

Футурум АРТ 1 (58)

МОСКВА

2025

Футурум АРТ

Литературно-художественный журнал

Союза писателей XXI века

<http://www.futurum-art.ru>

Издатель и главный редактор

Евгений Степанов (stepanov@futurum-art.ru)

Редколлегия

Сергей Бирюков

Юрий Милорава

Анастасия Степанова

Оформление и верстка

Ирина Ракитина

Проект осуществляется при участии **Холдинговой компании**
«Вест-Консалтинг» (Генеральный директор **Е. В. Степанов**).

Свидетельство о регистрации журнала:

ПИ 77-3270 от 28 апреля 2000 г.

Содержание

Колонка редактора	5
-----------------------------	---

СИЛЛАБОТОНИКА

Константин КЕДРОВ-ЧЕЛИЩЕВ. Поэмы	6
Евгений МОРОЗОВ. Перочинный веер	31

БЕЛЫЕ СТИХИ

Виктория МАМОНОВА. У поколения хрупких снежинок	45
---	----

ВЕРЛИБРЫ

Евгенией СТЕПАНОВ. Я улыбаюсь	51
---	----

ИРОНИЧЕСКИЕ СТИХИ

Евгенией СТЕПАНОВ. И т. п.	55
------------------------------------	----

ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

Иосиф РУХОВИЧ. Почему велик русский язык.	56
---	----

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Валерий СУХОВ. «Чернь его любила за буйство и удаль».
(Символические образы трагедии Сергея Есенина «Пугачёв») . . 87

КЛАССИКА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Алла НОВИКОВА-СТРОГАНОВА. Коловращение жизни
(Жизнь и судьба О. Генри) 92

РЕЦЕНЗИИ

Книги читали:

Ольга ЕФИМОВА (Анатолий Аврутин, «С чистого листа...»)
Вера КИУЛИНА (Андрей Тараканов, «Аутисты») 106

ОБ АВТОРАХ 115

Друзья!

У нас юбилей. Журналу «Футурум АРТ» исполнилось
двадцать пять лет.

Мы продолжаем работать.

Пишите!

Напечатаю!

Евгений СТЕПАНОВ

КОНСТАНТИН КЕДРОВ-ЧЕЛИЩЕВ

ПОЭМЫ

КИТУ ИОНУ НЕ ПЕРЕВАРИТЬ (Поэма)

Ко мне пристала буква «К»
Кацюба Кедров и Кирпотин
Корея премия Манхэ
Любви компьютер
Еще Казань и Кострома
И площадь Красная Москва,
Где выступал неоднократно
Еще Кудымкар Коми округ
И Кедров-центр и Кедров-фонд

Экзамены сдавать несложно
Когда все праведное ложно

Нету тебя на Солнце
Нету и на Луне
Только во мне ты прячешься
Прячешься только во мне

Что мне теперь все пророчества
Книги добра и зла
Мне умирать не хочется
Чтоб ты во мне жила

Что же мне надо больше
Господи се ля ви

Только живи подольше
Дольше во мне живи!

Нам свойственны любви мучения
Они всегда полны значения

Пожалуй, главное мучение
Их непонятное значение

Что значит — я тебя люблю
Люблю пол-литра раздавлю

Ах я несчастный алкоголик
Любви лепечущий глаголик

Нет, я отнюдь не алкоголик
Любви лепечущий глаголик

Глагол времен металла звон
Любви неведомый закон

Любви отчаянный призыв
И я бегу про все забыв

И я лечу без тормозов
На древний зов знакомый зов

Зов, пробуждающий от смерти
Уж вы пожалуйста поверьте

А впрочем можете не верить
Любовь ничем нельзя измерить

Так и живу — неизмеряемый
Но из любви в любовь ныряемый

Пловец, швыряемый волнами
Настигнутый любви цунами

Спасенья от любви не будет
Любовь и мертвого разбудит

Проснись, дружочек, пробудись
Проснись, усни и вновь родись

Кораблик о скалу разбился
Да я еще не пробудился

Увы не хватит жизни чтоб родиться
К любви с любовью пробудиться

Я вечно заново рожден
Я побежден и пробужден

Все гекзаметры хореи
В Третьяковской галерее

Когда охватывает холод
И в старости ты вечно молод

Ты как «Элегия» Массне
Ко мне приблизилась во сне

В приятной находился неге я
Когда приблизилась «Элегия»

Звучи «Элегия» Массне
И наяву звучи во сне

Пусть осень близится к весне
Звучи «Элегия» Массне

С берез неслышен невесом
Слетает Ференц Лист

Массне конечно был масон
И даже атеист

Массне ни в чем не виноват
Он только композитор

Аполлинер в бою солдат
Я знаю победит он

Но победит на свой манер
Противника Аполлинер

Его стихи в виде фонтана
Сразят любого шарлатана

Сегодня каждый шарлатан
В стихах изобразит фонтан

Играет Баха Мендельсон
Возможно тоже он масон

А может быть и не масон
А просто Бах и Мендельсон

Мне очень нравится манера
Гомера и Аполлинера

Громил Гомер Феокрита
Увы не ведая санскрита

А мне не ведом Феокрит
Зато я ведаю санскрит

Скажу Ом мани падме хум
Рахат-лукум рахат-лукум

На языке Торквато Тассо
Читаю сообщения ТАССа

При чем же тут Торквато Тасс
При том что сообщает ТАСС

Уполномочен заявить
Что нам Христа не оживить

Но утверждает Златоуст
Что гроб Спасителя был пуст

Божественная пустота
В конце Великого поста

И оглашают все уста
О воскресении Христа

И говорит Ассошиэйтед Пресс
Что все-таки Христос Воскрес

Пока беснуется канкан
Молчит суровый Ватикан

От Ватикана до канкана
Вещают истину века нам

А я в театре на Монмартре
Вещал о Сартре и Декарте

Но приближаясь к Ватикану
Попутно встретили путану

Так все пути ведут к путане
Заканчиваясь в Ватикане

Стремится к правде человек
Но может стать, может стать
Тот, кто стремится в первый век
Рискует там же и остаться

Все эти истины во сне
На днях поведал мне Массне

Звучала нежная «Элегия»
Покуда растворялся в неге я

О нежная страна негерия
К тебе одной мое доверие

Негерия где в сладкой неге
Живут печные печенег

Усну до ныне в сладком сне
Звучит «Элегия» Массне

Играй, Массне, играй, не бойся
Когда не сплю — читаю Джойса

Отвечает мудрая Алиса
Джойс толкователь снов Улисса

Пусть Одиссея Навсикая
Находит соком навсекая

Пусть будет хитрым словно лис
В пещере спрятанный Улисс

Закончится победой склока
В пещере злобного Циклопа

Что Пенелопа для Циклопа
И что Циклоп для Пенелопы

Пускай она как не бывало
Плетет из ночи покрывало

Оно распустится к утру
Что женихам не по нутру

Пока идет разделка туш
Пускай оркестр играет туш

Ура, мы ломим, гнутся шведки
Такие подвиги не редки

Я устал, устал, устал
Но любить не перестал

Перестану я любить
Может быть? Не может быть

Мне многое дается трудно
Гертрудостайно и гертрудно

Живу вдали от всех греховен
Глухой как Людвиг ван Бетховен

Наедине как на миру
Гуру подобный кенгуру

Как Шнитке
Промок до нитки

До каждой ниточки промок
Я изнемог
Я из не мог

Ну да, такой уж я отъявленный
Как образ миру слова явленный

Ну да, таков уж я отчаянный
Всегда во всем необычайный

Я знаю, есть такой обычай
Жить в лабиринте с маской бычьей

Кино об этом снял Феллини
Когда играл на мандолине

Конечно я дитя войны
Но в этом нет моей вины

Моя великая вина
Что до сих пор идет война

Нет я не жалею, не ною
Войне воюющей с войною

Я каюсь, каюсь, каюсь, каюсь
Что падаю и спотыкаюсь

Ах в чем бы вам еще покаяться
Весь мир бредет и спотыкается

Не в первый раз меня задела
Поэзия. Такое дело

Поэзия такое дело
Что вся планета обалдела

Все люди разучились жить
Своей жизнью дорожить

Да, разучились, разучились...
Наверно в школе не учились

А, кстати, что такое школа
Заоблачная кока-кола

Но кока-кола и ситро
У нас у всех одно нутро

Я рад, я рад, я рад, я рад
Накрылся бакалавриат

Вернулась прежняя культура
Опять пришла аспирантура

Спокойно спят почив на лавры
Несбывшиеся бакалавры

Вернулась прежняя культура
И рухнула магистратура

В момент осыпались магистры
Но сохраняются министры

Теперь не сударь и не мистер
Теперь по-прежнему на старый манер
Мистер Твистер бывший министр
Мистер Твистер миллионер

Миллионеры приняли меры
И сразу стали миллиардеры

Иду, мочалок командир!
Как Мойдодыр немой до дыр

Деньгам некуда деваться
Надо надо отмываться

Рухнула магистратура
И умчалась в небеса

Пропадай моя культура
Все четыре колеса

Всех простят и всех накажут
За недавние грехи

И недолго жить прикажут
В министерстве чепухи

Не меняйся, друг, не меняйся
И любви своей поклоняйся

Я согласен, что мир трагичен
Но первичен, а не вторичен

Перевожу бессмертное на смертное
А смертное перевожу на вечное

Мне многое открытое закрыто
Поскольку главное от зрения сокрыто

Я погружаюсь в дивный мир незримый
Небесным воинством невидимым хранимый

Я знаю, что незримый мир опасен
Но он прекрасен он всегда прекрасен

Я переводчик с мертвых языков
Таков мой путь и мой удел таков

Во мне Египет древний воскресает
Во мне санскрит живет и умирает

Египет детство моего Христа
Я посетил заветные места

В местах заветных и ветхозаветных
Есть множество вопросов безответных

Во мне не остается без ответа
Святая тайна Нового завета

Перевожу свой слог на неземное
Где все иное вовсе не иное

Где я иной, вернее я — и Ной
И даже Сом окажется со мной

Все понял я давно и тем не менее
Там в глубине таится сом сомнения

Но стоит мне глотнуть небесной сомы
И все сомненья станут невесомы

Я из печали уходил в печаль
Но говорил я вовсе не молчал

Поэт всегда оттуда перевозчик
Анти-Харон. Отнюдь не переводчик

Что толку мертвых в жизнь перевозить
Творить! Творить! А не переводить

Все переводчики Хароны-перевозчики

Живое перевозят на тот свет
Писателей там не было и нет

Поэты как живые на том свете
За все в ответе и на все в ответе

Уже давно никто ни что не пишет
А только воздух рифмами колышет

И сколько бы вы в школе не учились
Писать, читать мы так не научились

Поэт, запомни истину святую
Я не пишу я Прохору диктую

Как Иоанн диктующий коан
Я погружаюсь в мысли океан

В том океане где во время оно
Кита когда-то проглотил Иона

Киту Иону не переварить
В ките Иона будет говорить

Хотя сегодня ведает профан
Иону проглотил Левиафан

Бог знает, что еще я здесь замыслю
Левиафан полакомился мыслью

А мысль, скажу с наивностью профана
Пожрет Иону иль Левиафана

Я знаю, что Иона Иоанн
Вот это завершающий коан

Пройду по мостику привычной речи
Судьбе навстречу и себе навстречу

Кидайся в море прыгай и ныряй
Но никогда волнам не доверяй

И помни что давно лежит на дне
Кораблик что доверился волне

Возможно что-то сложится
К струне лежит струна
Но инструментов множество
А музыка одна

Откуда-то из Млечности
До нас доходит весть
Есть мера бесконечности
И Бог конечно есть

В пустыне одиночества
Приходит к нам пророчество
Но для чего пророчество
В пустыне одиночества

Терпит вечное поражение
Кто играет на понижение

Я играю на повышение
Что бы делаться совершеннее

Получилось не получилось
Но случилось то что случилось

Один микроб другого встретил
Слона-то я и не приметил

Такая участь у светила
Светило всем и засветило

В Одессе русским не осталось места
В тумане скрылась милая Одесса

16 октября 2024 г.

