

18+

ОЛЕГ ДАВЫДОВ

---

**ДЕМОН СОЧИНИТЕЛЬСТВА**  
**Книга вторая**  
**Постмодернизм как зеркало**  
**социальной трансформации**



**Олег Давыдов**

# **Демон сочинительства. Книга вторая: постмодернизм как зеркало социальной трансформации**

*<https://litres.ru/74136659>*

*ISBN 9785007041164*

## **Аннотация**

Вторая книга из цикла «Демон сочинительства» посвящена литературному процессу эпохи, начавшейся после того, как была объявлена гласность. Солженицын, Сорокин, Астафьев, Лимонов, Аксенов, Галковский, Окуджава и другие. Последнее эссе, вошедшее в первое издание книги, было датировано 2003 годом, в настоящем же издании добавлен еще один текст. Он написан в 2009 году и представляет собой открытое письмо влиятельному литературному деятелю того времени, Виктору Топорову.

# Содержание

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| ГНУСНОЕ СЕМЯ ЛЕОНАРДИКА. Муза<br>Виктора Ерофеева в роли проститутки            | 5  |
| ИСКУШЕНИЕ ЮРИЯ БОНДАРЕВА. Можно ли<br>сохранить девственность, побывав замужем? | 27 |
| ОЖОГ ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА. На чем<br>успокаивается душа Василия Аксенова          | 41 |
| И МАЛЬЧИКИ КРОВАВЫЕ... Кронические<br>терзания Дмитрия Галковского              | 56 |
| МАЛЬБРУК В ПОХОД СОБРАЛСЯ. Эдуард<br>Лимонов пишет новый роман                  | 66 |
| КВАДРАТУРА «КРУГА», или Что же,<br>собственно, сказано в романе Солженицына     | 76 |
| Конец ознакомительного фрагмента.                                               | 87 |

**Демон сочинительства.  
Книга вторая:  
постмодернизм как  
зеркало социальной  
трансформации**

**Олег Давыдов**

© Олег Давыдов, 2026

ISBN 978-5-0070-4116-4 (т. 2)

ISBN 978-5-0070-4115-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

# **ГНУСНОЕ СЕМЯ ЛЕОНАРДИКА.**

## **Муза Виктора Ерофеева**

### **в роли проститутки**

Молодая и очень красивая женщина из провинции Ирина Тараканова поселяется в Москве и ведет там весьма распущенный образ жизни. Она проститутка! Однажды при помощи своей любовницы Ксюши Мочульской Ира знакомится с очень пожилым и очень маститым писателем Владимиром Сергеевичем (впоследствии прозванным ею Леонардиком). Ира решает женить на себе Леонардика. Они даже заключают сделку: она разогревает его старческую похоть, а он на ней женится. Но только старик все не женится, и тогда девушка начинает чудить.

Например, на концерте английского оркестра под управлением японского дирижера — очень престижное мероприятие, куда вывел ее стесняющийся Леонардик, — она, напившись в буфете шампанского, забрасывает оркестрантов пятью килограммами апельсинов. После такого скандала конец отношений вроде бы неизбежен, но — последняя любовь! — старик не выдерживает: звонит, зовет... Происходит любовная сцена, где Ира лупцует своего почтенного любовника ремнем (им нравится такая игра), а затем, отдубасив хорошенько, «истомив», допускает до себя. Бедный писатель

бросает свое семя в Иру и умирает. Ситуация очень двусмысленна: труп весь в ссадинах. Из-за этого Ире одни неприятности. Милиция, правда, ее отпустила, но привязываются какие-то журналисты гебешного вида и коллектив на работе прорабатывает, потом ее увольняют.

А тут еще Ксюша, приехавшая из-за границы, предлагает «замысловатый план» — снять «потаенную роскошь» Ирины на пленку. И вскоре появились эти ее обнаженные прелести в каком-то порнографическом журнальчике. Ира прославляется на весь мир, что влечет новые встречи с гебешными журналистами. Шесть зарубежных красавиц публикуют петицию в ее защиту. Диссиденты внутри страны воспринимают это «показывание задницы» как крайнюю смелость.

Тут Ира начинает подумывать о спасении русского народа при помощи странного колдовства: вбирания в себя «воющего, как гной, семени главного врага России, плотоядного демона, узурпатора и самодержца». Опыт колдовства (выразившийся в бегании по какому-то «татарскому полю») ни к чему не приводит, но по возвращении с «поля» (из «путешествия в глубинку») простудившейся Ире является призрак отдавшего концы в мазохистском экстазе Леонардика. Мертвый Леонардик оплодотворяет Иру. Возникает проблема: рожать — не рожать? То ли научный интерес (что же получится?), то ли чувство обиды («рожу вам такое чудовище, что оно отомстит за меня, как Гитлер») — заставляют Ирину оставить ребеночка. К тому же еще ее не покидает идея

выйти замуж хоть за мертвого Леонардика. Заканчивается роман фантасмагорической свадьбой, во время которой беременная чудищем Ира вешается.

Таков ход событий. Но все это еще надо как-то истолковать. Для начала попробуем понять, кто же такая Ира Тараканова?

## **УЖЕЛЬ ТА САМАЯ ТАТЬЯНА?**

Нет-нет, мы не станем сравнивать Татьяну Ларину с Ириной Таракановой, хотя тень сходства в сюжетах романов как будто бы есть — отвергнутое мужчиной предложение брака, с последующим возвращением этого мужчины... Но дело не в этом. Дело во взгляде. Дело в том, что Пушкин, четко противопоставляя себя Онегину, часто видит мир глазами Татьяны — так что в неуловимом смещении зрачков подчас невозможно понять, кто это видит, она или он? Более того, Пушкин иногда осмысливает события умом Татьяны, и это осмысление значимо не только для нее, но и для самого поэта (не говоря о читателях). Например, поначалу, когда он «даль свободного романа <...> еще не ясно различал», Пушкину «нравились» черты Онегина. Еще было не вполне ясно, кто он, этот Евгений, и что за странное явление он собой воплощает? Подлинное понимание приходит только в процессе знакомства с Татьяной с книгами, когда-то прочитанными Евгением. На их страницах какие-то пометки... «И начина-

ет понемногу моя Татьяна понимать теперь яснее <...> Что ж он? Ужели подражание, ничтожный призрак <...> чужих причуд истолкованье? Уж не пародия ли он?» «Слово найдено»? Кем? Татьяной. И Пушкин теперь лучше понимает своего героя, а заодно и кое-кого из своих друзей с «их страждущей спесью», подмеченной тоже глазами Татьяны. Что же это все значит? Лишь то, что Татьяна — есть тот «магический кристалл», который делает поэта ясно видящим мир. Иначе говоря, она — муза. Вот, пожалуй, и у нас слово найдено: *муза*. Татьяна — муза Пушкина. А он этого и не скрывает. Он прямо так и заявляет, что его муза оборотилась Татьяной. «И вот она в саду моем явилась барышней уездной, с печальной думою в очах, с французской книжкою в руках».

Откажем ли современному автору в элементарном праве: писать под влиянием музыки, живущей в его душе и воплощающейся на страницах его произведения в качестве героини? Нет, конечно! Тем более что новая литература, отходя от канона четко очерченных лиц и ясных положений — еще вернее, чем старая, попадает в объятия музыки: существа бессознательных глубин души автора. Это существо иногда выходит наружу и привязывается к какому-нибудь вроде бы пустяку. Например, к случайной знакомой, банальная история которой вдруг начинает казаться исполненной глубокого смысла. Пустяк-то он так и остается пустяком, но вот муза, с ним сросшаяся, может наполнить всякий пустяк своим содержанием.

И одновременно наполнить текст об этом пустяке таким содержимым души автора, о существовании которого автор, может быть, даже и не подозревает. То есть муза заставляет бедного одержимого автора видеть весь мир своими глазами. «Своими»? В том-то и дело, что непонятно чьими: автора или его музы? Произведения новой литературы обычно так и построены, что никак нельзя понять, кто это написал: сам автор или его обнаженная («душа нараспашку») муза, которая, не забудем, иногда входит в текст в качестве героини.

Мы можем, конечно, и ошибаться, распространяя свои рассуждения на всех пишущих, но вот уж в отношении Виктора Ерофеева они совершенно верны: его героиня и есть его муза. Ниже мы в этом вполне убедимся. Да кстати, недавно он и сам это косвенным образом подтвердил лишний раз — выбрав для обложки французского издания своего романа картину Пикассо «Писающая женщина». В интервью журналу «Искусство кино» Ерофеев подчеркивает, что «решил опередить издательство и сам найти иллюстрацию». Сие похвально. Но почему эта женщина, например, не «читающая»? Или на худой конец — не «подмывающаяся». Раз уж так нужен «эпатаж», картины нашлись бы... А то — только писающая. Почему? Да просто потому, что в неисповедимой игре бессознательных смыслов — «*писа*ть» и «*писа*ть» неразличимы. А согласитесь: *писа*ть — самое естественное отправление музы писателя. Итак, знакомясь с русской красавицей, мы узнаем музу автора, а в сущности — его душу.

## «ОНА ПОСМЕЛА!»

В нашем целомудренном изложении весь смак романа, конечно, теряется. Что же делать, зато пропускают некоторые интересные узлы, в которых запуталась муза Виктора Ерофеева. И в первую очередь обращает на себя внимание вот этот вот «порнографический журнальчик», для публикации на страницах которого снялась муза Ира: в трауре и «на фоне гудящего газоаппарата, удивившего своей радикальной конструкцией заморского мастурбатора». «И открылась я, и черные тоненькие чулки поднялись в воздух, и оглянулась я в полусумраке, приветствуя радостного читателя». Как видим, сама признается, что она муза, но что же за журнальчик, в котором мелькнула она?

Мы понимаем, что не стоит уж так специально искать в художественном произведении каких-то конкретных событий и лиц из реального мира. Они всегда есть, но обычно это не имеет никакого значения. В данном же случае странный журнальчик так заманчиво выпирает из текста, что так и хочется поставить его в другой контекст. Нет, что же он значит? А не надо и думать. В любой справке о Викторе Ерофееве мы найдем упоминание об альманахе «Метрополь», наделавшем столько шума в нашем застойном обществе. Такое впечатление, что скандал вокруг «Метрополя», разгоревшийся в 1979 году (за год до начала писания «Русской красавицы»),

— самое значительное событие в жизни нашего автора. Может и так, ведь скандал поломал ожидаемый ход жизни Виктора, но зато положил начало широкой его известности.

Если наша догадка верна, становятся очень прозрачными многие поначалу не слишком понятные события в романе: и неприятности на работе (в ИМЛИ?), и посещения гебешников-журналистов, и непомерные восторги местной диссидентуры, и заступничество иностранных красавиц (конечно же, муз каких-нибудь членов Пен-клуба), и роль в этом деле лучшей, любимой подруги и любовницы Ксюши, проводящей много времени за границей, но часто сюда наезжающей. Ведь это она предложила сниматься, она толкнула фото в журнальчик, она организовала шумиху на весь мир и протесты иностранных красавиц. У нее были хорошие отношения со всеми, но ее в конце концов не пустили в страну. Таковы непреложные факты романа. Но кто же ты, Ксюша, ау, проявись, отзовись... Да что звать-то! Ксюша — это Аксенов. То есть, конечно, не сам, а лишь муза Василия Аксенова, издавна покровительствовавшая музе Виктора Ерофеева (Ире — созвучие тоже значительное), организовавшая «Метрополь» и весь этот скандал и протесты всех этих пенклубных красавиц. И в конце концов лишенная советского гражданства, не допущенная в страну после каких-то там лекций на Западе.

Давайте-ка остановимся на взаимоотношениях двух писательских муз. Ксюша — муза удачливая, любвеобильная, вращается в высших кругах, опирается на за границу. Она,

в общем-то, ничем не брезгует, ее «хватало на всех». Она Иру всему научила, воспитала, пристроила, и поэтому Ира смотрит на Ксюшу слегка снизу вверх. Муза Ерофеева дьявольски самолюбива и честолюбива. Она ищет изъянов даже у Ксюши. Вот, к примеру, Ксюша летит на своем жигуленке (это намек на «В поисках жанра»). Красота! «Шоферы так-си и другая запоздавшая публика совершенно дурели и терли глаза». Это явное указание на то, что проза Аксенова — для «запоздавших», а рафинированная «дневная» публика относится к ней свысока. Видите ли, у музыки Аксенова «один сосок видный, а другой как бы не проклевывается, не симметрично, но даже оригинально». То есть Ерофеев ей отдает справедливость, но... Некая Вероника (вера в грядущую победу) говорит Ире: «Ты дальше пойдешь». Это важно: «Ксюше театр и радость отпущены, а тебе, Ира, — смерть». Иначе говоря: Аксенов — тю-тю, а Ерофеев — здесь мучайся. Но уж зато написал нутряную, тяжелую, по-народнически протоплазматическую прозу (вот эту самую «Русскую красавицу», мы об этом еще поговорим). Да, Ерофеев «пошел дальше», а вот Аксенову «этого не дано, все дано, а этого не дано, такие дела».

Да, такие дела, Аксенов менее дионисичен, выходит. Ерофеев будет пооргиастичней. Судя по тексту «Русской красавицы», Аксенов, бывало, одергивал склонную к эксгибиционизму музу Ерофеева. Нет, конечно, с интересом следил издалека, однако когда Ира писала Ксюше, последняя «жало-

валась на почерк, почерк мой, почему не знаю, ей не нравилась, говорила: у тебя наклон слишком резкий, полегче! полегче! а что? нормальный почерк...» Ира-то, видимо, думает, что речь идет о стиле ее эротического эпатажа. «Поскромней бы ты, — говорится в романе устами другого писателя, Леонардика, — а то прямо как наклонишься, все видно». Нехорошо.

