Люцифер не накажет за подлость коварства…

Если к свету удастся кому поворот,
Или тень навести на дневное светило,
Тот покинет сей мир, но совсем не умрёт —
Приоткроются створки небесных ворот,
Заберёт к себе души извечная сила.

С какой решительностью и даже, я бы сказал, жестокостью, отмахивается от ничтожных Вергилий! *«Они не стоят слов…»*. То есть не о чем говорить. И такой приговор выносится огромной части человечества! Недаром Данте поражается несметному количеству ничтожных душ. Для теней места в подземном царстве хватит всем, но стоит ли пополнять этот рой? Конечно, не всем дано вершить великое, но что-то свершить попытаться стоит?

А, молодые люди? Будем продолжать копошиться? Пополнять счёт в банке? Присматривать приличный ресторан для встречи с партнёрами? Нет, это всё тоже надо, на то и дана земная жизнь. Но и задуматься о вечности стоит. Есть ли, как писал Высоцкий, *«что спеть, представ перед Всевышним»? «есть, чем оправдаться перед Ним»?* А может, отмахнуться от этих ненужных мыслей? Всё это сказки, ничего *там* нет, цель жизни сама жизнь и так далее. Можно думать и так. Выбор за каждым.

Но вот бес Харон «*…сзывает стаю грешных… и бьёт веслом неспешных*», достиг противоположного берега — и перед нами и Данте «*Пустыня скорби вспыхнула кругом, / Багряным блеском чувства ослепляя*». Наконец, мы попадаем в «*первый круг, идущий вкруг жерла*».

И тут нас поджидает полная неожиданность. Загадка, которую мне так и не удаётся полностью разгадать. В преддверие маются, пытаясь попасть в Ад, ничтожные, с очевидными грехами. В уголовном кодексе есть такой посыл — ущерб, нанесенный действием или бездействием. Ничтожные нагрешили тем, что ничего не сделали — ни хорошего, ни плохого. Понятно. А вот в первом круге мучаются безгрешные! Вся их вина в том, что они не христиане, не крещёные. Помилуй Бог! Как они могли стать христианами, если христианства ещё не было?

Впору задуматься — а что такое грех? Не слишком знакомый с теологией, я, по простоте душевной, полагал, что это помыслы, поступки или бездействия, ведущие к злу. Или, во всяком случае, не преумножающие добро. Хотя промежуточного состояния не представляю —

не делание добра уже есть зло. Но наше определение не имеет отношения к обитателям первого круга — они творили добро! Вы только посмотрите, кто там томится! Кого встречает Данте:

Гомер, превысший из певцов всех стран;
Второй — Гораций, бичевавший нравы;
Овидий — третий, и за ним — Лукан.

И дальше целый сонм великих творцов и героев их произведений. Творцы! Определившие судьбы человечества. Да им бы в Рай, или даже в Эмпирей!

Тогда, может быть, добавим к нашему определению — «родился не в то время и не в том месте»? Вина, конечно не человека, но смириться как-то можно. Все мы бывали в ситуации, когда не там и не тогда. Но нет! Разве можно представить себе Гомера не в гомеровское время? Или Данте не в конце средневековья?

Тогда что же? Почитаем повнимательней.

Оказывается кого-то *Властитель* всё-таки в высшие сферы забрал:

Им изведен был первый прародитель;
И Авель, чистый сын его, и Ной,
И Моисей, уставщик и служитель;

И Царь Давид, и Авраам седой…

И ещё, видимо, немало душ первоначальной эпохи. Но:

Других спасённых не было до них…

И, судя по поэме, после тоже. *Там*, конечно, другие меры времени, что им несколько тысячелетий. Ведь и при жизни Данте был приговорён к костру, да так и умер с приговором, отменённым только в 1966 году.

Сам Вергилий смиренно принимает наказанье:

…не спасут
Одни заслуги, если нет крещенья,
Которым к вере истинной идут…

И тут следует:

Кто жил до христианского ученья,
Тот бога чтил не так, как мы должны…

А спасенные Властителем? Они всё-таки верили так, как должно? Но поскольку Христа ещё не было, то и признать его ещё не могли?

Так или иначе, мы читаем то, что написано, и абсолютно доверяя автору, а без этого никак нельзя, стараемся проникнуть в замысел. Я для себя пока — ещё буду читать и, может быть, дойду до более высокого смысла — эту коллизию объясняю так. Поэма обращена к нам, читателям, Данте нас предупреждает. До Рождества Христова особого выбора в вере не было — язычество есть многобожие в самых пестрых вариантах различных народов. Но вот Господь явил нам монотеизм — и выбор

есть. Смотрите, некрещёным путь к вечному блаженству закрыт. Несмотря ни на какие заслуги.

Кстати, Вергилий и другие язычники у Данте не вызывают не только отторжения, а наоборот — почтение и даже любовь к их верованиям. В тексте поэмы рассыпано множество античных богов и героев в самых благоприятных выражениях. Более того, одна богиня проникает, пусть и в качестве метафоры, даже в Эмпирей! Описывая Троицу, которую «*…Я увидал, объят Высоким Светом*», Данте пишет:

Как бы Ирида от Ириды встала…

Но Ирида — Радуга — богиня явно не библейская.

У меня тоже сонм языческих богов вызывает восторг и умиление. Как детство человечества.

Вы скажете — первый круг ада, по сравнению с последующими, просто санаторий. Но всё-таки это не рай и даже не чистилище. Муки присутствуют. Вергилий, «*смертно побледнев*», говорит:

И здесь, по приговору высшей воли,
Мы жаждем и надежды лишены…

Есть над чем задуматься.

Но не пора ли вслед за Данте «*Из тихой сени в воздух потрясённый*» сойти во второй круг к тем, «*кто предал разум власти вожделений*»? Пора. Увлекательно и очень хочется. Но остановимся. Здесь начинаются конкретные

грехи и ещё более конкретные наказания. И если мы продолжим внимательно читать каждую песню и задавать бесчисленные вопросы, то не превысим ли объём самой поэмы?

Давайте попробуем охватить дантовский Ад целиком, определить его движущие силы и структуру. Не будем трогать Чистилище и Рай. Они пока к нашей современности привязаны слабее.

Прежде всего, заметим, что Данте выстраивает грехи в глубоко продуманном порядке. От малого к великому. Чем больше номер круга, чем глубже спускаемся в воронку, тем больше грех и страшнее наказание. Так, во втором круге самый слабый, чуть не сказал самый сладкий, грех *«Для тех, кого земная плоть звала»* и наказаньем адский ветер, который *«и мучит их, крутя и истязая»*.

Нет, раз уж мы коснулись третьей песни, не удержусь от восхищения неповторимым стилем Данте. Смотрите, вот эти гонимые ветром потоки душ в атмосфере, *«где свет немотствует всегда»*, сравниваются со светлыми скворцами и журавлиным клином! Всегдашними символами романтики. Но романтические отношения и разврат — вещи несовместные. И то, чего не знали при жизни узники второго круга, остаётся здесь, с нами, а им воздух чёрный. В дальнейшем Данте часто будет сравнивать адские создания с земными приметами.

Но мы отвлеклись. Итак, во втором круге сладострастники, в последнем девятом — предатели, самый страшный грех, по мнению Данте и всех честных людей. А между ними распределяются чревоугодники, скупцы и расточители (обратим внимание на диалектическое

объединение противоположностей), гневливые, еретики, насильники, обманщики. Но что значит эта строгая иерархия? Почему, скажем, чревоугодники в воронке ниже сладострастников? На каких весах взвешивает Данте грехи?

Материалом для дантовых построений служат души. Значит, земные грехи их деформируют и калечат. Так не по степени ли разъедания душ строит Данте Ад? И хотя степень разъедания носит не только объективный, но и субъективный характер, лично я с автором согласен. Конечно, можно поспорить, что ужаснее сладострастие или обжорство. Можно, но нужно ли? Да и наказания не слишком разнятся.

А вот с увеличением номера круга нам в XXI веке приходится задумываться и оглядываться на нашу правовую практику.

В самом деле в девятом круге — предатели. Тут сомнений нет — страшный грех. И Данте наказывает предателей с невообразимой жестокостью. Так ли поступаем мы? Ловим, если сумеем, судим… У них даже адвокаты есть. И сроки далеко не пожизненные. И касается это в основном предателей родины. А остальные? Например, в центральной пасти Люцифера извивается Иуда. Сейчас осудили бы мы его? Некоторых не только не осуждаем, но даже Центры им строим. Одна надежда на тот свет.

Но самые интересные для нас восьмой и седьмой круги. Обманщики и насильники. Одними из самых страшных злодеев мы считаем убийц. А о мошенниках фильмы ставим. И даже восхищаемся — ты смотри, как ловко!..

Например, фильм «Олигарх». С замечательным артистом Машковым. Для пущей героизации жулика.

А как у Данте? Именно в восьмом круге, перед предателями, — обманщики и мошенники в Злых Щелях. И караются не слабо. В самом верхней Щели Данте виделся *«бес рогатый», «жестоко бивший грешных по спине».* Дальше жгут пятки вмурованным в камень и так далее. Оставим бедолаг, чтоб в нас не *«вонзались вопли и проклятья, как стрелы, заострённые тоской»*. Какая строчка!

И только в седьмом круге — в трех поясах — содержатся насильники. Причем убийцы в самом верхнем поясе. Более тяжкий грех по Данте — самоубийцы, они во втором. В третьем — насильники над Богом, богохульники.

То есть убийцы менее страшны, чем богохульники и даже фальшивомонетчики! Для нас, привыкших читать в СМИ об экономических преступлениях, такая градация несколько странновата. Как правило, мошенники производят хорошее впечатление, неплохо одеты, владеют речью, а то и книги читают. А убийцы представляются прямо-таки ломброзианскими типами.

Но если вдуматься. Что может сделать убийца? Даже маньяк? Убить несколько человек? А вот жулик, подливающий пальмовое масло в сливочное, не только обманывает наш кошелек, но и травит сотни и тысячи людей! Тоже убивает, но медленно. Так где должно быть большее наказание?

И вот ещё о чём хочется порассуждать. Наказаниям Данте уделяет немало внимания и описывает настолько красочно, что мурашки по коже. Но вот предмет наказания…

В Аду, по определению, содержатся души, бестелесные тени человеческие. Но не люди. Помните, как представился Вергилий Данте? «*Он отвечал: "Не человек; я был им…"*». Но тогда как он мог *смертельно* побледнеть? Так кто же подвергается истязаниям? Таким земным, реалистически объёмным? С чего сдирает кожу Люцифер? С души или с тела, которого нет, которое осталось гнить в земле?

Попробуем разрешить эту «нестыковку».

Только в первом круге — и частично в преддверье — обитатели маются душевно: «*Мы жаждем и надежды лишены*». Это и понятно — их не подвергают пыткам и не уродуют оболочку. Во всех остальных кругах души маются совершенно телесно. А как, простите, можно наглядно представить душевную муку? Лет через пятьсот гениальный русский поэт Фёдор Тютчев искал такую возможность и не нашел: «*Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя?*». Интересно, что перед Данте стояла задача *показать* — что ждёт нас, а не только *рассказать*. Владимир Набоков считал, что задача писателя — превратить читателя в зрителя, то есть картина, им написанная, должна давать зрительный образ. Как видим, Данте понял эту задачу задолго до Набокова. И снабдил души нервами и плотью. Для наглядности. В Раю картины блаженства несколько менее выпуклы, как мне кажется.

Гиперболические и гротескные картины Ада — земные и представимые. Даже фантастическая трехглавая фигура Люцифера, по пояс вмерзшего в лёд озера Коцит, не мешает почувствовать земные муки предателей.

