

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

СЕРГЕЙ КОСТЫРКО

*

ПОДВОДНЫЕ КАМНИ СВОБОДЫ

Потребность продолжить разговор, начатый на страницах журнала Владимиром Потаповым¹, вызвана у меня отчасти тем, что век таких понятий, как «литература андерграунда», «новая волна», «новая молодежная проза», оказался неожиданно коротким. Постепенно выясняющиеся творческие связи «новых писателей» с уже существующими (или существовавшими) в литературе школами и направлениями, по-видимому, гораздо прочнее и принципиальнее, нежели связи, удерживающие этих писателей в их «андерграундном» единении. Бессмысленно рассматривать в едином ряду, скажем, прозу Валерии Нарбиковой, игровую, виртуозную и камерную, и строгую философско-психологическую прозу Леонида Бородина; наследника обэриутов Аркадия Бартова — и Бориса Иванова, как бы вышедшего из городской романтической повести 60-х годов. И все же есть вопросы, по крайней мере один, в котором легче разобраться, рассматривая новых писателей вместе. Это вопрос о внутренней свободе писателя. Но можно ли ставить его применительно к литераторам, для которых главным и творческим и жизненным, определившим их судьбы принципом стала свобода творчества? Собственно (уже по самому определению), это литература тех, кто отказался от работы в официально отмеренном эстетическом и идеологическом пространстве; это литература, создававшаяся — воспользуемся новейшим романтическим клише — в «бойлерных» Москвы, Ленинграда, Свердловска... А также проза, созданная теми, кто увез на Запад свой так и не реализованный на родине дар и публиковался на страницах «Граней» или «Континента», доступных крайне узкому читательскому кругу. Это ведь тоже, в сущности, «вариант бойлерной».

Казалось бы, какие могут быть проблемы у таких писателей с внутренней свободой? Любые другие проблемы — да, но эта?

... Действие повести Бориса Дышленко «Что говорит профессор» («Нева», 1989, № 9) происходит в условном, но очень похожем на наше обществе. «Экстрасенсы», представляющие одну тщательно укрываемую от граждан, но могущественную организацию с не совсем ясными, как бы законспирированными целями, заинтересовались неким профессором — философом и писателем. Они пытаются привлечь профессора к сотрудничеству. Тот отказывается, и тогда «экстрасенсы» начинают преследовать его: слежка, прослушивание телефона и квартиры, попытка выяснить каналы, по которым профессор отправляет свои рукописи в печать, хулиганское нападение на улице и т. д. Однако все могущество тайных хозяев страны оказывается бессильным перед упорством профессора, вооруженного знанием и молчаливой поддержкой творческой интеллигенции. Финал повести трагичен и оптимистичен. «Экстрасенсы» убивают профессора, инсценировав естественную смерть, убивают, поняв, что им не совладать с той силой, которую представляет профессор.

Вот повесть, писавшаяся свободно, без оглядок на цензора и редакторов (она закончена в 1985 году) и притом с глубокой серьезностью. Однако сегодня повесть эта читается как банальный комментарий к недавнему прошлому, не более того. Как ни парадоксально, но недолговечность ее определилась как раз тем, что еще пять лет назад могло принести ей популярность: узнаваемостью в созданной автором фантастической картине знакомых нам ситуаций. Узнаваемость здесь такова, что читатель невольно начнет прикидывать, кто конкретно мог послужить прототипом для профессора. Символа, многозначного объемного художественного образа не получилось. Вместо него плоская аллегория: борьба карательных органов со свободомыслящим интеллигентом...

Еще один автор девятой «Невы» за этот год (номер журнала отдан полностью, как сказано в редакционном врезе, авторам «второй литературной действительности») —

¹ Владимир Потапов, «На выходе из „андерграунда“» («Новый мир», 1989, № 10).

Игорь Долиняк — представлен повестью «Прогулка в дурное общество». 1952 год: некто Ерофеев, человек мягкий и деликатный, институтский преподаватель общественных наук, читает перед рабочими лекцию. Почти искренне, убежденно говорит он о высокой нравственности советского человека, о его миролюбии, свойственном даже советским уголовникам. И так случилось, что в тот же вечер Ерофеев случайно сталкивается с жаждущей крови компанией бандитов в глухом, безлюдном месте. Герой обречен. Но после нанесенного ему смертельного удара он почему-то приходит в себя живым и невредимым в каком-то незнакомом ему помещении. Ерофеев пытается понять, где он, как сюда попал и что произошло с его памятью: ведь он отлично помнит, что вчера его убивали на пустыре, но при этом точно знает, что дожил до 1976 года вполне благополучно, читая свои лекции и заведя кафедрой, вплоть до тяжелой болезни, уложившей его на операцию. И в этот момент перед Ерофеевым появляется некто. Это дьявол, объясняющий герою, что тот умер во время операции, сейчас находится в аду и ему предстоит нести наказание за ложь, которой он служил всю жизнь. Наказание особое — испытать на своей судьбе все те тезисы о гуманности и справедливости нашего общественного устройства, которые развивал Ерофеев с кафедры. Встреча с бандитами — часть этого наказания. И вот герой снова видит себя в том же самом 1952 году идущим на демонстрации, а сквозь толпу уже пробиваются к нему «двое в габардиновых макинтошах и черных шляпах», чтобы произнести злое: «Пройдемте с нами».

