

ВЛАДИМИР

МАРТЫНОВ

ПЕСТРЫЕ  
ПРУТЬЯ  
ИДКОВА

КЛАСИКА XXI

# **Владимир Иванович Мартынов**

## **Пестрые прутья Иакова.**

### **Частный взгляд на картину**

### **всеобщего праздника жизни**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=63800072](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63800072)*

*Владимир Мартынов. Пестрые прутья Иакова. Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни.: Классика-XXI; Москва; 2020  
ISBN 9785898175047*

### **Аннотация**

На страницах публицистично резких эссе о культурных процессах, происходящих в современном обществе, композитор и философ Владимир Мартынов развивает последовательную и цельную культурологическую концепцию. Провозгласив несколько лет назад «конец времени композиторов», Мартынов утверждает, что время русской литературы точно так же подошло к концу: живое художественное начало превратилось в промысел и культурную рутину, а текст – в литературный симулякр.

На примере истории русской литературы и архитектурного облика Москвы автор исследует вербальные и визуальные аспекты действительности, которые подспудно влияют на общественное сознание и формируют культурное пространство страны.

# Содержание

О конце времени русской литературы  
Конец ознакомительного фрагмента.

5  
30

**Владимир Мартынов**  
**Пестрые прутья Иакова.**  
**Частный взгляд на**  
**картину всеобщего**  
**праздника жизни**

*Дизайн обложки*

А. Васин

*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.*

© Мартынов В. И., 2010

© Издательский дом «Классика-XXI», 2010



*Памяти моего отца Ивана Ивановича  
Мартынова*

# О конце времени русской литературы

Когда я писал книгу «Конец времени композиторов», то мне казалось, что ее положения без всякого труда могут быть экстраполированы на смежные области искусства, в которых можно обнаружить ту же логику становления и на примере которых можно продемонстрировать те же выводы и те же результаты. Однако после выхода этой книги в свет я убедился, что большинство людей представляют собой тех глухих, для которых обедню придется служить не то что два или три раза, но двадцать, тридцать, а может быть, и бесконечное число раз. Оказывается, надо было написать еще целый ряд книг, носящих заглавия «Конец времени скрипачей», «Конец времени пианистов», «Конец времени графиков», «Конец времени живописцев», «Конец времени романистов», «Конец времени стихотворцев» и т. д. и т. п. И вот сейчас, когда со всех сторон раздаются голоса о все более и более возрастающем интересе к литературе и о все более и более замечательных литературных свершениях, мне показалось, что было бы весьма полезно написать книгу «Конец времени русской литературы»; однако не имея ни возможности, ни склонности к ее написанию, я ограничусь пересказом лишь нескольких положений, которые могли бы стать частью

ее содержания.

Книга должна была бы начинаться с разговора о том, что все великие культурные феномены, все великие художественные традиции живут активной творческой и смыслообразующей жизнью не более ста пятидесяти – двухсот лет или не более чем на протяжении трех-четырех поколений. Так, если мы возьмем древнегреческую трагедию, то отрезок времени, за который были созданы наиболее фундаментальные и смыслообразующие трагедийные тексты, простирается не более чем на сто двадцать лет, если считать со времени рождения Эсхила (примерно 525 год до н. э.) и до смерти Еврипида (около 406 года до н. э.). За это время Эсхил ввел в дионисийскую драму второго актера, из-за чего стал возможен диалог, Софокл довел число актеров до трех, а Еврипид додумался до таких театральных эффектов, что современники стали называть его «философом на сцене». Другими словами, за это время трагедийный текст в процессе своего становления явил все свои конструктивные возможности и стал тем, что в нашем представлении прочно ассоциируется с понятием «древнегреческая трагедия». Однако это во все не означает, что после Эсхила, Софокла и Еврипида трагедии перестали писаться и ставиться. Конечно же, еще долгое время после них трагедии писались, ставились и были социально востребованы. Но все это превратилось в некую культурную рутину, всего лишь воспроизводящую классические образцы, то есть все это превратилось в нечто такое, что