Но тут возникают вопросы из философии и теологии, в которых мы, мягко говоря, не считаем себя большими специалистами, но которые в том или ином виде волнуют думающих людей. Душа и тело… Насколько они связаны? Монизм или дуализм? И что думаем в XXI веке мы в связи с «Божественной комедией»?

Не будем влезать в дебри философских теорий, ибо рискуем живыми оттуда не выбраться. Не прибегнем и к спасительному обывательскому представлению «истина где-то посередине». Нас интересуют взгляды Данте, может быть даже не слыхавшего об этих философских категориях. Но в истинно художественных произведениях всегда присутствует философия.

Испокон веков человека волновал вопрос — дух или материя? Безусловно, волнует он и Данте. Из двух противоположных взглядов он, как мне кажется, на стороне монизма.

Дуализм предполагает существование двух различных субстанций, не сводимых друг к другу. То есть утверждает, что душа и тело совершенно разные вещи. Так считал Декарт и делал вывод, что тело так же неспособно мыслить, как душа не способна к протяженности. Проще говоря, душа мыслит, а тело нет.

Монизм утверждает противоположное — обе сущности находятся в тесном взаимодействии.

При жизни мы могли бы согласиться с обеими теориями. Тело при нас, и душа не покидает, а что протяженно, а что нет — не так уж важно. Но когда душа отлетает от тела, вопрос становится не просто острым, а вопросом веры и смысла жизни. За столетия споры между этими

направлениями вроде утихли, но с появлением компьютеров должны подняться вновь. Может ли машина мыслить? Может ли она быть одушевлена? То есть иметь желания и страдания. Я думаю, что нет. Кроме того что это богохульство (по Данте, самое тяжкое из насилий), но это сомнительно и с физической точки зрения. У искусственного интеллекта нет тела, приспосабливающегося к условиям существования. А раз так, то не может быть и желаний, ибо желания возникают от ощущений тела и беседы души с высшими силами.

И эту нашу с вами задачу решает Данте. Решает двояко, но не дуалистически. С одной стороны души у него бесплотны — тени, но какие-то функции тела остаются. Во всяком случае, боль чувствуют.

И ещё одна земная символика поэмы — круг. Круги сопровождают нас от начала Ада до Эмпирея. Если внимательно присмотреться, то имеют свой сюжет развития, доходя до апогея в самой последней песне. Тёмные круги Ада, постепенно светлея, переходят в Чистилище и Рай и завершаются одой Свету. Тут Данте превосходит все мыслимые горизонты фантазии. В самом деле, как *показать* Троицу, это непредставимое простому смертному христианское таинство? Обычно художники изображают три ипостаси отдельно, не давая представления об их единстве — Бог-отец представляется умудренным седовласым старцем, как, скажем, на картине Виктора Васнецова «Бог Саваоф», Бог-сын — красивым молодым человеком и Бог-дух — святым в виде голубя. У Данте Святая Троица представляется сверхабстрактной картиной «*трёх равноёмких круга разным цветом*»! И земное

переходит в непредставимое небесное. А лексическое «равноёмких» создаёт единство и равенство частей. Гениально!

И вот ещё каким вопросом задаёшься. До прочтения поэмы я полагал, что между частями потустороннего мира должно быть какое-то сообщение. То есть сначала душа попадает в Ад, где принимает муки за содеянное на земле, затем, основательно очистившись, должна перейти в Чистилище и окончательно просветлеть, и затем уже, как говорится, с чистой душой в Рай. Но в поэме такого движения не почувствовал — может, невнимательно читал? Только в начале Чистилища есть определённый намёк: «*Где души обретают очищенье / И к вечному восходят бытию*». Но как восходят не ясно. Дальше Рай — и двигаться уже некуда. Так что, адские муки вечные? И, как бы ни жаждал Вергилий, надежды нет? Страшно.

Но закроем, наконец, неисчерпаемую поэму, откинемся на спинку кресла и попробуем поразмышлять, что же и для чего мы прочли.

Прежде всего, не слишком ли отклонились от поставленной цели — оценить роль личности и произведения? Когда мы говорили о Гомере, нам важно было защитить авторство, ибо нападки, как мы видели, были и есть… Мы определились с выдающимся, может быть, даже беспримерным, вкладом Гомера в мировую литературу. Но собственно в поэмы слишком не углублялись. Наверное, потому, что ловили себя на чуть-чуть снисходительной улыбке… Так бывает со взрослыми, читающими когда-то любимые сказки детям. Содержание поэм Гомера не вплотную связывается с современностью.

Если, конечно — не говорить об исключительной художественной силе поэм. Но это отдельный разговор.

Данте — другое дело. Авторство никем не оспаривается, а роль личности как центра Мира настолько велика, что разобрана в сотнях, если не в тысячах работ. Нас заинтересовала актуальность поэмы через семьсот лет после создания — как основной признак бессмертия.

Так какой же вклад внесли Данте и его бессмертная поэма в мировую литературу?

Первое, может быть, не самое главное, но как мне кажется, очень важное. Поэма написана на итальянском языке — vulgaris — тогда как принятым языком сочинений и научных трудов тогда была латынь. Именно поэтому, считается, назвал свою поэму Данте «Комедия», подтрунивая над своими высокоучёными коллегами. Я подозреваю, что слово «комедия» в поздние времена средневековья, да и потом, означало не совсем то, что сейчас — вспомним «Человеческую комедию» Бальзака. На этом подозрении мои познания в данном разделе языкознания заканчиваются и настаивать не буду. Но почему Данте использовал вопреки существующим уже столетия традициям — народный итальянский язык? Данте прекрасно знал латынь, читал Вергилия в оригинале, и многие работы написаны им именно на латыни.

По всей видимости, столь решительный и исторический шаг Данте сделал, глубоко осознав состояние латинского языка — на нём давно уже не разговаривали. А письменный литературный язык находится в сложной, но очень тесной связи с живым разговорным. Без такой связи язык костенеет и становится мёртвым. Значение

латыни велико. Даже сейчас образованный человек употребляет немало латинских выражений. Но одно дело отдавать дань истории, другое — говорить и писать. И Данте понял, что художественные возможности латыни исчерпаны, а живой язык неисчерпаем.

Решительный шаг Данте имел последствия не только для итальянской литературы, но и для других европейских стран, получивших впоследствии национальную литературу на собственном языке. Через пятьсот лет подвиг Данте совершит в русской литературе Пушкин, правда, в ином виде.

Далее. Как мы теперь понимаем, поэма имеет не только исключительную и непреходящую художественную ценность, но и религиозную, и научную и другие стороны человеческого бытия. Данте обобщил и дал своё видение теологии, философии и науки на начало четырнадцатого века. То есть Культура явлена Данте в целостном виде, без разделения на истину, добро и красоту. И в таком виде она просуществовала вплоть до восемнадцатого-девятнадцатого веков, когда распалась на науку, религию, искусство. В наше время наблюдается возврат к энциклопедизму, а, стало быть, и к «Комедии».

В поэме Данте обобщил все воззрения средневековья и пошёл дальше. Если Вергилия называют мостом между Древней Грецией и Возрождением, то Данте следует рассматривать как мост между античностью и современной литературой. Недаром Данте называют последним поэтом средневековья и первым Ренессанса. Положить *начало* в любом деле является великой заслугой, но в искусстве она особенно велика, ибо поворачивает умы,

меняет менталитет. И Данте сделал это! На века. В этом смысле Данте пророк.

Но почему именно в начале четырнадцатого века? Что-то уже носилось в воздухе, почувствованное поэтом? В литературоведении обязательно сопоставляется произведение и время создания. На первый взгляд, Данте одинок. Слабая литература «тёмных веков», хотя и не такая уж беспросветная — почитайте замечательного итальянского литературоведа, писателя и медиевиста Умберто Эко, — вроде не давала оснований для такого взрыва, как «Божественная комедия». Но в атмосфере уже чувствовалась необходимость перемен. Яркий показатель — живописец Джотто. Современник Данте первым отошёл от традиционной византийской иконописи и, оставаясь ещё в рамках религиозных сюжетов, ушёл от *ликов* к человеческим лицам. Некоторые его картины можно даже принять за будущие жанровые сценки. Джотто вряд ли можно назвать последним художником средневековья, но первым Возрождения — вполне. У нас нет твёрдых свидетельств знакомства Джотто и Данте. Скорее всего — было. Оба флорентийцы, а во Флоренции артистическая среда была довольно развитой. Во всяком случае, Данте вводит живого Джотто в поэму, упоминая его в Чистилище:

Чимабуэ в художестве один
Был царь, но появился Джотто, — новый
В той области возникнул властелин

Знаменитый Чимабуэ — *был*, а Джотто — *новый*. И сразу властелин.

Вот это свойство чувствовать и предчувствовать время, дать форму ещё бесформенному, повернуть к свету человечество и изменить его менталитет, делает художника великим и историческим лицом. У каждого такого художника есть пророческая миссия, и Данте её с честью пронёс.

И последнее, но об этом мы уже говорили, — современность нам терцин Данте. Более того, А. В. Волошинов считает, что только сейчас, через семьсот лет, нам открываются сокровенные тайны поэмы.

И, думаю, ещё лет семьсот будут открываться.

Пушкин

Пушкин — наше всё!

Это восклицание сопровождает нас со школьных лет и стало настолько привычным, что мы как-то сильно не задумываемся, что оно означает. Понятно — вся наша литература от него, от Александра Сергеевича, и в этом смысле наше всё! Признаться, я даже не подозревал, что у этой фразы есть автор. Вот как-то так — прочитали «Евгений Онегин» да сразу и воскликнули.

Правда, ещё в школе, когда моя любимая учительница, привившая мне любовь к литературе на всю жизнь, произнесла эти слова и снабдила собственными — Пушкин гений из гениев! — я пристал к ней в вопросом: а почему, собственно? Ну как же, отвечала учительница, у него же потрясающие стихи! А что Тютчев хуже? Увы,

вразумительного ответа я тогда не получил и много позже начал разбирать свой, как оказалось, очень непростой вопрос с помощью Брюсова, Андрея Белого, Бахтина, Тынянова, Лотмана и других. Исчерпывающего ответа я не получил до сих пор, да и вряд ли это возможно, однако что-то забрезжило…

Но прежде хотелось бы сделать отступление. А у всех ли Пушкин самый-самый любимый поэт? А заодно и Гомер, и Данте, да и другие великие и признанные? Признайтесь, застал я вас врасплох? Разве нет у вас того самого, самого-самого любимого стихотворения менее известного поэта, может быть, малоизвестного и даже совсем неизвестного, которое так легло на душу, что и не оторвешь?

Нет, недаром Иосиф Бродский сказал: *«Поэты не делятся на плохих и хороших, но на Поэтов и не поэтов».* То есть у всех Поэтов стихи хороши и сравнивать их по качеству и воздействию на читателя как-то даже и неудобно. Значит, гениальность не только в стихах.

Тут следует отметить, что в искусстве всегда действуют объективный и субъективный подходы. Вклад в литературу носит, конечно же, объективный характер, требует знаний, анализа, выводов. А вот субъективно мы сталкиваемся с полюсами «нравится — не нравится». Как часто слышим — конечно, Пушкин великий поэт, но мне больше по душе, скажем, Лермонтов, или Тютчев, или Маяковский. И правильно. И ради Бога! Не позволяйте контролировать ваше восприятие кому и чему угодно. Даже самым великим писателям и литературоведам. До тех пор, пока не осознаете, не прочувствуете сами.