Рассказ помечен 1978 годом. Как и повесть Дышленко, он явно не был рассчитан на скорую публикацию. Однако до того времени, для которого он как бы предназначался, рассказ не дожил. В контексте современной литературы мысль рассказа выглядит прямолинейной и плоской. С ним произошло то же, что и с повестью Дышленко.

Но почему? Ведь оба автора — безусловно одаренные писатели, оба, повторяю, были совершенно свободны от идеологических и эстетических ограничений в обращении со своим материалом. Оба взяли запретные или полузапретные тогда темы, оба воспользовались свободой в выборе художественных средств: у Дышленко — злое фантастичность, гротесковость условного мира, у Долиняка — вольное обращение с художественным временем, переброс героя из реального мира в условный и т. д. Почему при таких стартовых возможностях такой результат?

Давайте внимательно присмотримся к тому, как распорядились свободой эти авторы. Следуя за персонажами повести Дышленко, читатель убеждается, что все задействованные автором средства иллюстративны, что мысль о неподвластности свободного духа голой силе оказывается полностью исчерпанной задолго до патетической развязки. Автор воспользовался возможностями условной, обобщенной манеры повествования, но не как средством проникнуть внутрь своего материала, а как средством эзопова языка. Получилось движение от общего, вневременного к частному, временному. Много в повествовании Дышленко как бы рассчитано на разного рода аллюзии. И в конце концов мы будем вынуждены признать, что все содержание вещи, ее функция сводятся к тому, чтобы проинформировать читателя о наличии в реальной жизни нашего общества подобных сюжетов.

То же, по сути, у Долиняка. Условность и символичность, вместо того чтобы развернуться, показать богатство заложенных в выбранном им сюжете смыслов, используются для однозначного комментирования ситуации.

Иными словами, в произведениях этих двух писателей мы сталкиваемся с развитием образа, прямо противоположным тому, что содержит проза художников, печатавшихся в стесненных условиях цензуры, скажем, у Ю. Трифонова или Б. Можаяева. Вспомним характерные для этих писателей зачины: «В июле мать Дмитриева Ксения Федоровна тяжело заболела... Вот именно тогда... жена Дмитриева затеяла обмен: решила срочно съезжаться со свекровью...»; «Федору Фомичу Кузькину, прозванному на селе «Живым», пришлось уйти из колхоза на фролов день». Писатель начинает с как бы частного социально-бытового факта и строит, развивает его образ так, что сквозь конкретику отчетливо проступают вечные для искусства темы (я уж не вспоминаю здесь мощно работающую символичность в прозе Т. Пулатова или В. Маканина). Иными словами, от ограниченности конкретного факта, явления — к безбрежности его смыслов, к свободе его художественного осмысления.

Парадоксальнейшая ситуация: «несвободные» писатели оказываются достаточно свободными в выбранном ими пространстве художественного исследования жизни, а писатели «андерграунда», вольные художники в ничем не стесненном, ничем не ограниченном пространстве — пишущие в стол! — выбрали эзопов язык. Так кто же на самом деле свободен? Я думаю, что разобраться в этом вряд ли поможет заявленная в современной критике не-

хитрая схема: раньше была несвобода, и поэтому талантливые писатели вынуждены были говорить эзоповым языком. Отсюда, дескать, и усложненность повествовательной манеры, художественной формы, скажем, у Платонова или Булгакова. Но вот сейчас во всей нашей печатной литературе происходит «смена языка», теперь писатель может говорить обо всем открыто и, значит, обретает подлинную свободу творчества... Да, разумеется, цензурные запреты в литературе десять и двадцать лет назад были, — они искорежили не одну литературную судьбу, напрочь лишали жизни нашу историческую публицистику, отрезали от нас русских философов XX века и т. д. и т. д. Но утверждать, что они полностью лишали нашу литературу жизни, что они проникали в ту глубину художественного исследования, на которой работали и Трифонов, и Искандер, и Маканин, и Пулатов, и Ким, что эти запреты влияли на самое существо их творчества, мне кажется, было бы несправедливо. Я уверен, что, скажем, язык прозы Платонова как раз и предназначался для тех категорий бытия, которые он исследовал. Сводить все это к способу кодирования некой запретной информации нельзя. Лучшие писатели обладали и тогда средством для прорыва сквозь внешний, общедоступный облик реальности к сущному в ней, к бытийному.