ФОРМА НА СОДЕРЖАНИИ (Поэма)

У каждого из нас своя стезя
И жизнь и смерть перехитрить нельзя
Но жизнь и смерть перехитрить нельзя

Сегодня утром поутру мне стало все не по нутру
А почему не по нутру? Да потому что поутру

О беспощадная воля вселенская
Долюшка русская долюшка женская

Даже Вероника Долина
Жуликами обездолена

У формы на содержании
И форма и содержание

Весь мир для нас становится возможен
Когда наш разум на любовь умножен

Когда наш разум на любовь умножен
То сложный мир для нас уже не сложен

Любовь и разум как два полукружия
Всемирное бинарное оружие

Не то оружие что рушит мироздание
А то что создано для созидания

Все миражи теперь как чертежи
Все чертежи теперь как миражи

Я ухожу в волшебный мир миражный
Со мною разум шествует отважный

Отважный разум любит миражи
И превращает хаос в чертежи

Я не безбожник нет я не безбожник
Но я смиренный разума чертежник

За мной в поэму где чертеж прозрачен
И каждый знак волшебнo многозначен

У наших поэтических речений
Есть множество непознанных значений

Что это значит говорить словами
О! Это значит быть повсюду с вами

Я с вами, с вами, с вами, с вами, с вами!
Так говорил Вивекананда Свами

Наш мозг набит бесчисленностью бит
Уходит мысль в зеркальный лабиринт

Здесь правило — ни в чем не отражаться
И только отдаляясь приближаться

Здесь отдаляться значит приближаться
Здесь приближаться значит отдаляться

Я помню как с тобою был в Париже
Париж чем дальше от меня тем ближе

А космос как бы ни был он далек
Меня в игру волшебную вовлек

В Сорбонне там с тобою пью вино там
Не зная нот играю как по нотам

В Ротонде там с тобою пью вино там
Не зная нот играю как по нотам

С тобою под химерами в Нотр-Даме
Стихи слагаю о прекрасной даме

С тобой на Александровском мосту
Я каждый день стою как на посту

Куда меня уводит время-сводня
С тобой везде где нет меня сегодня

Уходят ввысь зеркальные мосты
Все оживает если рядом ты

Клянусь всем раем и клянусь всем адом
Повсюду где я есть ты будешь рядом

Порой в раю ужасней чем в аду
Ты всюду есть и я к тебе иду

Доверился бы снам, но в них тебя не вижу
Мне вовсе не нужны пустые сны
Сны без тебя я просто ненавижу
Пустые сны — зима среди весны

Странно словно вот мы в Петергофе
Но там не извергается фонтан
Мы в Петергофе словно на Голгофе
Сухой фонтан конечно не фонтан

Мир без тебя не сон не пробужденье
А разума и чувства заблужденье

Мария с Иоанном на Голгофе
Стоят как мы с тобою в Петергофе

Се — мать твоя, сказал Спаситель Иоанну
Я подхожу к ожившему фонтану

Волнистый изливается каскад
Воздвигнут рай низвержен ад

Пускай простит нас золотой Самсон
Все это сон. Всего лишь только сон

О нет я не готов вступать в дискуссию
Чтобы вести с собой вас на экскурсию

Где золотой сияющий Самсон
Самсон сам сон сам сон сам сон

Умение любить сродни уменью быть

В набежавшую волну
Разин выбросил княжну
Ныне каждая волна
Нас ласкает как княжна

Форма всегда на содержании у содержания

Я затерялся как косточка в сливе
Самый несчастный самый счастливый
Самый счастливый самый несчастный
Но ко всему на Земле непричастный

Вынь да положи больному ЗОЖ

Больному ЗОЖ меня не трожь

Всюду ложь, всюду ложь, всюду ложь
В телевизоре призраки ЗОЖ

Я откровенен вам я не солгу
Живые перед мертвыми в долгу

Я как могу свой исполняю долг
Пока живу и голос мой не смолк

Скажу в ответ на все нравоучения
Свободы нет. Но есть предназначение

Судьбою все по пунктам обозначено
И я исполню все, что предназначено

Предназначенье высшее значение
Судьбы влечение и к судьбе влечение

Я выполняю все что предназначено
Но многое судьбой переиначено

И все-таки я многое исполнил
И радостью судьбу свою заполнил

И все же задевает за живое
Что будущее только цифровое

Уходя в другие измерения
Оставляю вам все озарения

Все другие измерения
Озаренье и прозрение

Знаю что любая геометрия
Вечной жизни строгая симметрия

Из Египта вечный уход
В измерение новое вход

И Платон и Парменид
Входят в царство пирамид

Входит с мудростью всей
А выходит Моисей

Это мало или много
Десять заповедей Бога

Вечной мудрости избыток
Нил развернутый как свиток

Древний Египет святыя места
Вечное детство Иисуса Христа

Писать стихи не возбраняется
Когда сознание изменяется

Ни перед кем не лицемерю я
И космос на себя примериваю

Громаден он когда телесен
А для души и космос тесен

Я это знаю достоверно
Душа поэта безразмерна

Не разрешат моих сомнений
Хоть сто хоть тыща измерений

Все жертвы Господу бескровны
Все измерения условны

И все же есть одно условие
Творца вселенной славословие

Прости меня Творец вселенной
Что я условный и мгновенный

Когда вся жизнь одно мгновение
Одно мое стихотворение

Не будь дружок лицемером
Пиши всегда своим размером

Сегодня стих в один куплет
Размером в восемьдесят лет

Но где-то в глубине внутри
Стихи размером в двадцать три

Стихи размером в восемнадцать
Шестнадцать или же в пятнадцать

Все измеренья соразмерны
Безмерны и нелицемерны

Укладывается в размер
Весь мир не ведающий мер

О Леонардо о да Винчи
Не тонет речь в потоках Риччи

Пусть от Ватто до Боттичелли
Качаются любви качели

Пускай от Джотто до Веласкеса
Вселенная к ладоням ластится

Тела как души невесомые
В распахнутых полотнах Сомова

Блуждай со мной во тьме космической
Волшебный мир супрематический

Мы все модели Модильяни
Как марсиане и земляне

Лукавый Пан играет на свирели
Печальный Демон утонул в сирени

Что-то врубеле-боттичелловое
В сирени клубится
Если ты не превратишься в дерево
Дерево в тебя превратится

Осыпаются сиреневые гроздья галактик
Как сирены поют Сирены

Я не теоретик я только практик
И в космосе нужна нам ветка сирени

В гроздьях сирени восстали ахейцы в шлемах
Когда осыпалась ветвь пала Троя

Палитра Врубеля в телескопе

Две ноты – «си» «ре»
Поют о сирени

Опережая собственную грусть
Дарю волшебную сирени гроздь

Под пение задумчивых Сирен
Побудь со мною сирота сирень

Гоморра и Содом все маета
Наш мир детдом где каждый сирота

Оплакивает множество сердец
Зачем-то нас оставил Бог-Отец

Мир без тебя всего лишь дом пустой
Стал человек всемирной сиротой

Сиротство это наше первородство
Но первородство вечное сиротство

На эту тайну я не покушаюсь
Быть сиротой у Бога соглашаюсь

Ударь сирень во все колокола
Сиреневая гроздь голым-гола

Сирень озвучена стихом вербальным
Был благовест стал звоном погребальным

Колоколов сиреневая горсть
Колоколов сиреневая гроздь

Еще живу хотя и подыхаю
И гроздь сирени радостно вдыхаю

Я адмирал сиреневых армад
Вдыхаю твой бессмертный аромат

Спасибо Врубель что сирени мания
Спасибо что дожил до понимания

И если что-то я не понимаю
Колоколам сиреневым внимаю

Внимай поэт внимательно внимай
Внимание запоминай и понимай

Скажи Самсон о где твоя Далила
От шеи голову так равно удалила

Скажи Самсон любовь всегда права
От шеи удалилась голова

Иродиада едет на верблюде
А голова Крестителя на блюде

Теперь Самсону не нужна Далила
Что голову от шеи отделила

Иродиаде суждено плясать
Крестителю Спасителя спасать

Спасителю положено любить
А голубю на это снисходить

Какая-то нелепая затея
Орел летит на печень Прометея

Да так орлу положено клевать
А Зевсу править и повелевать

Когда судьба нас всех обнимет вдруг
Венерою Милосскою без рук

Как хороши безрукие объятя
Все братья люди и все люди братья

Христос Воскрес где адава победа
В объятях лебеда от страсти млеет Леда

Кому нужны теперь коммюнике
Европа уплывает на быке

Не парься брось сию обузу
Персей руби мечом свою Медузу

Зеркальный щит на небесах сияет
А девочка пусть персиком играет

Счастливый пахарь жнет нигде не сея
Лежат на блюде персики Персея

Зеркальный щит орудье Архимеда
И Греция гола как Андромеда

Она как Прометей к скале прикована
Но подходить к ней каждому рискованно

Куда плывет Колумб отважный Ной
Столб соляной остался за спиной

Колумб за борт забрасывает лот
Соединились Лот и эхолот

Висят сирены гроздьями сирени

Залеплен воском слух его заранее
Но Одиссей забыл про обоняние

Воск растопился в опытном пирате
Он хочет раствориться в аромате

Но улетает нежный аромат
Привязан к мачте опытный пират

О если бы он знал о том заранее
Его бы съели жадные пираньи

Плывет Колумб плывет отважный Ной
Как Одиссей к галактике иной

Ныне и присно, присно, но и ныне
Нас всех влекут галактики иные

В душе ведь каждый Одиссей и Ной
И каждый уплывает в мир иной

Но как бы ни был путь его безбрежен
Но аромат сирени так он нежен

Под душистой веткою сирени
К.Р. смиренно преклонил колени

И всех влечет отнюдь не Арарат
Но всех влечет сирени аромат

Сирень в садах безжалостно порублена
Но остается на картине Врубеля

Поменял я все пароли
Но остался в прежней роли

Остается как пароль
Неотыгранная роль

Вряд ли кто ее взломает
Но быть может отыграет

О неумолимый рок
Чует рок я не игрок

29 сентября 2024 г.

ЕВГЕНИЙ МОРОЗОВ

ПЕРОЧИННЫЙ ВЕЕР

* * *

Я люблю — если почты, вокзалы,
где ни будней домашних, ни скук,
в этих зданьях привычных — немало
перемен и дороги, мой друг.

Я — письмо в залежалом конверте,
пассажир у чужого стола;
в адресах и билетах, поверьте,
столько правды, чтоб сдвинуть дела...

Это просто, как думать по-детски,
где не надо мудрить ничего:
вот — конверт, человек для поездки,
или вот — остановка его.

Хорошо, что в дорожном течение —
в неизвестность, из дома, домой —
занят местом он, где назначение,
а не смыслом поездки самой...

Смысла нет. Ни в езде, ни в стоянье,
ни в письме, сотворенном из мук,
ни во время такого старанья,
где итог нам не важен, мой друг...

На вокзалах, на почтах, похоже,
просто верится легче вдвойне:
может, что-то изменится все же,
и неслышно забьется во мне.

* * *

Наутро теплее, хотя и сугробы
почти до крыльца, —
ни кружева с неба, ни дуба-озноба,
ни свету конца.

Конец отменен, и проснутые люди
выходят на свет,
хотя и от снега, что скучен и труден,
спасения нет...

Заводят моторы, и пеший прохожий
порой упадет,
но крепкое слово возносится все же,
и крошится лед.

Под карканье сверху живут и елозят
внизу до сих пор —
кидается снегом и мусор вывозит
сугробный мой двор.

Игривые дети, смеясь и гриппуя,
невзгоду, как мать,
умеют любить за погоду любую
и жизнь зимовать,

орут и гуляют, и взрослый в сторонке
среди дел и помех
невольно услышит — убийственно звонко
доносится смех.

До ночи — сиянье начищенной сини,
ходьба и езда;
тепло в ледяной коммунальной пустыне —
сезоны, года...

Ты рад и без лета бываешь вообще-то,
не знаю, чему,
но веришь во что-то, и просто за это
тебя обниму.

* * *

На балкон полночью зимней выйдешь
попросить у неба, а снизу видишь —
в неизвестность, к другу, углу, ночлегу,
человек по лунному движит снегу.

Лед под снегом — руки взметнул, как кондор —
перочинный веер, как темный контур
в белизне до самого поднебесья,
узнавания ищет и равновесья.

Меж провалов светлых и зданий серых,
уменьшаясь в памяти и размерах,
одинокий родственник, призрак психа,
он шуршит куда-то, он тает тихо...

Он не просит неба, но я, конечно, —
за пути бесцельные, где крошечны,
где следы по снегу, подобно язве...
Ты живешь и любишь не так же разве?

* * *

Короля хоронили — домой и долой
плыл он в узенькой лодке с горящей стрелой;
от стрелы, от забот, остывающих в нем,
борода и усы загибались огнем.

Под дубовый обычай на свайных морях,
как большая вода, погасившая прах,
застигает печаль, не сказав, каково
королю — королилось — при жизни его.

На чужой, на своей ли земле он вставал,
был бессилён, наказывал, повелевал,
власть оставивший конунг, теперь едет он
в колыханье, в Элизиум, на Авалон...

Кто оплакал его на родном берегу —
ведь и он был любим и понятен врагу...
Поджигатели лодок, вожди, короли —
в общем, все, кто не плыл, наблюдая с земли.

* * *

Поверти задумчиво бокс от диска,
а внутри — отщелкнешь — ни DVD,
ни хотя бы ценник и ни записка —
пустота со шпинделем посреди.

Погляди в окошко — цветно и зябко,
а откроешь настежь — цвета черствы,
запах гнили, люди в каких-то шапках,
пустота по осени, дух листвы...

Поболтай с прохожим, посмейся с близким,
в телефоне выступи, что почем,
почему все в жизни всегда о низком,
если глянуть сверху, о ни о чем...

Собираатель памяти в картотеку,
ни в каких извилинах и мирах
не спасти холодные вещи века —
разговор, погоду, пластмассу, прах.

Не слова, но мысли о промелькнувшем
вспоминай и сравнивай, как рифмуй,
и пускай не вечным, но будет лучшим —
твой холодный призрак, твой поцелуй.

* * *

Ты оставайся туда, где роднее
йодовый воздух, дома у дорог,
ты одинок и не сыщешь однее,
чем за окном многолюдный видок...

Хочешь ты стать перепуганным волком,
все успевающим, и вожаком —
станешь в таком путешествии долгом
кем-то собою/ником ни о ком...

Сложено небо из двух половинок:
день или ночь, человек — гороскоп...
Вот и земля говорит из травинок
и проникает уютный сугроб.