Тогда можно и согласиться с самыми разнообразными выводами. Интуитивное восприятие является не только естественным, но и, пожалуй, единственно правильным. Во всяком случае, на данный момент. Другое дело, что это не врожденное свойство, оно воспитывается интеллектом, обществом, культурой и множеством других факторов. Согласно вашим знаниям, мыслительным способностям, широте кругозора у вас вырабатывается свой, совершенно индивидуальный вкус, который со временем развивается, обретает тонкость, меняется иногда даже на противоположный. Но воспринимать поэзию можно и должно всем своим существом, которое на данный момент у вас есть. Так что не стесняйтесь.

Почему же мы воспринимаем так, а не иначе? Почему «нравится — не нравится»?

В текстах любого настоящего поэта всегда присутствует невидимый, но хорошо ощущаемый лирический герой, в общем-то, представляющий самого автора. Герой этот имеет характер, образ мышления, чувство юмора и так далее. И, может быть, нам близок или, как говорится, по душе. А может быть — не очень. А то и совсем нет. Как с друзьями. Вот был от вас человек далек и даже антипатичен. Но то ли вы изменились, то ли вдруг оказывается, что он вам стал близок, многое совпадает, да и он к вам льнёт — и вот уже у вас дружба не разлей вода. Бывает, увы, и наоборот. Не знаю, как у вас, но мои взаимоотношения с литературой и лирическими героями претерпевали те ещё изменения. Даже не верилось — и как я раньше не видел? Как не почувствовал?

Так обстоит дело с субъективной оценкой. Однако она напрямую связана с объективной и без неё практически не существует. И прикоснуться к ней, в меру сил углубиться в неё обязан каждый.

Как оказалось, у слов «наше всё» автор есть и это прекрасный русский поэт Аполлон Григорьев. Заявил он об этом в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» в 1859 году и не отдельно, а в контексте и даже не в форме восклицания. Со многими положениями этой статьи у меня, мягко говоря, есть разночтения, но это уже не важно. Яркая фраза оторвалась от статьи, которую мало кто читал, и зажила самостоятельной жизнью на много десятилетий и, скорее всего, ей, как и Пушкину, суждено бессмертие. Так часто бывает — употребляем выражение, не задумываясь, откуда взялось и какой первоначальный имело смысл. Например, знаменитое пушкинское «Народ безмолвствует». В пьесе — народ, не отвечающий на конкретный вопрос. Но изумительный глагол «безмолвствует» превратил это выражение в крылатое с многочисленными значениями.

Но, так или иначе, фраза «Пушкин — наше всё» требует осмысления. Мы должны понимать и чувствовать, на каком фундаменте построено здание нашей великой литературы. А школьное вдалбливание биографии поэта и разбор содержания отдельных стихотворений порой имеет противоположный эффект. Как писал Андрей Белый: «*Все мы с детства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Они не гарантируют нас от позднейших увлечений музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. Пушкин самый трудный поэт*

для понимания; в то же время он внешне доступен. Легко скользить на поверхности его поэзии и думать, что понимаешь Пушкина. Легко скользить и пролететь в пустоту».

Прежде всего, определимся с местоимением «наше». Конечно, наше, понятно, но только ли? Если только, то значительно снижается масштаб творца. У каждого народа есть «свои» великие писатели, как, скажем, Адам Мицкевич у поляков. Ими гордятся, изучают и знают по многочисленным портретам. Но выход на мировую арену в корне меняет роль личности, как для мира, так и для нации и личного восприятия.

Является ли Пушкин мировой величиной? В начале данной статьи мы привели слова Томаса Манна об исключительной роли Пушкина и даже включении его в четвёрку самых выдающихся поэтов мира. Все ли разделяют точку зрения нобелевского лауреата за рубежом, да и у нас? Увы. В различных рейтингах европейской литературы Пушкин занимает отнюдь не лидирующие позиции, довольно далеко и от Гомера, и от Данте, и от Шекспира, и от Гёте, и от других менее известных поэтов. И это не мнение читателей — кто и что сейчас читает, особенно стихи,— но профессиональной среды. Мне кажется, что это крайне несправедливо и очень обидно. Я даже готов вызвать всех зарубежных специалистов на дуэль на «онегинских» условиях. Но даже если я их всех перебью, делу вряд ли поможешь.

И у нас в России не все готовы признать Пушкина как мирового поэта, оглядываясь на западные мерки. Ещё Белинский в 1838 году писал: «*А как поэт,*

Пушкин принадлежит, без всякого сомнения, к мировым, хотя и не первостепенным гениям…». Приводя эти слова и дальнейшие сомнения «неистового Виссариона», А. В. Волошинов пишет: «*Воистину, чтобы понять и принять гения, нужно время. Ведь и Данте ждал несколько веков подлинной мировой славы*». Трудно не согласиться, но два века уже прошло. Неужели ждать ещё пять?

И в нашей с вами современности раздаются отвратительные визги. Чего стоит, например, «Перпендикуляр» Михаила Веллера, в котором оказывается, что при жизни Пушкин занимал только третье призовое место в чемпионате по русской поэзии, а «золото» завоевал уже при советской власти. И Пушкин предстаёт довольно скверным человеком, чуть ли не торгующим собственными детьми и намеревавшимся застрелить подслеповатого Дантеса. Такое тупое, извините за резкость, непонимание литературного процесса и роли личности в истории не стоило бы внимания, если было бы единичным тявканьем на слона. Да что возьмёшь с этих «народных литературоведов»!..

Такое положение настолько глубоко и болезненно задевает страстно любящих русскую словесность и живущих в ней, что у нас об этом предпочитают не говорить, как бы выводя за скобки. Однако не думаю, что такое умолчание идёт на пользу русской и мировой литературе. Попробуем в меру сил разобраться — почему?

Иногда можно слышать незрелое размышление о том, что Пушкин создавал русскую, а не мировую литературу. А кто создавал мировую? Гомер? Данте? Они *создали* мировую литературу, но *создавали*, оставаясь

в своих национальных культурах. Как хорошо сказал прекрасный русский живописец Виктор Васнецов: *«Всё великое в искусстве, ставшее общечеловеческим, выросло на национальной почве»*.

Нет, у этой проблемы, как и у всякой другой в искусстве, есть другие субъективные и объективные стороны.

Прежде всего, стереотип Запада по отношению к России, к «загадочной русской душе», как азиатской варварской стране, у которой не может быть Великой Культуры. Это вряд ли касается больших искусствоведов. Трудно себе представить швейцарца Фердинанда де Соссюра или француза Ролана Барта, презрительно относящихся к русской словесности. Но среди тех, кто помельче, встречаются. Особенно противно, что такие есть среди нас. Вообще русофобия, как внутренняя проблема, явление уникальное. Пожалуй, существует только у нас. Невозможно представить себе англичан англофобами или французов франкофобами. А у нас есть. Один филолог — рука не поворачивается написать «наш» или «русский» — недавно дошёл до того, что объявил русский язык клоачным.

И всё-таки образованных людей значительно больше и у нас, и на Западе. Хотя, конечно, у нас и «западников» во многом разные менталитеты.

Западная культура не то, чтобы замыкается, нет, но более сосредоточена на себе в отличие от русской. По свойству нашей души, по православной отзывчивости, по толерантности русская литература насквозь открыта всем другим. Где ещё вы найдете такую школу перевода! И как русский язык вбирает в себя другие языки,

так и литература стремится вобрать в себя всё лучшее мировое и двигаться вперёд. На Западе это явление, как мне кажется, несколько поскромнее.

Я думаю, главной причиной, по которой на Западе не в полной мере оценили Пушкина, является пресловутые «трудности перевода». Основные языки Запада одного корня, и перевод не так затруднен, как с русского. Да и возможности русского языка, особенно в стихосложении значительно шире. Чего стоит, например, свободное построение речи с бесчисленной перестановкой и взаимозаменяемостью слов. А разнообразие рифм? Размеров, ритмов? И есть ещё одно замечательное свойство русской поэзии — звук. *«Печальный пасынок природы…»*. Ну как вы переведете этот печальный звук «п» на немецкий или английский? Александр Сергеевич уверенно писал, что в поэзии, да и вообще в литературе, но особенно в поэзии, важно не *что*, а *как*. *Что,* мало-мальски разобравшись в русской душе, ещё можно перевести, но понять *как* сделано стихотворение — очень сложно. Если вообще возможно.

Итак, Пушкин это только «наше»? Трудно смириться, да мы и не собираемся, и в конце вернёмся к этой проблеме.

Но что значит «всё»?

Говоря о Пушкине, нельзя не начать с главного — языка. Считается, что Пушкин заговорил на понятном русском литературном языке, которым мы пользуемся до сих пор. Конечно, знатоки совершенно справедливо утверждают, что он был не первым, упоминая Карамзина, Жуковского и других замечательных литераторов

допушкинской и пушкинской эпох. Но мы уже говорили, что абсолютно первых не бывает, всегда есть предтечи. И если найдётся тот, с кого мы начинаем отсчёт времени, то ему и принадлежит *начало*. В русском литературном языке это, безусловно, Пушкин.

Но почему именно он? А что же предтечи?

Углубляясь немного в историю, мы полагаем, что начало русской поэзии положил Ломоносов. Гоголь в статье «В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность» пишет: «*…недаром Ломоносова называют отцом нашей стихотворной речи. (…) Ломоносов стоит впереди наших поэтов, как вступленье впереди книги*». Очень показательно, что Гоголь говорит о «*стихотворной речи*», а не поэзии, подчёркивая, что «*впопыхах занял он у соседей немцев размер и форму, какие у них на ту пору случились, не рассмотрев, приличны ли они русской речи*». И хотя, «*заключа стихотворную речь свою в узкие строфы немецкого ямба, он ничуть не стеснил языка: язык у него движется в узких строфах величественно и свободно, как полноводная река в нестесненных берегах*». Но «*нет и следов творчества в его риторически составленных одах, но восторг уже слышится повсюду, где не прикоснётся он*».

Отвлечёмся в сторону первенства. Называя Ломоносова «отцом» русской стихотворной речи, Гоголь не упоминает Василия Тредиаковского. А ведь работа «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний» появилась на свет за два года до известного «Письма о правилах российского стихотворства» Ломоносова…

Так или иначе, плеяда восемнадцатого века великих русских литераторов — Ломоносов, Тредиаковский, Сумароков и ещё несколько имён — *сложили норму* русской стихотворной речи, названную классицизмом. Но так уж устроена литература, и вообще искусство, а, может быть, и вся наша жизнь, что как только устанавливается норма, с ней тут же начинается борьба, с тем, чтобы установить новую норму, с которой снова начинается борьба. Залог вечности… Отметим, что борьба эта диалектическая, а не антагонистическая и уж, тем более, не взаимоисключающая. Всё изучается, перерабатывается и движется вперёд. Но борьба бывает честная и нечестная. У Пушкина борьба исключительно честная, хотя порой ироничная и даже едкая. А вот «бросить с парохода истории» не только нечестно, но даже и подло.

Ростки нового заложены уже в существующем. При всей риторичности ломоносовского стиха именно у него звучат строчки, полные истинной поэзии:

Взошла на горы чорна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Так в чём же норма классицизма? Не только *«в узких строфах немецкого ямба»*, но в жёстких правилах стихосложения, восторженного тона воспевания, тематики произведений и, пожалуй, главное, в самом выборе и расстановке слов. Исторически естественно, что лексика и построение стихотворной речи достаточно глубоко

связаны со старославянским языком, уже с основательно ослабшими связями с разговорным.

Не забудем и о жёстком закреплении значений слов у классицистов. То есть слова употреблялись в словарном или в условно словарном значении, а имена и атрибуты античной мифологии — с чётко обозначенной образностью.

Между прочим, Пушкин, прошедший в юности суровую школу классицизма, тоже в основном употреблял слова в тех же значениях. А уже при нём поэты стали придавать словам более свободные собственные значения. И как к этому относился сам Пушкин?