Но Аксенов-то, скорее всего, боялся другого эксгибиционизма, не эротического. И, как мы теперь видим, не без основания. Кое-какие вещи все-таки лучше скрывать. Вот хотя бы неприличный «закон Мочульской-Таракановой», названный в романе по фамилиям «дружных муз», открывших его. Даже если «это очень важный закон, он всех объединяет», не стоило б так заголяться. Ведь согласно этому закону ничего нет приятней на свете, чем лизать кому-нибудь задницу. Я не думаю, что сам Ерофеев именно так ощущает (уж не говоря об Аксенове), но муза нашего автора, судя по тексту, ощущает именно так. И не сомневается в том, что муза Аксенова с ней солидарна в этом «популизаторстве». Тут проявляется типичная психология проститутки.

Любителям грязного белья советуем покопаться в романе, припоминая при этом все детали истории с «Метрополем». Откроются очень забавные вещи: кто кому что лизал и что думал при этом. Но нам теперь недосуг заниматься подобной историографией. Мы должны понять, почему проститутка Ира так любила своего никуда уж не годного Леонардика!

## **ЗА МНОЙ, ЧИТАТЕЛЬ, И Я ПОКАЖУ ТЕБЕ ТА-АКУЮ ЛЮБОВЬ...**

Леонардиком (конечно, по Леонардо да Винчи) Ира зовет какого-то крупного очень маститого, «выдающегося», как сказано в его некрологе, всем известного с детства писателя. Вероятно, даже классика соцреализма. На фотографиях он — с Хемингуэем, Джамбулом, Калининым, Рокоссовским. Даже со Сталиным («в левом углу, за Фадеевым и Черкасовым»). Трудно сказать, кто тут имеется в виду (может, сам Ерофеев знает). Ну, да это неважно. Это, скорей всего, тип собирательный. Олицетворенный Союз писателей. Или лучше сказать — его секретариат. Или даже... А что если это вообще воплощенная наша иерархия? И даже — партийная... Ну Ерофеев дает! Уж не покусилась ли его муза на самого... ведь тоже писатель — Леонида Ильича? Леонардо да Винчи, Леонид Ильич, Леонардик... Мы в смущении. Нет! Невозможно. Пусть уж этот герой будет просто Советский Писатель, написавший всю классику соцреализма. И муза Ерофеева его очень любит. Хочет женить на себе. Хотя, конечно, понимает всю его старческую немощь.

Обратимся еще на минуту к реальной биографии Виктора Ерофеева. Незадолго до скандала с «Метрополем» наш подопечный был принят в Союз советских писателей. В связи со скандалом членство это было приостановлено. И только

в 1988 году Ерофеев восстановился в Союзе. Эти события как раз соответствуют ходу событий в романе. Двухгодичные хлопоты Иры, направленные на то, чтоб женить на себе Леонардика, наконец увенчались... не то чтобы полным успехом, но все-таки она наконец получила чувствительное удовлетворение от старого импотента. И сразу же вслед за тем он умер. Оставив несчастную музу расхлебывать неприятности. То бишь, Ерофеев стал членом Союза, но членство-то было приостановлено. Муза его как бы вышла замуж, но брак оказался недолговечен из-за скорой кончины супруга. И тем не менее, Ира получает какое-то право называться вдовой. Так она постоянно себя и называет.

Здесь нас могут покритиковать: вы, мол, встали на скользкую почву. Все-таки, строго говоря, Ира так и не вступила в брак с живым Леонардиком, а Ерофеев формально вступил в Союз писателей. И к тому же он расстался с Союзом из-за «Метрополя», а Ира стала вдовой еще до того, как снималась, задрав ноги вверх. Где же тут соответствие? Нет его... Увы, это сущая правда. Однако, во-первых, бредни проказливой музы отнюдь не всегда и совсем не во всех мелочах должны соответствовать нашей убогой реальности — уж и так совпадения просто поразительны. А во-вторых, мы еще не все знаем. Возможно, грядущий исследователь творчества Виктора Ерофеева прольет новый свет на какие-то темные стороны его биографии. И тогда нам станет яснее, что именно в реальном плане означают синяки и ссадины на мертвом

теле символического Леонардика.

То есть будут даны ответы на вопросы: как вступал Ерофеев в Союз писателей? Как сложились отношения Виктора Ерофеева с Союзом писателей в промежуток времени между вступлением туда молодого автора (не издавшего тогда еще ни одной книжки) и выходом «Метрополя», обозначившим крах очень многих честолюбивых надежд? И зачем вообще новоиспеченному совпису понадобилось связываться с сомнительной метропольной затеей? Ответов на эти вопросы сегодня мы просто не знаем, и — сказать по совести — нам они не интересны. Мы занимаемся текстом, вот и будем придерживаться только его. Хотя — чтобы уж покончить с соответствиями историческим реалиям — отметим, что Ерофеев все-таки вступил недавно в Союз писателей, что соответствует кошмарной свадьбе в конце романа. Правда, свадьба эта сделана в духе «Приглашения на казнь» и оставляет читателя в недоумении: произошла ли она? Ну так в начале 80-х годов Ерофеев и не мог еще точно знать, вернется он в Союз или нет. Но, как видим, очень хотел и надеялся.

Возвращаясь же к тексту, мы скажем, что, желая вступить в брак с Леонардиком, муза Ерофеева мечтала о счастье — для себя и для своего суженого. И не ее вина, что случилось такое несчастье. Виновато, скажем так, несоответствие возможностей. Молодой азарт резвой музыки, требовавшей все новых модернистских — и даже постмодернистских! — изысков, буквально заездил почтенного старца соц-

реализма, к тому времени потерявшего всякую потенцию и производившего главным образом унылую жвачку «производственной темы», где в «естественно разговорном жанре» решал мировые проблемы — как лучше завинчивать гайки. «Искусство должно быть конструктивно, — ворчал Леонардик не злобно, скорее иронически». То есть он не имел ничего против модернистских изысков (если они конструктивны) и даже любил с ними баловаться. И даже конструктивную критику (до синяков) принимал с удовольствием. Но все-таки до определенных пределов. В конце концов — умер.

Умер соцреализм или нет, мы сейчас не станем судить. Но вот то, что возможности, которые открывает его аппарат, в тот момент умерли для музы Ерофеева, — это точно. Тело соцреализма (Союз), конечно, осталось, но вот Леонардик перестал существовать — в том смысле, что все блага и возможности, которые дает Союз писателю, стали вдруг недоступны ерофеевской музы, переместились в потусторонний относительно этой музыки мир. Наш автор оказался выброшен во тьму внешнюю, и там были плач и скрежет зубовой.

## **«ОСТАЕТСЯ ОДНО: ПРОИЗВОЛ»**

Мы отмечали уже, что Ира честолобива. А сейчас добавим, что честолобивые притязания Иры почти безграничны. В первый же день знакомства с Леонардиком, вздрогнувшим вдруг от предчувствия своей старческой несостоя-

тельности, Ира его успокаивает: «Я сделаю чудо». И добавляет: «Не скрою: я гений любви... **НО ЗА ЭТО ВЫ НА МНЕ ЖЕНИТЕСЬ!**» Ну, «любовь» мы пока что отбросим, а вот касательно гения... Ведь муза — это как раз и есть гений. И, как помним, в романе она предлагает себя соцреализму (который перед смертью назовет-таки ее «своей последней музой»). Однако что все-таки подразумевается под «чудом», которое сделает Ира? А то, что, будучи замужем за соцреализмом, она вдохнет в него новую жизнь. И это будет полезно обоим. Соцреализм станет какой-никакой, а все же литературой. Ерофеевская же муза достигнет заветных вершин своего честолюбия, своей детской мечты... «И я рассказала ребятам, как с детства мечтала стать Катей Фурцевой, и как бы под моим руководством расцвели бы по всей стране театры и мюзик-холлы, художнички и музыканты...» Стало быть, вот ведь зачем милой музе понадобился Леонардик. Он ей нужен не просто для того, чтобы пользоваться известными благами, но для того, чтобы когда-нибудь стать все-союзной музой официальной советской культуры. И она ею стала бы, сделала бы головокружительную карьеру, если б не этот злосчастный скандал вокруг «Метрополя».

Да, если б был жив Леонардик, муза Ерофеева бы с ним «на сталинских приемах была бы первой красавицей, и улыбалась бы восторженно в объектив». Но теперь путь закрыт. Муза видит, что не взобраться ей на вершину славы и власти проторенным маршрутом, сколько бы ни изощрялась она в

применении благородного закона Мочульской-Таракановой. А взобраться так хочется! Что ж остается, если внутри все горит, если пионерская тяга к Олимпу почета и власти требует выхода? Остается одно — произвол! Лишь незаконное чудо поможет Ирине оказаться там, куда путь заповедан. Раньше Ира мечтала с вершин «государственной точки зрения» расшевелить застой советской культуры. Теперь она хочет спасти Россию при помощи скачек по «татарскому полю» — в произвольной надежде, что поганое семя супостата наполнит открытую всем ветрам Ирину утробу и обезвредится в ней.

Такая произвольная, хоть и отчаянная попытка спасти Россию есть то же самое, что и предыдущая затея ерофеевской музы: преобразовать советскую культуру, превратившись в Екатерину Фурцеву. И это такой же нелепый самообман, как и предыдущий. Только на сей раз он прикрывает более демократичное мечтание: «Теперь они выставляют Сталина на лобовом стекле своих КамАЗов, а ведь потом они будут выставлять ТЕБЯ». Вот ведь какую свинью подложила муза Ерофееву. Но, слава богу, эта попытка слиться с народом оказалась пустой, произвольной, никчемной затеей. Даже гебешные журналисты, опекающие музу Ерофеева, удивлены: «Эх, Ира, Ира, все вы испортили... Следовало с нами заранее посоветоваться. Уж если бегать по полю, так с четким заданием!»

Но хождение Иры в народ оказалось не совсем бесполез-

ным. Она все-таки кое-что вынесла из глубинки. Из своей нелепой беготни «по костям павших сородичей», из того, что народ не захотел понять ее и принять, Ира сделала вывод, что «не нужно никого спасать, потому что от кого? от самих себя?» Святая правда! Никого таким способом не спасешь. И не надо никого спасать таким литературным способом.

Но муза поняла и еще одну вещь. Она как бы услышала отеческий голос: «Вернись, Ирина, к своим корням! Внюхайся в запах этих полосатых носков! Внюхайся лучше в этот запах, Ирина! Это ТВОЙ запах, деточка! Все остальное — от лукавого. ОНИ — это ТЫ. Ты — это ОНИ...» (Дальше — матерщина). Ужасно! Нет, это просто ужасно! Запах носков! Ведь это же до боли знакомый запах портянки соцреализма. Пожалуй, все, что делала до сих пор ерофеевская резвушка, — сущие пустяки по сравнению с тем, что она в глубине души добровольно решила отдать этому мертвецу.

## **«РОДИЛА Я ЕГО, А МУЖА НЕ ЗНАЮ?»**

Получается, что, попытавшись отдать народу и убедившись в том, что народ ею пренебрегает, муза Ерофеева находит утешение в эрзаце. В официальной народности соцреализма. По приезду в Москву она первым делом зачем-то звонит гэбешным журналистам («сдалась») и в ту же ночь отдается мертвому Леонардику, получая при этом такое несказанное удовольствие, что даже не может его описать без по-

визгиваний. «То есть ТАКОЕ!..» И začínает от этого мертвого соцреалима ребенка — вот тот самый роман, который мы с вами сейчас разбираем. О ребенке — позже.

А насчет удовольствия — очень понятно: блудная муза вернулась в родную стихию. Леонардик ее по-отечески поучает, объясняет насчет дурно понятого народничества: «Стало быть, в этот раз ты была не спасительница, а посягала на разрушение, ты бежала против России, хотя ты красиво бежала...» А вот Леонардик всегда был за Россию и «с государственной точки зрения видел дальше нашего». Разумеется, не о России тут речь, а о коммунистической идеологии и казенном патриотизме, составляющими самую душу соцреализма.

После смерти Леонардик раскаивается. «Он сказал, что многое понял, однако идею вселенского коммунизма как идею одобряет и поддерживает». И едва ли не за это, не за то, что он сохранил самое главное, его любит Ира. Как мы помним, она любит принципы, она любит официоз, она «к милиционерам всегда испытывала уважение и сдержанную симпатию». Что же, надо признать, что здесь проглядывает уже не только неумное стремление войти в Союз писателей, не только стремление использовать Леонардика как подъемник на Олимп (что было бы со стороны ерофеевской музы просто бесстрастным проституированием, безыдейным лизанием зада). Нет, здесь дело гораздо глубже. Тут сидит безобразная страсть, коренящаяся в прошлом, в детской моральной

травме. Это идет из тех пионерских годков, когда грязный отец использовал Иру... «Я думала, что он меня так воспитывает, что он меня так наказывает за провинности и плохие отметки, что так надо, я не сразу сообразила»... Муза часто вспоминает об этом своем трудном детстве. И даже эротические переживания на «татарском поле» рожают у нее представление о трехлетней девочке, с которой «дядя не шутит». Пожалуй, автор немного навязчиво внушает фрейдистскую мысль о ранней психической травме. Недаром же Леонардик носит такое же имя, как Ирин отец, а иногда просто невозможно отличить, о ком идет речь — об отце или пожилом любовнике.

Впрочем, побоку фрейдистскую ортодоксию. Речь в романе скорей о насилии над детской душой путем воспитания. Леонардиковы книжечки испохабили душу поколения Виктора Ерофеева, сформировали эту душу так, что она уже при всем желании не может не любить то, чему ее в детстве учили. Муза Ерофеева, хоть и понимает головой, что соцреализм — это мерзость, но не может никак разлюбить эту мерзость душой. И в конце концов зачинает от мерзости этой ребенка.