Давайте представим себе такую невероятную ситуацию: рассказ Долиняка появляется в печати в 1978 году, на фоне уже известной прозы Шукшина, Битова — автора «Уроков Армении», Трифопова, опубликовавшего «Другую жизнь», Искандера с его поразительным по внутреннему бесстрашию и горечи «Морским скорпионом» и т. д. Разумеется, Долиняк обратил бы на себя внимание, но главным образом дерзким нарушением тематических границ. А вот внес ли бы его рассказ ощущение свободы в литературу, не уверен. Возможность говорить обо всем — это еще не свобода творчества, это скорее одно из ее условий.

На фоне сегодняшней борьбы за гласность, за свободу художника сказанное мною может, наверно, показаться ретроградным. Что за претензии к людям, отказавшимся от компромиссов, мужественно противостоявшим недавней ситуации самим фактом одинокой упорной работы, почти без надежды на аудиторию? Ведь невозможно требовать от писателей полной свободы от своего времени и его обстоятельств.

Но речь о другом: искусству нет дела до того, насколько тяжело прошла история по твоей судьбе, до твоих счетов со временем. Каким бы мощным ни был гражданский темперамент художника, какой бы благородной и нужной ни казалась ему деятельность в сфере гражданской проблематики, говорить-то ему полагается не только от имени своего времени, но и от имени всех времен. Ибо одна из главных функций искусства — воплощение и передача обществу ценностей, рожденных духовной жизнью, духовным напряжением десятков поколений.

Писатели, о которых шла речь выше, свою гражданскую и человеческую независимость отстояли, сохранили. Но вот независимость художника — нет. Обстоятельства подмяли их не с той стороны, с которой велась оборона, а зашли с тыла. Борясь с навязывавшейся ангажированностью, «антиофициозные» авторы впадают в ангажированность другую — разумеется, добровольную, благородную, но тем не менее лишающую их произведения долговечности.

«Вольный художник» — сложное и противоречивое понятие. Оно подразумевает столько же воли, сколько и неволи. Неволи, которая всегда сладостна для писателя, сознающего, что он подчиняется в своем творчестве чему-то, что более значительно, чем он сам. И воли подчиняться именно этому, именно своему писательскому предназначению, а не кому-то или чему-то со стороны.

Абсолютно свободным художником считает себя живущий в Париже Эдуард Лимонов, уже добившийся европейской известности. С его творчеством можем теперь познакомиться и мы — одновременно в Москве и в Париже опубликована его последняя повесть «...У нас была Великая Эпоха».

Внешне это вполне традиционная для русской литературы книга. Рассказ о послевоенном детстве: мама, папа, коммуналка в Харькове, родственники, сверстники, круг интересов семьи, ее уклад и т. д. Проза, обладающая своеобразным обаянием раскрепощенной, даже несколько своевольной речи.

Итак, повесть о детстве, повествование как бы открытое, бесхитростное, приглашающее читателя к собственным воспоминаниям, к погружению в тот уже почти ушедший мир. Но вот погружения этого как раз и не получается, мир, возникающий под пером Лимонова, обладает странной, не сразу осознаваемой непроницаемостью, в нем как будто

не хватает пространства для жизни конкретного реального человека. Повествование уподобляется непомерно затянувшейся ремарке к пьесе, которая все никак не начнется. Автор не сбивается с чуть ироничной интонации, даже обращаясь к самому интимному, задушевному, — странная бесстрастность и отстраненность при наличии почти всех атрибутов взволнованного лирического повествования.

И еще одна странность этой прозы — необъяснимая поначалу обстоятельность в описаниях тех примет времени, которые и так хорошо знакомы читателю. Ну, скажем, зачем так подробно объяснять, что такое русская шинель или что такое барахолка? Или, например, зачем доказывать нам, что основная тяжесть последней войны легла на русских, а не на англичан или американцев? Это кажется странным, пока не начинаешь понимать, что основной адресат повести — западный читатель, в представлении которого повседневный быт советских людей предельно фантастичен и угрюм. Видимо, поэтому реалии нашей жизни автор так часто объясняет через их западные аналоги. Скажем, атмосферу вечеринки в коллективе армейской художественной самодеятельности сравнивает с атмосферой «ночного клуба, какого-нибудь „Крейзи Хорс салуна” или „Распутина”». Или вот образ калек: «...бюсты на деревянных постаментах, снабженных подшипниками, — первые «роллер-скейтэрс» в мире, — советские безногие калекы». И т. д.