Все раздвигается, словно бы детство
всею чужбиной узнать и припасть,
и остается последнее средство —
сердце, твоя наилучшая часть...

* * *

Как у работника средней руки —
пальцы подогнуты, грубы, крепки,
из-под обшлага, где узкий просвет —
татуировка, загар или цвет...

Полно ли праздновать, ли отдыхать,
резать скотину, тащить и пахать,
жить и бодриться, и спать наповал,
думать, любя еще, «я убивал...»,

кровью, потугой, с экрана молвой
пахнет работник, когда он живой,
настороже или на кураже —
только бездельник не пахнет уже.

Чтоб не сиделось, стояла страна,
угля давала, несла имена
годных работников, дух их и зной —
только бездельник не пахнет страной.

За распорядок, где, как муравей,
хаос отвергший, живого живей,
крепнет любой. И слабеет любой,
если работа — внутри, над собой.

Ищет ударник труда и стыда
в слове «любовь» ударенье тогда
прямо на смысл, на значение его:
не убивать — ни себя, никого.

Лучшей работой — попыткой любви —
лучше займись и еще удиви;
кем бы ни стал, каждый день, каждый год
милость к любому — работа работ.

ПЕРВАЯ ПОМОЩЬ

Говорил на лекции фельдшер с живой улыбкой:
«При инфаркте, при переломах или ожогах,
отравлениях ли инсультах, укусах змей,
собак, ревнивых женщин и насекомых —

знайте скорую и не чините несломанное,
налагайте шины или давите повязкой,
поливайте холодной струей, накрывайте марлей,
пейте воду, тошните до чистого цвета...»

Он брал манекен, давил мечевидный отросток,
вдыхал сквозь пакет в тугую грудную клетку,
жал дефибриллятор, слушал тычки-сигналы,
оборачивал бинтами, умело вязал узлы.

Несмотря на молодость, видно, как он немало
подтвердил остылых, прочистил мозгов/желудков,
поспевал на вызов, бинтовал, укрощал давление,
вразумлял симулянтов, терпел непонятных психов...

За время практики его теория жизни
обрела законченный вид. Со знанием дела
он мог преподавать беспомощным — первую помощь
на особенный случай или по долгу службы.

Говорил он на лекции: «Я вам скажу по секрету,
мы живем, чтоб уйти (смерть — это так нормально);
я читаю Коран — у нас есть душа, и с нею
ничего не случится. Так что не беспокойтесь».

МОЛИТВА

Взглядом ли намеком, полусловом
укрощали, двигали горой,
но и слово — разбери его вам —
на стекле оконном след сырой...

Воздух, разогретый громкой ссорой,
тихий мир в земле, но в свой черед —
больше веры, веры, без которой
слово и полсил не наберет.

Всю тебя от родинки под платьем
до «люблю» на выдохе, едва
уловимом, мог бы рассказать я,
обожги мне верою слова...

Успокой; скажи, что счастье будет;
человек по сути и чутью
должен знать, что любит, значит, трудит
душу непонятную свою.

Ночью ли стоя перед иконой
или бормоча в гурьбе людской
свод старославянский, телефонный
будто разговор ведет какой.

В ум набрав горячее дыханье,
добывая веру без конца,
и в словах желанье-не желанье,
в этой интонации чтеца...

Говори с собою осторожно,
словно наблюдаешь гладь и тишь,
даже если шум и дело сложно,
просто говоришь и говоришь...

ЭЛЕКТРОВЕЧЕР

Белой шерстью овечьей
на извивы дорог
напирал долгий вечер,
а потом быстро лег.

Оказался одетым
целый дом, целый двор,
целый город, и в этом
белом всем до сих пор.

По овечьей дороге
отправляя домой,
этот воздух в итоге
болен снегом и тьмой.

Дальше зоркого взгляда
горизонт сер и скуп,
и как зарево ада
из конструкций и труб...

Стадион возле школы,
где, презрев мерзлоту,
дети долбят футболы
на фонарном свету,

и в окошках недолог,
свет на вспышки сменен
телевизоров, елок
и домашних имен.

В телевизорах дико
жил герой Джон Уик,
убивали Уика
под гитары и крик.

Под гуденье и вопли —
к облегчению, к стыду —
проходящий убьет ли
этот вечер в году...

Здания с мирным досугом,
как его ни казни,
громоздят друг за другом
очертанья, огни.

Дома, став на балконе,
я увижу во мгле
кран подъемный на фоне
и Венеру в стреле...

* * *

Востроглазого беса с прической а-ля
перья ворона на голове
я любил-не любил, но глазами сверля,
он со мной оказался в родстве.

Пел он песенки — песня как будто моей
получалась на звук и на вид;
танцевал в платье девушки — двигалось ей,
представлялось — нечистый сидит...

Как ни думай темно и бровями ни хмурь,
вижу утро — к окну припаду,
так и юность, твоя бесшабашная дурь —
это лучшее время в аду.

Рассказать бы про это, но только умолк:
слово выскочит, все погубя...
Потому что я прав, потому что я волк,
потому что я вижу тебя.

За добычу любви ли за просто весну
ты не слушай и сердцем владей,
ты не знай, как умеют в свою глубину,
как меняются лица людей.

Из движенья и смеха насквозь состоя,
словно светишь, и ясно вполне,
как прекрасна, насколько опасна твоя
глубина, непонятная мне.

* * *

Средиземным полднем, там, где вода — река,
набирая небо
в память,
тропой песка
видел я почти что стертые имена,
что сдувает ветер или скребет волна.

Что тебе сказать на этот порядок весь:
это тоже люди, люди, что были здесь.
Ты так любишь виды
разные,
потому
говорить не буду, просто, но обниму...

Так к лицу улыбка, словно оживлено
в тот момент, как смотрит просто на мир оно,
и пейзаж прибрежный, точно любимый стих,
на губах играет и на чертах твоих.

Корабли прибудут — выйдут из них, зайдут
помахать стоящим: это в итоге труд —
никуда не быть и ждать на земле любой,
и ценить природу, где мы теперь с тобой.

Валуны зарыты в серую желтизну,
обложили берег, а не идут ко дну,
пригревает небом, гулок и искривлен
сотрясенный воздух, полный чужих имен.

ЗВЕРЬ-НАСТОЯЩЕЕ

Поутру — не помрешь, так глаза продерешь,
сны забудешь, опомнишься то есть,
оглядишься — за окнами холодно, дождь,
осень, всем одеваться на совесть...

От сухих вечеров — ни дождей, ни ветров
вроде только вчера, даже холод
был по-бодрому свеж, а теперь, будь здоров,
серой гниlostью болен весь город.

Я люблю, если льет или дует как раз,
а в домах и тепло, и сердечно,
я ценю, если главное — прямо сейчас,
без вчера или завтра, без нечто.

Настоящую сферу, в которой дела
все бессмысленней и нарочитей,
я держу, и ладонь моя просто цела,
ощущая пределы событий.

Как внутри ни светило, ни красила тьма,
исчезало, давало явление,
это ты, настоящее, — осень, зима,
окончание, тихое дленье...

Словно загнанный зверь, что прибит, но хрипит,
ощущаем и понят как вроде,
этих голых ветвей и дождей серый вид.
Человек. И тоска о природе.

САМО

Уронил я немного сырого тепла,
и слеза оказалась — звезда и игла:
укорила, сверкнула, и не объясня
ничего, остывала внутри у меня.

Где-то в фильме, бывалым герой окажись,
говорит на привале про смерть и про жизнь,
не склоняясь к тому, чтобы «жисть» произнести,
но в словах намекая на самую «жесть».

Сквозь экран ты поймешь: «Это, Господи, я,
полубив у дождя, подсмотрев у ручья,
наполняясь волнением, не слов или строк
произнес, а молчал бы и тек бы и тек...»

Разве стыдно, что люди и плакать должны:
обронил ты жемчужины из глубины,
что есть мир, где ни тупо, ни глухонемо,
что ты это не выдавил — просто само...

* * *

Домик с дымком возле леса, собака, и лодка
к берегу тихо причалена, белый шезлонг
кем-то поставлен в сторонке, и между деревьев,
пасть приглашая, уютный натянут гамак.

Это неправда, должно: за таинственным лесом —
дом обступивши, кончается небом сюжет,
стены с обоями в золото, в редкую дырку,
пыль, обстановка, бывалые вещи, часы...

Знал ли я жизнь по картинкам иль с текстом сверялся,
сам испытал, причинил ненароком другим,
делал не то или то, что считал неизменным —
молча следил за собою в замочную речь.

Не говори мне, что это со всеми такое:
думать пейзаж — спотыкаться о бурю внутри;
слово-крючок не зацепит порядочной мысли,
чтобы в любви объясниться, но кровь исказит...

В этих домашних картинках с придуманной жизнью,
где обитают лишь зверь и прилизанный лес,
выскочил я из зеницы и как отразился,
да и остался средь зелени и тишины...

ВИКТОРИЯ МАМОНОВА

*У ПОКОЛЕНИЯ
ХРУПКИХ СНЕЖИНОК*

* * *

Руки в огне — мой белый огнекрылый конь горизонта
подхватил меня в квадрате исчезновения,
как только
течение бреша в очередной раз
сместилось по периметру.

Тополя наполовину скрылись из видимости,
дорога с автобусной остановкой испарились,
дома с линии застройки отступили
вглубь материи.
Здесь тонко.

Воздух так сильно накалился, что прожог легкие, —
все клеточные процессы
не подчиняются контролю и воле сдерживания:
распад белка в клетках,
распад ядра.

Мой огнекрылый конь опаляет меня
при каждом своем движении, хотя в его стремлении
уравновешены гибель и спасение:
скорость реакции
обозначит итог.

* * *

история повторяется в ожиданиях
как будто есть какие-то объективные закономерности сверх
предписанных
алгоритм божественного творения

из раза в раз
вертикально пущенная стрела
пронзает перевернутый рог месяца и проходит через царскую корону
пурпурная мантия небес спадает
театральность фона уводит ассоциации в камерные гримерные
любая претензия на исключительность вызывает
сопротивление и иронию
из раза в раз

ничто так не сдерживает порыв и обновление как повторение
и ритмика хода
две вифлеемские восьмиконечные звезды
на фоне страстей Христовых
восток и запад запад и восток
ограничивают горизонт зрения и всеохватно расширяют
ведение горизонта

вестница света
райская птица с золотисто-огненным оперением
поет беззаботно восседая на латунной пушке песню
торжества и ликования
распад форм уменьшается от ее пения
хаос перестает распускать ткань вселенной

ненадолго
«из раза в раз» воспринимается как техника отсрочки
а не долженствования

* * *

mon amour, собираем свое добро и без лишних
всхлипываний — adieu,
пока кровь тонкострунно звенит в венах, пульс вторит
впечатлениям,
пока глаза дружат с разноцветным зрением,
а чувство светоносно ощущается кожей —
пока трепетно;

mon amour, отвечать чужим ожиданиям —
консервировать себя заживо —
успеешь еще и еще
по стойке смирно лечь в гробу, примерить тогу или
клеймо раба на запястье —
несовершенные танцы на скучном балу:
концертмейстер, видимо, занят в аду —
словом:

mon amour, adieu миру, забывшему мир,
застывшему в момент взрыва,
миру, вырванному сорняком из цветущего Мира,
что скулит, точно сбитый пес,
и обесточивает до омертвления —
миру тления,
погружай наши книжки, новогоднюю елку,
черепашек ниндзя в ладью —

adieu — по рекам и каналам всех миров,
по бесконечной вертикали, безграничной горизонтали
шахматной доски,
где рвут ферзи друг друга на куски во время рокировки;
там топко для гарольдовской тоски
и нашей трепетной любви.

* * *

Замедление началось с того,
что гул и шум в метро сочли за тишину,
где всякий звук, возникший вдруг,
вскрывает круг дремоты,
и подруг
звучащий щебет и веселый визг
с ним так
слились.

Глазастый стук колес и метроном двоят одно.

Замедление началось с того,
что беглый каторжник, картежник-фрик,
занявший поле зрения на миг,
уже привык
к щедротам славы
и, увы,
индифферентности черты
ему близки.

А почему — да все оттого, что.

Замедление началось с того,
что между фразами расставлены стул, стол,
кашпо с геранью,
молоко,
плюс беспорядочно разбросано зерно
мерцающих светил —
посыл остыл,
мысль убежала:

Вернется, — подумал скриптор о фразе, как о женщине.

Замедление началось с того,
что «держать лицо»
между сменой эмоций на «вы» —

все равно, что заострить комическое:
микромимика выдает фальшь и фальцеты:
хирург с пинцетом
подправил овал, читая журнал
«для взрослых».

И вновь: очередное несовпадение провоцирует замедление.

* * *

В будущее, самое что ни на есть скромное для скромных,
возьмут не всех:

первые ряды проходят через детектор настоящего;
стражи поднимают каждого на высоту,
равную человеческим потребностям,
и встряхивают:

накопительные счета — акции — облигации — биткоины —
золотой дождь;

вторые ряды проходят через детектор настоящего;
стражи поднимают каждого параллельно
коридору прожиточного минимума
и встряхивают:

кольца-бриллианты — бабушкины сундуки —
квартира-дача —
счета ЖКУ;

третьи ряды — из скромнейших — поравнялись со стражами:
нет предела диапазону отрицательных величин,
стражи тщательно осматривают каждого
и встряхивают:

пара пуговиц с изнаночной стороны.