# ЗДРАВСТВУЙ, ПЛЕМЯ МЛАДОЕ, НО ЗНАКОМОЕ

Обратим внимание на то, что как только Ира забеременела, запах ее изменился. Раньше благоухала. Это был «исключительный аромат, вошедший уже в легенду и сравнимый лишь с цветением бергамотного дерева». А понесся от Леонардика, она «протухла, провоняла, как будто нутро набито гниющими тряпками». Мы не знаем, как раньше пахла муза Ерофеева (не приходилось читать), но вот в этом романе портянка соцреализма действительно дает себя знать, что выражается, прежде всего, в занудной совковой проблематике, которая выше уже отчасти вскрыта нами. Но надо заметить, что соцреализм в романе представлен в двух планах: отчасти он отрефлектирован автором, отчасти нет. Рефлексия в «Русской красавице» — это ирония. Ирония (вот еще одно объяснение имени героини) пронизывает весь текст романа. Именно она помогает читателю «заметить разность» между автором и его музой (а мы рады здесь подчеркнуть, что почти все, о чем у нас здесь говорится, относится к музе, а не к одаренному ею автору). Автор-то как раз широко известен своей жесткой позицией по отношению к соцреализму (выраженной, в частности, в статье с характерным названием «Поминки по советской литературе»). А вот муза его имеет от соцреализма ребенка. Глупая бессознательная женщина. Иногда она такое вещает, что просто компрометиру-

ет своего автора. А он, хоть и прекрасно понимает всю совковую нелепость иных пассажей своей музы, вынужден все-таки ей подчиняться — на то она и музыка. Единственное, что остается автору, — следить за тем, чтобы она не делала чего-нибудь слишком (для знатоков) неприличного, и окрашивать иные ее высказывания в иронические тона. Вот откуда столько иронии.

Но разве за всем уследишь? Гони, как говорится, любовь в дверь — она в окно залетит. Есть в романе один очень важный аспект соцреализма, который автор, кажется, проглядел. Но именно это и есть семя Леонардика, из которого вырос роман. Ерофеев без всякой иронии относится к профессиональной деятельности Иры. Видно, считает, что, представляя героиню с такой профессией (проститутка), он эпатирует публику. Задача, конечно, серьезнейшая, однако отсутствие в этом моменте осмысляющей иронии — делает весь роман сочинением на «производственную тему». Вот только орудие производства у Иры немного непривычное для советской литературы, а так — все знакомо. Вплоть до отпадения от коллектива, проработки на производственном собрании, несправедливого увольнения с последующими поисками выхода из тупика и обнаружением выхода — ребенок, приобретающий опять к коллективу.

Бедная Ира сначала не знает, оставлять ей такого ребенка или лучше избавиться от него. Во-первых, какой смысл оставлять, если отец все равно уже умер и вряд ли сможет

помочь в воспитании и в обустройстве дальнейшей жизни «новорожденного творенья». А во-вторых, этот запах... Ира боится, что ребенок родится чудовищем и все в нем узнают отца. Она зря боится. Конечно же, сходство с отцом рано или поздно должно проявиться. Но ведь помимо отцовского соцреализма в ребенке должна воплотиться и материнская стихия. Вот на что вся надежда!

Здесь нам пришло время понять, что профессия Иры и ее блудливые увлечения отражают прежде всего характер профессии автора. Он — литературовед. Он у себя на работе изучает разные литературы, разных писателей, разные стили письма. Но изучать писателя — это ли не интимность? А то, что муза Ерофеева состоит в интимных отношениях с очень многими живыми и особенно мертвыми писателями, это просто бросается в глаза. Можно даже составлять списки писателей, с которыми муза Ира имела дело, когда Ерофеев работал над тем или иным местом своего романа. Но мы это оставим для грядущих исследователей. Пусть поломают головы над тем, какая аллюзия у Ерофеева преднамеренная, а какая идет от того, что какие-нибудь Лесков, Андрей Белый, Булгаков и еще очень многие втайне от нашего автора склонили его музу к незаконному сожителству. Мы предвидим, что у грядущих исследователей этот разврат будет называться постмодернизмом. Пусть так. Но только надо уточнить, что весь роман — это смесь постмодернизма и соцреализма. Иначе говоря: химера.

*Апрель 1991*

# ИСКУШЕНИЕ ЮРИЯ БОНДАРЕВА. Можно ли сохранить девственность, побывав замужем?

В последние годы наши маститые авторы не так уж часто радуют читательскую массу новыми произведениями. Но было бы серьезной ошибкой считать, что старая литературная гвардия побросала перья. Нет, видимо, скоро наши журналы наполнятся новыми ее шедеврами. Первые грачи уже прилетели. Вот, например, Юрий Бондарев опубликовал в «Нашем современнике» свой новый роман «Искушение».

Чтобы не говорить слишком долго о стилистических достоинствах этого произведения, процитируем начало: «Машина с плеском ливня по ветровому стеклу неслась <...>, то и дело заполняясь в полуопущенное стекло теплой воюю влажного асфальта...» Буквально так и написано — за исключением пропуска, отмеченного многоточием. Согласитесь, столь яркому образчику вывихивания языковых суставов мог бы позавидовать любой авангардист, даже самый злокозненный. Но в том-то и дело, что у Юрия Бондарева это не какой-нибудь там литературный прием, на который попадает, как на прием самбо, несчастный русский язык. Юрий Бондарев попросту мыслит подобного рода конструкциями, они у него щедро рассыпаны по всему тексту — и

это прекрасно. Это делает чтение романа очень веселым занятием. Удовольствием, отчасти подобным чтению журнала «Корея». Только не надо злоупотреблять этим удовольствием — можно легко заразиться...

Итак, мы не станем здесь заниматься смакованием изломов бондаревской стилистики. Обратим лишь внимание на блестящую концовку первого абзаца романа, где речь идет о смерти, а также — о «фразах», которые говорят в связи с ней. Это «фразы, всегда звучащие, как заученное соучастие, которое никому из смертных не давало облегчения, а обманывало видимостью общего единения в неминуемом каждого исходе». Мудрено!

«Неминуемый каждого исход» в самом начале романа постигает директора «Института экологических проблем» академика Григорьева, на чьей дочери был когда-то женат его заместитель (он же — главный герой нашего романа) Дроздов, которого теперь прочат в директоры. Правда, есть конкурент — ничтожный, безвольный, бездарный Чернышов, которого поддерживает Академия наук в лице ее вице-президента академика Козина. Но на стороне Дроздова «заведующий отделом науки в «Большом доме» Битвин. То есть значит — ЦК. Этот Битвин «вызывал к себе симпатию... но вместе с тем в представлении многих был фигурой полустрадательной, ибо его поддерживающие резолюции не всякий раз осуществлялись так, как предполагалось: то ли некто всесильный мешал ему, то ли не было в высших инстанциях

единого мнения».

Если мы правильно поняли, назначение Дроздова директором зависит все-таки не от Битвина и не от Козина, а от некоего Татарчука. Татарчук «это — царь, бог, сатана и дух святой. Личность могущественная, невероятно таинственная. Работал послом в Африке, устроил там какой-то финансовый переворот. В Госплане совершил революцию... Вхож во все инстанции — от Академии до Совмина и Политбюро. Генеральный его боготворит и ловит его каждое слово. По слухам, нечто вроде негласного первого советника». Вот ведь какую колоссальную фигуру выводит бесстрашный писатель. И рисует он этого «негласного советника», боготворимого самим Генеральным (секретарем?), так убедительно и наделяет его таким сверхъестественным могуществом, что мы уже начинаем всерьез опасаться: не грозит ли и самому Юрию Бондареву какая-нибудь опасность. Ведь убил же этот Татарчук своего оппонента гидролога Тарутина. Зверски убил и — почти ни за что. За одни только пьяные разговоры. В общем, если Татарчук списан с реального человека, то за жизнь писателя нельзя дать и ломаного гроша. Если же Бондарев его просто выдумал, то мы не понимаем — зачем он возводит такую нелепую напраслину на руководящих товарищей? Не лучше ли писать о них правду, которая иногда пострашнее всякой выдумки?

Но вернемся к борьбе за вакантное место директора Института экологических проблем. Понятное дело, что эта

борьба не просто карьерные игры. Это борьба — лишь проекция куда более фундаментальной коллизии. Ведь от того, кто будет руководить таким институтом, в какой-то мере зависит — быть новым плотинам на наших реках или не быть. Иными словами: погибнет природа или нет.

Юрий Бондарев на удивление верно сумел ухватить суть проблемы, широко обсуждавшейся в нашей печати в последние годы: с одной стороны — без плотин не добудешь энергию, а с другой стороны — кому нужна эта энергия, если плотины погубят природу. В романе видна очень четкая схема. Главный герой — уравновешенный и здравомыслящий центрист Дроздов — выступает за рациональную энергодобычу: добывать энергию надо, но так, чтобы как можно меньше вредить природе. Оголтелыми плотиностроителями, готовыми погубить все живое, выступают представители Академии наук и Госплана, резко отрицательные Козин и Татарчук. Отчаянным плотиноненавистником, ратующим за альтернативные формы энергодобычи, является вечно пьяный Тарутин. Ну, и есть еще Битвин — поначалу вроде союзник Дроздова, а впрочем — ни рыба ни мясо. Такова расстановка сил на арене борьбы за природу. Силы, как видим, неравны.

Разумеется, написать роман об абстрактной борьбе за природу, невозможно. Литература конкретна, ей нужен какой-то объект. Ну, а поскольку писать о конкретной реке и конкретной плотине накладно: и материал надо знать, и кого-нибудь можно обидеть, да и всемирно-исторического

обобщения не получится — постольку нужно выдумать реку и выдумать стройку. Очень просто: берем Усть-Илимскую ГЭС, построенную на Ангаре, когда борьба за природу еще не началась, берем реку Илим, на которой никто пока что еще не обирается строить, берем споры последнего времени вокруг, например, Катуньской ГЭС — и все это тщательно смешиваем в миксере воображения. В результате получаем несуществующую реку Чилим в Иркутской будто бы области, на которой всеильные ведомства и строят плотину. Теперь, опираясь на это мнимое строительство, можно смело писать что угодно. И искушать героев проблемами синтетической реки, и убивать кого надо на ней, если понадобится. Дешево и сердито.

Итак, всеильные гидростроители хотят поставить директором Института экологических проблем человека, который не будет им слишком сильно мешать. Таким им и видится Дроздов — тем более что и Партия его выдвигает. Но все-таки его надо немножко прощупать, посмотреть, что там у него за душой, а, если понадобится, то и вправить мозги. Вот для чего его приглашают в ведомственный «охотничий домик» на берегу прекрасного озера. Именно здесь Дроздова и ждет обещанное в заглавии искушение.

В этом «доме наваждений» искушают по-всякому: и яствами, и питьем, и немыслимой роскошью жизни, и соблазнительными разговорами. Тут министр — мальчик на побегушках у сатаноидного Татарчука. Тут Чернышова (конку-

рента Дроздова) держат за мальчика для битья и доводят его почти до инфаркта. Тут самому Дроздову всячески льстят и намекают ему на то, что запросто могут сделать его академиком. Тут же его и пугают: «Сейчас легко делаются инфаркты и инсульты. Статейка в газете, навет, ограбление квартиры — и готово!» Тут (главным образом, в сауне) и интеллектуальное искушение плотиностроительством: «При общей вере и согласии светлое общество вполне можно построить. Страну обогатить. Людей досыта накормить бы. Обуть, одеть». Тут хорошо обученные массажистки («молодые груди <...> отвисали полновесно») доводят гостей, «раздвинувших костлявые ноги», до «стонущих горловых всхлипов». И весь этот inferнальный разврат завершается (если мы правильно поняли тонкий намек целомудренного автора) всеобщим свальным грехом.

Но оставшийся чистым Дроздов в этом уже не участвует. Он не поддался на искушение. И помогла ему в этом Валерия.

Мы до сих пор не упомянули эту Валерию, а она очень важное действующее лицо «Искушения». Это молодая ученая дама, сотрудница Института экологических проблем и возлюбленная Дроздова. С чисто технической стороны ее существование в тексте понятно: герою ведь надо кому-то излагать задушевные мысли и получать от кого-то благожелательную поддержку. А иначе как же читатель узнает, что у героя на душе. Вот и приходится всюду Дроздову таскаться

с Валерией: и в Крым, и в дом искушений, и даже на речку Чилим, где убили Тарутина. То есть функция Валерии в романе состоит вовсе не в том, чтобы рождать в душе читателя романтические чувства, но в том, чтобы быть отражением состояния души героя.

Это, по всей видимости, такой у автора литературный прием: использовать героиню как зеркало, отражающее состояние души героя. Прием, опирающийся на тот непреложный факт, что женщина, в которую влюблен мужчина, — это как бы отображение его души, которое он находит во внешнем мире. Влюбиться — значит найти в другом образ (икону) собственной души, увидеть в этом другом воплощение своих чаяний и возможностей.

К сожалению, мы не можем сейчас углубляться в соблазнительные материи любви. Нам, к сожалению, пора уже возвратиться к скучноватым женщинам Дроздова — так сказать, к состояниям его души. Как мы уже знаем, он был женат на дочери академика Григорьева, ныне умершего директора Института экологических проблем. Дроздов очень любил ее, хотя и комплексовал в связи с вечными разговорами о том, что, мол, женился он на ней по карьерным соображениям. Это очень реалистическая деталь, но мы не понимаем, почему Бондарев так навязчиво оправдывает своего героя в этом пункте. Мало ли что люди болтают, пусть их. Разве мужчина должен обязательно любить только, с позволения сказать, голую женщину — вырванную из контекста

всего ее существования? Разве карьерные возможности, которые она предоставляет, не могут являться одним из элементов того сложного комплекса, который называется объектом любви? Могут. Но так причем же здесь досужая мораль и расхожие сплетни?