Приговор определял понятием «художественный промысел». Порою в этой культурной рутине, в этом художественном промысле могло случиться что-то будоражащее и даже что-то похожее на жизнь. Так, нам известно имя трагика Фриниха, который был наказан властями за то, что в его трагедии трактовка завоевания Милета входила в противоречие с официальной версией. Но если текст трагедии используется для изложения общественно-политических взглядов или исторических трактовок и интересен только этим, то это значит, что он утратил собственную смыслообразующую силу и превратился в факт «художественного промысла». Во всяком случае, сколько бы текстов трагедий, написанных после 406 года до н. э., нам ни было известно и ни было еще обнаружено, все равно древнегреческая трагедия как великий и живой феномен культуры для нас навсегда будет связана со временем жизни Эсхила, Софокла и Еврипида.

Примерно такой же отрезок времени занимает и эпоха возведения великих соборов классической готики, начавшаяся с обновления церкви Сен-Дени под руководством аббата Сугерия в 1140 году и завершившаяся со смертью Людовика Святого в 1270 году. Конечно же, готические соборы продолжали строиться и после этой даты, и в период так называемой поздней готики, с 1270 по 1400 год, их архитектура достигла удивительной изысканности, утонченности и элегантности, не говоря уже о том, что некоторые из великих готических соборов, такие как Кельнский собор или со-

бор в Нанте, были достроены в XIX веке. И все же основополагающее ядро конструктивных и духовных идей готической архитектуры было сформулировано и воплощено в жизнь именно в период с 1140 по 1270 год. В дальнейшем же речь могла идти только о более или менее успешном применении этих идей, что позволило некоторым теоретикам искусства, в том числе Георгу Дехио, относиться к готической архитектуре 1270–1400 годов как к «доктринерской» и «академической». Для постмодернистского осознания в любом доктринерстве и академизме таится некая притягательность, но мне бы хотелось, не примешивая сюда пристрастий постмодернизма, сосредоточиться исключительно на фундаментальных новационных привнесениях. С этой точки зрения «готическая идея» стала морально устаревать и «рутинизоваться» скорее всего не сама по себе, но в связи с появлением новых идей и новых принципов нарождающегося Ренессанса. Именно благодаря появлению этих принципов «готическая идея» во многом утратила свой новационный пафос и стала восприниматься как некое архаизирующее начало.

Если кому-то может показаться недостаточно этих примеров, то можно привести еще один, гораздо более близкий нам по времени пример – речь пойдет о западноевропейском симфонизме. Оставив за скобками Стамица и Мангеймскую школу, можно утверждать, что время создания великих симфонических партитур начинается с момента написания первых симфоний Гайдна, а завершается исполнени-

ем “Das Lied von Erde” и смертью самого Малера в 1911 году. Конечно же, после смерти Малера в XX веке было написано несметное количество симфонических партитур, но ни одна из них даже близко не могла достичь уровня партитур Бетховена, Шуберта, Брамса или Брукнера. Те же действительно фундаментальные и великие партитуры XX века, которые скрывались под названием «симфоний» – я имею в виду Симфонию ор. 21 Веберна или «Симфонию псалмов» и «Симфонию в трех частях» Стравинского, – на самом деле не имели никакого отношения к принципу симфонизма и строились на совершенно противоположных, «антисимфонических» принципах формообразования. Так что все, что претендовало на продолжение и развитие принципов западноевропейского симфонизма после смерти Малера, включая симфонии Прокофьева, Шостаковича, Вильяма Шумана, Онеггера или Хиндемита, сейчас вполне возможно рассматривать как более или менее успешную культурную рутину, хотя и среди этой рутины могли попадаться совершенно удивительные человеческие документы – я имею в виду Восьмую симфонию Шостаковича или Пятую симфонию Прокофьева, во время первого исполнения которой Большой зал Консерватории озарился отсветами салюта победы.