Ах, плуты, бессребрениками себя называют,
а все так же: утаить, спрятать.
В прошлое их — без права на настоящее!

* * *

*Застыли в танце
иглы, звезды, дендриты, пластины —
частицы льда, соли и пыли —
все вместе — пейзажные зимние агаты,
фон — фиджитальный картун.*

Откуда такое мужество у снежинок,
чтобы уравновесить краткое и постижимое
флеру энигмы;

обозначить объем форм и условность цвета,
а дальше —
серебриться детским заливым смехом?..

Откуда такая твердость у снежинок,
чтобы останавливать течение дел поречных
шестилучевой симметрией,

когда конечный в самоподобных кристаллах,
холод становится алым
в фазах перехода?!

*Значит имя и голос, гибкость и сила
— элементы чуткого мира —
у поколения хрупких снежинок
сложились
в причудливые линии и орнаменты живой мозаики.*

ЕВГЕНИЙ СТЕПАНОВ

Я УЛЫБАЮСЬ

ПОЭТОМУ

А все страдания — не навсегда.
Поэтому
Я улыбаюсь.

2025

ПРИМЕТА ВРЕМЕНИ

Зазвонил телефон.
Наверное, опять мошенники.

2025

СТИХОТВОРЕЦ И ПОЭТ

Стихотворцу нужен микрофон.
Поэту нужна тишина.

Стихотворцу нужны читатели.
Поэт говорит с Богом.

Стихотворцу нужны публикации.
Поэт знает, что мысль материальна.

Стихотворец не жалуется поэту.
В глазах у поэта — только любовь.

2024

КОГДА Я СМОТРЮ ТЕЛЕВИЗОР

Когда я смотрю телевизор,
я становлюсь хуже, чем я есть на самом деле.

2024

СТРАНИЦЫ

Страницы модного журнала.
И — зашифрованная пустота.

2024

ОЧЕНЬ ТРУДНАЯ ЗАДАЧА

Очень трудная задача —
выдавить из тюбика с дерьмом
варенье.

2024

ЖИЗНЬ НА ВОЛЕ

Жизнь на воле. В дурдоме было спокойнее.

2023

ЕВГЕНИЙ СТЕПАНОВ

И Т. П.

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

Ушел ноябрь.
Пришел декабрь.

Гудят ветра.
Лежат снега.

Я снял полуботинки.
Надел ботинки.

Мир черно-белый,
А, может, серый

Передо мной.
Перед тобой.

2024

НАСРАЛЛА

Убит всесильный Насралла.
Скорбит и плачет Хезболла.
Придут на смену Насралле
Другие Насраллы. Земле
Пожарища не избежать.
И вот война гремит опять.

2024

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

МХТ.
БДТ.
И т. п.
И т. д.

2025

ИОСИФ РУХОВИЧ

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 еще 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 Брик, писала по-французски, Владимир Набоков, Иосиф Бродский и еще 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 еще 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, многообразные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира, и в человеческих обращениях»*.

А вот как отзывалась 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 еще большей степени относится и сам язык.

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

Итак.

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 еще 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 романтическом. 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 нем 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 еще 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 еще 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 находилась 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: все, 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 трудоемкой 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 еще не доказательства. От всей души пожелаем И. Л. Лыкину и его соратникам успеха в их очень нелегкой 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 еще 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 серьезные 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 осмысленного. 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. 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 нес Воланд, предсказывающая 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. VI. 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 еще 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 путе-*

шествию 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 перекечевывают 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 еще долго говорить о ее 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...

Приведем несколько примеров.

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 знаменiem. 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».

Еще Лермонтов. «Мцыри».

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

Еще 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 «сливаясь» 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.

Все 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? При чем 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 все, все, все. 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, и 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. Ну, 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 прием использован — *«темный жребий»* — *«смерть»*.

Так что же говорят повторы на художественном языке? Не вдаваясь в подробности анализа, становится ясно, что речь идет 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 еще 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 еще 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 решаюсь 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 насыщенной 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, еще 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, переkreпленные 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 все 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 еще: «Подбросишь до вокзала?». При переводе на первичный язык у глагола «подбро-

силь» 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 еще 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 серьезно, 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 еще 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 производством 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 все это объемлет художественный язык.

Мои поверхностные наблюдения показывают, что периоды бурного развития языка все-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 всем 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 вернемся 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 шел 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 оказыва-*

ют человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца еще 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 поеживает, 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 проявляться. Попробуем в меру образования и сил заглянуть в достижения философии и филологии. Может быть, краем глаза заглянем и в нейробиологию.

Главное мы уяснили — *на ограниченном пространстве текста произведения или устной речи передается 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 найдется 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 чем основывался поэт, скорее всего это поэтическое прозрение, но — главное — основную концепцию развития речи затронул.

С самого зарождения человечества неоспорима истина, что ребенок рождается в отношении языка *tabula rasa*, то есть учится говорить с нуля. Многое в эту концепцию не вписывается, детки преподносят те еще 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: «Причем 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 врожденной. 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 осознаем эти структурные принципы, как не осознаем большинства других своих биологических и когнитивных особенностей».

Но тогда что же такое язык? Казалось бы — о чем тут рассуждать? Знаковая система, с помощью которой передаем и воспринимаем мысли и чувства. Однако все 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 серьезное 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, испытываемое 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 ее емкости. 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 нашел, да и есть ли она, вот и пришлось ввести определение.

Теория Уорфа имеет следствия. Одно из важнейших, как мне кажется, — разноразличные 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.

Еще 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 все из-за какого-то художественного языка? Я уже вижу, как замечательный английский поэт Редьярд Киплинг высоко взмывает «бремя белого человека».

Тут надо быть максимально осторожным. Уж слишком мы пострадали 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 объемом кратковременной рабочей памяти (КРП), то есть количеством мыслительных моделей, работающих одновременно — взаимодействуя и определяя мышление. У животных объем один-два, у наиболее гениальных шимпанзе достигает трех. У человека в среднем семь, плюс минус два. Является ли этот объем врожденным или его можно развить — пока неизвестно, но можно предположить, опять-таки очень робко, что модель, выраженная на художественном языке, сама по себе объемней, 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. Ее, 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 награждал все живое, даже растения. Иногда довольно сложным — вон, посмотрите, как вытанцовывает пчелка 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 «врожденной 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 все вложенное требует развития. В противном случае качества любой степени уравниваются, 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 уметь!

Безусловно, ни о каком расизме, крови, генетике речь не идет. 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 молодежи 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 все 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 еще детектив. Почему божественная для поэтов античных времен латынь померкла и омертвела, оставшись в терминах, цитатах и врачебном почерке? А совершенно, казалось бы, мертвый 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 увлечен и даже переписывался на эсперанто. Попытки искусственных языков провалились. С опытом и знаниями я понял — нельзя из мертвых, пусть и очень красивых, слов создать живой язык, как нельзя из неживой материи создать живую. Художественность может вдохнуть только литература, а для нее 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 свое время так завоевавший Европу, что дворянская Россия заговорила на нем, 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.

Серьезные, 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? Серьезные люди снова мне укажут — есть же и Мировая литература! Переводчики не спят и день, и ночь переводят все 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 еще не самый сложный пример... Ну как вы переведете 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 капуста 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 падлю-

ку!» 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 все-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 взлет с экономикой не связан.

Несмотря на огромные достижения литературы, да и искусства в целом — музыка, живопись, театр, балет и другие жанры — рус-

ский 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 разоб-
брать 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 еще 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 все-таки пишется. А вот с чтением просто беда. Не читают. Во всем когда-то цивилизованном мире. В России дело обстоит чуть лучше, но тенденции настораживают. А нечтение, особенно поэзии, высшей формы речи, ведет 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 обратиться 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 все-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!

ВАЛЕРИЙ СУХОВ

**«ЧЕРНЬ ЕГО ЛЮБИТ
ЗА БУЙСТВО И УДАЛЬ»**

***Символические образы трагедии
Сергея Есенина «Пугачёв»***

Сергей Есенин начал задумываться над пугачёвской темой осенью 1919 года. Свидетельство об этом мы находим в неопубликованной рукописи мемуаров Б. А. Сорокина «Страницы минувшего». Осенью 1919 года он был послан в Москву с фронта от штаба I армии, встретился с Есениным и рассказал ему о неоглядных просторах уральских степей, о Чапаеве, о мужестве бойцов — чапаевцев, с которыми воевал против колчаковцев. Б. А. Сорокин вспоминал: «Сергей Александрович говорит, оживляясь: я задумал писать поэму "Пугачёв"». Как она выйдет, трудно сейчас сказать, но я ее напишу. А ведь ты был и опять будешь в тех местах, где когда-то был Пугачёв — Уральск... Хорошо бы мне побывать там, сейчас. А, возможно, и один из предков Чапаева был в отрядах Пугачёва... Как знать!»¹. В связи с этим символичной может показаться историческая аналогия, которую проводил Есенин, сравнивая пугачёвцев и чапаевцев. Пугачёвский бунт в представлении Есенина был своеобразной генеральной репетицией Февральской революции и Октябрьского переворота 1917 года, который и спровоцировали в России Гражданскую войну. Есенин в стихотворении «Воспоминание» (1924) вспомнил эти события, используя символику Апокалипсиса. У поэта месяц октябрь символично ассоциируется с апокалипсическим образом зверя: «В стране, где свищет непогода, / Ревел и выл Октябрь, как зверь, / Октябрь семнадцатого

года»². Для сравнения приведем соответствующую цитату из Откровения святого Иоанна Богослова: «И поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему и кто может сразиться с ним?.. И дано было ему вести войну со святыми и победить их; и дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем» (Гл.13. Стих 4 и 5).

Стихотворение «Воспоминание» можно воспринимать как своеобразный эпилог есенинской трагедии «Пугачёв». Данный конкретный исторический сюжет дает Есенину возможность поставить острые нравственные проблемы, имеющие общечеловеческий смысл. Исследователь О.Е. Воронова подчеркивает, что в есенинском «Пугачёве» «...выявление мифофилософского контекста позволяет глубже раскрыть трагедийное звучание поэмы, обнаружить скрытый, онтологический план переживаемой героем духовной коллизии, глубинные связи произведения с мировой художественной и национально-исторической традициями»³. Пугачёв у Есенина впервые предстает перед читателями в образе бродяги, «странника». На бунт против Екатерины II его подталкивает не личная месть, а сострадание простому народу, живущему на берегах реки Яик. Поэтому образ реки обретает у поэта символический смысл: «Яик, Яик, ты меня звал / Стоном придавленной черни!» (III, 7). Бедственное положение народа лаконично характеризует в разговоре с Пугачёвым сторож: «Всех связали, всех вневолили, / С голоду хоть жри железо» (III, 9). Мечь подталкивает народ на восстание против тех, «кто грабил и мучил». Поначалу возмездие пугачёвцев воспринимается как Божья кара. По убеждению Пугачёва, праведная месть делает бунт священным делом. Именно поэтому символично набатный колокольный звон ассоциируется с благовестом: «Уже слышится благовест бунтов, / Рев крестьян оглашает зенит» (III, 26). О справедливом возмездии говорят многие герои есенинской трагедии, начиная с Пугачёва. Есенин находит выразительную метафору-символ, которая подчеркивает эту тесную взаимосвязь чувства праведной мести и буйства: «Мечь щенками кровавыми щенится. / Кто же скажет, что это свирепствуют / Бродяги и отщепенцы? / Это буйствуют россияне!» (III, 26). Один из пугачёвцев, Торнов, в VI главе восклицает: «Голос гнева, с бедою схожий, / Нас сзывает на страшную месть» (III, 38). Пугачёв стремится внушить своим сподвижникам мысль о том, что бунт против

Екатерины имеет характер справедливого возмездия за убийство Петра III, за которого он себя выдает: «Мертвую тень императора» «жестокий поводырь» «ведет на российскую ширь» (III, 24). В символический образ восставшего из гроба мертвеца Есенин вкладывает евангельский смысл. В Откровении Иоанна Богослова об этом сказано так: «и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим» (Гл. 20. Стих. 13).

Есенин не показывает, как жажда мести, которой охвачены восставшие, воплощается на деле. В его трагедии мы не найдем подробного описания жестоких расправ над дворянами. В связи с этим символический смысл обретает то, что Есенин изображает не жертв пугачёвского бунта, а гибель самих участников восстания, потерпевших под Сарептой поражение: «Мертвые, мертвые, посмотрите, кругом мертвецы» (III, 39). Символические образы восставших из могил мертвецов — это образ из Апокалипсиса, который помогает понять всю глубину трагических событий Пугачёвщины.

В есенинском «Пугачёве» образы нищих также обретают символический смысл. В традициях славянской мифологии предназначенную человеку судьбу могут «открывать, изрекать странники, нищие...», которые в народном сознании воспринимаются как представители иного, потустороннего мира»³. В VI главе «Пугачёва» в монологе Шибаева возникает странный образ ольхи, которая сравнивается с нищим слепым стариком: «Словно слепец, от ватаги своей отстав, / С гнусавой и хриплой дрожью / В рваную шапку вороньего гнезда / Просит она на пропитанье / У проезжих и у прохожих» (III, 35). Есенин подчеркивает, что это «страшное знамение», которое предвещает беду: «Говорят, наступит глад и мор» (III, 35). Пугачёв видит причину измены своих ближайших сподвижников в том, что их «подкупила» «злая и подлая оборванная старуха»: «Это она, она, она, / Разметав свои волосы зарею зыбкой, / Хочет, чтоб сгилба родная страна / Под ее невеселой холодной улыбкой» (III, 49). Можно предположить, что старуха у Есенина символизирует судьбу, из когтистых лап которой трудно вырваться.