Ориентированность на восприятие своего западного читателя сказывается и в тональности повествования Лимонова. Странно легок, непривычен для нас тон, в котором пишет автор о войне. Для него как будто не существует того трагического звучания этой темы, которое до сих пор ощущается в духовном климате нашего общества и которое определенным образом окрашивает обращение с ее реалиями в нашей литературе. С войной он «накоротке»: «Дедовские страсти привели его в поле под Ленинградом. И сгинул он в поле, вспаханном так круто немецкой артиллерией, почище Вердена, говорят, было вспахано это поле, что невозможно было найти ни единого дедовского куска. То есть кусков было много, больше, чем нужно, но кому они принадлежали, определить было невозможно...»

Ну допустим, что война незнакома Лимонову, это могло бы объяснить проявление некоторой душевной бестактности. Обратимся к пережитому автором: мать, отец — детство. Однако при обилии деталей из жизни родителей внутренняя дистанция, на которой автор держится от изображаемого, остается прежней. «Мама Рая выглядела сногшибательно. Она зачесала волосы волной на одну сторону, встала на каблучки и надела новый костюмчик... оригинальный, узкий в талии и широкий в плечах „а-ля Дина Дурбин или Марика Рокк”» — автор даже и не попытался почувствовать себя тем ребенком, которым увидел маму на празднике: «сногшибательная», «оригинальный костюмчик», «а-ля Дина Дурбин» — это уже восприятие сегодняшнего ироничного и удаленного от того времени Лимонова.

Последуем за авторским взглядом дальше. Вот сценка: дети, пораженные убогим видом пленных немцев, спрашивают у соседа-старшины, как могли такие дойти до Сталинграда, почему их не победили сразу. «„Гэ-гэ, — засмеялся почему-то Шаповал. — Русскому человеку, чтобы раскочкаться, время необходимо. Но уж если раскочкается, тогда — держись, враг!” И протерши жилистую, набухшую венами солдатскую ногу рукой (на этих ногах он дошел до Берлина), старшина стал аккуратно заматывать ее портянкой». Если бы не привычная доля иронии, это была бы картинка для плакатного кича 50-х годов. Она вполне отвечает всему колориту повествования, рисующего послевоенную страну в стиле, создаваемом на наших глазах Лимоновым, — стиле «а-ля советик». Для этого стиля как раз органичен вот такой солдат с портянкой, с ногой, дошедшей до Берлина, произносящий с «народной», с «эпической» простотой такие простые и понятные слова о русской душе.

В том же стиле Лимонов рисует образ Великой Эпохи. Это словосочетание он употребляет, конечно, с иронией. Но с иронией над теми, кто захотел бы скорректировать такое определение. В облике Великой Эпохи — в скудном, аскетичном, полуголодном, полураздетом времени, но времени судьбоносном для страны и мира, с суровыми, но справедливыми людьми — автор видит много импозантного. Автору импонирует даже ее жестокость. И образ этот держится не только на импрессионистических зарисовках быта и типов. Повесть содержит и его идеологическое обоснование: это бестолковый мятущийся народ и железный Кесарь над ним. Кесарь мудр и суров: «Нелегко было сразу заставить военных, прошедших с оружием пол-Европы, опять быть смиренными и послушными... вооруженный бандитизм был... нормальным явлением. Именно поэтому Сталин ввел в 1949 году смертную казнь... С большим трудом к середине пятидесятых... стягивая все туже и туже солдатскую вольницу, вернули довоенное послушание».

С солдатами, знаете, вообще нельзя без строгости. У нас почему-то военные писатели обходят тему заградотрядов. А чего стесняться, дело-то простое: оказывается, немцы на передовой смущали покой наших солдат, запуская через громкоговорители лирические песни в исполнении искусительных голосов русских певиц, и, дабы «солдатские сердца менее склонны были искуситься призывами русской девки, за спинами солдат варили свои каши заградительные отряды». А что? Весьма эффектное и, видимо, доступное потенциальному читателю Лимонова объяснение.

С народом нужно только так. Дик уж очень этот народ. Автор рассказывает, как в голодном послевоенном Харькове люди ходили на сельхозвыставку посмотреть на забытые ими молоко, мясо и прочие продукты. Если отвлечься от авторской подачи материала, картина возникает жутковатая, вызывающая боль и сострадание, голодные идут смотреть на недоступную им еду, идут толпами, сметая на своем пути не только солдат из оцепления, но давя друг друга... У Лимонова же свой угол обзора. Алчные взгляды граждан на свинью с поросятами вызывают у него отвращение («каннибалы взгляды»), как и вообще бестолковость, неуправляемость толпы, — автор бережно переносит в повесть слова офицера из оцепления: «...следует вооружить хотя бы нескольких солдат в каждом взводе дробовиками с обрезанным дулом... отличное средство для разгона». К функции солдат оцепления автор относится с пониманием: «Сказать, что обслуживающие овец овчарки и пастухи не нужны стаду и противны природе вещей, значит сказать глупость».