Можно было бы привести еще несколько подобных примеров, но мне кажется, что и приведенных вполне достаточно для того, чтобы понять, что жизнь великих культурных

феноменов или великих художественных традиций обычно длится не более ста пятидесяти – двухсот лет, после чего эти традиции неизбежно впадают в некое рутинное, доктринерское состояние, которое может длиться сколь угодно долго и тем самым создавать видимость жизни. Если русская литература принадлежит к разряду великих культурных феноменов наряду с древнегреческой трагедией, классической готикой или западноевропейским симфонизмом, то ей тоже должен быть отмерен этот срок, ей также придется жить не более ста пятидесяти или двухсот лет. Вопрос заключается только в том, что считать началом русской литературы. Мне кажется, что творения Симеона Полоцкого и школьные драмы Свяителя Димитрия Ростовского можно смело оставить за скобками. Я бы даже осмелился пройти мимо Ломоносова и Тредиаковского, хотя оба, безусловно, являются замечательными поэтами, оба внесли ощутимый вклад в теорию русского стихосложения, а к Тредиаковскому я испытываю к тому же еще и особую любовь, как к некоему предтече Хлебникова, способному в XVIII веке создавать удивительные звуковые конструкции, подобно следующим строкам.

Се ластовица щебетлива  
Саглядуема всеми есть;  
О птичка свойства особлива!  
Ты о весне даешь нам весть,  
Как, вокруг жилищ паря поспешно,  
Ту воспеваешь толь утешно:

Мы, дом слепляющу себе,  
Из крупин, не в един слой, глинки  
И пролагающу былинки,  
В восторге зрим, дивясь тебе.

И все же я думаю, что в истории русской литературы Ломоносов и Тредиаковский занимают примерно такое же место, какое Станиц, Рихтер или Каннабих занимают в истории западноевропейского симфонизма. Ломоносов и Тредиаковский – это мангеймцы русской литературы. И если великий западноевропейский симфонизм начинается с Гайдна, то великая русская литература начинается с Державина. Во всяком случае, в своей книге я бы придерживался именно такой точки зрения. Но это значит, что конец времени русской литературы должен прийтись на последнюю четверть или совпасть с самым концом XX века, после чего русская литература неизбежно должна впасть в некое рутинное доктринерское состояние, при котором широко разрекламированные и растиражированные тексты будут создавать устойчивую видимость полнокровной жизни. Вполне возможно, что мы уже давно живем во времени, когда русская литература почти полностью утратила свою жизненную силу и превратилась в нечто рутинное, хотя я и не буду утверждать это с полной уверенностью, ибо все же не являюсь профессиональным литератором.



После того как были установлены примерные даты и сроки жизни русской литературы, следовало бы определить те этапы, которые русская литература прошла на своем жизненном пути. Это и должно было бы являться следующей задачей книги «Конец времени русской литературы». При решении этой задачи мне придется отталкиваться от понятий золотого и серебряного веков. Эти понятия являются столь общими и столь расхожими, что о них как-то неудобно даже и упоминать, однако здесь следует обратить внимание на то, что мифологема, из которой заимствованы понятия золотого и серебряного веков, включает еще представления о бронзовом и железном веках, а большинство участвующих в русской литературе и рассуждающих о ней людей как-то не спешат или стесняются использовать эти представления применительно к сфере своей деятельности. Их неспешность и стеснительность вполне объяснимы, ибо понятия бронзового и железного веков представляют собой не только хронологические, но и качественные категории, из-за чего даже одно только намерение признать то, что мы живем в железном, а не в золотом или серебряном веке, уже само по себе вызывает чувство некоторого дискомфорта. Конечно же, гораздо приятнее полагать, что русская литература будет вечно пребывать в состоянии если не золотого, то хотя бы се-

ребряного века, и большинство пишущих ныне людей как-то подсознательно придерживаются именно такого мнения, предпочитая более приятную иллюзию менее приятной реальности. Во всяком случае, в среде литераторов не особенно часто можно услышать признание в своей причастности к железному веку. В книге «Конец времени русской литературы» мне бы хотелось внести ясность в этот вопрос, а для этого следовало бы не только обозначить хронологические границы золотого, серебряного, бронзового и железного веков, но и попытаться определить их сущностную природу и их отличие друг от друга.