Давайте немного отвлечёмся, потому что говоря о литературе, а тем более о Пушкине, просто невозможно не отвлекаться. Но, безусловно, останемся в теме и через некоторое количество строк примемся за неё основательно.

В связи с собственными значениями слов хочется поговорить о Пушкине и Тютчеве, гениальных поэтах и современниках.

Известно, что Пушкин не с большим пиететом относился к своему великому современнику. Ныне часто можно слышать, что Пушкин понимал Тютчева, что один гений не мог не протянуть руку другому и тому подобное. Всё это основывается на одном-единственном факте помещения Пушкиным стихов Тютчева в своём журнале. Но там были и другие стихи, и, вообще, редакционная политика — дело тёмное. А вот письменно имя Тютчева Александр Сергеевич упомянул только один раз, и вот в каком контексте: «*Из молодых поэтов немецкой школы*

г. Киреевский упоминает о Шевырёве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим». То есть Пушкин отказывает Тютчеву даже в таланте. Интересно: Пушкин говорит о «молодых поэтах», но Тютчев младше его только на четыре года.

Почему? Мы-то с вами сразу определили, что Тютчев гений. Разве это не очевидно?

Но вот представим себе: великий поэт Пушкин натыкается на строчку другого великого поэта Тютчева. Естественно, это плод моего воображения, никаких исторических свидетельств нет. Но строчка, в самом деле, неожиданная.

И море, и буря качали наш чёлн…

Что это? Чёлн — утлое суденышко, и с морем как-то не слишком связывается. Это полбеды, оправдать можно. Но чтобы буря «качала» чёлн?! Простите, но даже о современном авианосце так можно сказать только в стиле ласковой или шутливой литоты — намеренного преуменьшения. Так что по этой строчке Тютчева можно отнести к графоманам, то есть сочиняющим то, чего не видят.

Но, доверяя поэту, мы-то с вами знаем, что это не так. Тютчева не слишком признавали ещё несколько десятилетий после Пушкина. И только, пожалуй, в конце девятнадцатого — начале двадцатого веков он занял своё исключительное место.

В чём же дело?

В стиле Тютчева, *на его языке*, буря уже далеко не только и не столько сильный ветер. Для Тютчева буря это, прежде всего, Хаос в противоположность Космосу, т. е. порядку. Это то, что вносит смятение в сердца, события, страну, душу. Душевная буря, буря страстей и так далее. И это Тютчев впервые открыл великолепный образ — *спящая буря*:

О, бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!

Вот теперь, когда мы разобрались, глагол «качали» приобретает не только смысл, но и множество дополнительных значений. Однако чтобы так понять Тютчева, одного стихотворения совершенно недостаточно, необходимо знать его поэзию. Пушкин, конечно, сделать это никак не мог. А если бы смог, признал бы? Не знаю, не уверен.

Но вернёмся к основной теме.

Итак, классицизм утвердился и властвовал почти до конца восемнадцатого века, практически оторвавшись от живого разговорного языка. Правда, с разговорным языком произошли странные метаморфозы. Дворяне, или, говоря по-современному, интеллектуальная элита общества, в основном разговаривала на французском языке. И, соответственно, предпочитала французскую литературу. Не могу утверждать, что в этом повинен классицизм, у меня нет достаточных аргументов, но, думаю, заметное участие в этом процессе принимал. Живой язык и литературный находятся в теснейшей связи,

независимо от объёма того и другого. Так или иначе сложилось неравновесное двуязычие — между собой по-французски, с холопами на русском. От такого общения вряд ли следует ожидать полноценного развития русского языка. Согласитесь, не очень красивый эпизод в русской словесности.

Что-то надо было делать. Одно дело говорить на иностранном языке, совсем другое — писать, хотя такие прецеденты тоже были. Это означало вписываться во французскую литературу, но Россия всё-таки не провинция Франции.

Первым, хотя уверен, что и у него были предтечи, за дело взялся великий Николай Михайлович Карамзин, практически создавший новый литературный язык, сразу завоевавший популярность. Вся Россия, затаив дыхание, ждала очередного тома «История государства российского». Да и сейчас чтение прозы Карамзина доставляет просто физическое наслаждение. Карамзина поддержали другие писатели и, прежде всего, поэт, и прозаик и переводчик Василий Андреевич Жуковский.

Но что за волшебство сотворил Николай Михайлович? Филологи полагают, что вместе с русскими словами он стал переводить французские и даже включать в текст французские слова, русифицировав их. И никакой эклектики! Никакого подражания. Карамзин, как и Ломоносов, по слову Гоголя, «*ничуть не стеснил языка*». Наоборот, значительно расширил. И, как и у Ломоносова, «*язык у него движется <…> величественно и свободно, как полноводная река в нестёсненных берегах*».

Конечно, кроме перечисленного, что я считаю основным, Карамзин ввёл ещё множество интересных новшеств в письменную русскую речь, в частности букву Ё, но на этом мы останавливаться не будем — это тема отдельного разговора. Главное сделано, язык стал мощным и красивым, пожалуйте дальше развиваться.

Тогда причём здесь Пушкин? Неужели мы ошибочно полагаем его создателем русского литературного языка?

Ни в коем случае!

Проза внешне похожа на обычную речь и этим вводит в заблуждение. Конечно, письменная речь не устная, достаточно почитать поэму Гоголя, диалоги Достоевского, прозу Андрея Платонова. Так не говорят. Но, к сожалению, для многих читателей, не вполне умеющих читать *художественный язык* и сосредоточенных на *содержании* произведений, параллели существуют.

Соотношение «проза — поэзия» вызывает глубокие раздумья, особенно учитывая взаимосвязь и взаимопроникновение. Интуитивно я всегда считал поэзию вершиной и основой всех искусств, включая бессловесные — живопись, музыку, балет, полагая вслед за Библией, что *«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»*. То есть — в начале мира и, стало быть, определяя всё последующее развитие. А поскольку Библия написана стихами, то в начале речи стоит поэзия. Более того, Иосиф Бродский считал поэзию высшей формой речи. Значит, пока речь не пройдёт эту стадию, она не может утвердиться в качестве литературного языка. И именно Александр Сергеевич Пушкин ввёл новый язык в поэзию, в высшую форму речи! Запустил в России литературный

процесс. Именно поэтому мы с полным основанием считаем Пушкина создателем русского литературного языка, которым пользуемся до сих пор и, дай Бог, будем пользоваться ещё много столетий. Отдавая должное и великие почести Николаю Михайловичу Карамзину.

Между прочим, как всегда, и в поэзии Пушкин был не первый. Был, например, очень талантливый поэт Жуковский. *«Боже царя храни»* написал. Почему бы не связать новый язык с его именем. Связываем, связываем, но!

Для принятия и утверждения в народном сознании такого решительного поворота должны сойтись множество привходящих немаловажных обстоятельств. Выделю, на мой взгляд, решающие.

Прежде всего, высокая художественность поэзии. Тут Пушкин явил высочайшую, а, может быть, и непревзойдённую, образность, красоту и гармонию. Конечно, Пушкин внёс в литературу ещё множество открытий и находок, в том числе высочайшее техническое мастерство. Это у него стали системой законы золотого сечения и симметрии. Но всё это мы оставим учёным филологам и математикам, разобравшим творчество поэта в тысячах работ. Для нас сейчас важно, что Пушкин дал всем нам русский литературный язык и запустил в России литературный процесс. И русская литература двинулась вперед семимильными шагами.

Немаловажным является и такая техническая деталь как объём созданной поэзии. И тут Пушкин был на высоте, несмотря на отпущенные ему тридцать семь лет. Всего Александр Сергеевич написал 792 стихотворения, вместивших 20322 строки. Впечатляет.

Становление Пушкиным русской литературы на живом русском языке — далеко не единичный случай в истории. Мы уже говорили о Гомере, которого считают отцом европейской литературы. Обратите внимание — стихи. Говорили и о Данте, создавшим итальянский литературный язык — стихами. Можно привести и ещё ряд примеров. Например, Бабур (полного имени не привожу, заняло бы много места), создатель державы «Великих Моголов», через пару столетий после Данте и на другом конце света первым начал писать стихи на тюркском языке и создал тюркскую литературу. Можно назвать и Тараса Шевченко, создавшего стихами украинскую литературу. И так далее. Пушкина в этом ряду отличает могучий толчок, приведший в очень скором времени к Великой Русской Литературе.

Пушкин запустил и неотъемлемую часть литературного процесса — литературную борьбу.

Естественно, классицизм всеми силами воспротивился собственному отстранению от магистрального пути. Так началась захватывающая борьба, признак здорового организма. И было с чем и за что бороться. В качестве адептов отстраняемой риторики выступили Павел Катенин (против которого, как считает замечательный литературовед Альфред Барков, направлен «Евгений Онегин»), лицейский друг Пушкина Вильгельм Кюхельбекер и многие другие. Примечательна статья Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Помните в «Евгении Онегине»:

Но тише! Слышишь? Критик строгий
Повелевает сбросить нам
Элегии венок убогий…

Это улыбка обращена к лицейскому другу и к его статье. Вот она литературная борьба, хотя и не в привычном виде!

Это место в романе «Евгений Онегин» раскрыл выдающийся литературовед и пушкинист Ю. М. Лотман, издавший объёмистый том комментариев к роману. Как увлекательна работа по постижению! Не удержусь, вставлю и я свои сомнительные пять копеек. Ох, как бы не огрели меня всеми томами полного собрания сочинений Александра Сергеевича литературоведы!

Все помнят строчки *«Не мог он ямба от хорея,/Как мы ни бились, отличить»*. Внешне — лёгкая насмешка над не разбирающимся в поэзии. Но не есть ли это элемент борьбы с классицизмом, использующим, насколько я знаю, именно ямб в своих произведениях. Не подчёркивает ли Пушкин, что есть и другие размеры, ничуть не стесняющие русскую стихотворную речь? А как сам Пушкин использовал разнообразие размеров? Интересный подсчёт произвёл А. В. Волошинов. Оказывается, значительную часть его поэзии составляет четырехстопный ямб — 21605 строк. Но и хорей — 4238 строк. И дактилические размеры — 592 строки. И когда Пушкин пишет *«Четырехстопный ямб мне надоел: / Им пишет всякий…»*, он имеет в виду не только и не столько себя.

Но вернёмся к примечательной статье Кюхельбекера. Как мне кажется, он уловил одну опасность реформ

Пушкина, которую мы в полной мере ощущаем именно сейчас.

Перейдя на живой язык, Пушкин сделал поэзию *доступной* не только для читателей, но и для стихотворцев. Конечно, речь не идёт о поэзии. Более того, освободив язык, Пушкин заглянул в такие выси и глубины поэтического восприятия мира, что нам только в его творчестве разбираться и разбираться. Для того, кто хоть немного понимает поэзию, стало ясно, что поэт явление чрезвычайно редкое, в каждую эпоху по пальцам перечесть.

Чисто внешне *сочинять* стихи стало доступно каждому, умеющему читать и писать. Как сказал когда-то известный советский писатель и фельетонист Леонид Лиходеев: «*Жизнь сложная штука, если задумываться. Но если не задумываться, то она устроена значительно проще*». Так вот, если не разбираться в поэзии и бессознательно пользоваться её великим свойством — объединение самых разрозненных строчек рифмой и ритмом — то сочинять стихи легко и приятно. И вот именно сейчас поэзия гибнет, утопая в гнилом море графоманских и, что ещё хуже, самодеятельных стихов. Вряд ли такое мог предвидеть Вильгельм Карлович Кюхельбекер, но опасность обозначил и призывал к сложности классицизма, доступной далеко не каждому.