В этой же системе нравственных координат дано, например, такое замечание по поводу купленного на барахолке трофейного детского костюмчика: «У автора нет никаких слезливых чувств по поводу оставшегося без костюмчика немецкого мальчика, как не было таковых чувств у русского народа в ту пору. Солдат должен брать в покоренных городах свою солдатскую долю добычи — мизерная плата за то, что он играет со смертью каждое мгновение». Текст здесь как бы играет с читателем, как бы дразнит своей двусмысленностью, рискованностью, балансированием на грани с безнравственным, и если даже автор переступает эту грань, все отыгрывает ироническая интонация, смазывающая буквальный смысл произнесенных слов. Ну действительно, ведь речь у Лимонова идет не об оружии, снятом с убитого врага, а о трофее другого рода — костюмчике, отнятом у немецкого мальчика вооруженным грозным пришельцем. С точки зрения сегодняшней морали — мародерство. Но кому захочется быть ригористом в такой деликатной ситуации. Одно дело — громкие лозунги, памятник в Трептов-парке, другое — реальная жизнь и ее понятия, которые всегда, или почти всегда, ближе к правде. И автор-то говорит, в сущности, правду — никаких сомнений по поводу подобных трофеев у людей того времени, той ситуации не было. И это, наверно, естественно. Но ведь пишет-то наш современник, человек, как и мы, живущий в обществе с уже давно другой, принадлежащей мирному времени шкалой нравственных оценок. И все же серьезность, с какой следовало сказать автору, что текст его выглядит безнравственным, что русские солдаты пошли на ту войну не за добычей и потому слова о праве «брать в покоренных городах свою солдатскую долю добычи» могут быть оскорбительны для них, — вот эта серьезность по отношению к лимоновскому тексту может выглядеть даже комичной. Ведь автор-то вроде как и не всерьез пишет. С иронией.

Но что это за ирония, над чем? Давайте разберемся в ее характере — это ведь важно и для понимания авторской позиции. Думаю, легко представить реакцию современного читателя, давно снявшего розовые очки, уставшего от трескотни громких слов, на речь, произносимую с пафосом, торжественно, высокопарно. Скорее всего такой реакцией будет некоторая конфузливость и неловкость за произносящего речь. Возвышенная манера говорить порядком скомпрометирована. И в подобной ситуации очень выигрышной была бы легкая доля самоиронии оратора, как бы извиняющегося ею за торжественность своей позы. Подобная ирония не снижает, напротив — снимая недоверие к говорящему, она в конечном счете усиливает пафос. Характер самоиронии Лимонова именно таков. На самом-то деле, несмотря на лукавую игру со смыслами, на постоянную ироничность автора («...У нас была Великая Эпоха»), это повествование, проникнутое пафосом. Пафосом блудного сына, который «взбунтовался против родителей и в конце концов покинул их. Он не сходился с ними во взглядах на семью, на общество, на политику, на государство». Однако с годами повествователь осознает, что он «не только плоть от плоти и кровь от крови... российских деревень, но и дух от духа их». Чему учили его родители? «Тому же, чему учат детей крестьяне Бургундии, Рейна или фермеры Миссисипи». Безотказное средство завоевать симпатии читателя, в особенности западного, пережившего уже возвращение «бунтующей молодежи» под отеческий кров. И потом, уже можно с покоренным чита-

телем и поиграть в разные пикантные игры, например дать соответствующий портрет Сталина, или воскресить предписанную тогдашней государственной идеологией мораль, слегка подсмеиваясь над читателем отечественным с его нынешней серьезностью и непримиримостью и над простодушной доверчивостью западных читателей, поверивших Домбровскому и Шаламову. Можно даже поиронизировать над своей ролью певца Великой Эпохи. Но до известных пределов. Роль блудного сына, возвращающегося к родному очагу, к ценностям своего детства, обязывает. «Эта книга — мой вариант Великой Эпохи. Мой взгляд на нее. Я пробился к нему сквозь навязанные мне чужие. Я уверен в моем взгляде».

Как относиться к такому вот неожиданному воскрешению, казалось бы, окончательно скомпрометированного нашей историей мифа? Думаю, что относиться всерьез глупо. Отнесемся так, как сам Лимонов. А чтобы уточнить, как именно, обратимся к самой фигуре писателя. (Он дает для этого право, сделав собственную жизнь содержанием почти всех своих книг, превратив ее в факт литературы.)

Моментом переломным и для судьбы Лимонова и для его творчества стала эмиграция в США в 1974 году. Молодой, известный в литературных кругах поэт с красавицей женой отбывает за рубеж. Первое потрясение он испытывает немедленно — «уже находясь в Вене, я сразу понял, что нам продали не то, что мы хотели купить» (из интервью² с Лимоновым, 1983). Второй удар его настиг уже в США — от него уходит жена. Сдвоенный удар страшен. Болью от него и написана первая прозаическая книга Лимонова «Это я — Эдичка». Книга о крахе надежд, об измене жены, о том, что вместо жизни «национального героя» и «крупнейшего современного русского поэта» в изгнании — бесконечно чужая страна, одиночество, поденная работа «на дне», тяжелая борьба за существование. «Это я — Эдичка» — исповедь Лимонова. Но исповедь особого толка — исповедь-вызов: может, я и противен вам, может, я и омерзителен, но люблю я себя таким и мне плевать, что обо мне подумает мир.