Что касается хронологических границ, отделяющих эпохи русской литературы друг от друга, то эти границы пролегают в основном по великим социально-политическим разломам, образовавшимся в результате грандиозных исторических катаклизмов, потрясших Россию в XX веке. Исключение составляет разве что переход от золотого к серебряному веку, фактически совпавший со сменой столетий. И может быть, апокалиптические закаты начала XX века, столь сильно поразившие воображение Блока, Белого и Флоренского, являются осязательным знаком завершения золотого века и одновременно провозглашением начала века серебряного. Катастрофа русской революции знаменует собой конец серебряного века и начинает отсчет времени бронзового века, знаком окончания которого является смерть Сталина. Что же касается железного века, то он начинается с разоблачения

культы личности Сталина и заканчивается развалом Советского Союза.

Я понимаю, что такое деление истории русской литературы многим может показаться чисто формальным и притянутым за уши, однако это не совсем так, ибо на самом деле это деление отражает реальную смену типов взаимоотношений, складывающихся между автором, текстом и социумом. Смена и становление этих взаимоотношений является сутью истории русской литературы, и если нам удастся понять логику этого становления, то тем самым мы поймем и логику истории русской литературы. Мне кажется, что формула взаимоотношений автора, текста и социума может служить ключом к пониманию вообще всех без исключения литературных процессов.

Золотой век русской литературы – это поистине золотой век этих взаимоотношений. Автор создавал свои тексты для того, чтобы быть понятым социумом, а социум в максимально возможной полноте воспринимал и понимал эти тексты. Более того, социум возвеличивал и обожествлял и фигуру автора, и его тексты, что нашло красноречивое воплощение в формуле Аполлона Григорьева «Пушкин – наше всё». Создание литературных текстов почиталось высшим видом человеческой деятельности, неким пророческим служением, воплощающим всю полноту национального духа, а похороны Пушкина, Гоголя, Достоевского или Толстого превращались в моменты общенационального единения и самоосознания.

Серебряный век вносит заметный разлад в эту гармонию, и во взаимоотношениях автора, текста и социума намечается все более и более разрастающаяся трещина. Автор начинает подозревать социум в непонимании своих текстов, а иногда даже и сознательно рассчитывать на такое непонимание, социум же начинает обвинять автора в создании заведомо непонятных текстов. Трения между автором и социумом по поводу текста, конечно же, имели место и в прошлом, но только в эпоху серебряного века они обретают совершенно сознательный и артикулированный характер, что в первую очередь связано со стратегическими установками авангарда. В парадигме авангарда фигура автора приобретает некоторые авторитарные и даже тоталитарные черты, и текст превращается в некое подобие репрессивного аппарата, чье действие направлено не только против современного социума, но и против современного мирового порядка. Авангардистский автор всегда устремлен в будущее, это будетлянин, который занят строительством нового мира, и в его утопии нет места ни существующему миру, ни существующему социуму. Именно поэтому авангардистский текст всегда в большей или меньшей степени репрессивен по отношению к социуму, ведь именно в это время литература начинает использоваться как средство сознательного эпатажа, а литературный текст – создаваться не в расчете на понимание его социумом, но для того, чтобы стать «пощечиной общественному вкусу».

Трещина во взаимоотношениях между автором, текстом и социумом, наметившаяся в эпоху серебряного века, в парадигме авангарда превратилась в непроходимую пропасть в эпоху бронзового века, причем в этой новой ситуации функции тоталитарности и репрессивности переходят от автора и текста к социуму. Если в эпоху серебряного века, создавая заведомо непонятные социуму тексты, автор тем самым эпатировал этот социум, то теперь, в эпоху бронзового века, социум в лице тоталитарного режима репрессивует и автора, и его текст. Практически все выдающиеся авторы бронзового века являлись людьми глубоко трагической судьбы, практически все они вместе со своими текстами были физически или морально репрессированы. Справедливости ради следует отметить, что сразу же после революции большинство из этих авторов начало как бы даже весьма успешно издаваться – издавались и Пильняк, и Замятин, и Платонов, и Булгаков, но к 1930-м годам некоторых из них уже не стало, а те, кто остался в живых, уже не могли надеяться увидеть издания своих текстов. Платонов так и не дождался издания «Чевенгура», а Булгаков – издания «Мастера и Маргариты», и, конечно же, такие авторы, находящиеся в эмиграции, как Набоков или Ходасевич, никоим образом не могли рассчитывать на издание своих текстов в Советской России. В этом смысле наиболее характерна судьба авторов, может быть, самых основополагающих и фундаментальных текстов бронзового века – я имею в виду Хармса и Введенского, которые