Нет, если похерить мораль, все выйдет куда интересней. Станет ясно, что автор вложил в свой роман весьма продуктивную схему, вот только додумать ее, осознать не сумел. Смотрите, что получается: Дроздов в юности очень любил свою науку и как раз поэтому сумел охмурить дочку шефа. Душа его была нацелена на успех в науке, и он успешно женился. В сущности, жена отражала устремленность души провинциального мальчика к научной карьере. Жена и была этой самой карьерой, которую он сделал, дослужившись до замдиректорства. Жена — символ карьеры, но дальше карьеру с ее помощью делать уже невозможно. Ведь следующая ступенька — директорство, а на ней стоит отец жены. Теперь уже ясно, что сама глубинная семантика романа требует вначале развода, а потом и смерти жены (карьеры).

Это, конечно, не может не ранить Дроздова. И действительно, в начале романа мы находим его человеком надломленным. Он все пытается удержаться в границах разумного равновесия, но, увы, то и дело срывается. Перед самой смертью тестя Дроздов едет в Крым, где ведет длительные разговоры с плотиноненавистником Тарутиным, который явно хочет перетянуть его на свою сторону. Здесь же завязывает-

ся и роман Дроздова с его новой душой — Валерией, которая вроде бы тоже не очень-то любит плотины. Готовится какой-то перелом.

Он окончательно выявляется после смерти Григорьева, когда, с одной стороны, открывается вакансия директора и появляются (как мы видели выше) реальнейшие возможности ее занять, но, с другой стороны, карьерный запал Дроздова уже испарился: жена умерла, а Валерия вовсе не та женщина, которая может с карьерой помочь. Она непонятно какая. И не очень понятно, зачем она вообще нужна Дроздову. Автор, конечно же, думает, что этот светлый и чистый женский образ защищает Дроздова от искушений...

Пусть себе думает. Но мы-то не станем обманываться. Мы тут нашего автора немножечко покритикуем. Он прав: Валерия милая, добрая, ученая, независимая. Она и хотела бы стать защитницей — и природы, и Дроздова. Но она, увы, слишком сама беззащитна, не слишком умна и совершенно неопытна в жизни, несмотря на всю свою эмансипированность. Нам сдается, она из тех переполняющих институты научных сотрудниц, которые с утра до вечера пьют чай и беседуют на отвлеченные темы. Такова и должна быть душа у Дроздова после того, как он уже кончил делать карьеру. Так вот, автор дает замечательную деталь, которая нам объяснит все, что касается неискушенной души главного героя «Искушения». После ужасов в «охотничьем домике» бежавшие оттуда Дроздов и Валерия ночуют в квартире Дроздова, и

там, наконец, между ними случается...

«- Милая моя Валерия. Но что же мне делать с твоими ногами, если ты их сдвигаешь?»

— Я сделаю, как ты хочешь...»

А после того, как «все кончилось и она затихла, слабо вздрагивая», вот первая реплика Дроздова: «Прости, мне показалось... — сказал он с виной и невольным раскаянием, — у тебя что это — первый раз?» Оказывается — да! Тут удивительно вовсе не то, что Валерия (не забудем: душа Дроздова) оказалась вдруг девственной, потрясает тут то, что она осталась невинной, побывав предварительно — вы только подумайте! — замужем. Нет, конечно, все в жизни бывает, но... В романе подобные вещи требуют истолкования. Так вот, мы не станем восхищаться девственностью Валерии как неким возвышенным идеалом нравственной чистоты. Оставим это на откуп Юрию Бондареву. Мы истолкуем невинность Валерии как наивность души Дроздова. И заметим, что эта наивность очень хорошо объясняет, почему Дроздов (человек вроде очень разумный) так вопиюще нелепо вел себя в «охотничьем домике».

А вел он себя в момент искушения не просто глупо, но как-то даже провокационно. Он сделал все возможное, чтобы его не назначили директором Института. Поначалу это даже шокирует. Ну, казалось бы, ты же уже без пяти минут директор, поддержи две минуты язык за зубами, и у тебя будет гораздо больше возможностей спасти и Чилим, и реальные

реки от покушений плотиностроителей. Нет, Дроздов, даже зная, что его искушают, прощупывают, лезет на рожон. И не на трибуне, а в сауне он говорит: «Через тридцать лет стало ясно, что настроенные равнинные гидроэлектростанции — преступление или недомыслие. Без демагогии и вранья уже нельзя оправдать фантастические многомиллиардные затраты». Все правильно. Но по сути это настоящее недержание. И главное — он сам прекрасно это понимает: «Напрасно я так неосторожно открываюсь ему. Моя искренность похожа на глупость. Демон меня оседлал!..»

Тут и сам автор впадает в «искренность, похожую на глупость». Предлагает нам поверить в то, что Татарчук-искуситель — действительно демон. Он, видите ли, касается пальцем запястья Дроздова, и «его коснувшиеся кончики пальцев вдруг ощутились ожогом ледяного холода, и даже нервным ознобом стянуло у Дроздова кожу на затылке». Сатана в министерской сауне. Но, воля ваша, «Искушение» Бондарева — это все же не «Фауст» Гете. Ткань текста другая. Не стыкуется это.

Мы бы все-таки предложили иное, более рациональное, объяснение поведения Дроздова в момент искушения. Не такое мистичное, как у Юрия Бондарева, но зато совершенно естественно вытекающее из глубинного, неосознаваемого автором смысла романа. Вот оно: Дроздов вовсе и не хочет становиться директором Института, а тем более защищать какой-то там Чилим. Увлеченный процессом письма,

автор этого не замечает, но в тексте это незримо присутствует, а иногда даже явно прочитывается. Например, при первом же «недосказанном» намеке на возможность директорства Дроздов начинает мяться, как малолетка: «сознавая, что вот в этом, недосказанном, самое главное, что может сделать его жизнь особо зависимой, но в следующую секунду нечто темное вязкое, как всасывающая воронка, повернуло его от первого ответа, и он в мучительной раздвоенности, неизменно гибельной в конце концов, сказал вполголоса: — Вы не договорили...»

Не очень, конечно, вразумительно. Но что делать — роман почти весь так написан. Приходится напрягаться, чтобы хоть что-то понять. Если бы автор сам внимательно прочитал это место, он бы не вступил на неверный путь мистических созерцаний. Он бы понял то, что подсказывала ему его косноязычная муза, сообразил бы, что его Дроздов — человек буквально надломленный, раздвоенный. Одна половинка его души может возмущаться поведением плотиностригателей и скорбеть о гибели природы. Вот на эту-то половинку как на более, так сказать, сознательную и обращено все внимание нашего автора. Но ведь есть и другая половинка. Автор не хочет ее замечать, хотя именно вокруг нее без его ведома начинает закручиваться (а могла бы и действительно круто закрутиться) интрига романа.

Ну кто такой Дроздов? Это представитель поколения молчаливых карьеристов застойного времени. Разве способен

этот немолодой, усталый, завершивший карьеру человек на какие-нибудь реальные действия? Нет. Каким бы суперменом не изображал его Юрий Бондарев, всего его суперменства хватает только на то, чтобы набить морду пьяному бичу и таким образом скомпрометировать себя. Или наговорить глупостей в сауне и таким образом с честью уйти от настоящей борьбы, оставить природу на откуп Татарчуку, с которым, однако же, можно и должно бороться.

Не Татарчук искушает Дроздова, но страх и апатия, гнездящиеся во второй, не замеченной автором, половине дроздовской души. Автор думает, что его герой не искусился. Нет, он искусился. Его теневая душа затрепетала и поспешила заранее объявить, что не приемлет плотин. То есть таким хитрым образом фактически отказалась бороться с плотиностроителями. Вот это может быть темой романа.

Но такая тема требует серьезного анализа тайников души людей поколения Юрия Бондарева, эта тема требует вскрытия бессознательных механизмов, срабатывающих в душах Дроздовых всякий раз, когда от них требуется реальное действие. Почему (как мы это постоянно видим в дни перестройки) всякое их благое начинание оборачивается глупостью, если не подлостью? Вот в чем вопрос искушения. А во все не в массажистках с полновесно отвисающими грудями.

Юрий Бондарев этого, конечно, не знает, но, вообще говоря, искушение — это схватка космических сил за душу человека. Несуществующий Чилим так и просится стать сим-

волом души Дроздова, за которую борются силы добра и зла. Речка Чилим течет не в Сибири, а в человеческой душе. Это, собственно, река жизни. И построение плотины на такой реке — это и есть искушение. Это реку искушают, строя на ней плотину, искушают саму жизнь, а она отвечает на искушение гниением застоявшейся за плотиной воды. Да, хорошие были возможности у Бондарева, тема благодатная, но — чтобы поднять такую тему, нужны языковые и мыслительные ресурсы, которыми он, увы, не располагает. Вот и приходится ему напирать на сатаноидность Татарчука да еще на какой-то масонский заговор.

Заговор-то, он, может, и действительно есть, но вот заговорщик, искушающий нас, — вовсе не Татарчук. Искушает нас сама смысловая стихия, язык, на котором мы говорим и мыслим. Точнее все-таки — говорят и мыслят люди типа Юрия Бондарева. Заговор — это то, что проникает в нашу душу, в наш язык. Проникает и путает нашу душу и наш язык так, что мы буквально начинаем заговариваться. Как заговаривается оставшийся неискушенным Юрий Бондарев.

*Июль 1991*

# **ОЖОГ ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВА.**

## **На чем успокаивается душа Василия Аксенова**

Как перелетные птицы, одна за другой возвращаются в свое отечество книги Василия Аксенова. «Ожог», «Остров Крым», «В поисках грустного беби», «Желток яйца», «Московская сага».

«В поисках грустного беби» — бесспорно, лучшая из названных. В ней рассказано, как писатель, лишившийся родины, приживался в Америке. Искал в ней нечто родное, свой «образ Америки», почву, за которую можно зацепиться. Не столько условия жизни, сколько впечатления, родственные тем, которые человек выносит из детства.

И что же увидел писатель в Америке, что за беби нашел он? Вот, например, пожалуйста: «Да, этот „беби“ (грустный беби, а?) прошел немалый путь с берегов Миссисипи, из городка Тома Сойера, до книжечек о кровосмешительстве, согласно которым шустрый Том через пять-шесть страниц должен был бы спать со своей тетей». Поразительный путь!

Тут поражает, конечно, конкретность: «пять-шесть страниц». Ну почему же не десять? Или — не две? А потому, что

— о каких бы отдаленных или абстрактных вещах ни писал писатель, он одновременно всегда пишет еще и о себе, о самом болезненно остром в себе. В этой связи эксцесс с тетей на пятой-шестой странице заокеанской книжки может вдруг обернуться страшной страницей реальной биографии автора, который в пяти-шестилетнем возрасте отправился, как известно из его же книг, на воспитание к тетушке. И тогда уж нетрудно будет узнать в призрачном городке на Миссисипи город на Волге — Казань, где с ребенком случилось несчастье. Ну а то, что родная тетя Аксенова проникает даже в самые рискованные пассажи этого виртуоза пера, говорит как раз о чистой любви и трепетной благодарности бедного мальчика к тете, которая после ареста родителей вызволила его из детского дома и окружила материнской заботой. Тетка в его представлении сливается с детством, которое он, к сожалению, слишком смутно помнит. Но книгу свою об Америке все-таки заканчивает воспоминанием: «Счастливый момент детства — тетка меня любит!»

Итак, вот он «грустный беби» — найден в воспоминании о тетке, «большая душа» которой вдруг предстает прекрасным уголком Америки: «Я долго смотрю на этот цветущий склон, и вдруг меня посещает уверенность в том, что это не что иное, как душа моей недавно скончавшейся в Казани девятиностодухлетней тетки Ксении».

Душа тетки Аксенова — уголок американской природы. Согласитесь, довольно странное видение. Может даже пока-

заться, что автор так беззаветно хочет укорениться в Америке, так жаждет найти себе почву там (хоть какой-нибудь склон), что впадает даже в галлюцинацию, в самообман. Однако не будем делать скоропалительных выводов. Вспомним-ка лучше еще раз, что в результате репрессий ребенок был лишен родителей, попал в детский дом, а потом переехал к заботливой тетке. Но ведь и взрослый писатель Аксенов был лишен родины и переехал в Америку, каковая «по странной филиации идей» (как выражался Толстой) рано или поздно должна была явиться в его воображении в виде тетки, каковую русская пословица противопоставляет, как известно, голоду.

К тому слою сознания Аксенова, который для простоты мы будем именовать в дальнейшем «тетка», нам еще придется вернуться, а сейчас речь пойдет о проблеме, которая все никак не поддается пониманию нашего автора. «Трудно объяснить все-таки выход этого поколения, так тщательно подготовленного к советской жизни (одни лишь аресты отцов в 1937 году чего стоят!), за пределы советского круга», — пишет он. И объясняет феномен шестидесятничества тем, что шестидесятники в юности по много раз смотрели американские фильмы, заглядывая сквозь них «во внешний мир из сталинской вонючей берлоги», и слушали записанные на рентгеновскую пленку американские песенки. В том числе и «Грустного беби»...

Мы уже поняли, какого беби ищет Аксенов в Америке — себя. Увы, кажется, не там ищет. Был ли в Америке мальчик? Разумеется, нет. Что же касается «астрального контура» Америки, возникшего «в воображении нашего поколения», то этим контуром очерчено гораздо более серьезное явление, чем какой-то наносной американизм. Американизм-то просто значок, указывающий на источник творческой энергии (и, одновременно, тяжелой болезни) шестидесятников, а вот о том, что стоит за этим значком, рассказано в романе «Ожог». Правда, рассказано, на наш взгляд, совершенно неудовлетворительно.