Так художники Возрождения, открыв миру прелести линейной перспективы, иногда называемой ренессансной, произвели революцию в живописи, но заложили и опасность фотографичности, с которой боролись последующие поколения вплоть до абстракционистов.

Но Пушкин здесь ни при чём. Как Данте, он уловил время перемен, он осознал, что живой русский язык к концу восемнадцатого — началу девятнадцатого веков уже представляет великие возможности. И стал строить русскую литературу на этом материале.

Стал строить… Так же, как фраза Аполлона Григорьева, общеизвестна мысль и о том, что до Пушкина в России не было литературы. И добавляют — «признаваемой Европой». Ну, насчёт признания Западом мы уже говорили, а вот того, что не было… Как так? А оды? А Радищев? А Фонвизин?

Мне кажется, что великолепную черту под этими размышлениями подвёл замечательный поэт и исследователь литературы Валерий Брюсов («Ремесло поэта»): *«До Пушкина у нас были писатели и поэты, но литературы не было. Надо было заложить её новые основы и для того прежде всего вобрать в зарождающуюся русскую литературу всё, сделанное до того времени на Западе и на Востоке, в древности, в эпоху средневековья, в новое время. Задача титаническая, вполне аналогичная той, которая стояла перед эпохой Петра I. И Пушкиным эта задача была решена, конечно, постольку, поскольку вообще подобные задачи могут решаться одним человеком».*

Тут следует определиться с самим термином «литература». Если понимать как *написанное*, как произведения, как книги и так далее, то, конечно же, литература была. И с большими сочинениями, с талантливыми, а то и гениальными авторами и, вообще, с большим разнообразием. А вот если понимать литературу как *процесс*, как движение художественного языка, как критику

и литературоведение, как письменное (в журналах) обсуждение и общение авторов, то да, в полной мере не было. Именно Пушкин титаническим усилием запустил этот процесс, который до него был в зачаточном состоянии.

Но для того, чтобы выстроить свою литературу, необходимо было объять всю мировую. И Пушкин это сделал! В его произведениях вы обнаружите всю европейскую — от Польши до Испании и от Италии до Англии, американскую, арабскую и даже элементы восточных литератур. И вот что главное и характерное от Ломоносова до Пушкина и далее — **вобрав в себя всё мировое, русская литература осталась русской.** Никакого подражательства вы у крупных русских писателей не найдёте. Влияние обнаружить можно, но не подражательство. Доказательств учёта мировой литературы Пушкиным приводить не буду, слишком много работ этому посвящено. Отошлю вас только к прекрасным статьям «О Пушкине» в книге Валерия Брюсова «Ремесло поэта». Приведу также оценочные строки того же Аполлона Григорьева, которые следуют за фразой «наше всё»: «*Пушкин — представитель всего нашего* ***душевного, особенного****, такого, что остается нашим* ***душевным, особенным*** *после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин — пока единственный полный очерк нашей* ***народной личности****, самородок, принимавший в себя, при всевозможных столкновениях с другими особенностями и организмами, всё то, что принять следует, отбрасывавший всё, что отбросить следует, полный и цельный, но ещё не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей*

сущности, образ, который мы ***долго ещё будем оттенять красками***». Чудесно! И очень эмоционально. Возникает только вопрос — о каких чужих мирах идёт речь? Если о мировой литературе, то их литература совсем не чужая ни для нас, ни для Пушкина. Уж не Шекспир ли чужой? Это после «Бориса Годунова»? Но мысль Григорьева ясна — Пушкин остался русским поэтом, «*отбрасывавший всё, что нужно отбросить*». Правда, что именно он отбросил — нуждается в уточнении.

И ещё одно по поводу приведенной цитаты — «*только контурами набросанный образ народной нашей сущности, образ, который мы* ***долго ещё будем оттенять красками***». Николай Васильевич Гоголь выразился куда как ярче, шире и поэтичнее: «*Влияние Пушкина как поэта на общество было ничтожно*», но «*он был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты*». И, добавлю, продолжают зажигаться до сих пор. Вот это, как мне кажется, одно из важнейших свойств явления под названием «Пушкин». Он породил целую плеяду великих поэтов, которые и составляют русскую литературу.

В приведенной цитате Григорьева присутствует слово «народность». Это звание мелькало и прежде, и позже у Достоевского. Во времена СССР наверняка бы присвоили звание «Народный поэт Советского Союза».

То, что Пушкин выразил русскую душу, не вызывает никакого сомнения. Но «народность» хочется осмыслить. Народный поэт — пишущий для народа, почитаемый

и любимый этим народом. Можно ли Пушкина подвести под это определение? Мне кажется — нет.

Конечно, следует определиться с понятием «народ», но этот бесконечный разговор выходит далеко за рамки статьи и вряд ли что нам даст. Следует выяснить: писал ли Пушкин для народа и был ли им любим?

Насчёт «любим». Мы уже приводили свидетельство Гоголя о том, что при жизни его *«влияние на общество было ничтожным»*. И спустя два века положение не сильно изменилось. *«Мы привыкли с детства хвалить Пушкина»*… Хвалить — да. Но понимать? Это дано немногим.

Спустя почти два века «народную любовь» подытожил замечательный, но, увы, недооцененный, надолго отлученный от русского читателя, Владислав Ходасевич:

Люблю людей, люблю природу,
Но не люблю ходить гулять,
И твёрдо знаю, что народу
Моих творений не понять…

Поэзия вообще, к огромному сожалению, не для народа. Особенно в наше «просвещенное» время. Не читают. Мне скажут — сейчас у нас просто миллионы пишущих стихи, загляните в интернет! Пишущих — да. Большинство вдруг осознало, что писать стихи куда проще, чем читать. Вот и пишут.

Но мы отвлеклись. Во времена Пушкина читали. И очень внимательно. Но не народ. Пушкин, прежде всего, поэт для поэтов.

Остался главный вопрос — писал ли Пушкин для народа? Хоть немного знающий творчество Пушкина твёрдо скажет — никогда. Сам поэт в многочисленных письменных и устных высказываниях совершенно прямо заявлял — пишу для себя, печатаю для денег. Эту мысль он довёл до афоризма в «Разговоре с книгопродавцом»:

Позвольте просто вам сказать:
Не продаётся вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

И здесь Пушкин первый! Не припомню, чтобы до него профессиональный литератор, а Пушкин был и первым профессионалом, кто-то так прямо сформулировал своё кредо. Формула Пушкина «пишу для себя, печатаю для денег», особенно её первая часть, взята на вооружение всеми последующими поколениями и, конечно же, действует до сих пор. Кроме коммерческой литературы, но о ней мы говорить не будем.

Кстати, как известно, Пушкин был довольно стеснен в средствах, однако большинство его произведений не было опубликовано при жизни. И рукопись продаётся не всякая.

Кроме того, Пушкин никогда не смешивался с толпой, посвятив ей многие пренебрежительные строки. Вот, например:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружён;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

С детства последние строки не давали мне покоя. Ну, не будет писать стихи, будет такой как все. И только когда стал писать сам, когда одолели мучительные паузы молчания, понял — *не иметь и потерять* ни одно и то же. Поэт не может быть в толпе, ибо в ней он всех ничтожней.

О Пушкине можно говорить бесконечно. Следовало бы сказать о лирике, которую он, собственно, в русской поэзии и создал. И не только о её потрясающей силе, но и великом техническом мастерстве, из которого развились различные техники, вплоть до поэтики Иосифа Бродского. О звуке, который Пушкин внедрил в поэзию. О рифме с использованием опорных звуков. О необычайных переливах пиррихиев и спондеев. Следовало бы отметить фактически первый роман в стихах в русской литературе. Прозу и драматургию. Романтизм и реализм. Критику и литературоведение… Да мало ли…

Но об одном открытии Пушкина всё-таки хотелось бы сказать.

Вот простые лирические, но пронзительные строки, как бы не несущие особого философского смысла:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою…

Поэзия издревле соединяет несоединимое и вольно оперирует оксюморонами — твёрдая вода, жидкий воздух, живой труп… Или вот из недавно процитированного Тютчева: «*О, бурь заснувших не буди…*». Всё это объединение предметов, процессов, понятий. Но у Пушкина смешение положительных и отрицательных чувств и эмоций — «*печаль моя светла*»! Насколько я знаю, до Пушкина на это никто не отваживался. Но разве человек не находится постоянно во власти двойственных, а то и более, чувств? Разве Пушкин не развил нашу эмоциональную палитру? Разве вы сейчас — после Пушкина не лучше понимаете своё эмоциональное состояние? Не расширился ли наш художественный язык, а, стало быть, и наши мысли, до новых горизонтов?

А как усиливает заложенную идею рифма «*мгла — светла*»?

После этих строк русская поэзия уже свободно оперирует оксюморонами чувств. Вот, например, Блок:

О, старый мир! Пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый, как Эдип,
Пред Сфинксом с древнею загадкой!

Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь чёрной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя
И с ненавистью, и с любовью!

Теперь уже мы смело томимся и «*мукой сладкой*», и живем, «*ликуя и скорбя*», и даже «*с ненавистью, и с любовью*».

На этом мы остановимся, но сколько ещё надо было бы сказать о Пушкине! А о Гомере? А о Данте?

В общем, многое надо бы. Но, как говорят на конференциях и симпозиумах, соблюдайте регламент. И так я уже утомил вас, дорогой читатель.

Но вернуться к вопросу — насколько Пушкин «наше всё» мне кажется следует. Думаю, ключом к пониманию вклада великого поэта может быть уже цитированная формула Гоголя, который считал, что Пушкин «*сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты*». Вот именно! Пушкин положил начало не просто литературе, а Великой Русской Литературе. Без неё представить мировую культуру просто невозможно. Продолжая начатое Пушкиным, каждый писатель несёт пушкинский заряд, увеличивая его несомненный вклад в мировую поэзию и прозу.

Я не преследовал цель провести сколько-нибудь серьёзное исследование творчества поэтов. Нет, мы с вами попытались обрести ориентацию в море литературы. И, если я был достаточно убедителен, вы, может быть,

поняли, что без этих имён, без этих монументальных вех на временной шкале литературы это сделать будет крайне затруднительно. Надо читать. Читать внимательно, с интересом и любовью.

А закончить статью о Пушкине мне хочется словами Николая Васильевича Гоголя:

«Появленье такого поэта могло произойти только среди русского народа, в котором так силён гений восприимчивости, данный ему, может быть, на то, чтобы оправить в лучшую оправу то, что неоцененно, не возделано и пренебрежено другими народами».

РАЗГОВОР ПО СУЩЕСТВУ

Литературная сказка для больших любителей литературы

«Вот это да! — подумала Алиса. — Кот с улыбкой — и то редкость, но уж улыбка без кота — это я прямо не знаю что такое!»

Льюис Кэрролл
«Алиса в стране чудес»

Не верьте, что книжки разговаривают только по ночам. Дескать, когда все спят, герои сходят со страниц или что-нибудь в этом роде. Нет, нет и нет! Разговаривают и днём, и ночью, и в будни, и в праздники и даже в ночь под Рождество — сам слышал. Конечно, по ночам разговор серьёзней и обстоятельней, не мешают шаги из угла в угол и громкие мысли Хозяина, тем более что передуманы ещё будут сто раз. Но долго ли, коротко, громко ли, шёпотом — разговор не прерывается никогда — даже в долгие годы забвения.

Нет, дело совсем не в том — разговаривают книжки или нет. Разговаривают! Как разговаривают и о чём — вот в чём суть!

И тут чрезвычайно важно — как книги стоят.

Если мало, то о чём говорить? Два-три десятка, согласитесь, не предмет для разговора, как их не ставь.