даже и не помышляли об издании своих текстов, зарабатывали жалкий хлеб писанием детских стихов и в конце концов были физически уничтожены. Может быть, еще характернее и еще удивительнее судьба самих этих текстов, каким-то чудом переживших аресты и ленинградскую блокаду в чемодане, благоговейно сохраняемом Друскиным, который сам не был арестован только по какой-то дикой случайности. В этой судьбе, как в капле воды, можно увидеть весь драматизм взаимоотношений автора текста и социума, порожденных ситуацией бронзового века, ибо что может свидетельствовать об этой ситуации более красноречиво, чем рукописи, чудом спасенные от ареста ЧК и тайно хранящиеся в чемодане среди блокадного холода и людоедства?

Однако было бы совершенно неверно сводить описание ситуации бронзового века только лишь к описанию судьбы репрессированных авторов и репрессированных текстов, ибо в то же самое время возникла и начала успешно существовать официально признанная советская литература. Тексты этой литературы издавались огромными тиражами, изучались в школах, объявлялись «классическими», а их авторы награждались государственными премиями и званиями, проживали в роскошных квартирах, ездили на редких по тем временам персональных автомобилях и, в отличие от авторов репрессируемой литературы, ни в чем себе не отказывали, хотя, справедливости ради, надо отметить, что их жизнь далеко не всегда была так уж однозначно проста, о чем

свидетельствует хотя бы самоубийство Фадеева. Но, оставляя в стороне подробности тяжелой жизни классиков советской литературы, сейчас следует обратить внимание на то, что в эпоху бронзового века единое пространство русской литературы расколосось надвое, в результате чего возникло сразу два литературных пространства – пространство репресслируемой литературы, литературы лишенной какого бы то ни было социального статуса, и пространство официальной литературы, наделенной социальным статусом в максимально возможной мере. Эта официальная литература воспроизводила и утверждала именно тот тип взаимоотношений автора текста и социума, который был порожден эпохой золотого века, и, таким образом, противостояние официальной советской и неофициальной уничтожаемой литературы сводилось отнюдь не к противостоянию «советского социалистического» содержания и содержания «антисоциалистического», как это может показаться с первого взгляда, но к противостоянию различных типов взаимоотношений автора текста и социума. Социум мстил тексту и автору за то, что подвергался репрессиям с их стороны в эпоху серебряного века и господства авангарда, орудием же этой мести выступал тот тип взаимоотношений автора, текста и социума, который сложился в эпоху золотого века, причем олицетворять этот тип взаимоотношений было поручено Пушкину. Поэтому, наверное, совершенно не случайно помпезное празднование пушкинского юбилея в 1937 году совпало с самым пи-

ком сталинских репрессий. В этой связи мне вспоминается один разговор с Приговым, во время которого он рассказал о том, как однажды в их компании кто-то произнес фразу «Сталин – это Пушкин сегодня», и, когда все засмеялись, Пригов внезапно понял, что любой язык, который стремится к господству, порождается раковой опухолью власти и превращается в орудие подавления. Продолжая мысль Пригова, можно сказать, что фраза «Пушкин – наше всё» звучит совершенно по-разному в зависимости от времени ее произнесения. В эпоху бронзового века она звучит совсем не так, как звучала в эпоху золотого века. Когда в середине XIX века ее произнес Аполлон Григорьев, она имела один смысл, а когда в 30-е годы XX века эта же фраза звучала с трибуны съезда писателей, то она имела уже совсем другой смысл – она являлась смертным приговором для Введенского, Хармса, Клюева, Мандельштама и всех тех, кто не подходил под это «всё». Действительно, там, где «Пушкин – наше всё» в условиях тоталитарного режима, не может быть ничего иного – ему просто нет места. Может быть, единственно возможное место для иного – это старый чемодан, хранящийся под кроватью в коммунальной квартире блокадного Ленинграда.