Бедный будущий читатель «Ожога»! Ему предстоит продирается сквозь дебри нелепицы, наполняющей текст. Но зато какое облегчение — закрыть, наконец, книгу и насладиться отрадною мыслью, что блуждания в лабиринте бессмыслицы уже позади. Впрочем, в результате мучительной операции чтения мы все-таки кое-что можем извлечь из «Ожога». В основу романа положена немного наивная идея: нарисовать портрет поколения, взяв одного человека и расщепив его на пять самостоятельных индивидов — писателя, ученого, врача, музыканта и скульптора. Из-за этого расщепления в тексте получается невообразимая путаница, однако не прибавляется ни широты, ни глубины. Чтобы не путаться вместе с Аксеновым, мы будем рассматривать этих пятерых как одного — тем более что эти пятеро суть проявления возможно-

стей одного человека, юность которого (единая юность всех пятерых) прошла в Магадане, что довольно подробно и ясно описано в романе.

А вот основное действие разворачивается в начале 70-х годов и до смешного банально — упомянутый единый герой, хороший специалист в своем деле и очень порядочный человек, сильно пьет и дебоширит (разумеется, в компании американского друга), потом попадает в вытрезвитель (что, несомненно, символизирует репрессии против интеллигенции, усилившиеся в начале 70-х). После вытрезвителя герой на некоторое время завязывает с пьянкой (а заодно и с творческой активностью, каковая, несомненно, есть припадение к хмельному Кастальскому ключу), но, в конце концов, опять начинает пить в результате неудачи одного своего творческого начинания.

Это начинание, конечно же, надо понимать как еще одну попытку протеста детей-шестидесятников против отцов-сталинистов. Герой Аксенова формулирует это как «борьбу богов и гигантов» и одновременно заявляет, что это бунт против Крона. Тут читатель с прискорбием замечает, что Аксенов не различает титанов (Крона) и гигантов. Но мы бы не стали придираться к этой мифологической путанице, если бы из-за игнорирования ее в текст романа не вкралась одна очень примечательная двусмысленность. Посмотрим!

Довольно естественно то, что извечная русская тема столкновения «отцов и детей» осмысливается героем как

«борьба богов и гигантов». Но то, что участвующие вместе с шестидесятниками в разработке этой антисоветской темы юные музыканты называются как раз «гигантами», настораживает: так с кем же (или против кого?) борются божественные шестидесятники? Неужели — уже вот с этими двадцатилетними начала 70-х? Похоже, что с ними, выступающими пока что вроде бы «в смычке» с шестидесятниками. Однако же видно, что эти молодые — какие-то чуждые, неприятные, циники, в идеалы не верят. Например, на вопрос шестидесятника: «В чем смысл бунта и есть ли в нем смысл?» — они отвечают: «Да он вроде банку взял, гайз!.. А может, ширянулся?» Короче говоря, Аксенов почувствовал, что на сцену выходит новое поколение, которое в будущем доставит шестидесятникам много неприятностей.

Пусть уж Аксенов сам разбирается, какое поколение у него — боги, какое — гиганты, а какое — титаны. На деле-то всякое новое поколение, чтобы утвердиться, должно ниспровергнуть своего Кроноса. Для шестидесятников это тип палача-сталиниста, который, как и главный положительный герой, изображается Аксеновым как бы единым, но при этом расслоенным на множество персонажей. Начало противостояния героя сталинисту возводится к концу 40-х годов, когда поколение шестидесятников начало осознавать себя, слушая американские песенки, глядя американское кино, наблюдая в реальности ужас терзаемых жертв и морды палачей. Точнее, одну морду — сталиниста, который впоследствии будет

чудиться шестидесятнику повсюду, но особенно часто — в людях, которые отнимают у него любимую девушку. Эту девушку-жертву (тоже, конечно, многоликую), «девушку мечты», герой когда-то встретил в Магадане, и с тех пор воспоминание о ней мучит его. Вот весь этот комплекс и есть, собственно, «ожог».

Писатель, кажется, думает, что нашел «утраченное время», то есть нашел в юности шестидесятника (конец 40-х годов) тот болезненный нерв, который и делает его (шестидесятника) тем, чем он оказался в начале 70-х, когда началось тотальное наступление системы — противником сталинизма, непонятой творческой личностью, дебоширом и пьяницей и, как следствие, — отъявленным неудачником. Нашел? Какая наивность! Ну, во-первых, тот психоаналитический жанр «поисков утраченного времени», схему которого Аксенов пытается использовать в своем «Ожоге», не применим к целому поколению, а применим только к индивиду. А во-вторых, прустовский герой вспоминает как раз то, что прочно забыто (ибо является скрытой пружиной проблем героя). Все, что находит герой Аксенова в своем прошлом, ему (и герою, и автору) известно уже заранее, до всяких поисков. Это время ни в коей мере не утрачено, так что поиски выглядят немного комично. Аксенов это, конечно же, чувствует и, вероятно, поэтому напускает туману.

Но ведь есть в жизни Аксенова время, которое и действительно как бы «утрачено». По крайней мере, в романах не

появляется. Вот там бы по-настоящему и надо искать «ожог» шестидесятничества. Этот страшный ожог, который определил характер всего поколения, был причинен сталинским террором. Ужас 37-го создал саму форму души поколения, рожденного на пороге 30-х годов. Ведь этот ужас — нечто куда более глубокое и фундаментальное, чем юношеские наблюдения, которые только и помнят герои «Ожога». Безотчетный ужас, испытанный в пять-шесть лет, входит в существо человека и становится его натурой. Взрослый человек может и не вспомнить тот младенческий ужас, но это не значит, что ужаса уже нет. Ужас проглядывает даже тогда, когда человек, как мы заметили, отвлеченно рассуждает о кровосмешительстве (с тетей) в далекой Америке.

Психологи говорят, что человек в основном складывается к шестилетнему возрасту и потом только повторяет схемы поведения, усвоенные к этому времени. Это, собственно, и есть судьба. А что было в младенческом возрасте у шестидесятников? Крушение детского счастья, резкий перелом жизни, лишение любимых родителей... Вот где надо искать объяснение феномена шестидесятничества — в младенческой психотравме, которую, конечно, пережили не только те, кто лишился родителей. Сталинский террор наложил отпечаток на всех младенцев того поколения, в удушливой атмосфере тех лет все родились в асфиксии. Получилась удивительно странная генерация верных рабов системы, ненавидящих ее лютой ненавистью. Людей одновременно и укрепляющих си-

стему, и восстающих против нее.

Вот уж что Аксенов изображает отчетливо — так это раздвоенность души шестидесятника. У каждого из пяти его главных героев есть двойник. Причем фамилии этих двойников по сути дела тождественны: Серебро, Серебряников, Аргентов, Сильвестр, Зильберанский. Это единство фамилии понятно — герой-то один. Главный герой неподкупен и честен. Его двойник если и не предает, то, по крайней мере, идет на сотрудничество или компромисс с палачами. Дело доходит даже до того, что герой оживляет умершего палача. Экое иудино серебро! Внутри шестидесятника или рядом с ним всегда есть Иуда. Разумеется, это только схема, извлеченная из романа Аксенова, сами же мы вовсе не думаем, что с шестидесятниками все обстоит так безнадежно. В конце концов, это именно они начали перестройку и довели дело до...

\* \* \*

Вообще-то, люди, пережившие в раннем детстве психическую травму, бывают впоследствии склонны ко всякого рода трагическим коллизиям. Они как бы сами своими руками устраивают себе (а значит, и своим близким) ситуацию, в которой как бы заново переживается тот младенческий ужас, устраивают поминки по той детской травме. Конечно, возможны различные варианты фиксации на травме. Один из них мы видим в романе «Остров Крым».

Вначале попробуем объяснить, в чем там дело. Аксенов как бы ставит мысленный эксперимент: а что если бы Крым не соединялся с материком, а был бы островом, и на него не проник бы большевизм? Рисуетя весьма убедительная картина процветания, но весь фокус в том, что ни с того ни с сего какая-то группа влиятельных островитян — все русские, все «одноклассники» (разумеется, поколения Василия Аксенова) — устраивают так, что Крым добровольно присоединяется к метрополии. Поначалу это воспринимается как дикость. Действительно, с какой стати нормальные люди, выросшие в свободном обществе, станут совать свои головы в петлю? Как бы ни был русский человек падок на страдание, все-таки должен быть и предел. Ведь эти крымцы (согласно роману) знают буквально все о совке и, однако, сдают ему свою свободную родину. Ни с того ни с сего предлагают: возьмите нас. Будто сходят с ума, будто темная сила судьбы их толкает. Совсем непонятно.

Единственное объяснение такой несообразности мы находим в том, что герои романа Аксенова, эти свободные «одноклассники», по своей психологии и опыту — советские шестидесятники. Ну что же, каков автор, таковы и его герои. Странная тяга этих героев к неволе однородна с общеизвестным стремлением шестидесятников улучшить советский режим (сделать его чем-то вроде доброй тетушки). Они еще не понимали, что этот режим по природе своей может быть только репрессивным, а иначе, как мы в этом сегодня

убедились, он просто разваливается. Разумеется, для шестидесятников «улучшить режим» не означало — «усилить репрессии». Но объективно это «улучшение» могло быть только «усилением». Такова диалектика совка. Вот почему именно свободолюбивый герой «Ожога» оживляет палача.

\* \* \*

Итак, мы немножечко разобрались в том, что такое бунтарь-шестидесятник, постоянный герой Аксенова. В романе «Желток яйца», написанном уже в годы перестройки, этот герой приезжает в Америку и читает там лекции на тему «Советские шестидесятые. Генеральная репетиция „перестройки“?» Из текста романа можно понять, что возвышенная идея шестидесятничества в душе писателя с годами слегка потускнела. Его любимый герой оказывается даже агентом КГБ. Нет, он, конечно, порядочный человек, но во время одной из пьянок, которые так нестерпимо длинно описаны в «Ожоге», его завербовали. Он об этом даже не помнит (во как гудел), но где-то там, в бессознательном, где хранятся впечатления «утраченного времени», память о той пьяной ночи живет и смущает героя. Вы только подумайте, какой мощный символ создает писатель: шестидесятник — бессознательный сексот.

Заметим, что в этом романе герой выполняет не только обычную функцию ангажированного шестидесятника (путешествуя по заграницам, изображать, что культура в Со-

ветах свободно процветает). Герой теперь должен выполнить и конкретное задание — выкрасть из «Желтка яйца» (так называется библиотеки одного американского института) дневник Достоевского, в котором описывается его встреча с Марксом. Что касается «дневника», то это беспомощная попытка Аксенова найти объяснение тайны совка — «русские мальчики», мол, познакомились с марксизмом, и вот что из этого вышло. Автор и сам прекрасно чувствует, что эта его задумка не стоит даже желтка выеденного яйца, и поэтому быстро закругляет роман. Все уже наработанные было смыслы пропадают в каких-то тучах, «и пропадающие тучи пропали в пропадании».

Все-таки интересно знать, почему Аксенов в конце своих романов всегда напускает такого туману? Читатель ведь ожидает катарсиса, предчувствует что-то, его интерес как-никак возбужден... И вдруг обнаруживается, что автор уже кончил. Не донеся главный смысл до читателя, погрузился в мягкие облака пропадания, оставил читателя неудовлетворенным. В чем дело? А все очень просто — ведь главный-то смысл скрыт и от самого автора. Автор боится к нему приближаться — там боль, там нарыв, там ожог. Помните, мы говорили, что в «Ожоге» Аксенов использует психоаналитическую схему. Он ищет корень недотепистости своего героя, но находит не то и не там. Он неправильно накладывает схему на историю своей жизни, устанавливает точку начальной психотравмы не на то место, и потому роман оставля-

ет ощущение недоделанности и искусственности. Туманная концовка на всепримиряющем лоне природы не спасает.

Парадокс аксеновской прозы в том, что младенец, лишенный родителей (будущий шестидесятник), в принципе не может понять, что с ним произошло и зачем с ним так поступили. И естественно, этот младенец, живущий в душе писателя, ничего не может сообщить об этом взрослому автору. Вот и получается, что сам процесс письма для него — это как бы хождение вокруг да около. Это приближение к области боли под анестезией непонимания. А как только почувствовал боль, так сразу же бегство — в облака, на лоно природы, в Америку. Или, как мы договорились это называть — к «тетушке». И такое воспроизведение ситуации избавления от травмы осуществляется в каждом романе. Так что дело даже не в текстах самих по себе, а в том, чем является их производство для автора — шагом к главному смыслу и бегством от него. И быть может, в этом вся суть шестидесятичества. Вспомним-ка, например, как проводил свои реформы Горбачев — тоже шестидесятник, но иного пошиба.

\* \* \*

Нам остается поразмышлять еще об одном романе из тех, что вышли на родине после отъезда автора к американской тетушке. Это «Московская сага», начавшаяся в «Юности». Поразительно, но изощренно-туманный Аксенов впал в этой саге в «неслыханную простоту». Прямо «Дети Арбата». Тут

дело, конечно, не в том, что слава Рыбакова не дает спокойно спать Аксенову, а просто, видно, наш автор решил попробовать свои силы и в таком вот эпическом жанре. Впрочем, в этом нет ничего удивительного. Нам с вами должно быть уже ясно, что Аксенов всегда писал и пишет только в одном жанре. Он его даже некогда определил, написав текст под названием «Поиски жанра» с жанровым обозначением «поиски жанра». Эти вечные поиски жанра — в сущности, поиски способа говорить о своей запредельной боли.

Точнее, поиски способа уходить от разговора о ней. А в «Московской саге» мы вдруг обнаруживаем прозрачное повествование о довоенном времени, о семействе, в котором на фоне все нарастающих репрессий должен (по нашим прикидкам) родиться шестидесятник... Но что-то тут не так. Ведь если он паче чаяния рождается, автору уже никак нельзя будет ограничиться разговором о магаданской юности. Со временем действие должно дойти и до казанского сиротства, до той самой травмы...