Что касается драмы героя как литератора, то Лимонов клеймит заманивших в Америку и обманувших его — «западную пропаганду», «наших Духовных Вождей» и т. п. А на что, собственно, рассчитывал он, полагающий себя крупнейшим национальным поэтом и при этом уезжающий в чужую страну, с чужим языком, чужой культурой, образом жизни? И наконец главный вопрос, который вызывает чтение этой книги: а зачем, собственно, приехал герой на Запад, для чего ему как писателю обретаемая такой страшной ценой свобода? То есть с каким делом ты приехал? Судя по тексту, вот на этот вопрос, кроме вполне бессодержательного «за свободой приехал», герой ответить не в состоянии. О том, что у писателя может быть своя миссия, свой долг перед отечественной и мировой культурой, которые вынуждают при известных обстоятельствах на такой шаг, герой, видимо, не подозревает.

Иными словами, для той драматической напряженности, которую пытается создать автор «Эдички», явно недостаточно энергии, заключенной в самой ситуации. И, чтобы обострить повествование, в ход идут крайние средства: эпатажирующая размашистость политических суждений, поразительная плотность употребления матерных слов и, наконец, эксгибиционистская откровенность в описании сексуальной жизни героя, его жены и окружения. Средства эти, подкрепляя не соответствующий такому надрыву сюжет, оставляют впечатление не силы, а слабости, которая тщится выглядеть силой. И еще — если герой исповеди так презирает окружающий мир, зачем же он перед ним обнажается? Вопрос неизбежный и, увы, предполагающий, видимо, только один ответ, до обидного незамысловатый: потребен имидж. Нужно обратить на себя внимание западного читателя, чтобы выделиться в толпе русских, уже начавших выходить из моды со своими бесконечными разговорами о лагерях, о тоталитаризме, о судьбах страны и мира. Ведь, по сути, главное, что движет героем в повести, это стремление выжить, пробиться сквозь равнодушие, вырваться из безвестности. И Лимонов пробился именно этой книгой. Исповедь его, не вызвавшая особой признательности у русских читателей, исключая, впрочем, «Литературную газету»³ (уж очень хорошо монтировался созданный Лимоновым образ с бывшими тогда в ходу типами эмигрантов из статей Цезаря Солодаря), заставила раскошелиться западных издателей и читателей, привлеченных еще одним изгибом загадочной славянской души. На ближайшие годы литературные перспективы Лимонова смотрелись обнадеживающими («Мне заказали написать что-то в духе «Эдички» о Франции. Издательство «Рамзей» заказало» — из интервью 1983 года). Но имидж, каким бы эффектным он ни был, надо обновлять. Возможно, что на эту мысль навел Лимонова успех его книги «Подросток Савенко»: «Книга

² А. М и р ч е в. 15 интервью. Нью-Йорк Изд-во А. Платонова. 1989.

³ «Литературная газета», 1980, 10 сентября.

была интересна тем, что... французскому читателю предстала жизнь советской провинции, не политизированная вовсе... Это их удивило, потому что после (десятилетия диссиденты рвали рубахи на груди, уверяя всех, что приехали из ада) вдруг вот они прочли, что в тоталитарном обществе столько, оказывается, типов людей, жулики, преступники, слушающие Элвиса Пресли... Обо мне в связи с этой книгой даже сняли телевизионный фильм...» «Планы? Хочу перескочить в следующий социальный класс: стать писателем мне удалось, хочу стать хорошо продающимся писателем и хочу сделаться персоналити» (из интервью 1988 года). И вот заявлен новый имидж Лимонова: вы что-то там сильно ополчились на Сталина, на органы, у вас теперь в моде идея покаяния, так вот вам — у нас была Великая Эпоха, как раз та, по поводу которой вы сейчас собираетесь каяться! Действительно, на фоне русской литературы зарубежья такая поза способна остановить взгляд.

Как на это реагировать? А никак не надо. Все очень просто: автор сменил имидж. Лимонов сообщает, что ему привезли «нелегально из Союза Советских в чемодане две шинели». «Автор надел шинель с погонами «СА» и ходит в ней по Парижу счастливый».

Признаться, ситуация с Лимоновым даже способна как-то удручить классическим подтверждением того, что нельзя, мол, жить в обществе и быть свободными от общества». Цель его — понять, на что есть спрос, и повернуть, приспособить то, что ты знаешь и умеешь, таким образом, чтобы спрос этот удовлетворить. Поэтому, если есть спрос у западного читателя на Великую Эпоху, будем писать про нее, упадет спрос — напишем про другое.