Опираясь на традиции славянской мифологии, связанные с представлениями об оборотничестве, Есенин вкладывает особый символический смысл в «звериный» характер пугачёвского бунта. Пугачёв говорит о себе: «Долгие, долгие годы тяжкие года / Я учил в себе разуму зверя... / Знаешь? Люди ведь все со звериной душой, / — Тот

медведь, тот лиса, та волчица» (III, 22). Из этой жизненной философии, построенной по принципу «человек человеку — зверь», Пугачёв делает вывод: «Нужно крепкие, крепкие иметь клыки» (III, 22). Здесь Есенин отмечает двойственность характера своего героя. Он пытался избавить от страданий народ, но его бунт привел лишь к новым страшным жертвам. Творогов не случайно сравнивает в финале трагедии Пугачёва с волком: «Слава Богу! Конец его зверской резне, / Конец его злобному волчьему вою» (III, 50). Своей звериной жаждой мщения отличается и другой есенинский герой — каторжник Хлопуша. Он говорит о себе: «Только весь я до самого пупа — / Местью вскормленный бунтовщик» (III, 32). Хлопуша готов обратиться в волка: «Завтра ж ночью я выбегу волком / Человеческое мясо грызть» (III, 32). Изображая пугачёвщину как символический «звериный бунт», Есенин создал в своей трагедии особый евангельский подтекст, отсылающий читателя к поэтике Апокалипсиса.

По убеждению Есенина, главная причина трагедии Пугачёва заключается в том, что он продает душу дьяволу, назвав себя именем императора Петра III. Это решение далось Емельяну нелегко. Его герой искренне признается: «Больно, больно мне быть Петром, / Когда кровь и душа Емельянова» (III, 28). Но свои переживания Пугачёв называет «жалость телячьих нег» и посылает их «к черту». Это символично. Есенин показывает, как демон власти побеждает в человеке Божественное начало и обрекает на гибель его душу.

В первом своем монологе Пугачёв подчеркивает, как ему дороги степные просторы у реки Чаган: «Мне нравится степей твоих медь, / И пропахшая солью почва» (III, 8). Есенин подчеркивает, что «солончаковое место», где разыгрываются ключевые акты пугачёвской трагедии, оказалось роковым для главного героя. Автор вкладывает глубокий символический смысл в реальную деталь. По народным приметам, рассыпанная соль — к ссоре. Есенинскому Пугачёву пришлось «солону». Его предали самые верные сподвижники, с которыми он делил хлеб-соль. По легенде, «в солонку макал хлеб Иуда на тайной вечере, и в этот момент по руке в него вошел сатана». Поэтому выражение «насолить кому-нибудь» связано в славянской мифологии по своему происхождению «со способами наведения порчи с помощью соли» (С. 364–365). Так начало трагедии перекликается с ее финальной сценой, когда между Пугачёвым и его сподвижниками вспыхивает роковая ссора, которая

завершается предательством. Не случайно Хлопуша предрекает, что чернь, которая идет за Пугачёвым, в конце концов его предаст: «Слава ему! Пусть он даже не Петр / Чернь его любит за буйство и удаль» (III, 29). В окончании фразы слышится «Иуда», что обречает глубокий символический смысл. Вначале Пугачёв предаёт в себе человеческое начало, а потом его предают сподвижники.

В финале трагедии на первый план выходит тема милосердия и сострадания, символично вытесняя тему мщения и возмездия. Н. И. Шубникова-Гусева справедливо отмечает, что «библейский подтекст «Пугачёва» также говорит о том, что поэт внутренне не принимает Войну, бунт и насилие, считая, что они противоречат стремлению каждого человека к жизни и счастью»⁴. Не случайно сподвижник Крямин говорит Пугачёву, выражая «мнение народное»: «Есть у сердца невзгоды и тайный страх / От кровавых раздоров и стонов. / Мы хотели б, как прежде, в родных хуторах / Слушать шум тополей и кленов» (III, 48). Любимые есенинские образы «тополей и кленов» символизируют человеческие ценности, которые были принесены в жертву мести. Обращение Пугачёва к Богу в финале помогает понять основную идею есенинской трагедии, которая тесным образом связана с христианскими ценностями. Пугачёв восклицает: «Боже мой! / Неужели пришла пора? / Неужель под душой так же падаешь, как под ношей?» (III, 51). Есенинский герой обращается к Богу с искренним покаянием, чем и спасает свою грешную душу. Этот финал придает всей трагедии «Пугачёв» глубокий символический смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сорокин Б. А. Страницы минувшего [встречи с Сергеем Есениным]. Рукопись хранится в архиве автора статьи. С. 85.
2. Есенин С. А. Полное собрание сочинений в семи томах. М., 1995–2001. Т. IV. С. 199. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страниц.
3. Воронова О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура. Рязань, 2002. С. 412.
4. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 370. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.
5. Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: От «Пророка» до «Черного человека» Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001. С. 187.

АЛЛА НОВИКОВА-СТРОГАНОВА

КОЛОВРАЩЕНИЕ ЖИЗНИ
(Жизнь и судьба О. Генри)

Уильям Сидни Портер (1862–1910), известный под литературным псевдонимом **О. Генри**, — замечательный американский писатель-новеллист, один из самых любимых и читаемых у нас зарубежных авторов.

Его жизнь, полная загадок и тайн, ударов и подарков судьбы, падений и взлетов к вершинам славы, могла бы лечь в основу увлекательного приключенческого романа. Бурный водоворот жизненных обстоятельств закручивался с невероятной силой. Аптекарь-фармацевт в захолустном городке штата Северная Каролина, техасский ковбой на Западе, счетовод, мелкий клерк-чертежник в земельном управлении, художник-карикатурист, репортер и редактор маленькой газеты, кассир в банке, беглец вне закона в Гондурасе, тюремный узник, журналист, писатель — все это О. Генри. Не подсчитать, насколько огромен был накопленный им запас впечатлений и метких наблюдений. Неслучайно последний прижизненный сборник произведений писателя называется «Коловращение» (1910). Сюда также был включен рассказ «Коловращение жизни» (1903).

В новелле «Искатели приключений» (1909), словно подытоживая свой жизненный и творческий путь, О. Генри говорил: «Это плавание без руля и компаса, где приходится самому быть и капитаном, и экипажем, и одному день и ночь бессменно стоять на вахте»¹.

Мастерство писателя в жанре короткого рассказа столь совершенно, что О. Генри называли даже «американским Чеховым»². Вслед за Антоном Павловичем Чеховым (1860–1904), с которым

О. Генри был почти ровесником, он мог бы сказать о себе: «Умею коротко говорить о длинных вещах». В полной мере он воплотил чеховский принцип «писать талантливо, т.е. коротко». Рассказы О. Генри также иллюстрируют знаменитую чеховскую мысль: «Краткость — сестра таланта».

Крохотный рассказ объемом всего в четыре страницы «Дары волхвов» (1905) принес писателю поистине всемирную славу, сделал его известным во всей Америке, а затем и в целом мире.

Читатели были очарованы и растроганы историей о молодых людях, снимающих квартирку за восемь долларов в неделю, в обстановке которой «не то чтобы вопиющая нищета, но, скорее, красноречиво молчащая бедность» (1, 109). «Один доллар восемьдесят семь центов. Это было все. Из них шестьдесят центов монетками по одному центу» (1, 109), — таков в рождественский Сочельник семейный бюджет молодой пары, несмотря на жесточайшую экономию и бережливость в ведении домашнего хозяйства.

Героям пришлось пожертвовать самым ценным, что было у каждого из них, чтобы преподнести друг другу на Рождество давно желанные подарки. Джим продал фамильные золотые часы для того чтобы купить черепаховые гребни для роскошных волос жены. А Делла отрезала и продала волосы, чтобы подарить мужу платиновую цепочку для его карманных часов. Радостные ожидания героев и читателей, их надежды на традиционный рождественский счастливый конец («happy end» — хэппи-энд), казалось бы, обмануты. Но разочарование, состояние оцепенения, как у Джима: «в первую минуту немножко оторопел» (1, 112), — длится лишь мгновение.

В парадоксальной игре смыслов писатель открывает смысл истинный, христианский, позволяющий оценить неожиданную развязку рассказа именно как счастливый конец. Пусть подарки, ради которых молодые супруги отказались от своих единственных сокровищ, в практическом применении оказались бесполезными. Зато герои доказали свою самоотверженную преданность, еще раз подарили друг другу свои верные сердца и вместе с тем принесли в дар новорожденному Христу сокровища своих любящих душ. Подобно тому, как волхвы — древние восточные мудрецы-звездочеты, ведомые Вифлеемской звездой, предуглавшие Рождество Божественного Младенца, — поднесли Ему свои драгоценные дары: *«И се, звезда,*

которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец. Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариею, Матерью Его, и, пав, поклонились Ему; и, открыв сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну» (Мф. 2: 9–11). Золото — как царю, ладан — как Богу, смирну (благовонную мастику для натирания тела) — как человеку, которому неизбежно суждено умереть.

Финал рассказа О. Генри возвращает читателя к названию произведения. Писатель дает свое, чуть ироничное — на современный лад — истолкование рождественской истории: «Волхвы, те, что принесли дары Младенцу в яслях, были, как известно, мудрые, удивительно мудрые люди. Они-то и завели моду делать рождественские подарки. И так как они были мудры, то и дары их были мудры, может быть, даже с оговоренным правом обмена в случае непригодности» (1, 112).

Однако обмен или возврат в магазин подарков, оказавшихся непригодными для молодоженов-героев рассказа, сделать, может быть, было бы можно; не вернуть только волосы и часы, при помощи которых эти подарки были оплачены.

С первых строк повествования речь идет, казалось бы, о предметах «низких», сугубо бытовых: о житейской нужде, скрупулезных — до последнего цента — подсчетах скудных денежных сумм. Но сюжет парадоксальным образом ведет от материальных проблем к духовному возвышению молодых «немудрых» героев, которых О. Генри не просто сопоставляет с евангельскими волхвами, но даже возвышает над ними: «А я тут рассказал вам ничем не примечательную историю про двух глупых детей из восьмидолларовой квартирки, которые самым немудрым образом пожертвовали друг для друга своими величайшими сокровищами. Но да будет сказано в назидание мудрецам наших дней, что из всех дарителей эти двое были мудрейшими. Из всех, кто подносит и принимает дары, истинно мудры лишь подобные им. Везде и всюду. Они и есть волхвы» (1, 112).

Открыто обращенное к читателю заключительное авторское слово делает его похожим на рождественскую проповедь. Это очень напоминает по смыслу и тону проповедническое слово

православного батюшки в авторском пересказе в святочном рассказе Н. С. Лескова (1831–1895) «Зверь» (1883): «Он заговорил о *даре*, который и нынче, как и "во время оно", всякий бедняк может поднести к яслям "Рожденного Отроча", смелее и достойнее, чем поднесли злато, смиру и ливан волхвы древности. Дар наш — наше сердце, исправленное по *Его* учению. Старик говорил о любви, о прощенье, о долге каждого утешить друга и недруга "во имя Христово"... И думается мне, что слово его в тот час было убедительно... Все мы понимали, к чему оно клонит, все его слушали с особенным чувством, как бы моляся, чтобы это слово достигло до цели, и у многих из нас на ресницах дрожали хорошие слезы...»³.

«Дары волхвов» О. Генри «достигли до цели» и до сих пор не перестают трогать сердца людей.

Поделюсь еще одним своим наблюдением, связанным с восприятием этого рассказа в современной России. Наши подростки — жертвы цифровизации — в большинстве своем вообще не читают художественную литературу или читают неохотно кое-что из школьной программы по принуждению, а некоторые — что греха таить! — при современном уровне образования даже не умеют связно читать или разбирают текст по слогам, подобно толстовскому Филипку. Но удивительное дело: все они хорошо знают и любят «Дары волхвов». Многие выпускники лицеев и школ в своих итоговых сочинениях приводят именно этот рассказ.

Он настолько популярен, что «волосы и часы» стали, как говорят сейчас, «мемом» (от английского слова *meme*) в значении узнаваемой единицы популярной культурной информации — идеи, образа, символа и т. д. Так, например, на Святки мне не раз доводилось видеть расклеенные по городу, даже на подъезде моего дома, объявления: «Покупаем ВОЛОСЫ и ЧАСЫ. Дорого».

Метаморфозы, выдумки, шутки, «сюрпризы и внезапности» переполняют неподражаемые новеллы О. Генри. Таковы, например, «Родственные души» (1904) и «Вождь краснокожих» (1907) — остроумные, яркие, эксцентричные. Они настолько динамичны, зрелищны, что были выбраны для экранизации в незабываемой и любимой зрителями всех поколений комедии советского режиссера Леонида Гайдая «Деловые люди», снятой в 1962 году — к столетию О. Генри.