Если их слишком много и они разбросаны — свалены на пол, вкривь и вкось лежат на подоконнике или, не будем уже об этом и говорить, завалили весь стол, настоящего разговора не получится. Будет разноголосица, отрывочность и, вообще, никто никого не слушает, только сами и говорят.

Нет, все прочитанные и ждущие своей очереди книги должны стоять на полках в стеллажах. И без всяких стекол! Между ними и Хозяином не должно быть даже призрачных преград. Стекло прозрачно только для видимого спектра, а ультрафиолет?

Вы говорите пыль? А изредка взять и полистать читанное. И вам польза — настоящее чтение — перечитывание, писал Владимир Набоков, а он, поверьте, знал, что говорил, — и пыль не успеет въесться. Ну и, конечно, пылесос — чистота залог здоровых отношений.

Стоять стеллажи должны буквой «П», окружая у окна письменный стол. Перекладина должна быть по возможности расширена — насколько позволяет кабинет. Под полками внизу шкафчики — для случайных, неведомо как сюда попавших и немного пролистанных книжек (не выбрасывать же!), и для всяких рукописей, набросков и вариантов — не выбрасывать ни в коем случае! Ну, разве что, сжигать…

Но вот книги стоят, наглядно и чисто, но как стоят? Не в алфавитном ли порядке?! Ни в коем случае! Только представьте себе — он вас не любит, да и вы его терпеть не можете, а вас сажают за стол рядом по первой букве фамилии. Ничего хорошего не получится, уверяю вас. В лучшем случае красноречивое молчание, хуже — ссора, а то и, упаси Господи! — литературная драка. Нет, нет! Хороший Хозяин рассадит по интересам, будет внимательно следить за накалом разговора и постарается не допустить нежелательных контактов и крайних степеней.

Но вернёмся к книгам. Ну, как можно рядом с Буниным ставить — да ещё и впереди! — какого-нибудь, скажем, Бабаевского? А придвиньте вплотную к Ивану Алексеевичу даже из противоположного конца алфавита Константина Георгиевича Паустовского, или Юрия Казакова, или Андрея Платонова, или даже, совсем уж из конца, Чехова — а? Совсем другой разговор!

Нет, никаких первых букв. Руководствуйтесь только любовью и вкусом. У вас же есть собственный вкус?

Как искать? А искать не надо. Если у вас не коллекция, а книги — не марки, не слоны, не дорогие автомобили — чего их коллекционировать? — а ваша личная библиотека, то все книги вы знаете в лицо. Забывается? Ну, тогда в шкафчик. Да и сколько у вас прочитанных книг наберётся, даже если вам уже и за шестьдесят? Тысячи полторы? Две? Ну, от силы, три — что там запоминать?

Все эти условия совершенно обязательны, без порядка в нашем деле, да и в любом другом, нельзя никак, но для разговора крепкого, впечатляющего явно недостаточны.

Главное — тема. О своём за годы, десятилетия и даже столетия книги уже не раз говорили. И ещё будут говорить и спорить, открывая друг у друга всё новые глубины. Но это разговоры, за прошествием лет, уже спокойные, медленные и мудрые, без яростных споров, обвинений и упрёков. Другое дело — книга новая, на полках не устоявшаяся, может быть, даже ещё и неизданная. Тогда — конечно!

Вот как сейчас. Хозяин угомонился, лёг и, как смог, заснул. А на столе свеженькая, только из-под принтера, рукопись, ещё и права голоса не имеющая. Её, безусловно, надо и немедленно обсудить.

По полкам проходит небольшой шумок, книги поудобнее устраиваются, перебрасываются ничего незначащими словами, шелестят страницами — предвкушают… Наконец устанавливается гулкая тишина уже недолгого ожидания — ну-с, кто первый?

— Нет, но что мне непонятнее всего, как эти современные авторы выбирают подобные сюжеты? Где они их находят? Откуда достают? — начинают разговор со своего хутора возле украинской деревеньки тёмно-зелёные читанные-перечитанные тома даже с почти сожжённым вторым, с записками уже и совсем ненормального, стоящие в самом центре перекладины, главной части книжных построений.

— А в чём, собственно, дело? — структурирует художественный текст толстенный том в светло-жёлтой суперобложке на левой стойке, там, где у нас литературоведение, философия, история, математика и другие

науки. — Если под сюжетом понимать развитие характеров или, как говорит мой коллега по альтернативным прогулкам с героями сатанинских романов, этическое наполнение знаковых элементов фабулы, то, прежде всего, важно — есть сюжет или нет. А в Вашем вопросе, господин Классик, уже содержится утверждение, что есть.

— Есть, есть, — не очень охотно выходит из тенистых аллей красно-коричневое собрание сочинений в девяти томах, похрустывая антоновскими яблоками, — и предмет разговора есть. Что, в конце концов, сюжет? Любовь и смерть. Художественным событием и значительным может стать даже кончина какого-нибудь господина из Североамериканских штатов. А тут бурные шестидесятые двадцатого столетия, провинция, куда доносятся отзвуки исторических событий. Обыкновенный, без роду и племени, паренёк со способностями осваивается и осваивает пространство и время. Превосходный сюжет! Всё дело в том, как он реализуется, к чему приходит. Тут явный случай открытого конца. Продолжение в умах читателя, но и автор обещает вести своих героев дальше. Посмотрим…

— Сюжет романа, что читаем, прост и сложен, — глуховато и чуть нараспев зазвенела струнами старинная мифологическая книжка десятилетних войн и путешествий, начавшая европейскую литературу. — Следим мы становление героя от детства и до зрелых лет почти. И обобщения будем делать мы. Коль эти обобщенья будут. Но материал какой-то всё же есть.

— Сюжет, сюжет… — вернулась из однодневного путешествия по ирландской столице большая книга, забывшая в конце все знаки препинания, — сюжеты везде, даже в потоке сознания. Важно — к чему они ведут. Если мы вошли в книгу и такими же из неё и вышли, то какова бы не была фабула, сюжета никакого нет. Но нашего Хозяина это, кажется, не касается. Тут характеры героев развиваются довольно стремительно. Вот только достаточно ли характеров для полноты картины? Не маловато ли героев?

— А не режет слух «Хозяин»? — оторвались от тяжелых дум о мироустройстве, исторических сражений, самоубийственного положения женщины и размышлений на тему — что же такое искусство — многочисленные тома тёмного золота. — Хозяин чего? Книг? Да, он относится к нам по-хозяйски, но с такой любовью и трепетом, что в пору подумать, кто тут хозяин. Давайте лучше «наш автор». Не в том смысле, что он уже наш — до этого ещё долгий-долгий путь, да и состоится ли он, а в том, что обсуждаем его рукопись.

— Согласны, согласны. Наш автор очень бережно относится к литературной традиции. Что позволяет ему идти дальше. Может быть, и значительно, — горячо заговорили лекции по мировой литературе, стоящие на левой стойке, в то время как их художественные собратья, посвященные шахматным дебютам, бабочкам, приглашениями на лобное место и несовершеннолетней любви, занимали достойное место на перекладине как классика двух литератур. — Но вернёмся к сюжету. Тут был упомянут поток сознания. Это же в значительной мере

условность, игра. Человек мыслит не только словами, но и образами, импульсами и ещё Бог знает как. А передавать всё это словами, значит договориться с читателем. В конце концов, поток сознания присутствует везде, даже в драме. Возьмите, например, последние часы и минуты Анны Карениной — это ли не поток сознания? Задолго до присутствующего здесь Джойса. Впрочем, наш автор всеми этими психологизмами явно не злоупотребляет. Его сюжет — развитие мышления и чувств молодого растущего человека. А фабула — приключения мысли. И любви. А вот детали… Наш автор, в общем-то, владеет этой стороной повествования. Посмотрите, например, лаконичное, но просто-таки объёмное описание встречи героя с тундрой! И всего-то на три четверти страницы. Не маловато ли деталей? Наш автор как будто экономит штрих…

— Да-с, — протянуло свинцово-серое, как петербургское небо, издание, занятое страдальческим самоочищением с разбором правонарушений и возмездий, особенностей пенитенциарной системы, с чёрным автографом автора на обложке. — Вы говорите о фабуле как о приключениях мысли и любви. Но они развертываются во второй половине двадцатого века, в напряженном, динамичном и стремительном времени и уже совсем другие — новые, может быть, не совсем нам понятные и не каждого могущие увлечь. Обостренные чувства, как вера, уже не могут занимать господствующего места в жизни. Суть их со временем мало меняется, но ищет нового стиля существования и изложения. Сюжет сюжетом, но каков стиль нашего автора? И есть ли он?..

— Да, это вопрос,— роясь в записных книжках, перебежали с чемоданом из зоны в заповедник четыре белоснежных тома. — Стиль должен прослеживаться. У нашего автора фразы то короткие, то длинные. И в одном предложении частенько встречаются слова, начинающиеся на одну букву. Это же проза, к чему здесь аллитерация? И пусть читается хорошо, но над чёткостью и узнаваемостью стиля надо ещё работать.

— Стили бывают разных луев! — невпопад гаркнули с лесенки стихи в краснокожем переплёте, в кофте цвета шок и расплывчатых штанах.

— Фиглярство в литературе — последнее дело,— одёрнули пролетарскую поэзию двадцать увесистых томов полного собрания сочинений Основоположника, изданных к столетию со дня смерти.— Помнится, вы мечтали стоять почти что рядом, чего Хозяин, слава Богу, не допустил без всякого Надсона, так ведите себя прилично. Что касается стиля, то он, безусловно, есть. Он не только хорошо чувствуется, но и прослеживается во многих деталях — нестандартный и ненадоедливый юмор, лексика, подбор слов, набор приёмов, построение предложений. Но вот фразы… Зачастую наш автор прерывает запятыми или тире предложение, чтобы втиснуть объяснения и размышления… Такой приём заслуживает внимания, но требует от читателя определённого напряжения и памяти. Не знаю…

— Интересно, как наш автор отнесётся к такому обсуждению? — стихи пролетарского поэта мгновенно посерьёзнели.— Нас с нашими традициями, ритуалами, стилями надо ломать и выбрасывать с парохода истории.

А мы требуем, чтобы нам внимали. И, кажется, наш автор внимает. Не слишком ли?

— Не нужно ничего ломать и выбрасывать, — вздохнул небольшой томик великих стихов, призывавший сквозь весенний первый гром молчать, скрываться и таить. — Но идти своим путем, как бы одиноко не было. Наш автор ищет путь к себе, не только никого не зачёркивая, но в борьбе привлекая нас на свою сторону. Удастся — будет стоять меж нами. Но это уже решать времени…

— В стиле важно, как писатель относится и осваивает историческое наследие, — засучила рукава светлая книга с красным теснением с левой стойки, учившая пролетариат ремеслу поэта, в то время как стихи, писанные в перерывах между исследованиями литературы, прекрасно себя чувствовали на правой части перекладины. — Давайте послушаем стихи нашего автора, обращённые в том числе и непосредственно к нам:

Не мешайте, чужие стихи!
Как не вовремя вы и не к месту!
Элегантны, нарядны, легки,
Вам к парадному надо подъезду.
Да, я знаю — и вы рождены
Среди хаоса, крови и пота,
Но сейчас вы с другой стороны,
А у нас черновая работа.

Тут за словом не только в карман,
И на стенку — вы ж видите! — лезу,
Разгоняю словесный туман,
Обхожу мишуру и дурман,
Прохожу дымовую завесу.

И теперь, когда близок итог,
Когда мы пробиваемся к свету,
Что же вы нам сбиваете слог,
Отдаляете нашу победу?
Но стихи, засучив рукава,
Наступают и строго, и грозно:
Надо сверить сейчас же слова!
Когда выйдут на свет — будет поздно.