Начало железного века русской литературы ознаменовалось разоблачением культа личности Сталина, а начавшаяся после этого хрущевская «оттепель» в какой-то момент породила иллюзию возникновения новой литературной ситуации, в которой уже нет официальной и неофициальной, репрес-

сирующей и репрессированной литературы, но есть единое литературное пространство, существовавшее некогда в эпоху золотого и серебряного веков. Эта иллюзия вызывала крайнее воодушевление и побуждала огромное количество людей, затаив дыхание, слушать стихи Евтушенко, Вознесенского и Ахмадулиной, захлеб читать повести Аксенова и самозабвенно подпевать Окуджаве. Однако на поверку эта ситуация оказалась всего лишь слабым воспроизведением уже давно существующих моделей и уже давно отработанных литературных жестов. К тому же, в отличие от подлинности моделей и жестов золотого и серебряного веков, модели и жесты эпохи «оттепели» таили в себе какую-то «ненастоящность» и «неподлинность». Это было связано с тем, что сложившаяся литературная ситуация представляла собой всего лишь заигрывание дозволенного с недозволенным, в результате чего в рамках дозволенного мог возникнуть разговор о недозволенном. Каждый мало-мальски заметный автор того времени, каждый мало-мальски заметный текст был как бы наполовину официальным, а наполовину неофициальным, наполовину разрешенным, а наполовину запрещенным, и эта половинчатость после десятилетий тоталитарного пресса на какой-то момент могла показаться новым явлением литературной истины. Однако все очень скоро вернулось на «круги своя»: начались литературные процессы, Солженицын и Бродский были отправлены за границу, а Евтушенко, Вознесенский и Рождественский стали новой ли-

тературной номенклатурой. В этот момент могло показаться, что эпоха железного века так и не сформирует свой собственный тип взаимоотношений автора, текста и социума и что ее отличительной особенностью будет являться использование и воспроизведение уже давно существующих типов взаимоотношений. Другими словами, могло показаться, что отличительной особенностью эпохи железного века является именно неспособность к созданию собственной текстовой парадигмы. Однако новый тип взаимоотношений автора текста и социума все же дал о себе знать, и сформулирован он был уже в середине 1970-х годов в кругу московского концептуализма и соцарта.

Мне кажется, что основным побудительным мотивом, приведшим к возникновению новой текстовой парадигмы и нового типа взаимоотношений автора, текста и социума, явилось тотальное недоверие к прямому высказыванию, причем к любому прямому высказыванию, будь то «официальное» высказывание или высказывание неофициальное – диссидентское. Вообще содержание высказывания перестает представлять какой бы то ни было интерес, и все внимание начинает концентрироваться на том, каким именно образом высказывание становится возможным и на каком основании оно возникает. Таким образом, предельно упрощая проблему, можно сказать, что практика московского концептуализма представляла собой критику прямого высказывания. Эта критика принимала разные формы у Пригова, Со-

рокина и Рубинштейна, но суть ее всегда сводилась к одному – к пресечению властных претензий языка и к нейтрализации репрессивных механизмов, действующих в каждом тексте, содержащем прямое высказывание. Если в авангардистском типе взаимоотношений автора, текста и социума автор репрессировал социум при помощи своего текста, а в эпоху бронзового века автор вместе со своим текстом подвергался репрессиям со стороны социума, то в эпоху железного века московским концептуалистам удалось сделать наглядной работу репрессивных механизмов, порождающих прямое высказывание, в результате чего были нейтрализованы властные претензии и текста и социума. Стало ясно, что эти претензии самым непосредственным образом связаны с верой в метанаррации, или великие рассказы. Это означает не столько утрату веры в те великие, непреходящие ценности, о которых повествуют великие рассказы, сколько утрату веры в сам принцип рассказа, в принцип повествования. Любое прямое, то есть не осознающее само себя, не саморефлексирующее высказывание является потенциальным великим рассказом. В творчестве Пригова, Рубинштейна и Сорокина высказывание осознает само себя как высказывание, и текст осознает сам себя как текст, но такое самоосознание высказывания и текста делает невозможным возникновение не только любого прямого высказывания и текста, но превращает в нечто ненужное любую последующую текстовую саморефлексию. Поскольку же текст и высказывание есть то,