Свободен ли Лимонов? От наших канонов, наших запретов — да, разумеется. Он отказался от «ужасающе серьезных, тягумных» традиций русской литературы. Он может позволить себе все что угодно. Но... в известных пределах. Пределы четко обозначены — это необходимость постоянно оглядывать себя перед зеркалом прессы: как я смотрюсь, сохраняю ли прежний «товарный вид»?

Столь подробный разбор книги Лимонова в нашей статье вызван тем, что подобная разновидность внутренней несвободы — новое явление для нашей литературы. Но, увы, наметившийся сегодня процесс коммерциализации художественной литературы, похоже, может сделать такой род несвободы распространенным.

Ну а все-таки для чего нужна свобода творчества? О чем и зачем писать писателю? Мне кажется, какой-то наводящий ответ содержится вот в этом высказывании: «Наша нынешняя трагедия заключена в чувстве всеобщего и универсального страха, с таких давних пор поддерживаемого в нас, что мы даже научились выносить его. Проблем духа более не существует. Остался лишь один вопрос: когда тело мое разорвут на части? Поэтому молодые писатели наших дней — мужчины и женщины — отвернулись от проблем человеческого сердца, находящегося в конфликте с самим собой, — а только этот конфликт может породить хорошую литературу, ибо ничто иное не стоит описания, не стоит мук и пота... Они должны убедить себя в том, что страх — самое гнусное, что только может существовать, и, убедив себя в этом, отринуть его навсегда и убрать из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца — любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, — отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу». Сделаем поправку на нашу отечественную историю, может быть, более жесткую и всезасасывающую, нежели стиль жизни и быт американского городка Оксфорд, где писались Фолкнером эти строки, и согласимся с тем, что в основе любого настоящего произведения — жизнь человеческого сердца.

Вот два писателя из тех, кого можно отнести к «андерграунду», — Вениамин Ерофеев и Борис Вахтин. Они имеют дело с разным жизненным материалом: у Вахтина в повести «Одна абсолютно счастливая деревня» («Нева», 1989, № 9) — история русской деревни, у Ерофеева — жизнь городского дна. Материал этот почти одинаков по своей, если можно так выразиться, экстремальности, по способности подчинить себе писателя, подмять его стиль, манеру, пафос. Однако и Вахтин и Ерофеев остаются самостоятельными, независимыми художниками, решающими вопросы не быта, но бытия.

В своей повести Вахтин тоже дает вариант Великой Эпохи, прокатившейся по русской деревенской жизни. История, поведенная героями повествования — Михеевым, Полиной, рекой, колодцем, огородным пугалом, землей, — простая и вечная. Любовь Михеева к Полине, их свадьба накануне войны, гибель Михеева, сиротство его сыновей-близнецов, тяжелая жизнь деревенской вдовы. Художественная свобода Вахтина от этого материала не в том, что он подчиняет его своей мысли, борется с ним, напротив — писатель стремится проникнуть вглубь, доискивается до того, на чем держится эта жизнь, что застав-

ляет двигаться, жить, работать вконец измученную Полину, что дает силы этой деревне сохранить себя, а не просто выжить. А в истоках этой силы все те же любовь и честь, страдание и жертвенность. В повести, выполненной в очень своеобразной манере — это как бы старинная русская песня, исполняемая на разные голоса, печальная, озорная, скорбная, радостная, — автору удается показать саму природу этих понятий, природу силы, которая обитает в Полине, в Михееве, в деревенском философе деде. Вахтин видит прямую связь между нравственным бытием героев и тем естественным круговоротом вещей и явлений, в который вовлечены жители деревни, который часть их жизни. Автор, например, почти демонстративно отказывается от привычной мотивации в привычнейшей для нашей литературы сцене: Михеев наутро после свадьбы, узнавший, что началась война, спешно принимается за сборы. «Газет ты начитался... — упрекает Полина молодого мужа, — вот и лезешь первый...» «Слово тебе даю, не вчитывался я в газеты... Не хочу я там стать героем...» Просто случилась беда, и с ней надо справиться побыстрее, чтобы жить дальше, по хозяйству работать, жену любить; «потому и тороплюсь сейчас, чтобы поскорее его (военное дело. — С. К.) делать начать и поскорее кончить и к тебе вернуться, и тогда нам никто помешать не сможет, и будем мы жить, как хотели, даже еще лучше, потому что оба сильно наскучаемся, нестерпимо так наскучаемся, вот и сейчас я уже скучать начинаю». Мир, который воссоздает Вахтин, далек от абстрактных категорий, а точнее сказать, категории эти проверяются у него естественной правдой жизни. Собственно, герои тем и заняты, что пытаются понять, связать в какую-то систему то, что с ними происходит. А мысли в них живут, утверждает Вахтин, «простые... похожие на корни деревьев, отнюдь не запутанные, потому что нет ничего в корнях запутанного, запутывается в них только невежественный человек, а дерево в них не запутывается... Оно пускает корни со смыслом, на нужную глубину и вширь по потребности...».