Игра неожиданностями — один из излюбленных приемов поэтики писателя — удерживает читательское внимание в постоянном напряжении. Искушенный читатель стремится предугадать развязку анекдотического происшествия, занимательной истории, но чаще всего ему это не удается. Писатель снова его переиграл, и остается только удивляться неистощимой авторской изобретательности в воссоздании обычных жизненных ситуаций, из которых О. Генри умеет извлечь необычное. В то же время занимательность вовсе не самоцель писателя. Ему удается лаконично выразить глубочайшие мысли особыми средствами художественной выразительности — чаще всего при помощи говорящих деталей с их многозначностью, смысловой емкостью, уводящей в подтекст произведения.

Таков, например, замечательный рассказ «Фараон и хорал» (1904). Оригинальное название на английском языке «The Cop and the Anthem» переводилось на русский по-разному. Впервые: «Полицейский и антифон» в книге «О. Генри. Рассказы» (Петроград; Москва, 1923). Именованье полицейского (policeman, police officer) на английском сленге «the Cop» — коп. Реже в этом значении употребляется «Pharaoh» — фараон. «Anthem» в переводе на русский язык — гимн, торжественная песнь, церковный хорал. Антифон — богослужебное пение. Словечко «коп» благодаря англо-американским фильмам сейчас настолько хорошо известно, что вариант перевода заглавия «Коп и хорал» ни у кого не вызвал бы вопросов, тем более, что в оригинале рассказа слово «Pharaoh» не встречается.

Уже на уровне заглавия проявилась парадоксальность как общая жанровая черта коротких рассказов О. Генри с их динамикой, внезапными сюжетными поворотами, непредвиденными развязками. Столкнулись два стиля: низкий и высокий, разговорный сленг, жаргон и приподнятая речь; соединились разноплановые понятия: социально-приземленное и церковно-возвышенное.

Главный герой рассказа — бездомный бродяга Сопи, обитатель ночлежек, завсегда тюремных камер. Первой морозной ночью перед лицом надвигающейся зимы он преднамеренно пытается снова угодить в каземат: «Уже несколько лет гостеприимная тюрьма на Острове служила ему зимней квартирой» (1, 134).

В традиционном понимании жанра «Фараон и хорал» не является святочным рассказом. Время действия — предсвятки, если можно так сказать, то есть преддверие Рождества и Нового года — пора не менее счастливая, обычно заполненная приятными хлопотами в ожидании любимых празднеств, связанных с неистребимыми надеждами на грядущие перемены к лучшему, на обновление жизни, на чудо.

Сказочная атмосфера также вторгается в повествование о заурядном нью-йоркском бродяге. Оказывается, волшебные силы не отвернулись и от социально отверженного изгоя. Чудесным образом они посылают бесприютному бедняку свои знаки, чтобы убедить его от риска насмерть замерзнуть на улице: «Желтый лист <в оригинале: «a dead leaf» — мертвый лист, то есть знак смерти. — *А. Н.-С.*> упал на колени Сопи. То была визитная карточка Деда Мороза; этот старик добр к постоянным обитателям Мэдисонсквера и честно предупреждает их о своем близком приходе. На перекрестке четырех улиц он вручает свои карточки Северному ветру, швейцару гостиницы "Под открытым небом", чтобы постояльцы ее приготовились» (1, 134).

Дух зимней сказочности, подобно персонифицированному Северному ветру, мгновенно улетучивается, когда писатель уже без прикрас рисует суровую правду жизни. Одновременно О. Генри иронизирует по поводу пресловутой американской мечты о быстром преуспевании в стране возможностей. Однако возможности эти у каждого слишком разные, и слишком велик разительный контраст между мечтами бедняков и планами тех, кто реализовал свою цель обогатиться во что бы то ни стало любыми, даже преступными, путями.

В ряде новелл О. Генри показал, что респектабельные буржуа ничем не лучше обыкновенных грабителей, гангстеров, бандитов с большой дороги. Так, в рассказе «Дороги, которые мы выбираем» («The Roads We Take», 1904) безжалостный разбойник, убийца, грабитель поездов на диком Западе Акула Додсон и преуспевающий глава маклерской конторы «Додсон и Деккер» с Уолл-стрит — финансового центра Нью-Йорка — это все та же акула, кровожадный и отвратительный хищник. Это один и тот же персонаж, одно и то же лицо с неизменным выражением: «оно выражало холодную

жестокость и неумолимую алчность» (4, 334). Правда, бывший бандит по кличке Акула, а ныне владелец коммерческой фирмы мистер Додсон теперь старается скрыть под маской благопристойности свою злодейскую сущность. Однако она поневоле проглядывает из-под лицемерной личины: «Душа этого человека проглянула на минуту, как выглядывает иногда лицо злодея из окна почтенного буржуазного дома» (4, 334).

«Все вы считаетесь достойными гражданами, а сами только и глядите, как бы заграбастать побольше, не давая взамен ни шиша. Не будь вас, разве существовали бы в нашей стране биржевики, перехватчики чужих телеграмм, шантажисты, продавцы несуществующих шахт, устроители фальшивых лотерей? Не будь вас, эти социальные язвы исчезли бы сами собой», — так О. Генри устами героя своей новеллы «Стриженный волк» (1908) обличает омерзительных, наглых, лицемерных дельцов, прикидывающихся почтенными добропорядочными гражданами.

Но вернемся к бесприютному герою рассказа «Фараон и хорал»: «Зимние планы Сопи не были особенно честолюбивы. Он не мечтал ни о небе юга, ни о поездке на яхте по Средиземному морю со стоянкой в Неаполитанском заливе. Трех месяцев заключения на Острове — вот чего жаждала его душа. Три месяца верного крова и обеспеченной еды <...> — для Сопи это был поистине предел желаний. <...> Как его более счастливые сограждане покупали себе билеты во Флориду или на Ривьеру, так и Сопи делал несложные приготовления к ежегодному паломничеству на Остров. И теперь время для этого наступило» (1, 134).

Но даже и такое желание, которое назвать мечтой язык не поворачивается, не сразу достижимо для нищего. Трагикомично выглядят ситуации намеренного мелкого нарушения закона на глазах у полисменов с единственной целью — угодить в тюрьму. После нескольких неудачных попыток, при которых блюстители порядка не обращали на Сопи никакого внимания, он почти отчаялся: «Арест стал казаться ему радужной мечтой, Остров — далеким миражом» (1, 135). Насколько чудовищной, людоедской должна быть социальная система в так называемой свободной стране, чтобы лишение свободы было «радужной мечтой» бедняка!

Однако и для него намечается выход из тупика — возможность истинного возрождения. Неожиданно герой рассказа слышит звуки церковного органа в пустынном ночном переулке: «органист остался у своего инструмента, чтобы проиграть воскресный хорал» (1, 136). Торжествующая мелодия воскресного хора призывает погибающую душу к воскресению: «Под влиянием музыки, лившейся из старой церкви, в душе Сопи произошла внезапная и чудесная перемена» (1, 137).

Мотив чудесного связан уже не со сказочностью, а с реальными обстоятельствами. Это не заоблачные воздушные замки, а желание обычной, нормальной, человеческой жизни и решимость в стремлении обрести ее вновь: «хорал, который играл органист, приковал Сопи к чугунной решетке, потому что он много раз слышал его раньше — в те дни, когда в его жизни были такие вещи, как матери, розы, смелые планы, друзья, и чистые мысли, и чистые воротнички. <...> Он с ужасом увидел бездну, в которую упал, увидел позорные дни, недостойные желания, умершие надежды, загубленные способности и низменные побуждения, из которых слагалась его жизнь. И сердце его забилося в унисон с этим новым настроением. Он внезапно ощутил в себе силы для борьбы со злодейкой-судьбой. Он выкарабкается из грязи, он опять станет человеком, он победит зло, которое сделало его своим пленником. Время еще не ушло, он сравнительно молод. Он воскресит в себе прежние честолюбивые мечты и энергично возьмется за их осуществление. Торжественные, но сладостные звуки органа произвели в нем переворот. <...> Он хочет быть человеком. Он...» (1, 137).

И тут вдруг внутренняя речь внезапно и резко обрывается на полуслове: «Сопи почувствовал, как чья-то рука опустилась на его плечо. Он быстро оглянулся и увидел перед собой широкое лицо полисмена.

— Что вы тут делаете? — спросил полисмен.

— Ничего, — ответил Сопи.

— Тогда пойдем, — сказал полисмен.

— На Остров, три месяца, — постановил на следующее утро судь» (1, 137).

Духовное озарение угасло. Музыка в душе стихла. Мечта истинная — не о тюрьме для зимовки, а о возрождении в новую

жизнь, — оказалась радужным мыльным пузырем. Неслучайно имя, или скорее уличное прозвище, Соару, которое носит герой рассказа, переводится как «мыльный». Никчемным мыльным пузырем в античеловеческом государстве оказывается и сам человек, очутившийся в безысходной жизненной ситуации и не сумевший выкарабкаться из нее. Этот мыльный пузырь лопнул под тяжелой рукой полисмена, решившего отправить за решетку подозрительного голодранца ни за что ни про что, просто так, когда Сопи меньше всего этого желал.

Первоначальная «мечта» героя исполнена. Но хэппи-энд здесь мнимый. Намек на несбыточность настоящей мечты, предваряющий драматическую развязку, можно было заметить в красноречивой художественной детали, дважды повторяемой писателем: «до ушей Сопи донеслись сладкие звуки музыки, и он застыл, прижавшись к завиткам чугунной решетки»; «хорал, который играл органист, приковал Сопи к чугунной решетке» (1, 136). Чугунная решетка (в оригинале «iron fence») церковной ограды обернулась для горемыки тюремной решеткой. «Iron» в переводе на русский язык имеет не только прямое значение — железо, сталь, чугун, черный металл, но и переносное — оковы, кандалы. «Fence» — забор, изгородь, ограда, ограждение. Герой, решившийся начать все заново, не имеет никаких шансов выбиться из нищеты к нормальной жизни. Сопи пойман в ловушку. Для него поставлено непреодолимое социальное ограждение, закрыты все пути, кроме застенка.

Добродушно-шутливый тон повествования не может скрыть боли, горечи и сострадания. В рассказе ясно выразились социальные симпатии автора, убежденного в несправедливости государственной системы, обрекающей на страдания массы внутренне чистых людей, не желающих идти против Бога и совести, и защищающей тех, кто ворует миллионами, наживает свои состояния грабежами и убийствами. О. Генри вполне удостоверился в том, что в Америке материальное благополучие и безумная роскошь одних зиждется на нищете и горе множества других.

«Фараон и хорал», как и «Дары волхвов», входит в состав цикла нью-йоркских рассказов «Четыре миллиона» (1906). В предисловии к первому изданию О. Генри объяснил выбор заглавия и тематиче-

скую специфику этого сборника: «Не так давно один выдумщик заявил, что в Нью-Йорке имеется не более четырехсот человек, достойных внимания. Но отыскался другой человек — он занимается переписью населения в Нью-Йорке, — и его более мудрый подсчет помог нам найти название для этого сборника: "Четыре миллиона"» (1, 189). Четыреста человек — это так называемая элита, богатейшая верхушка общества. Все остальные четыре миллиона — такова была численность населения Нью-Йорка к тому времени — рядовые американцы, разделенные социальной и имущественной пропастью с хозяевами жизни и денег.

Изображая вопиющее социальное неравенство, О. Генри обличал «абсурдность системы, при которой ужасающая бедность была источником огромных фантастических богатств и при которой богатые стали рабами своих богатств и потеряли все человеческое. Для О. Генри они были чудовищами, которые вытягивали капиталы из бедных, которым они платили крохи, едва достаточные, чтобы прокормиться и помогать богатым делать свои миллионы»⁴, — справедливо отмечалось в статье к столетию писателя.

Не эти забравшиеся на вершины власти толстосумы, а самые обычные люди оказались в фокусе пристального писательского внимания О. Генри, стали героями его произведений. «Он поэт четырех миллионов»⁵, — образно отозвался об О. Генри Корней Чуковский (1882–1969), явившийся одним из первых переводчиков и популяризаторов творчества американского писателя в нашей стране.

Сверхъестественная наблюдательность позволила О. Генри чутко уловить искру Божию — живую человеческую душу, тянущуюся от мрака к свету, каким бы трудным ни был этот путь, — в каждом из его неприметных, на первый взгляд, ничем не выдающихся героев; прочертить линии их судеб.

Рассказ, открывающий сборник, так и называется — «Линии судьбы» (1903). В оригинале: «Tobin's Palm» («Ладонь Тобины»). Но не шарлатанке-гадалке прорицать за десять центов по линиям на ладонях бедняков их судьбы, потому как, подмечает О. Генри, «иной судьбы на ладошке не прочтешь, кроме той, какую отпечата-ла тебе рукоятка кирки» (1, 108). Писатель сам выступает как «посланец судьбы» для простого человека: «моя профессия

называется литературой. Я брожу по ночам, отслеживаю чудачества в людях и истину в Небесах» (1, 108).

Порой Небесная истина проявляет себя как настоящее чудо. Не мистическое или сказочное, а вполне реальное, возможное, выполнимое и объяснимое, как, например, рукотворное чудо в рассказе «Последний лист» (1905). Старый художник, вечно мечтавший создать шедевр, в ненастную осеннюю ночь под проливным дождем нарисовал зеленый листок плюща на окне умирающей девушки по имени Джонси, чтобы вселить в нее волю к жизни. От соседки старик узнал о болезненной фантазии Джонси: «Я хочу видеть, как упадет последний лист. Тогда умру и я» (1, 260). Когда девушка поправилась, подруга открыла ей тайну чудесного выздоровления: «Посмотри в окно, дорогая, на последний лист плюща. Тебя не удивляло, что он не дрожит и не шевелится от ветра? Да, милая, это и есть шедевр Бермана — он написал его в ту ночь, когда слетел последний лист» (1, 262).