из чего возникает литература, то все вышесказанное означает, что литература перестает быть чем-то необходимым и превращается в некий род entertainment'a. Все это позволяет утверждать, что с определенного момента литература перестает быть живым смыслообразующим пространством, порождающим литературные тексты, и превращается в некую культурную рутину, производящую лишь симулякры литературных текстов. И хотя после этого момента тексты отнюдь не перестают создаваться и потребляться, что неизбежно порождает видимость наполненной и активной литературной жизни, именно этот момент я связываю с концом времени литературы – в этом заключается одна из основополагающих мыслей предполагаемой книги, которую я так никогда и не напишу.



Я понимаю, что все только что сказанное может вызвать массу возражений, и поэтому в книге «Конец времени русской литературы» я должен был бы уделить немало места для их разбора. Однако поскольку я все же не пишу эту книгу, но только пересказываю ее содержание, то ограничусь лишь краткими замечаниями по поводу некоторых из этих возражений.

Первое возражение связано с глубокой верой в некое вечное существование литературы. В этой связи любопытно

привести один пассаж из только что вышедшей книги Афанасьева «Что такое музыка?». Упоминая о «занимательных» книгах Перельмана, в которых рассказывалось, в частности, о бесконечных возможностях мелодической комбинаторики, Афанасьев как бы мимоходом замечает: «О бесконечности литературы Перельман не пишет лишь потому, что это всем очевидно». Мне бы очень хотелось разделить с Афанасьевым эту всеобщую самоочевидность, однако я не вполне готов к этому и могу лишь предположить, на чем она может быть основана. Мне кажется, она основана на представлении, согласно которому предназначение литературы должно заключаться в том, чтобы описывать жизнь, а предназначение жизни в том, чтобы поставлять материал, который превращается в предмет литературных описаний. В качестве материала жизнь постоянно поставляет литературе новые события, новые положения, новые характеры, а литература постоянно описывает эти события, эти положения, эти характеры, дополняя их своими мечтами, фантазиями и домыслами, и, стало быть, пока длится жизнь, будет существовать и литература. Бесконечность многообразия форм жизни есть залог бесконечности многообразия форм литературного описания, и именно это позволяет говорить о «бесконечности литературы». Однако если мы будем говорить о настоящей литературе, а не о культурной рутине и не о художественном промысле, то литературные формы не описывают формы жизни, но вырастают из них и полностью обуславлива-

ются этими формами. Формы жизни являют себя в формах литературы, однако далеко не все формы жизни порождают формы литературы. Так, формы жизни допетровской России являли себя совершенно в иных, не литературных формах, и литературное пространство в России стало образовываться только в XVIII веке. Однако сейчас я не буду касаться этой темы и обращу внимание только на то, как формы жизни и порождаемые ими формы литературы сменяли друг друга в связи со сменами золотого, серебряного, бронзового и железного веков русской литературы, причем для упрощения задачи каждый век я свяжу с одним, наиболее репрезентативным, с моей точки зрения, литературным произведением.

Наверное, ни одно произведение не может соответствовать самой сути эпохи золотого века в той мере, в какой ей соответствует роман Толстого «Война и мир». Этот роман, являющийся всеобъемлющей картиной мироздания и человека, включающей и небо над Аустерлицем, и босые ноги Пьера, и великие исторические события, и мельчайшие подробности душевных движений конкретного человека, можно считать неким компендиумом золотого века. Полнота и даже преизбыточность реальности – вот что является основной особенностью этого романа. И именно утрата полноты реальности, и даже, может быть, сознательное преодоление этой полноты, становится основным событием эпохи серебряного века, что нашло наиболее соответствующее выражение в романе Андрея Белого «Петербург». В этом рома-