Вот эта сверка — ценное качество нашего автора, которую следует понимать следующим образом — хранить, но не повторяться. Для времени нашего автора — чрезвычайно трудное занятие. Но, кажется, в основном справляется. Не везде, правда…

— Вы меня извините, — вклинивается с левой стойки большая книга с формулами и «Троицей» Рублёва на обложке, старающаяся доказать, что науке есть место в искусстве, — но если мы отвлеклись от рукописи и разбираем нашего автора во всём объёме его прозы и поэзии, то обратите внимание на композицию приведенного стихотворения. Количество строк первой части — тринадцать — относится к заключительной — восемь — так же, как все стихотворение к первой части. Один и шесть десятых с хвостиком. Золотое сечение! Числа Фибоначчи!

Но мы-то с вами хорошо знаем, что наш автор писал не с калькулятором в левой руке.

— Законы красоты не требуют счёта при создании. Но потом анализ, даже математический, может быть и не помешает, — засомневался сине-голубой двенадцатитомник, ищущий хорошую жизнь в России, — но и вряд ли поможет. У художника задействовано, прежде всего, правое полушарие. Но не без левого, конечно. Мы-то знаем, что наш автор ничего не считал, как не считаем и мы. Но если попробовать количественно оценить настоящие стихи и прозу, то всегда найдутся какие-нибудь закономерности. У нашего автора они тоже есть, ну и прекрасно. Главное — есть ли смысл во всех его построениях. Может быть немного не хватает прозрачности?

— Но всё-таки обратите внимание на семантическую функцию золотого сечения: — в «Троицу» вписались три белых круга, несмотря на обратную перспективу табурета, — заключительная часть не только переиначивает содержание первой, но и точно указывает момент вмешательства — *«когда близок итог»*. А что касается математики, то наш автор довольно смело включает в художественный текст даже формулы. Его герой учится мыслить, как же можно обойтись без искусственного языка науки.

— Формулы… — погрустнела плотная книга без тайн и печали, собирающая под вечер подорожники. — Всё это, конечно, любопытно. Нам ли не знать из какого мусора рождаются великие полотна, не зная стыда. Но формулы… Не слишком ли? А ведь наш автор их включает даже в стихи. Вот начало его «Солнца»:

А солнце светит и не знает,
Куда лучи его летят,
И даже не предполагает,
Что $E=mc^2$.

Ну, и где здесь поэзия? Обратите внимание, не словами «е равно эм це квадрат», а именно формулой. Право, не знаю…

— Но формулы в обиходе человечества испокон веков, — выбралась из мрачной преисподней через центр Земли на совершенно неземной свет роскошно изданная с многочисленными гравюрами Гюстава Доре книга. — Их писали на песке, на глине, на коре, пергаменте до самой бумаги. Почему же они не могут быть материалом самой высокой поэзии? Мы в своё время считали себя геометрами и использовали математические образы даже при изображении Высших Сил — три равновеликих круга, правда, разных цветом. Что же касается нашего автора, то математические знаки для него естественны и весьма органичны художественным текстам. А в процитированном стихотворении формула получает поэтическое развитие. Читайте дальше: «*и в обращённой светом массе / Бурлит энергия…*». То есть формула прочитана в обратном порядке и порождает многие смыслы. Ведь речь идёт о поэте.

— Давайте вернёмся к рукописи, — выскочил перпендикулярный голос с самого верха правой стойки, там, где у нас фантастика, приключения, детективы и самые нелепые измышления о литературе. — Пусть сюжет не фабула, но не кажется ли вам, что интрига

недостаточно закручена? Читатель любит напряжённость, нестандартные ходы… Действия, наконец. Должно же что-то в романе происходить. А тут какой-то прямо-таки ноль-стиль.

— Смотря какой читатель… — появились из времени больших ожиданий с компасом, лоцией, старинными путеводителями, изучая глухие закоулки любимой Родины, разрозненные серые с зеленью большие и малые книги, — Мы тоже читатели, в том числе и своих произведений. Ну, может быть, более квалифицированные. И ищем не внешнюю интригу, отнюдь. Глубокие внутренние напряжения чувств и мыслей доставляют куда большие переживания. Конечно, наш автор ждёт подготовленного читателя как соавтора, способного дописать и довообразить намеченное в произведении. Наш автор любит Родину, знает её не понаслышке и умеет её описать, но не слишком ли он сдержан?

— Более того, — продолжили мысль великого природописателя классически изданные книги, уставшие от поисков утерянного времени своего литературного героя, но уже отдохнувшие в обществе молодых цветущих женщин, — острая фабула мешает чтению, отвлекая внимание от центрального замысла. Не ориентироваться же нашему автору на поверхностного читателя, захлебывающегося зевотой на экзистенциализме. Но вот спонтанной деятельности сознания у нашего автора маловато…

— Минутку, минутку, — глуховато кашлянула книжка, вернувшаяся из семи путешествий и получившая уроки закавказского языка в Пушкинском доме, — но наш автор не пренебрегает фабулой. Просто он применяет

не частый приём, так сказать, капельной драматургии, включая в ткань прозы достаточно конкретные рассказы. Другое дело, что тут может возникнуть стилевая разноголосица.

— Позвольте, — хохотнула разномасштабная старинная книга с великанами, карликами и даже разумными лошадьми, — разве стиль не есть нужное слово на нужном месте? Другое дело — как его найти и определить место, а читателю разобраться: то ли и там ли стоит. Но разные повествования требуют разных слов. И, по-моему, в основном их автор находит. Нет, тут претензий нет. Но вот философская сущность… Без гротеска, знаете ли…

— Давайте попробуем говорить не о философской стороне — она всегда какая-нибудь будет, — а о материале произведения, — вежливо, но решительно отряхнул снег с унт синий восьмитомник, занятый героическими поисками пропавших во льдах экспедиций и личной жизнью советских микробиологов. — Наш автор, судя по всему, знает дело своих героев изнутри, будучи специалистом в описываемой области. Недаром же вон там, в самом низу левой стойки, сто двадцать его научных публикаций. В своё время роман о микробиологах потребовал от нас определённых профессиональных знаний. Пришлось обложиться специальной литературой. И всё-таки оказалось, что профессия героев не так важна, главное — человеческие отношения. Не слишком ли конкретен наш автор?

— А как же вы хотите разобраться в борьбе научных идей, поверхностно их понимая? — неопределённого

цвета книга, живущая явно не хлебом единым, оторвалась от научной и ненаучной борьбы. — В конце концов, есть же и читатель, научно и технически образованный, для которого формулы и схемы не тайна за семью печатями. Или писать только для гуманитариев?

— Господа, господа, — постучала по обложке тёмно-зелёная книга, начавшая дискуссию, — мы уходим от художественности — сюжета, композиции, языка, наконец. Есть ли у нашего автора свой язык? Не научные же и не литературоведческие термины определяют художественность! Пока чёрт не украл Луну, давайте осветим эту важнейшую сторону.

— Свой язык есть хотя бы потому, что наш автор всех нас читал и не повторяется, — заявила книга цвета родной земли, как будто только что выбравшаяся из котлована. — Бережное отношение к прилагательным, природа, данная тонкими точными штрихами и без лишних слов. Вот только индивидуальная звуковая и смысловая окраска, особенно прямой речи, ещё требует размышлений.

— Мы говорим о языке написания, о русском языке нашего автора, или о художественном, надстраивающимся над первичным? — две пространные книги левой стойки прервали исследования материи и прозы поэзии, с отвлечением на испанскую прозу. — Образная система далеко не прозрачна, состоит из множества взаимодействующих деталей и требует анализа. Но ясно, что за конкретными историями маячат довольно глубокие и неоднозначные обобщения. И выражено это на приличном по словарному запасу и достаточно грамотном литературном языке без выкрутасов, и окрашено

ненавязчивым юмором. Язык хорош, когда хочется читать и не отрываться, а тут, согласитесь, очень даже… Но достаточно ли индивидуален язык каждого героя? Тут нашему автору ещё работать и работать.

— Но наш автор не чурается и лексики с ярко выраженной экспрессивной окраской, — зашелестели полностью все дерева поэзии и прозы, занятые братскими отношениями с жизнью и медицинским обеспечением враждующих сторон, стоящие всё-таки вместе на видном месте перекладины, на полке поэзии. — Вспомните неожиданное «выпендриваешься» или балансирующие на грани нормативности манипуляции с фамилией «Мóйхер», не говоря уже о диалектизмах и даже украинизмах. Всё это требует простоты, нас не щадящей, и филигранной техники, с которой автор не всегда в ладах…

Неожиданно в беседе наступила пауза. Луна из окна ушла. Звёзды не первой величины померцали и угасли в морозном воздухе приблизившегося рассвета. Но яркие продолжали блистать всеми альфами, бетами и гаммами созвездий.

Книги ушли в себя и перелистали собственное мастерство. Литературная техника, затронутая нобелевским автором, волновала всех, но понималась и принималась далеко неоднозначно.

— Техника не что иное, как отражение индивидуальности, — аккуратные коричневато-серые томики выбрались, наконец, с островов страшного архипелага, но оказались в самом начальном круге того же ада. —

Основным средством техники является всё тот же язык. И прежде всего — первичный. Мы, в своё время, расширили русский язык до известного предела и даже издали соответствующий словарь. Наш автор этого практически не делает. Правда, сочетания слов у него своеобразные. Но без собственных слов или хотя бы возврата к старым с новым прочтением состоится ли самобытный автор?

— Но зато наш автор избежал и неуместной патетики, — делая запись в жалобной книге, отправляя письма деду неизвестно куда и мучаясь раненой птицей в ягодном саду, пожали обложками солидные тома малогабаритных произведений. — Вот только пошлости мало, пошлости… А её стало куда как много. Слава Богу, наш автор хоть телевизор не включает, кроме новостей.

— Пошлость нынче не ваша спокойная плотская любовь на плоту, — улыбнулась своим коллегам с апельсинами из Африки липовая суперобложка с южного полуострова, ставшего островом, — но агрессивная, и ломится во все щели, двери и окна. Она сама себя так отражает, что нашему автору не стоит и трудиться. Главное, чтобы не был пошл герой. С этой стороны к нашему автору ещё нужно приглядеться.

— Но главное, главное… — переходит от словесности к образному мышлению инопланетного разума и незапертых комнат исполнения желаний, в которые так никто и не входит, одинокая книга великого кинематографа, стоящая на переходе от левой стойки к перекладине, — запечатлено ли время? Не слишком ли свободно наш автор перемешивает временные пласты? Получается ли из такой мозаики цельная картина? Правда, если

сопоставить скучно-правильных мадонн старых мастеров с многозначной улыбкой «Моны Лизы» или чуть ли не инопланетных «Охотников на снегу» Питера Брейгеля, то кажется, что они из разных эпох…

— Как раз эти картины характеризуют своё сложное время, — по-отечески нахмурились поздние томики стихов, основательно полагающие, что земле — земное, а снег совершенно белый. — Которое, впрочем, простым никогда и не бывает. Поэзия, даже в прозе, — особое восприятие мира. Цельность и острота чувств не требуют ни буквальной правды, ни хронологии. И смотрятся с расстояния. Как сказал наш автор в стихотворении «Импрессионизм»:

Но вам души тончайшие движенья
Моей никак не рассмотреть вблизи —
С дистанции, попутно и в связи,
Во время сложатся мои мгновенья.

Дистанция уже достаточная, действие повествования развертывается лет сорок-пятьдесят тому назад. Пора бы этим мгновениям сложиться.

— Не совсем так, — альтернативно заиграла принтеровскими страницами, переплетенными пластмассовой спиралькой, рукопись из интернета, свободно прогуливаясь с героями бессмертных романов. — Наш автор поручил повествование своему герою, находящемуся как раз в своём времени. И для него время распадается именно на мгновения. Фактически роман нашего автора — мениппея, в котором отношения героя

с автором сложные и неявные. И, конечно же, присутствует не одно время.