Иногда чудо вызвано удачным стечением обстоятельств, как в новелле «Третий ингредиент» (1908), где бедная художница-миниатюристка, такая же маленькая и хрупкая, как ее миниатюры, устав бороться с судьбой, бросилась с палубы в воду, но была спасена молодым незнакомцем с удивительно добрым лицом. «Когда чувствуешь себя усталой, или несчастной, или во всем разуверишься, доброта важнее всего», — афористически утверждает писатель устами своей «миниатюрной миниатюристки».

В большинстве своем герои рассказов О. Генри, несмотря на усердный труд, постоянно балансируют на грани нищеты и вынуждены прикладывать усилия для простого физического выживания, преодолевая превратности судьбы. «Судьба швыряет тебя из стороны в сторону, как кусок пробки в вине, откупоренном официантом, которому ты не дал на чай», — замечал писатель в рассказе «Один час полной жизни» (1904). В оригинале: «The complete life of John Hopprins» («Полная жизнь Джона Хопкинса»).

Но даже в таких условиях скромные труженики умудряются сохранять чувство человеческого достоинства, силу воли, стремление к добру. Такова, например, героиня рассказа «Горящий светильник» (1906) Нэнси — продавщица в магазине роскошных вещей, получающая нищенскую плату в размере восьми долларов в неделю.

Девушка приехала в Нью-Йорк из маленького городка, потому что родители не смогли прокормить ее. Как говорит приятельница Нэнси гладильщица Лу, чей каторжный труд в прачечной оплачивается на десять долларов выше, ее подруге нравится «голодать и важничать» (1, 192). В модном магазине Нэнси «окружали красивые вещи, дышавшие утонченным вкусом. Если вокруг вас роскошь, она принадлежит вам, кто бы за нее ни платил — вы или другие» (1, 192–193), — афористически заключает О. Генри.

Несмотря на скудное жалование, девушка изо всех сил старается создать видимость благополучия, не допустить оплошности, показать себя с наилучшей стороны: «Нэнси не кутается в меха от резкого весеннего ветра, но свой короткий суконный жакет она носит с таким шиком, как будто это каракулевое манто. Ее лицо, ее глаза, о безжалостный охотник за типами, хранят выражение, типичное для продавщицы: безмолвное, презрительное негодование попорченной женственности, горькое обещание грядущей мести. Это выражение не исчезает, даже когда она весело смеется. То же выражение можно увидеть в глазах русских крестьян, и те из нас, кто доживет, узрят его на лице архангела Гавриила, когда он затрубит последний сбор» (1, 191).

Название «Горящий светильник» («The Trimmed Lamp»), послужившее также заглавием сборника рассказов О. Генри (1907), куда вошли такие маленькие шедевры, как «Русские соболя», «Пурпурное платье», «Последний лист» и другие, вызывает ассоциацию с евангельской притчей о мудрых девах, которые всегда держали свои светильники наготове, полностью заправленными лампадным маслом, чтобы в предназначенный час встретить грядущего жениха (ср. Мф. 25: 1–10). Героиня рассказа О. Генри — потенциальная невеста, подобная одной из таких мудрых дев: «Ее заправленный светильник не угасал, и она готова была принять жениха, когда бы он ни пришел» (1, 196).

Нэнси заражена повальной инфекцией, поразившей большинство неимущих провинциалок из захолустья, наводнивших большие города. Эта заразная болезнь незамужних девушек — иллюзорная мечта найти богатого жениха, лучше всего — миллионера. В безжалостном мире каменных джунглей-небоскребов Нэнси ощущает себя охотницей: «Она шла по следу великой неведомой

"добычи", поддерживая свои силы черствым хлебом и все туже затягивая пояс» (1, 194).

Многих состоятельных мужчин привлекают «поддельный светский тон Нэнси и ее неподдельная изящная красота» (1, 193). Один из них даже делает официальное предложение руки и сердца, но получает отказ. Требование Нэнси к будущему избраннику не только его туго набитый кошелек: «Это правда — я хочу подцепить богача. Но мне нужно, чтобы это был человек, а не просто громыхающая копилка» (1, 194).

Под влиянием мысли о приоритете истинно человеческого начала перед материальным благосостоянием, о превосходстве души над кошельком героиня постепенно начала избавляться от заразной болезни — желания выйти замуж за миллионера. Видоизменялись и жизненные установки Нэнси: «может быть, бессознательно — она узнала еще кое-что. Мерка, с которой она подходила к жизни, незаметно менялась. Порою знак доллара тускнел перед ее внутренним взором и вместо него возникали слова: "искренность", "честь", а иногда и просто "доброта"» (1, 196).

Все эти душевные качества открылись Нэнси в простом и надежном парне-работяге. Дэн — «серьезный юноша в дешевом галстуке» (1, 192) — стал ее мужем. С этим персонажем связан замечательный афоризм О. Генри: «Он принадлежал к тем хорошим людям, о которых легко забываешь, когда они рядом, но которых часто вспоминаешь, когда их нет» (1, 195).

По ходу развития действия писатель приправляет свои истории буквально россыпями афористичных мыслей — зачастую в тоне легкой иронии. Так, в «Горящем светильнике» читаем: «Женщина — самое беспомощное из земных созданий, грациозная, как лань, но без ее быстроты, прекрасная, как птица, но без ее крыльев, полная сладости, как медоносная пчела, но без ее... Лучше бросим метафору — среди нас могут оказаться ужаленные» (1, 193).

О. Генри стал голосом простых людей — своих современников, сделал их достойными изображения в литературе, рассказал об их повседневной жизни, о беспросветных буднях в трудах и горестях, о редких праздниках, отмеченных проблесками кратковременной радости. В пестром калейдоскопе событий и лиц почти трех сотен рассказов О. Генри создал объемную панораму

жизни, показал представителей различных сословий и званий, общественных групп, множества профессий. Их можно было бы долго перечислять, но не стоит труда. Ведь, с точки зрения писателя, социальный статус или род занятий не должны затмевать в человеке человеческое, его неповторимую личность, образ и подобие Божие. «Однако с какой стати название профессии превращать в определение человека?» (1, 191) — задавал риторический вопрос О. Генри.

Сам он был сродни своим героям. Искренняя и глубокая заинтересованность писателя в судьбах людей, любовь к ним не могли не вызвать ответной любви. В этом секрет необычайной популярности О. Генри. При жизни он был подобен «горящему светильнику» из своих рассказов, своим творчеством писатель нес свет — по заповеди: *«Никто, зажегши свечу, не покрывает ее сосудом, или не ставит под кровать, а ставит на подсвечник, чтобы входящие видели свет»* (Лк. 8: 16). И, даже умирая, продолжал стремиться к свету: «Зажгите свет, я не хочу возвращаться домой в темноте», — таковы были последние слова О. Генри.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О. Генри. Собр. соч.: В 5 т. — М.: Литература; Престиж книга; РИПОЛ классик, 2006. — Т. 4. — С. 205. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
2. См.: Степанов Б. Американский Чехов // Народный учитель. — 1924. — № 1.
3. Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11. — М.: ГИХЛ, 1956–1958. — Т. 7. — С. 278.
4. Самарин Р.М. Поистине замечательный писатель // Известия. — 1962. — 13 сентября.
5. Чуковский К.И. О. Генри // Современный запад. — 1923. — № 3.

Анатолий Аврутин, «С чистого листа...»

Москва: «Вест-Консалтинг», 2025

Богат тот поэт, который может себе позволить скромный подзаголовок, украшающий титульный лист книги стихотворений: «Избранное из избранного». Во-первых, есть из чего выбирать, значит, творческая жизнь автора складывается успешно. Во-вторых, зарождение книги стихов как сознательного целостного единства требует от автора как поэтического «чутья», чтобы избранные стихи были прочитаны нами на одном дыхании, так и внутренней дисциплины. Требуется «включить логику», чтобы создать монолитную систему: это стихотворение нужно поставить первым, это включить в сборник, это оставить «за бортом», эти два, скажем, расположить друг за другом, а вот на этом — выдохнуть, остановиться и завершить книгу. Таким образом, мы наблюдаем авторское мировидение как органическую художественную модель, в которой нет ничего наносного, лишнего и которая устойчива к внешнему воздействию.

Выдающийся русский поэт Анатолий Аврутин подошел со всей серьезностью к составлению этого сборника. Жесткая самоцензура проявляется не только в отборе произведений. Лирический герой Анатолия Аврутина имеет звенящий «внутренний камертон»: малейшие отклонения от чистого звучания души вызывают у него не просто легкое беспокойство, а самое настоящее страдание:

И шатаюсь я вдоль раздорожий,
Там, где чавкает сохлая гать,
И все Бога пытаю: «Я — божий?..»
А Господь отвечает: «Как знать...»

Чувствуете, здесь нет самооправдания, мы не увидим здесь также «самоуничижения паче гордости». Система ценностей автора — явное утверждение всего, что дорого русскому миру. Для русского человека Бог на первом месте — Господь, потом уже все остальное, причем вопреки давлению материального мира. Образ дороги в болотистой местности показывает нам, как много требуется человеку отваги, чтобы следовать Его заповедям. Настил из бревен и хвороста ненадежен, он часто проваливается, но без него

продвигаться вперед невозможно — слева и справа топь, да и повернуть назад не получится: вряд ли хлипкие бревна выдержат. Идти можно только вперед, а вбок — никак, от лукавого это. Написано это отнюдь не декларативно и не нарочито. Поэзия лишь подсвечивает внутреннее состояние духа поэта, его мировоззрение.

Семья, традиции, преемственность поколений — эти темы волнуют поэта, заставляя и нас задуматься о том, как много упустило наше поколение. В автобиографическом стихотворении «Пианино» автор отмечает вехи жизни своего рода и с грустью показывает, как постепенно от людей «уходит» музыка. Старшее поколение стремилось к высокому, несмотря на все ужасы войны (отец поэта играет мелодию одним пальцем, неумело, но с чувством), а его внуки (непуганое поколение) уже бездумно бьют по клавишам. Лишь иногда старый инструмент звучит так, как ему положено, — в полный голос:

В доме Моцарт звучит... Я ж гляжу виновато,
И мне все же сегодня дороже вдвойне
Тот нехитрый мотив, что отец мой когда-то
Одним пальцем неловко играл о войне.

Так и хочется включить «внутреннюю бабушку» и заворчать: «раньше было лучше», но разве это поможет?.. Если нет у человека тяги к чему-то, насильно ее не привьешь, можно лишь раз и навсегда отбить желание заниматься искусством. Но если есть в человеке жажда музыки, это высокое устремление — ей ничто не может помешать, мелодия зазвучит, даже будучи сыгранная одним пальцем...

Идейное и тематическое единство данного однотомика славно тем, что некоторые произведения, будучи, на первый взгляд, «неподходящими» по форме, при повторном прочтении оказываются более чем соответствующими жанровой специфике книги стихотворений. Иногда поэт отступает от классического канона и дарит нам нерифмованные строки, например, короткую философскую притчу, в которой заключен целый пласт смыслов:

Предаст любимый —
придет страданье.
Придет страданье —
постигнешь душу.
Постигнешь душу —
навек прозреешь.
Навек прозреешь —
любовь узнаешь.
Любовь узнаешь —
предаст любимый.

Как это перекликается с русскими фольклорными мотивами! Кольцевая композиция стихотворения приводит читателя в исходную точку. Поначалу не скрываешь разочарования: ну и зачем вся это причинно-следственная связь, вся эта долгая история, вызывающая в памяти стояние на распутье («направо пойдешь — коня потеряешь»)? А между этими закольцованными событиями — столько событий! Неоднократное переосмысление жизни. Проживание крушения надежд. Обретение себя в новом качестве. И напоминание о том, что ни одна земная ценность не является вечной. Это уже новый уровень и человека, и самого повествования. Благодаря сложной композиции все возвращается на круги своя, но обогащенная новым опытом, старая ситуация выглядит по-иному и переживается совершенно не так, как впервые. Это стихотворение можно продолжать и продолжать, ведь потенциал развития человеческой души неисчерпаем, но ограниченная продолжительность земной жизни вынуждает автора поставить финальную точку. Круг жизни также вынуждает человека отдавать дань своему земному существованию: страсть, любовь яркие чувства — его неотъемлемые спутники. И при этом не забывать смотреть на небо, и не забывать о скоротечности времени... Десять строк этого стихотворения анализируют проблемы жизни и смерти, любви и одиночества, свободы и привязанности, и это вполне подробная «инструкция» о том, как уберечь себя от любовной тоски.

В новой книге вообще немало «сложного» — вопросы о смысле жизни, о предназначении человека не дают поэту покоя. Анатолий Аврутин разрабатывает эту «вечную» тему, в том числе, и с помощью

развернутой метафоры. Интересен образ «маленького человека», «подневольной спички в коробке», тоненькой палочки с серной головкой, от которой не зависит, на чьей стороне — добра или зла — будет полыхать зажженный ею огонь:

Бренчим... Не скажешь: «Не хочу!...»
Черкнут о злой фосфор...
Кому-то зажигать свечу,
Кому-то — жечь собор.