Основываясь на биографии Аксенова, можно предположить, что шестидесятник будет зачат некой симпатичной партийной барышней по имени Цицилия от одного «несокрушимого сталинца» и «бескомпромиссного проводника генеральной линии партии». Но вот в последнем вышедшем номере «Юности» «несокрушимый сталинец» уже арестован, Цицилию вот-вот посадят, а зачат ли младенец? Может, и зачат, но только читателю об этом пока ничего не известно.

А может, и нет, и тогда автор намерен опять уклониться от болезненной темы.

У нас под рукой нет продолжения аксеновского текста, да и нет в нем нужды. И так уже видно, что по мере приближения к рождению шестидесятника и к его травме перо автора так и хочет пуститься блудить, мутить существо дела. «Московская сага» грозит превратиться в «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». Это и есть истинное продолжение «Саги» — что бы там Аксенов дальше ни написал.

*Март 1992*

# **И МАЛЬЧИКИ КРОВАВЫЕ...**

## **Кронические терзания Дмитрия Галковского**

Когда премудрый, но несведущий Эдип на распутье дорог, защищаясь, ударил посохом своего отца прямо в лоб и убил его, а затем, ловко решив загадку сфинкса, женился, по неведению же, на собственной матери и таким образом воцарился в Фивах, — он, по сути дела, участвовал в ужасной предвечной мистерии смены поколений. Современные эдипы, ратоборствуя против славного поколения шестидесятников, участвуют в той же мистерии. Только трагедия разыгрывается не на распутье дорог, а на газетных разворотах. И ничего не попишешь: процесс запущен, рок неизбежен, эдипы прозреют, чтобы ослепнуть. Но все же неплохо было бы понимать, что наши публицистические выходки — всего лишь произвольное подражание древним образцам. Образцам, которые, несомненно, были известны и самому Эдипу, и его несчастному отцу.

## **НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ВЫБИРАЕТ...**

Так что же это за образцы взаимодействия поколений, повлиявшие еще на самого Эдипа? Их можно найти, например,

в поэме Гесиода «О происхождении богов». Вот что там говорится о самом первом случае столкновения «отцов и детей»: «Дети, рожденные Геей-Землею и Небом-Ураном, // Были ужасны и стали отцу своему ненавистны // С первого взгляда. Едва лишь на свет кто из них появился, // Каждого в недрах Земли немедленно прятал родитель, // Не выпуская на свет, и злодейством своим наслаждался». Да что же это за безобразие-то такое — с первого шага «ужасные дети» и «нечестивый отец». А мать: «С полной утробой тяжко стонала Земля-великанша». И вот эта милая женщина дает в руки Крона, одного из тех, кого родитель «не выпускает на свет», зазубренный серп — «в место укромное сына запрятав»... Короче: когда Уран, «пылая любовным желаньем», возлег, сын из засады «отсек у родителя милого быстро член детородный».

Увы, таковы первобытные нравы. Ну и конечно, на место кастрированного отца встает его сын, вот этот самый Крон, который немедленно начинает творить безобразия уже над своими детьми: «Каждого Крон пожирал, лишь к нему попадал на колени // Новорожденный младенец из матерна чрева святого». Боялся потомства. В результате мать, «которую брало неизбывное горе», подала ему вместо новорожденного Зевса камень, завернутый в пеленку. И Крон проглотил, не подавился. А младенец спасся на Крите, возмужал и низвергнул отца.

Весьма поучительная история. Из нее следует, что ново-

му идолу либо совсем не позволяют рождаться, либо немедленно пожирают его после рождения. В обоих случаях результаты получаются плачевные: порождающее материнское начало, в недрах которого и завязываются все новые идеи и смыслы, «стихия народной жизни» (если говорить современным языком), — устраивает так, что старый, грозный, жестокий идол-отец, стесняющий жизнь, ниспровергается усилиями сына. Новая идеология, новое поколение богов берет верх. Старое либо лишается производительной мощи, превращаясь в бесплодную мифологическую игрушку, либо ему приходится схватиться с окрепшим в скитаниях новым. Из возвращения блудного сына может получиться эдиповское кровопролитие.

Гораздо гуманней библейские истории. Там нет поколений идолов, пожирающих и кастрирующих друг друга, там есть поколения людей. Но люди уходят «от родства своего, из дома отца своего» примерно так же, как Зевс бежал от ужасного Крона. А иначе — отец принесет сына в жертву своему Богу, как это попытался сделать Авраам. Правда, сын Исаак был заменен овном. Но кстати: этот сын все никак не рождался и родился лишь после того, как почти что столетний отец лишился своей крайней плоти. Как тут не вспомнить гесиодовские ужасы! Ну а сам Исаак? — сцена благословления Иакова: бедный сын подносит отцу трапезу, обложившись звериными шкурами (что надо понимать как символическую замену пожирания Исааком самого Иакова), а

потом без оглядки бежит в Месопотамию. Возвращаясь же — борется с Богом отца своего.

## **НЕТ ПРОРОКА В СВОЕМ ОТЕЧЕСТВЕ**

Эта борьба совершенно естественна. Ведь, чтобы мир существовал, он должен воспроизводиться во времени, сохранять свои основные черты в чреде поколений. А жизнь — это поток, в недрах которого накапливаются перемены, и вот она уже не вмещается в старые рамки. Новое входит в противоречие со стесняющими старыми принципами, с традицией, которая на то и традиция, чтобы не дать появиться новому. В материнской стихии жизни (мы видели: именно мать строит козни отцу) назревает потребность освободиться от сковывающей мертвящей власти строгих логических охранительных отцовских установлений, чтобы дать возможность появиться новым, более гибким, менее сковывающим принципам — иной идеологии, модифицированной логике жизни, новому мышлению.

Понятно, что речь идет не о смене биологических поколений, но о смене идеологий, поколений идолов. Тут старое особенно яростно противится новому и если уж дает ему родиться, то сразу и пожирает, усваивает, старается сделать похожим на себя. «Дети» приносятся в жертву «отцам». Иногда, впрочем, «детям» удастся спрятаться, и тогда, окрепнув вдали от родительских влияний, они имеют шанс воплотить-

ся. Но — только шанс. Сыну, вернувшемуся из спасительного путешествия, предстоит еще схватка с закосневшей традицией, со всей смысловой стихией общества, в котором он родился, с той знаковой системой, которая его воспитала и которая, следовательно, является частью его бунтующего существа. Схватка с собой. Вернувшийся Зевс воюет с титанами, Иаков борется с Богом отца своего, Эдип разгадывает загадку Сфинкса. А в результате дети (их новые принципы) либо гибнут, либо совершают отцеубийство (ниспровергают традицию). Либо находятся какие-то способы сосуществования отцов и детей.

При всем многообразии конкретных причин столкновения поколений, в разные времена и в разных культурах реализуется по преимуществу какой-нибудь один из только что перечисленных способов взаимодействия старого и нового. И в зависимости от того, какой из вариантов решения проблемы «наследственности и изменчивости» господствует, общество оказывается либо традиционалистски-застойным, либо истерически-революционным (с вошедшими в привычку периодическими переворотами), либо, наконец, развивается нормально, своевременно и гибко реагирует реформами на накопившиеся в недрах его перемены.

## **КАК БЫЛ «ОПУЩЕН» БАЗАРОВ**

Россия всегда была страной традиционалистской. Это от-

четливо показывает эмпирия нашей истории. И — что гораздо показательней — об этом же говорят наши мифологические парадигмы, отраженные в текстах классической русской литературы. Собственно, эта литература и есть наша национальная мифология. Мифы, записанные в ней, не только отражают глубинные тенденции нашего общества, но и являются тем магическим кристаллом, глядя сквозь который мы, хоть и неясно, но различаем нашу общую судьбу. И к тому же, читая их, мы незаметно для себя обучаемся схемам «правильного» поведения в этом обществе, научаемся тому, как в нем надо (принято) решать основные жизненные проблемы. В этой литературе нет недостатка в книгах, трактующих конфликт поколений. Самые основательные — «Подросток» и «Братья Карамазовы». Но мы сейчас обратимся к более простому изложению мифа о «русских мальчиках», которых «поканчивают» неразумные отцы.

Читая роман «Отцы и дети», понимаешь, что ничего страшного от нигилистических «мальчиков» произойти не может. Тургенев показывает: нигилисты немного побесятся, а потом умрут как нигилисты и станут нормальными членами общества. Общество наше так устроено, что новые люди со своими новыми идеями не смогут принести в него ничего нового. «Отцы» не дадут. Превратят «детей» тоже в «отцов», подобных себе. Именно это происходит с Аркадием, который в романе — по сути, тень и двойник Базарова, объясняющий своим простым поведением, что фактически должно

происходить с «детьми». Они должны проникнуться охранительной идеологией «отцов». Ну а терзания Базарова нам объясняют, что происходит в душе у такого Аркадия. Оба они — два аспекта одного «сына».

Вспомним: Базаров, начавший с эдиповских выходов (ухаживания за Фенечкой, дуэль с Павлом Кирсановым), кончает тем, что совершенно теряется, попадая в родительский дом. «Странная усталость замечалась во всех его движениях, даже походка его изменилась». От безделья он только все бродит с отцом по огороду, курит. Наконец нашел себе дело — занялся вместе с отцом врачебной практикой. Это уже шаг к отождествлению. А в результате заразился тифом. Видно, эдиповское чувство вины толкнуло его к самоубийственной ошибке. Отец, в общем, доволен. Разговаривая с матерью о болезни сына, он хочет улыбнуться ей, «но, к собственному ужасу, вместо улыбки у него откуда-то взялся смех».

А что? Ничего. Ведь Базаров не умер. Умер только его нигилизм. (Точно так же когда-то не Исаак был принесен в жертву отцовскому Богу, а овен). В конце романа совсем не отец, а сам сын ходит на кладбище умерших новых идей. Вспоминает свою бурную молодость над своей мифологической могилой. Цветы выросшие на могиле Базарова, говорят — и это последние слова романа, вобравшие весь его смысл, — «о вечном примирении и жизни бесконечной...»

# ГАЛКОВСКИЙ И ОТЦЕУБИЙСТВО

Автор знаменитого «Бесконечного тупика» Дмитрий Галковский на страницах «НГ» (№142) первым бросил камень в отцов шестидесятников, обвинив их почти что во всех смертных грехах. Но главное, кажется, в том, что это поколение уже к 80-м годам «стало мешать», стало «заживать чужой век». Им бы, мол, «умереть вовремя», как Высоцкому. Или, по крайней мере, — уйти в сторону со словами: «Тебе я место уступаю, мне время тлеть, тебе цвести». Но: «Достойная старость, мудрый отказ от жизни, уход в сторону для них невозможен». Значит, придется бороться.

Мы уже видели, что в нецивилизованном обществе такой «уход в сторону» обычно не практикуется. А в российском — он и вообще невозможен по вполне мифологическим причинам. Это только отдельные личности, удачно сформированные и стоящие в стороне («вбок» — точное слово Галковского) от общего потока — как Пушкин или Высоцкий, — могут позволить себе такой уход. Но именно поэтому их уход трагичен особенно. Ну а в целом — «отцы» в России «уступают место» не раньше, чем обломают «рожно новизны» высовывающимся эдипам.

Сегодня обламываем Эдипа Галковского. Дмитрий Александрович Пригов, например, в своей статье «Абстракционисты и Пидарасы», написанной совместно с С. Беляевой-Конеген («НГ» №203), напрямую воспользовался той до бо-

ли знакомой лексикой, которую он обычно только обыгрывает в своих произведениях как чужую, «отцовскую». Он сурово предложил «присмотреться к нему самому» (к Галковскому). Сейчас присмотримся — глазами другого полемиста, А. Желенина, опубликовавшего в «НГ» отповедь Галковскому под заголовком «Мертвые мальчики» (№179). Этот любящий «сын», записавшийся в отцы, сам отрекомендовался как «модернизированный шестидесятник». То есть (пользуясь терминологией Фрейда), он «идентифицировался» с отцами-шестидесятниками, взялся сыграть роль сурового «сверх-Я» в недрах души семидесятничества.

## **А БЫЛ ЛИ МАЛЬЧИК?**

Ах, как Желенин страстно бичует «детей»: «Эти люди лгали с рождения, с детского сада». (Один семидесятник сказал, что все семидесятники — лжецы.) Как изгаляется: «Я ненавижу свое поколение. И тех, кто чуть старше, и тех, кто чуть моложе». Никого не щадит. Но, таким образом, лишний раз доказывает, что, правда, у нас крутое отеческое начало. Это начало, этот «отец», извечно функционирующий в нашей культуре, это (позволю себе так выразиться) коллективное «сверх-Я» нашего общества, едва не плюется устами Желенина, обличая зарвавшихся «деток»: «Мертворожденное поколение — брежневские ничтожества». Сам такой! Но — отбрил, отбрил...

И правильно сделал. А то — ишь, мальчуган позавидовал тому, что его папу 17-летние девушки любят. На этих легкомысленных особ, выведенных Галковским едва ли не из обители архетипов, обращают внимание все его критики. Естественно, это ведь нерв всех терзаний — девочки! «Обладание ими есть не что иное, как символическое обладание миром», — в подлинно эдиповском духе замечает Пригов. Как он прав. Ведь эти мифологические создания не что иное, как потенциальные «матери»: Гей-Земля, мать-жена Эдипа, юная мать брата тургеневских «детей» Фенечка... В России такие предвечные матери традиционно достаются «отцам», а не «детям». «Детям» остаются лишь «цветы на могиле», которые говорят «о вечном примирении и жизни бесконечной».