не живая реальность превращается в некую «мозговую игру» с призрачными перспективами Петербурга, с параллелепипедами и прямоугольниками вместо домов, с безликой и многоногой толпой или со «световым явлением» вместо реальной горящей свечи. В конце концов, истонченная реальность становится чем-то вроде тонкого слоя копоти на оконном стекле, чем-то вроде следа исчезнувшего оборотня, таящегося за словесным перевертышем Енфраншиш-Шишнарфне. Конечно же, демоническая призрачность и иррациональность Петербурга была воспета еще Гоголем и Достоевским и, конечно же, задолго перед тем, как Енфраншиш-Шишнарфне явился к Николаю Ивановичу, в камерке бедного художника из рамы вылезал уже странный старик, а к Ивану Карамазову наведывался уже сам черт, однако ни у Гоголя, ни у Достоевского дело не сводилось только к этому. У Гоголя есть еще сочная преизбыточность реальности «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а у Достоевского есть клейкие листочки. В «Петербурге» Андрея Белого уже не может быть никаких клейких листочков, ибо единственной, всепоглощающей темой этого романа становится растворение реальности в иррациональной призрачности перспектив предреволюционного Петербурга, и в этом новом ощущении реальности, быть может, заключается главное отличие серебряного века от века золотого.

Что же касается эпохи бронзового века, то ее эмблемой для меня давно уже стал «Котлован» Андрея Платонова. Ес-

ли в эпоху серебряного века происходило истончение реальности и превращение ее в некую «мозговую игру», то в эпоху бронзового века реальность подверглась грубой насильственной редукции и оказалась сведенной до уровня рефлексов трудового быта и физического выживания. «Котлован» – это состояние оскудения реальности, оскудения сознания, оскудения быта, и в этом смысле «Котлован» может рассматриваться как иллюстрация к словам Александра Введенского: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли». Однако мощь этой скудости и этой бедности такова, что она заставляет нас уважать себя, даже если мы этого совсем не хотим. В этом отношении проза Платонова, быть может, оказывается мощнее прозы Белого – она оказывается мощнее ровно настолько, насколько процесс насильственной редукции оказывается мощнее процесса самоистончения. Но чем может завершиться наметившаяся последовательность состояний: состояния полноты и преизбыточности реальности, состояния истончения реальности и состояния насильственной редукции реальности? Логически она может завершиться только одним, а именно парадоксальным состоянием полного изъятия и отсутствия реальности. Эта реальность, заключающаяся в отсутствии реальности, каким-то непостижимым образом воплотилась в тексте «Колымских рассказов» Варлама Шаламова, и эти рассказы являются для меня безусловным знаком последнего, железного, века русской литературы.

Есть что-то далеко не случайное в том, что «Колымские рассказы» как-то несколько затерялись среди громких литературных событий 1950–1970-х годов. Ни по степени известности, ни по степени уделяемого им внимания «Колымские рассказы», конечно же, не могут быть сравнены ни с «Доктором Живаго», ни с лагерной прозой Солженицына, ни даже с некоторыми модными в свое время и тиражируемыми до сих пор авторами, мужественно обличающими «советскую неправду». Мне же кажется, что здесь сработал инстинкт самосохранения, ибо сказанное Шаламовым слишком радикально, слишком невыносимо, слишком невыносимо. Гораздо легче посчитать это каким-то частным предельным случаем или просто отвести глаза в сторону. Иногда Шаламов напоминает мне одного из достаточно жутких героев Леонида Андреева, а именно Елиозара – Лазаря, который после своего воскрешения вплоть до самого конца своей жизни так и не смог отогреться от леденящих объятий смерти, в лоне которой он провел три дня. Подлинное житие Лазаря Тридневного рассказывает о том, что на протяжении всей своей жизни после воскресения он ел только сладкое, так как не мог избавиться от вкуса смертельной горечи. Судя по своим последним фотографиям, Шаламов, прошедший все круги колымского ада, до конца своей жизни так и не смог изжить переживания прикосновения к состоянию полного изъятия реальности – во всяком случае, в его лице и в его взгляде вполне ощутимы отсветы тех адских всполохов, среди кото-

рых протекала бо

# 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.