Тут мы почти не чувствуем разницы между поэтическим и обыденным использованием языка в речи. Смещение ударения в слове «фосфор» и вовсе придает стихотворному тексту разговорный оттенок. Мы слышим, как с нами говорит человек «старой формации»: величественное существительное «собор» (не просто церковь, а главный храм в округе!) по своему звучанию «перевешивает» название химического соединения. Собор — это наше, родное, символ принадлежности к русскому миру, начало, вокруг которого образуется понятие «соборность». А что такое «фосфор»? Так, творение недобрых рук... Обреченность, с которой поэт пишет про «не хочу», вызывает у читателя внутренний протест: как это, мы же люди, творцы своей судьбы и все такое... Ничего подобного. У каждого есть свое предназначение на планете, только реализуется оно порой в таких уродливых формах, что лучше их лишний раз не вспоминать...

Стихотворения Анатолия Аврутина ассоциируются со звоном хрусталя, с его особой энергетикой гармонии и спокойствия. Замечательно стихотворение без названия, в котором автор воспекает поэзию как непостижимое сознанию действо:

Есть строки божественное чудо,
Где прозрень с тайною вдвоем
Все звучат, как скрипка... Но откуда
В скрипке звук?... Взломаем — не пойдем.

А дальше — величание Слова, вознесение таинства поэзии на недосыгаемую высоту:

Но идет сияние такое,
И идет такая благодать
Вслед за той божественной строкою,
Чью бессмертность смертным не понять.

Поэзия — это ведь не только рифмованный текст. М. Хайдеггер писал: «Поэзия есть установление бытия посредством слова». Что же касается категории «избранного», то сборник подобных стихотворений обычно служит поводом обернуться назад, окинуть взглядом минувшее. Вот и эта книга — своего рода «итоговая», что отнюдь не равно эпитету «безрадостная». Благодаря взаимосвязи стихотворений у читателя складывается целостное представление о движении поэтической мысли ее создателя. И мысль эта проста: «Слава Богу за все. Значит, так надо...».

Ольга ЕФИМОВА

**Андрей Тараканов, «Аутисты»
Москва: «Вест-Консалтинг», 2025**

Роман Андрея Тараканова начинает интриговать, едва прочтешь заголовок. Почему «Аутисты»? Если этот диагноз становится смыслообразующим, значит, речь в романе пойдет о медиках? И если все так серьезно (аутизм — это не заболевание, которое можно вылечить, это, если можно так выразиться, состояние души), чем закончится взаимодействие главных героев с внешним миром?

А дальше начинается самое интересное. Миров оказывается несколько, они равнозначны, более того, проникают друг в друга, поддерживают, и в конце концов становится ясно, что друг без друга существовать не могут, хотя бесконечно далеки один от другого. В самом деле, что может быть общего у людей, живущих в Древнем Риме, и наших современников?.. История Пуденции как бы противопоставляется истории Лизоньки, но вместе с тем, «ныряя» из одного мира в другой, девушка в итоге понимает, что за все ошибки надо платить, что однажды совершенное зло запускает цепь событий, на которые уже нет возможности повлиять... Если только — исправить. В следующей жизни. Андрей Тараканов помещает свою героиню в психиатрическую лечебницу, и все события, происходящие с ней в «иной» реальности, видятся нам как особые состояния психики, требующие если не врачебного вмешательства, то пристального наблюдения специалиста. Оттого и воспринимаются эти события как бы «несерьезно», хотя именно они являются движущей силой сюжета. Именно там герои задают друг другу и сами себе философские вопросы. И это сделано специально: у тех героев (Пуденция — дочь сенатора, избалованная, богатая девушка) есть время и силы на рефлекссию, не то что у современников, ежедневно спешащих на работу...

Невольно вспоминается знаменитый роман Булгакова «Мастер и Маргарита» — те же приемы (наличие нескольких миров), то же диалектическое противостояние добра и зла, те же мастерски организованные переходы между двумя сюжетами. Только Андрей Тараканов не заигрывает с нечистой силой, поскольку и на земле хватает мерзости. Например, жестокости, которая прикрывается «благими» намерениями создать инновационное лекарство. Роман

насыщен разнообразными событиями, детективная линия нарастает с каждой страницей, а между строк легко видится попытка автора ответить на короткий, но «вечный» вопрос: «Что такое любовь?». Язык автора цветист, предложения длинные, их построение удивляет и немного сбивает с толку: разве сейчас, в эпоху клипового мышления, люди способны воспринимать «медленное», плавное течение повествования, которое то и дело «съезжает» на размышления, чтобы дать волю течению мыслей центрального персонажа? Следует заметить, что автор долгое время прожил в Германии, поэтому бросается в глаза педантичность, с которой описаны сюжетообразующие подробности. Немецкий язык очень точен в деталях, там существует строгий порядок слов, при этом сами слова довольно громоздкие. Откройте любую немецкую газету — впадете в ступор: газетные статьи содержат по четыре-пять слов, соединенных в одно, длиннобуквенное и неповоротливое. Эта особенность языкового мышления немцев невольно прорастает на русской почве: некоторая «искусственность», неторопливость изложения придает языку изложения неповторимую «изюминку»: он как будто немного «не наш», это чувствуешь, но понимаешь не сразу, оттого еще интереснее наблюдать за развитием событий: чем кончится любовная линия дочери сенатора и воспитанника философа Сенеки? Куда делась жена доктора? Останутся ли вместе Лизонька и Герман?.. При этом автор не ханжа: откровенные сцены в романе прописаны достаточно подробно, однако эти подробности не скатываются до уровня банальной «заманухи»: авторское чутье нашупало ту тонкую грань, переходить которую не стоит, если не хочешь, чтобы читатели объявили книгу «непристойной».

С каждым прочтением книги читателю открываются новые смыслы: например, вопрос о кровном родстве главных героев, который мучает читателя с первых страниц, под конец романа оказывается не столь уж и важен. Главное — как изменились эти люди в процессе взаимодействия друг с другом. Окрытый финал оставляет читателю простор для воображения: кем же все-таки приходится доктору эта загадочная девушка? Такие мелочи, как родственная связь или настоящее имя — не те факты, на которых нужно заострять внимание, гораздо важнее — что из себя человек представляет, какое настроение он транслирует во внешний мир: «Покончив

наводить порядок, Александр Фёдорович устало опустился возле стола на табуретку и взял серый конверт в руки. Щелкнул зажигалкой. Крохотный огонек нехотя лизнул конверт. Набирая силу, он пополз по бумаге, превращая в бессмысленный пепел то, что принадлежало доктору, что он привык называть своим настоящим или воображаемым прошлым, а в темное окно заглядывало запятнанное лицо Луны».

А вопросы у читателя множатся: каково влияние прошлого на нашу психику и наше поведение? Доктор перечитывает письмо Лизоньки, постоянно возвращается к нему и не может успокоиться, поскольку девушка рассуждает об очень важных вещах: «Сегодня я занимаюсь изучением аутизма. По сути, занимаюсь изучением самой себя. Ведь все человечество, как бы оно того ни отрицало, на деле аутистично. Единственная разница с теми, кого мы называем своими пациентами-аутистами, лишь в том, что они отрицают настоящее, а мы отрицаем прошлое, что по сути одно и то же». Пытливый читатель тут же продолжит цепь рассуждений: это что ж получается, каждый из нас... того? Выходит, так. В каждом из нас есть эта заикленность, замкнутость на самом себе, о чем и поведал нам пьяненький врач (на трезвую голову об этом рассуждать страшно): «Аутист не видит связи между своими действиями и тем, что происходит с ним. Мы все аутисты. Только не знаем о том. Нам запрещено это знать». Диагноз неутешительный. Однако, если вдуматься, в нем есть немалая доля правды (не могу сказать, что он стопроцентно верен, это было бы слишком тяжело признать!): нам тяжело услышать другого и сделать так, чтобы поняли нас. Александр Фёдорович, например, «прозревает» только на последней странице романа: «Я понял, что Лизка не просто фантазировала или философствовала, она жила, ставя в основу мировосприятия не мысли, а чувства. Только ее чувства не находили отклика в моей душе. Она не узнала меня, а, быть может, и узнала, но хотела, чтобы узнал ее я. Не такую, как я сам для себя ее представлял, какая мне удобна, а ее настоящую!» Кроме того, наше самовосприятие далеко не всегда объективно: нам кажется, что с нами легко и хорошо, а собеседник, возможно, наелся этим общением по самое «не хочу», поскольку его не слышат. Если говорить о романе, то влюбленные едва не расстались из-за недопонимания в этой жизни, а уж

в «римской» истории все кончилось трагически, и только осознание своих ошибок спасает пару в нашем времени. Причем, что символично, они по-прежнему из разных социальных слоев, только в этой жизни поменялись местами: в наши дни Герман — академик, а Лизонька — скромная выпускница мединститута. А если по-честному, вопросы человеческих взаимоотношений всегда волнуют больше, чем абстрактности вроде относительности времени или возможности перевоплощения души. Например, трогает за душу кульминационная сцена, в которой главная героиня сбивчиво объясняется с Германом, и мы ее понимаем: «— Герман? — прошептала Лизонька. — С тобой все хорошо? Ты живой? Я не причинила тебе зла? Ведь тогда, в Риме, в таверне ты... Кантидий... я...». Она тоже «закрывает» свой вопрос, и два мира сливаются в настоящем, приходят к согласию... Разговаривая, люди частенько стремятся не к обмену информацией, а к возможности оставить за собой последнее слово. Но когда беседа — всего лишь способ самоутвердиться, донести свое «драгоценное» мнение, и начинается диалог с самим собой, социальный аутизм, от которого не так-то просто вылечиться. Единственный способ предотвратить его — захотеть услышать другого...

Вера КИУЛИНА

Ольга Ефимова — поэт, прозаик, литературный критик. Окончила экономический факультет МГПУ по специальности «менеджмент в сфере образования». Публиковалась в журналах «Футурум АРТ», «Урал», «Наш современник», «Дети Ра», «Цветные строчки», «Зинзивер», «День и Ночь», «Зарубежные записки», альманахе «День поэзии», газетах «Экслибрис НГ», «Литературные известия», «Поэтоград». Родилась и живет в Москве. Работает в Союзе писателей XXI века.

Константин Кедров-Челищев — поэт, критик, издатель. Родился в 1942 году в Рыбинске. Окончил историко-филологический факультет Казанского университета и аспирантуру Литературного института имени А. М. Горького. Кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор Литературного института имени А. М. Горького. Издатель и главный редактор «Журнала ПОэтов», член редколлегии журнала «Дети Ра», член Союза писателей XXI века. Автор многочисленных книг и публикаций. Живет в Москве.

Вера Киулина — литературный критик, член редакционного совета газеты «Литературные известия». Автор многочисленных публикаций. Родилась и живет в Москве. Работает в Союзе писателей XXI века.

Виктория Мамонова — поэт. Родилась в 1979 году в городе Владикавказе. В настоящее время живет и работает в Санкт-Петербурге. Место работы — СПбГУПТД. Виктория Мамонова — автор многих публикаций и книг. Член Союза писателей XXI века.

Евгений Морозов — поэт. Родился в Нижнекамске. Закончил филологический факультет Елабужского государственного педагогического института. Публиковался в журналах «Дети Ра», «Стороны света», «Артикль», «Зинзивер», «Футурум АРТ», «Формаслов», газетах «Поэтоград», «Литературные известия», порталах «Прочтение», «Сетевая словесность», Textura. Финалист поэтических конкурсов (проект «Вечерние стихи», «Хижицы», «Лебеди над Челнами»), лауреат журнальной и газетных премий (журнал «Дети Ра», газеты «Поэтоград», «Литературная Россия»). Автор четырех книг стихов. Член Союза писателей XXI века. Член Союза российских писателей.

Алла Новикова-Строганова — доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей России. Автор многочисленных книг и публикаций.

Иосиф Рухович — поэт, прозаик, литературовед. Член Союза писателей XXI века с 2024 года. Живет в поселке Томилино (Московская область).

Евгений Степанов — поэт, прозаик, публицист, издатель, режиссер, автор полнометражных фильмов «Христос-Человечество» и «Основной вопрос». Родился в 1964 году в Москве. Окончил факультет иностранных языков Тамбовского педагогического института и аспирантуру МГУ им. М. В. Ломоносова. Кандидат филологических наук. Печатается с 1981 года. Публиковался в центральной периодике. Автор нескольких книг стихов, вышедших в России, США, Болгарии, Румынии, Венгрии, а также книг прозы и научных монографий. Главный редактор журналов «Футурум АРТ», «Зинзивер», «Дети Ра», «Зарубежные записки», координатор портала «Читальный зал». Лауреат премии имени А. Дельвига «Литературной газеты» и премий журналов «Нева», «Сура». Руководитель Союза писателей XXI века и издательства «Вест-Консалтинг». Живет в Москве и поселке Быково (Московская область).

Валерий Сухов — поэт, литературовед, кандидат филологических наук, доцент, редактор отдела поэзии журнала «Сура». Живет в Пензе.

Футурум АРТ
Литературно-художественный журнал
Союза писателей XXI века

Издательство «Вест-Консалтинг»
(генеральный директор Евгений Степанов)

Бумага офсетная

Печать офсетная

Тираж 500 экз.

Сдано в набор 28.01.2025

Подписано в печать 19.02.2025