«Русским мальчикам» и действительно «вечно» приходится «примиряться» с тем, что «карты звездного неба», исправленные ими, «отцы» отправляют в помойку (в «могилу»). Но вот — что такое «жизнь бесконечная»? Фрейд объясняет, что эдиповские страсти вызывают в душе отцеборца страх кастрации. Если перевести это на простой русский язык, всякий Эдип опасается остаться без «конца». Безрадостная перспектива. Я бы даже сказал — «бесконечный тупик».

*Апрель 1992*

# МАЛЬБРУК В ПОХОД СОБРАЛСЯ. Эдуард Лимонов пишет новый роман

«Достоевский!» — вот первое, что приходит на ум, когда начинаешь читать «Это я — Эдичка». И дело тут вовсе не в том, что название первой же главы — «Отель „Винслоу“ и его обитатели» — услужливо намекает на «Село Степанчиково». Скорей уж воображению Лимонова, когда он писал свой роман, представало «Преступление и наказание». Действительно, очень похоже. Но, разумеется, есть и отличия. Скажем, не в призрачном городе Петербурге происходит действие романа Лимонова, а в фантастическом Нью-Йорке. И не «под самой кровлей пятиэтажного дома» живет Лимонов, но «на последнем, 16-м этаже» прокопченного «здания отеля „Винслоу“». Но самое главное то, что Эдичка не был замечен в убийстве старухи-процентщицы, хотя похожая на нее старушка (мать хозяина отеля) все-таки гибнет под пером писателя Лимонова вместе с еще двумя, более молодыми женщинами. А в результате получается полный набор женских смертей (всего три), тянущихся вслед за Раскольниковым из романа Достоевского в Эдичкин текст.

Эти мелкие сходства (легко оборачивающиеся различиями) коренятся, пожалуй, в сходстве идеологических устано-

вок обоих литературных героев, в том, что и Лимонов, и Раскольников относят себя к категории людей, «имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово», и недолюбливают всякого рода коптителей неба. Неназванный Родя Раскольников прет из текста Лимонова просто ребром — читаешь и ждешь: когда же, наконец, Эдичка расколется, назовется тайным своим настоящим именем? И назовется ли вообще? Назвался, но ближе к концу романа. В десятой главе он стонает: «Эх. Не могу переступить. Раскольников... Эдичка несчастный, сгусток русского духа...»

Чего же именно не мог переступить Эдичка Лимонов? А вот: «не смог в этот раз убить свою старушку, то есть пойти и лечь с Бенджамэном, не смог». Страдания эти сводятся к тому, что деловой человек Бенджамэн не посчитал нужным повести русского писателя вначале в ресторан, сразу в койку хотел, а это грубо. Так объясняет Лимонов, но мы не можем, к сожалению, принять таких объяснений. Ведь с неграми-то на пустырях у него получается. Да еще как! И какой восторг его при этом переполняет. «Ну вот и стал настоящим <...>, — подумал я и слегка хихикнул. — Не испугался, переступил кое в чем через самого себя, сумел, молодец, Эдька!» Конечно, молодец, но вот вопрос: почему с подзаборными бродягами у него все очень хорошо получается, а с людьми поприличней — не очень? Сам Эдуард Лимонов несколько даже навязчиво предлагает искать ответ на этот вопрос в своем блатном прошлом, которое он очень подробно описывает и

которым почему-то очень гордится. Да, так бывает: человек, выросший в грязи, даже если он «стал поэтом и интеллигентом» (какая патетика!), почему-то стремится периодически окунаться в грязь. Он и с вершины удачи будет, пожалуй, стремиться туда, где дурно пахнет и бродят всякие подонки — в свой детский потерянный рай. Он будет собственными руками ломать свою удачу (объясняя себе это разнообразными возвышенными соображениями), выкидывать такие фортели, после которых прямая дорога на дно.

И надо сказать, что в романе Лимонова это описано мастерски. Он почти весь состоит из стонов и воплей по поводу того, что героя бросила жена Елена. Сладкую жизнь, которую ему устроила эта славная женщина, Эдичка как бы уже с детства предчувствовал (предвкушал!), о чем он и поминает в тексте неоднократно. Елена в романе — это, собственно, и есть судьба героя, состоящая в том, чтобы скатиться вниз с вершины удачи. Ведь первоначально Елена была этой самой удачей, олицетворением московского успеха харьковского поэта Лимонова, она была музой, которую можно было, простите, пощупать, она была тем лавровым венком, которым увенчала поэта богемная Москва. Лимонов, может быть, думал, что в Америке он сможет почивать на этих лаврах, «на Елениных коленях». Не вышло. Успех изменил ему. Причем пока Эдичка сотрудничал в эмигрантской газете, поддерживал отношения с эмигрантской средой, пестующей это поэтическое самолюбие, Елена была с ним.

Но как только Эдичка начал чудить, Елена его покинула.

Из романа нельзя понять, что было раньше: уход Елены или напечатанная в эмигрантской газете статья «Разочарование», из-за которой публика окончательно отвернулась от Лимонова. Можно, конечно, выяснить, как было, но ведь мы разбираем роман. А в романе все эти события: статья «Разочарование», окончательное разочарование Елены в Эдичке и разочарование читателей в поэте Лимонове — связаны иными, не причинно-следственными связями. В романе из этого клубка реальных событий вырастает символ, который только обогащается от того, что в момент, когда Эдичка возвращается в свою пустую квартиру (после резанья вен в подъезде нового обиталища Елены и последующего недельного помоечного бродяжничества), в советской «Неделе» появляется статья, использующая Эдичкино «Разочарование» в качестве пропагандистского пугала. Получается символ, питающийся событиями реальной жизни.

К этому мы еще вернемся, а пока что заметим, что на этом символе (уход женщины как потеря привычного места в таком-то коллективе) строится весь роман об Эдичке. На простую конструкцию этого символа можно навешивать все что угодно: хочешь — убийство старухи, а хочешь — специфические сексуальные приключения и левацкие выходки. Важно лишь, что герой теперь противопоставлен обществу и может его ненавидеть (как изменившую женщину). Но и любить одновременно, и стремиться вернуться в него — хотя

бы и путем преступления. Ведь вот и выброшенный из общества Раскольников возвращается в общество через каторгу, каковая, заметим, является сугубым коллективом, почти платоновской идеей коллектива. По Достоевскому, каторга — избавление от наказания, которое сам на себя налагает человек, преступивший закон коллектива. То есть в качестве каторги объективирует себя коллектив (ненавистное Эдичке «мы»), живущий в душе всякого индивида и мучающий изнутри этого индивида, если между этим индивидом и обществом, в которое он погружен, происходит раскол.

Собственно, это нерв всякой трагедии — отрыв от воспитавшего тебя общества, преступление против коллектива. В конкретных текстах общество обычно символизируют какие-то конкретные лица. В «Преступлении и наказании» русское общество, среди неурядиц которого перемещается несчастный Раскольников, дано в виде отвратной старухи-процентщицы. Против этой старухи замышлял и сам Достоевский в период своего петрашевства. И угодил за то на каторгу. А если бы не угодил — наверное, страдал бы нравственно не меньше Лимонова. Ибо Лимонов, каким бы аморальным его ни считали, страдает именно нравственно, бедный. Ведь будучи до мозга костей облитературенным русским человеком (то есть экспериментирующим в своей душе со всякого рода антиобщественными идеями и одновременно благоговеющим перед устоями коллектива, который его воспитал), Лимонов и должен был наложить на себя су-

губую епитимью жизни на дне, в «мертвом доме». Страдания Эдички, оставленного женой, — это и есть наказание за его преступление. За отъезд из горячо любимого Советского Союза, где его в прибалтийском предместье пролетарского города Харькова породил отец-милиционер (тоже символ). А что касается статейки «Разочарование», это был только способ порвать с эмиграцией и скатиться на дно.

Не знаю, может, Лимонову в Америке лучше было бы замочить какую-нибудь старушку. Или кого-нибудь просто ограбить, как он мечтал. И тогда бы ему не пришлось вступать в нестандартные отношения «на пустыре огромного Великого города, Вавилона», что, воля ваша, выглядит в романе довольно литературно — лишь бы преступить. Да кстати, и убитая старушка могла бы сделать роман скандальнее... Одно плохо — после убийства старушки вообще могло не получиться никакого романа. Нет, надо знать меру. И Лимонов знает ее. Не в том смысле, что он какой-то уж слишком рационалистичный человек, а просто метод творчества у него особый, требующий повышенной осторожности и постоянной оглядки на закон.

А теперь самый интересный вопрос: в каких отношения состоят писатель Лимонов и Лимонов-герой? В общем, ясно, что Эдичка, который кричит: «Это я!» с обложки романа, и тот человек, который написал этот роман, — существа совершенно разные. Эдичка завершен, напечатан и поставлен на полку, а писатель Лимонов жив и продолжает писать свои

тексты. Однако творческий метод писателя Лимонова таков, что, для того чтобы что-нибудь написать, ему все равно надо становиться своим собственным героем. То есть Лимонов почти постоянно играет роль Эдички и даже сам этого толком не сознает.

Но все-таки автора можно отделить от героя, и тогда придется констатировать, что первый выгодно от второго отличается. В первую очередь, автор — замечательный писатель, этого никто не может отрицать. Ему удалось создать великолепный текст о маленьком жалком человечике (традиционная тема гуманистической русской литературы), придавленном миром. Только этот современный Акакий Акакиевич, воспитанный в «совке», еще и желает переделать мир при помощи ножа и автомата. Очень точно психологически обоснованы причины неудачливости героя. Представьте: русский поэт отправляется в Америку, но работы по специальности ему не дают. Там, оказывается, тоже никому не нужны его стихи. Он, конечно, разочаровывается и так далее... В этой нелепости ясно прочитывается непреодолимая тяга на дно, как мы уже говорили, но вот вопли, которые издает поэт из этой глубины... сколько в них художественной правды! Так и видишь раздавленного походя таракана, шевелящего лапками.

Даже в редкие моменты, когда автор смотрит на героя со стороны, его взгляд преисполнен сочувствия, которое передается и читателю. Вот, например, что автор говорит о блуд-

ливой музе героя: «Я все же люблю ее — она типично русская девочка, очертя голову бросающаяся в самое пекло жизни без рассуждений, я сам такой, я люблю ее храбрость, но не люблю ее глупости. Я простил ей измену Эдичке, но не прощу ей измены герою». Таких по-настоящему мудрых мест у Лимонова много. Читаешь их и думаешь: это же какое великое мужество (или глупость «жизни без рассуждений»? ) надо иметь, чтобы пойти на такой вот испепеляющий душу эксперимент, отыграть в своей жизни все, что случилось с этим героем, пройти все круги нью-йоркского ада, вывернуть наизнанку музу свою, свой успех, умереть фактически... Зато этой ценой автор добился настоящего успеха, написал чудесный роман. Правда, он при этом дотла сжег несчастную музу, и репутация его как русского писателя получилась какая-то неполноценная. Что на это сказать? Ну, во-первых, то была муза его героя, а во-вторых...

Вот тут-то, как сказал бы герой Достоевского, и запятая. Лимонова знать не хотят в этой стране как автора Эдички, его, увы, воспринимают здесь как самого Эдичку. Приведу для примера отрывок письма, напечатанного «Советской Россией»: «Я не читала скандального романа Лимонова и читать не буду. Но Лимонова мы не отдадим... Автора ярких талантливых патриотических статей мы не отдадим!» Откуда бедной женщине, воспитанной в духе «я не читала Пастернака, но...», знать, что писатель Лимонов ее просто морочит, что он в своей публицистике продолжает играть роль

убитого Эдички? А вот профессиональный литератор Владимир Бондаренко мог бы и не смешить народ такого, например, рода глупостью: «Изымите вот даже просто эти любовные сцены из романа и посмотрите внимательно на публицистическую или на, скажем так, ну идейную, если так говорить, линию романа. И вы увидите все того же публициста Эдуарда Лимонова, которого вы знаете по публикациям «Советской России».

То есть, значит, что же: из романа надо убрать весь контекст разбитой любви и отверженности, все краски чужой культуры, на фоне которых только и имеют смысл пустые претензии Эдички? И что мы увидим? Да обычного сукина сына (это не относится к автору романа) с харьковской окраины, который грабил незащищенных женщин, вскрывал магазины, торговал краденными контрамарками, зарабатывая таким образом за вечер половину месячной зарплаты квалифицированного рабочего, а потом, в Америке, хотел пострелять, прикрываясь троцкистскими лозунгами. Типичный люмпен.

Иными словами: в «Советской России» с публицистическими статьями выступает герой романа Лимонова — Эдичка. Конечно, он поставлен в иной, чем в разбираемом нами романе, контекст, но это говорит лишь о том, что сегодня пишутся (проигрываются) черновики нового романа об Эдичке. Тут становится ясно, что вся эта компания — чикины, бондаренки, жириновские, макашovy... — просто герои но-

вого романа писателя Эдуарда Лимонова. Они, бедные, и не понимают, в какую историю попали, что говорит об их феноменальной наивности и полной неискренности в литературе. Можно себе вообразить, какими монстрами они предстанут на страницах нового романа Лимонова, если он не изменит своему яркому стилю.

В сущности, можно уже и догадаться, о чем будет этот роман. Вспомните: Эдичка — это ведь своего рода Раскольников. То есть, как известно из романа Достоевского и из его писем, неудачливый Наполеон. Эдичка в нашумевшем романе Лимонова был вполне неудачлив, хотя вот его автор, опираясь на Эдичку, выкинул вполне наполеоновский фортель — завоевал мировую литературную известность. Теперь наш маленький Наполеон предпринимает поход на Москву. Это серьезная акция. Дай Бог, конечно, ему написать хороший роман, но вот удачи в походе мы ему пожелать не можем. Москву-то он, может, и сожжет, а толку от этого все равно не будет.