Не углубляясь в содержание пьесы Вениамина Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» («Театр», 1989, № 4), отмечу и здесь свободу обращения автора с материалом, который того свойства, что на литературно-критическом жаргоне именуется чернухой, — действие происходит в психиатрической больнице в отделении для алкоголиков. Режим жизни, установившийся здесь, практически ничем не отличается от режима лагеря или тюрьмы: полный произвол медперсонала, не церемонящегося с «отбросами общества», свои «паханы», свои надсмотрщики, пыточных дел мастера. Было бы очень легко найти в сгущенных образах пьесы аналогии с некоторыми чертами «нормальной жизни» за стенами больницы. Но для Ерофеева этот самый наружный и очевидный слой — не более чем исходные условия, в которых происходит действие. В силу этих условий пациенты, живые люди, принуждены испытывать давление персонала — некой разновидности биороботов, созданных социальными обстоятельствами, существ, не способных к размышлению, к рефлексии. (Единственное исключение автор делает для медсестры Натали, воплощающей в пьесе почти неосмысленную, не осознающую себя энергию красоты и женственности.) Основная же драма, драма идей, происходит между сведенными в одну палату героями — остро думающими людьми, типами, представляющими как бы разные срезы нашего общественного сознания. И вместе с тем персонификация этих идей у Ерофеева предельно заострена, гротескна, ведь их носители — полусумасшедшие алкоголики.

Искусство создает — и в этом его назначение — собственную реальность. Так, вино, имеющее исходным материалом виноград, перебродив, теряет вкус и другие натуральные свойства винограда, но именно в этом своем новом качестве оно и способно сохранить энергию винограда.

Ставка только на «сопротивление», на язвительный комментарий к реальности утрачивает ныне свое обаяние. Способными жить, работать в новом литературном пространстве, в нашем новом времени оказываются вещи с более позитивным, преображающим заданием.

Увы, в нашей критике уже закрепился стереотипный образ писателя «андерграунда», обязательно бунтаря, ниспровергателя, посягающего на самые основы литературных традиций. Никак не вяжется с этим стереотипом, скажем, творчество Юрия Карабчиевского, одного из самых заметных писателей вчерашнего «андерграунда». Этот писатель традиционен во всем: в своей повествовательной манере, в выборе тем, в бережном, я бы сказал, болезненно-взыскательном отношении к слову, в стремлении к предельной точности и экономности средств для выражения мысли, чувства, их оттенков. В технике его прозы чувствуется школа мастеров 20—30-х годов, а в этическом, нравственном содержании это прямое продолжение традиций русской литературы XIX века. И свидетельство этому его по-

весть «Тоска по Армении» («Литературная Армения», 1988, № 7—8), продолжающая традицию, связанную в русской литературе XX века с именами Мандельштама и Битова. Повествование, сосредоточенное на теме Дома. Дома армян и Дома русских, Дома вообще. Это органичная тема для Карабчиевского, представляющего в нашей литературе душевный опыт поколения, может быть, первого в нашей истории относительно благополучного в житейском отношении, но хранящего где-то очень глубоко, на уровне «генного сознания», образ обледенелой трубы над обугленными остатками Дома, образ XX века, пропитанного едким запахом гари, запахом бездомности, кочевья, несчастья. И вот оказавшись в Армении, всматриваясь в современные черты, уклад страны, автор ощутил сохранившееся, несмотря на все ветра, продувавшие наш Союз нерушимый в последние десятилетия, тепло национального, народного очага, у которого можно согреться и хозяевам и гостям. И быть может, даже не само тепло национального очага, но потребность в нем, тоска по нему — одна из тех ценностей, которые прошедший опыт переводит для нас в ценности главные...

Почему проза этого писателя, обязанного репутацией «мятежника» своей талантливой и, по сути, традиционно гуманной книге «Воскресение Маяковского», так же как и проза Вениамина Ерофеева (или Саши Соколова, Бориса Вахтина и других), квалифицируется как авангардная, модернистская, как проза, разрушающая основы? Видимо, со вчерашним «андерграундом» все еще связаны весьма определенные ожидания — вот этой только бунтарской роли. Такой подход к литературе как раз и предполагает в свободном, вольном художнике всего лишь волю обслуживать свое время, свободу комментария, не более.

Но есть надежда, что сегодня, когда ореол принадлежности к «андерграунду» рассеивается, вместе с ним растает и плоский, одномерный образ «борца за свободное слово» и литература наша займется тем, для чего, собственно, она и предназначена, — постижением человеческого бытия.