— Время, время… — ритмично закивал песенный сборник, стоящий в некотором отдалении от поэзии и несколько заскучавший от всех этих сложных разговоров. — Как мы популярно пели когда-то: миг между прошлым и будущим…

— Судить о времени — прерогатива самого Времени, — откликнулся вечнозелёный шеститомник в белом венчике из роз с серебряно-вековой фамилией автора, — и возмездия не миновать! Дать форму безначальной звуковой стихии — и значит: запечатлеть время. А удалось ли это нашему автору — само время и покажет.

— Не забывайте, — негромко загремел небывалым мастерством писем к итальянскому другу кремовый двухтомник стихов с ломаной строчкой и фигурой, сидящей на чемодане на суперобложке, — нашему автору довелось родиться в империи и присутствовать при её гибели. Вблизи такая тектоника обнажает самые разные и, на первый взгляд, случайные пласты неевклидовой геометрии. Кроме того, наш автор вроде бы сомневается в самой категории времени:

В природе времени, наверно, нет,
Есть вечное движение Вселенной…

Мы сами когда-то отправляли время из прибалтийского кафе, но всё-таки продолжали смотреть ему вслед подолгу… Мне кажется, что у нашего автора трение души о время высекает не слишком яркие искры.

— Кстати, о времени, — постучала элегантной тростью необычная книжка воспоминаний с бриллиантовым венцом, не обращая внимания на отошедшую борьбу за власть советов, гавриков и белеющие паруса, — наш автор задаёт временные и географические загадки, предпочитая не давать точных координат. Читателю, а в дальнейшем, возможно, и литературоведам, придется основательно покопаться, чтобы определиться… Но раскодированию, безусловно, подлежит… Например, дремучий парк над чудной рекой, или, скажем, «пятьдесят пятая годовщина Тунгусского метеорита» неожиданно точно определяют место и время действия рассказа, прямо неопределённого. Следует отметить значащие имена и прозвища. Но не сложновато ли?

— Такой приём не только добавляет интеллектуальную интригу, — понимающе кивнула трёхтомная теория литературы с левой стойки, занятая стихами, прозой и анализом жизни и творчества Фёдора Ивановича Тютчева, — но и обнажает игровой и пародийный моменты искусства. Помяните моё слово, но и нашу беседу наш автор передаст без имен и названий. Как в книге предыдущего оратора. То-то будет потеха разбираться кто что сказал!

— Не кажется ли вам, — выглянула из какой-то неопределённой крепости книга, потерявшая человека в самом себе, — что следует сосредоточиться, прежде всего, на несовершенствах обсуждаемой рукописи, оставив философию и загадки последующим поколениям, если они сумеют в них разобраться. Авторам полезна суровая критика с точки зрения непрерывного литературного

процесса, скачки которого задают гении. Наш автор не юн физически, но в литературе ещё очень молод.

— Вопрос о совершенстве далеко не так прост, — с левой стойки чуть заскрежетала сопроматом мягкая обложка известного материаловеда, озабоченного вопросами — почему мы не проваливаемся сквозь пол и почему не ломаются вещи. — Во всяком случае, не следует понимать совершенство как отсутствие несовершенств. Позвольте небольшую техническую метафору из казалось бы далекой области.

Как известно, реальная прочность материалов порой в десятки раз ниже теоретической, под которой можно понимать усилие отрыва атомов. Причина — несовершенства кристаллической решётки. Один мой аспирант подготовил целую программу выплавки бездефектного металла. И добился цели. Но получил мелкодисперсный кристаллический порошок. Что позволило нашему автору в одной из лекций по своей рабочей специальности заявить, что несовершенства есть способ существования конструкционного материала, и задача учёного и инженера не столько бороться с ними, сколько уметь управлять их качеством и количеством. Не так ли и в литературе?

— Недостатки — продолжение достоинств и наоборот, — нетрезво покачиваясь, вернулась из путешествия в небольшой городок Владимирской области небольшая, но многих книг тяжелей, мятая, цвета кагора, книжка. — Несовершенна жизнь, несовершенны писания… Герой романа может выпить, правда, изредка, просто до блаженного состояния. Но анализа этого состояния

мы у нашего автора не находим. А жаль… Он, кажется, вполне способен описать пограничные состояния. Может быть, в дальнейшем?

— Совершенство требует эталона — проводят ночной дозор, так и не разобравшись кто кого охраняет, книги. — В литературе его быть не может, хотя сверять есть с кем. Как-то я нашему автору написал, что его стихи несовершенны. Он, кажется, обиделся и прекратил переписку. Думаю, я был прав — наш автор тогда ещё только начинал, однако так неосторожно мне, может быть, и не следовало высказываться. Но что есть совершенство? Даже если бы мы смогли дать математически точное определение — что это такое, вряд ли бы мы его обнаружили. Более того, литература тут же бы и кончилась — куда идти дальше, если достигнут идеал? Нашего автора это мало касается — до идеала ох как далеко. Взять хотя бы сцену первой любви…

— Тут уместно вспомнить принцип неопределённости Гейзенберга, — твёрдо выступила из полки на левой стойке физико-философская книга, исследующая научную неопределённость и информацию, — действующий не только на уровне ядерных процессов. При приближении к цели цель меняется. Также меняется и душевное состояние под скальпелем нашего автора. Он сам обращает внимание на ошибки и извлекает из этого художественную информацию. И я бы даже поставил вопрос — а не слишком ли мало науки?

— Совершенно пишут мастера, — заметил небольшой, элегантно-небрежный томик, — которые на самом деле подмастерья. Несовершенства, как почерк, только

расширяют понимание замысла. Следует даже остерегаться правки, чтобы не выплеснуть младенца. А наш автор, кажется, этим злоупотребляет.

— Что-то мы сильно отклонились, — потрясли записками об охотничьем ружьишке, разбираясь в отношениях родителей и их потомков, книги цвета облаков над бежиными лугами. — Интуитивное восприятие читателями романа вряд ли будет сосредоточиваться на достоинствах и недостатках. Того и другого в романе достаточно. Роман, может быть, прежде всего, о любви. Согласитесь, она обычна и, в тоже время, очень необычна для русской литературы. Посмотрите, в каких жутких условиях она развивается! Общежития, комнатка в шесть квадратных метров с удобствами во дворе, безденежье, вечные поиски заработков… Все условия для гибели чувства — ан нет! Любовная лодка, используя метафору пролетарского поэта, не разбивается о быт. У героев общая цель — построить жизнь практически с нуля. И на этой войне любовь — их крепкий тыл и в тоже время передовая. Поверит ли читатель в такую любовь? Мне кажется, поверит…

— Но современно ли всё это? — жуёт какое-то голубое сало подозрительного цвета книга, стоящая на самом краю перекладины. — Мало того, что в романе нет даже намёка на мат, почти нет секса и драк, так ещё показана чуть ли не идеальная любовь. В наше время, раздираемое противоречиями, такая гармония…

— Гармония — борьба и единство противоположностей, согласие разногласного, — лёгкой жизнью из осени в дубовых лесах показалась необыкновенная книга,

очень серьёзно относящаяся к трали-вали и горько плакавшая во сне. — И этой диалектики в романе достаточно. Но тут любовь героев выступает как более широкое чувство. Как любовь к родителям, к людям, к звёздам, ко всей вселенной. И, конечно, любовь к Родине, которую наш автор понимает как чувство, воспитываемое культурой, а не только как наследственный фактор. И если литература имеет и воспитательный аспект, то такую любовь можно только приветствовать. Дай Бог нашему автору понимающего читателя!..

— О каком читателе может идти речь?! — скандально зашумели разноцветные издания в мягких и твердых обложках, но всё равно трудно различимые, всё-таки примостившиеся наверху правой стойки. — Читатель требует не какой-то скучнейшей прозы или поэзии, а Героя. Действий, а не переживаний, самокопаний и тому подобной муры. И информации — чем больше, тем лучше. Какие действия и события в романе? Разве что в рассказах. И то… У нашего автора, который явно не наш, ничего же фактически не происходит. Нет, широкий читатель вряд ли это будет читать.

— Но вряд ли и нужен так называемый широкий читатель нашему автору, — подала весомый голос из глубины левой стойки неистовая критика. — Другое дело, что литературе нужны не столько гении, сколько авторы, отображающие сегодняшнюю жизнь во всех её противоречиях. Не без нашей помощи литература уже стала общественным явлением. Решает критика, а не какой-то там читатель. К вашему сведению, в нынешнее время определяет и коммерческий успех. Но тут его явно не будет…

— Вот мы и есть теперь общественное явление, — продолжали голосить детективы из задворок правой стойки и любовные романы в шкафчиках — у нас тиражи, критика, презентации на телевидении — всё схвачено, всё куплено. Вон, даже перпендикулярная философия есть. Мы к себе нашего автора не возьмём.

— Да он и не пойдёт… — задумались голубоватые книжечки, так и не сварившие детеныша козла в молоке, но продолжавшие дудеть в гипсовые трубы. — И тут ещё большой вопрос — пойдёт ли рукопись нашего автора в печать? Или будет издана тиражом пару сотен экземпляров на средства автора?

— О чём вы говорите?! — воскликнули книги самого сатанинского цвета. — О пойти не может быть и речи! Когда все посты в искусстве заняты, извините за выражение, образованцами всяких профильных институтов и факультетов и министрами-шоуменами. Нет-нет, этим страницам долго лежать и желтеть в столе. До лучших времен…

— Которые, может быть, никогда и не наступят… — желчно закончили дискуссию печальные письма о Родине, прислонясь к томам Основоположника.

— Разговор далеко не окончен, — тёмно-зелёная книга начала закрываться. — Множество тем, возбужденных нашим автором, мы не обсудили, ещё очень многие авторы хотят высказаться, но нам следует перейти в другую тональность. Вон, Хозяин уже ворочается в быстром сне. Чёрт знает, что ему там снится. Утро, господа, утро…

Хозяин вскочил и, толком не проснувшись, не убрав постель, не сделав зарядки, не приняв холодный душ, не выпив первую чашечку кофе, кинулся к рукописи и забегал из угла в угол. Господи, сколько нужно переделать, убрать, добавить, исправить, а то и вообще переписать!

А книги продолжали обсуждение, но уже беззвучно. Потому что они разговаривают всегда — и днём, и ночью, и в будни, и в праздники. И даже в ночь под Рождество, когда и состоялся этот разговор.

Сам слышал.

Содержание

Е. В. Степанов. Художественный язык Иосифа Руховича. *Предисловие* 7

Почему велик русский язык 9

Откуда есть пошла русофобия, или Бунт интеллектуальной черни. Борьба языков 55

Лев Толстой как зеркало социалистического реализма 91

Космос и Хаос Иосифа Бродского 137

Ирония Михаила Булгакова 205

Великие вехи литературы: Гомер. Данте. Пушкин 251

Разговор по существу. *Литературная сказка для больших любителей литературы* . . 321

Литературно-художественное издание

Иосиф Рафаилович Рухович

Почему велик русский язык

Размышления писателя

Редакторы — *Е. В. Степанов, Т. В. Рухович*
Компьютерная вёрстка — *И. А. Ракитина*

Корректура авторская

Формат 140x200
Гарнитура Minion
Тираж 150 экземпляров

Подписано в печать 26.01.2026

Издательство Евгения Степанова
109378, г. Москва, Есенинский бульвар, д. 1/26, 70

Типография и издательство «Клуб печати»
127018, г. Москва, 3-й проезд Марьиной Рощи,
д. 40, стр. 1, офис 32.