*Апрель 1992*

# **КВАДРАТУРА «КРУГА», или Что же, собственно, сказано в романе Солженицына**

## **«ТАК И ТЯНУЛО ТУДА»**

Некий советский агент должен вот-вот заполучить у американцев важные технологические детали производства атомной бомбы. Об этом узнает подполковник советской дипломатической службы Иннокентий Володин. Понимая всю безумную гибельность такого поступка, он все же собирается позвонить в американское посольство, дабы предупредить... Так начинается роман Александра Солженицына «В круге первом».

Снедаемый мукой сомнений — звонить или нет? — Иннокентий выходит на улицу и видит здание Лубянки. «Новый смысл представился ему в новом здании Большой Лубянки». Дом представился ему огромным линкором. «И одинокий утлый челнок Иннокентия так и тянуло туда, под нос тяжелого быстрого корабля». «Так и тянуло туда» — это как же понять? Сесть хотелось? Наверно, не стоит доказывать, что такой виртуоз слова, как Солженицын, не случайно употребляет для характеристики состояния своего героя столь изощренно двусмысленную фразу. И, чтобы уж окончательно

но рассеять все сомнения читателей, в следующей же строке уточняет: «Нет, не тянуло челноком — это он сам шел на линкор — торпедой». Понятно? «Сам шел», а не что-то «тянуло» его в тюрьму. Хотел торпедировать козни Лубянки, выдать американцам чекистскую тайну, но — какая нелепость! — в конце концов сам оказался внутри...

Не будем, однако, забегать вперед — оставим пока что дипломата, охваченного духовным борением, на пути в тюрьму и обратимся к зэкам Марфинской шарашки, о которой преимущественно и идет речь в романе. Главный герой «Круга», Глеб Нержин тоже интересуется тайнами Лубянки, но только не внешними, а внутренними. С юности «укоренялось в нем решение: узнать и понять» их. «И вечерами на бульвары родного города, где приличнее было вздохнуть о девушках, Глеб ходил мечтать, как он когда-нибудь проникнет в самую Большую и Главную тюрьму страны — и там найдет следы умерших и ключ к разгадке». Грешно говорить, но что-то в такой юношеской мечтательности есть нездоровое,стораживающее. А еще большестораживает восторженный пафос писателя: «Провинциал, он еще не знал тогда, что <...> если желание наше велико — оно обязательно исполнится».

Так значит, мальчик мечтает попасть на Лубянку? Ну что же: «Все сбылось и исполнилось в жизни Глеба Нержина, хотя это оказалось совсем не легко и не приятно. Он был схвачен и привезен — именно *туда*...» Вот и домечтался. И в этой связи интересно узнать: Нержина, что, тоже «так и тя-

нуло туда»?

## БОЛЬШАЯ СТРАСТЬ

В романтически возвышенном духе Солженицын продолжает: «Все сбылось и исполнилось, но за этим — не осталось Нержину ни науки, ни времени, ни жизни, ни даже — любви к жене. Ему казалось — лучшей жены не может быть для него на всей земле, и вместе с тем — вряд ли он любил ее. Одна большая страсть, занявши раз нашу душу, жестоко измещает все остальное. Двум страстям нет места в нас». Страсть — это как раз то, что нас тянет. Значит, все-таки Глеба еще с юности именно тянуло в тюрьму, хотя сам он об этом не знал, а хотел только найти «ключ к разгадке». Обманывался.

А в момент начала действия романа Нержина тянет с шарашки в лагерь, где не будет ни «мяса в обед», как на шарашке, ни «сливочного масла утром», а будет «изрезана, ошершавлена кожа рук», будут «отморожены пальцы» и будет он «валиться на доски замертво бесчувственным бревном в грязным чунях». И если еще детскую тягу в тюрьму можно объяснить неведением, то как объяснить тягу туда тридцатилетнего человека, уже побывавшего в этом аду и много понявшего?

Напомню, что Нержина отправляют с шарашки в лагерь потому, что он отказывается работать над неким дешифра-

тором. Отказывается не потому, что эта работа сомнительна в моральном отношении — то есть может кому-нибудь повредить. Он отказывается потому, что на этой работе «четырнадцать часов в день, не отпуская на перерывы, будут владеть его головой теория вероятностей, теория чисел, теория ошибок... Мертвый мозг. Сухая душа. Что ж останется на размышления? Что ж останется на познание жизни?» Вот в Акустической лаборатории, где Нержин до сих пор работал, он может сколько угодно размышлять, «обложившись бутафорией». О чем размышлять? Ну, например, о том, что «для математика в истории 17 года нет ничего неожиданного. Ведь тангенс при девяноста градусах, взмыв к бесконечности, тут же и рушится в пропасть минус бесконечности. Так и Россия...» Это называется — «его первая тридцатилетняя зрелость».

Может быть, это просто такая странная особенность духовной конституции Нержина — ему лучше думается, когда отморожены пальцы и приходится записывать свои мысли «обломком грифеля» на «бересте»? И поэтому он отказывается сразу и от воли (досрочка в случае успеха работы над дешифратором) и от шарашки. Интересные бывают характеры.

- 
-

## «НАХРАП И ХВАТ»

Уже в момент отказа от работы над дешифратором Нержин понимает, что это повлечет за собой большие неприятности. Ночью же приходит более ясное осознание: «Отказ от криптографической группы был не служебное происшествие, а поворотный пункт целой жизни. Он должен был повлечь — и, может быть, очень вскоре — тяжелый долгий этап куда-нибудь в Сибирь или в Арктику. Привести к смерти или победе над смертью». Но нельзя ли без этого обойтись? Нет, одну даже мысль «согласиться на криптографию» Солженицын называет «слабостью». Нержин, конечно, не поддается этой слабости. Напротив, ему не терпится уйти поскорее в ад: «И был зуд — прямо хоть сейчас, при синем свете, вставать и начинать все приготовления, перекладывания и похоронки».

Что это все же за зуд? Какова природа этой странной тяги к страданию? Вот как сам автор объясняет природу этого странного «зуда» в душе своего героя: «И, наконец, просыпался и раскручивался в нем — нахрап и хват, совсем не он, не Нержин, а тот, кто вынужденно выпер из нерешительного мальчика в очередях у хлебных магазинов первой пятилетки, а потом утверждался всей жизненной обстановкой и особенно лагерем».

Вот ведь как: «не Нержин», а некий «нахрап» почему-то «выпер из нерешительного мальчика». Тут уж мы начина-

ем догадываться, что это, пожалуй, вовсе и не Нержин стремится в Сибирь, а кто-то другой. То есть субъектом этого странного стремления в ад ГУЛАГа является какая-то особая, личностно окрашенная психологическая структура в душе Нержина. «Этот внутренний, цепкий уже бодро соображал, какие обыски ждут...» — сказано далее. То есть налицо раздвоение личности. И началось это еще в раннем детстве. Мы, кажется, близки к разгадке...

Но сам по себе этот «внутренний», помыкающий Нержиним, этот «нахрап и хват», возымевший силу решать за него и «тянуть» его в бездну, — что он такое? Ну конечно же, бес какой-то угрюмый и злобный. И чтобы не путаться больше, дадим ему солженицынское имя Нахрап. Вот он гнусно злорадствует, что удалось согнать несчастного Нержина со слишком сытной для него шарашки. Вот он «бодро прикидывает» (бес Нахрап, а не Нержин), где и как его (тело Нержина) будут обыскивать и как Нержин, отданный бесом своим на этап, будет доказывать, что алюминиевая чайная ложка — его, а не украдена им на шарашке и так далее.

Уж не такого ли рода «доказывание» и есть та самая философия, которой Нержин собирается предаться в Сибири? Похоже, что так. Собственно, эту страстно-склочную философию Нахрапа все знают, и многие только ищут подходящего повода, чтобы нахраписто пофилософствовать всласть. Но у Нержина на эту бытовую основу накручено очень много высокого. Он ведь ищет ключ к тайнам! Правда, не может

толком объяснить, как собирается работать в лагере над своей тригонометрической теорией революции. Вместо прямого ответа на этот вопрос пускается в рассуждения, что и здесь он не может работать (это не совсем так), а, если понадобится, будет в лагере писать на бересте. Но зато в лагере есть преимущество: «Горе, которое я испытал и вижу на других, может мне немало подсказать догадок об истории, а?»

Да, «горе» — это, конечно, одна из фундаментальнейших категорий «философии Нахрапа». Но мне кажется, что наиболее откровенно Нержин объясняет свою (или Нахрапову) философскую тягу в том же разговоре, но минутой раньше: «В Сибирь, так в Сибирь <...> скептик из меня не получился. Очевидно, скептицизм — это не только система взглядов, но прежде всего — характер. А мне хочется вмешиваться в события. Может быть, даже кому-нибудь... в морду дать».

## ОДЕРЖИМЫЕ НАХРАПОМ

Возникает законный вопрос: почему Солженицын выбрал для своего романа одержимого бесом героя? Он что — типичен? Неужели все заключенные сталинских лагерей были такими вот одержимыми? Позволю себе усомниться в этом. Но, однако же, в «Круге» едва ли не большинство именно таковы. Во всяком случае, все, кому автор особенно симпатизирует. Давайте рассмотрим здесь только тех из них, кто вместе с Нержиным отправляется с шарашки.

Очевидно, Нахрап есть у Руськи, который, будучи подстрекаем непоседливым бесенком («он томился от бездельности в тесном уюте шарашки!»), затевает двойную игру: становится стукачом, а затем раскрывает других стукачей, «сдает» их заключенным.

Тяжело одержим каким-то особенно нетерпеливым и злобным к своему носителю Нахрапом Хоробов. Он сел в тюрьму лишь потому, что «его задавленная жажда высказаться прорвалась, и на избирательном бюллетене подле вычеркнутого им кандидата он написал мужицкое ругательство». Сажать человека за детскую шалость, граничащую с идиотией, — это ужасно. Но, как оказалось, Хоробову того и надо было: «В лагерь он ехал с простодушной радостью, что хоть здесь-то он будет говорить от души». Только, конечно, не от души, а от гнездящегося в ней Нахрапа. Этот бес замолчал было в лагере, но с приходом Хоробова на шарашку продолжил провокации против своего носителя. На предупреждение старого зека: «Будешь скандалить — ушлиют. В каторжный лагерь какой-нибудь» — Нахрап из Хоробова отвечает: «А я <...> этого и добиваюсь! В каторжный, так в каторжный, драть его вперегреб, по крайней мере в веселую компанию попаду». И попал. В этом Хоробове мы можем видеть гораздо более тяжкий, чем в Нержине, случай одержимости бесом. Тут человек не отягощен философскими рефлексиями и надеждой познать сущность жизни на каторге. Тут отчетливо видно, что Нахрапу просто «веселей»

и «радостней» жить в экстремальных условиях несвободы.

Гораздо более мягкие и, так сказать, человеческие формы принимает одержимость в Герасимовиче. Он отказывается от предложения разрабатывать специальную фотоаппаратуру для агентов Лубянки. Он мог бы ее сделать и досрочно освободиться, но пришлось бы «вместо себя посадить за решетку сотню-две доверчивых лопоухих вольняшек». И хоть «все законы жестокой страны зэков говорили Герасимовичу, что преуспевающих близоруких, не тертых, не битых вольняшек жалеть было бы так же странно, как не резать на сало свиней», он все-таки отказывается. В этом по-человечески понятном отказе еще нет никакой одержимости. Это просто четкая и ясная нравственная позиция, высказанная в спокойном, уклончивом тоне: «Не справлюсь».

Но в следующей уже реплике Герасимовича прорывается голос Нахрапа, губящего своего носителя (а заодно, видимо, и его жену). Причем ужас-то в том, что Нахрап говорит как бы сквозь эту нравственную позицию Герасимовича, рядится в ее святую, в общем-то, форму. Так что и не подкопаешься. Даже Солженицын, обычно симпатизирующий в своем магическом «Круге» именно Нахрапу, в данном случае сочувствует подталкиваемому Нахрапом в бездну герою: «Ах, можно было смолчать! Можно было темнить. Как заведено у зэков, можно было принять задание, а потом *тянуть резину*, не делать». Но в ответ на продолжающиеся уговоры: это, мол, по вашей специальности, — Герасимович презритель-

но посмотрел на тупорылого выродка. «Нет! Это не по моей специальности! — звеняще пискнул он. — Сажать людей в тюрьму — не по моей специальности! Я — не ловец человеков! Довольно, что нас посадили...» Тембр голоса Нахрапа Герасимовича — писклявый.

## **НАХРАП ПАКОСТИТ БЛИЖНИМ**

Герасимович отказывается изобретать то, при помощи чего можно сажать людей. Другое дело — Нержин: те математические разработки, от которых он отказывается, в нравственном плане гораздо более приемлемы, чем тот анализ анализ звучания телефонных голосов, с работой над которым он не хочет расстаться. Правда, в тот момент, когда Нержин отказывается от морально нейтральной математики (в пользу размышлений о жизни), он еще ничего не знает о том, что та «фоноскопия», над которой он раньше работал и готов продолжать работать, оказалась как раз инструментом, при помощи которого можно сажать людей (и уже через день посадят Володина). Но автор-то должен знать, что происходит с его героем? Конечно! Он знает. И намеренно ставит своего героя в положение пусть бессознательного, невольного, но все же пособника тех, кто сажает. Это как бы символ: мол, все виноваты в том, что людей сажали.

Может, и все. Но ведь мы уже видели, что поведение Нержина определяет Нахрап. Во всяком случае, именно На-

храп, а не Нержин отказался от математики в пользу фоноскопии (а в конечном счете — в пользу лагеря). И в этой связи возникает подозрение: может, люди не так уж и виноваты в расцвете ГУЛАГа? Может, виноват Нахрап, который стремится посадить не только своего непосредственного носителя, но и вообще — хотел бы посадить как можно больше народу. Или, хотя бы доставить неприятности как можно большему числу людей вокруг. Ведь Нахрап по-своему понимает, что для человека лучше.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

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