

Андрей Брунов

СТАТЬИ ИЗ РОМАНА

Андрей Брунов

СТАТЬИ
ИЗ
РОМАНА



Андрей Битов

СТАТЬИ
ИЗ
РОМАНА



МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1986

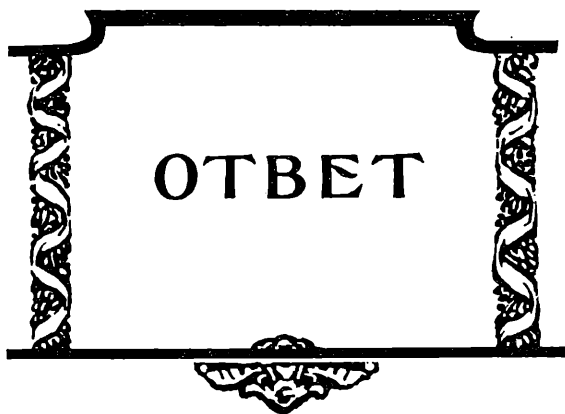
ББК 83. ЗР7

Б 66

Художник Владимир ЕРЕМИН

Б $\frac{4603010102-060}{083(02)-86}$ 467-86

© Издательство «Советский писатель», 1986 г.



ОТВЕТ

ДВА ОТВЕТА НА ОДИН ВОПРОС

(О жанре анкеты)

Интервью, анкеты, дискуссии, так называемые «круглые столы» — несомненно кажутся нам журнальной формой именно XX века. В воображении трудно поставить такой «стол» в редакции пушкинского «Современника» или спросить Чехова, каковы перспективы развития рассказа как жанра. Будто в XIX веке никто не спрашивал и никто не отвечал. Между тем жанр «вопрошения» куда более древний. Не так ли построены платоновские диалоги, не таковы ли схоластические беседы учителя и ученика, да и в древнерусской литературе не встречалась ли уже подобная форма (например, «Беседа трех святителей» XII в.)?.. Один попроще, другой поумнее... Простоватость вопросов, однако, кажущаяся, настолько хорошо на них можно ответить.

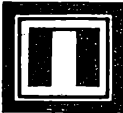
У нас вполне выработался жанр анкеты, где в вопросе формулируется желательный ответ («Представляете ли Вы себе своего читателя?», «Чем Вы объясняете безусловный подъем формы романа за последние годы?», «В чем, по Вашему мнению, выражается ответственность таланта перед обществом?», «Какую роль в обогащении национально-художественных традиций играет, по Вашему мнению, опыт других национальных культур?», «Пользуетесь ли Вы словарями и записными книжками во время работы?» и т. п.). Так преподаватель, экзаменуя своего протеже, натягивает его на тройку вопросами-подсказками, подсовывая ему расширенные вопросники-программы, где худо-бедно, но содержится уже информация на три с минусом. Будто основное в дискуссии — поставить вопрос, который никого не волнует (именно тогда много находится «что сказать»), в анкете — спросить о том, что «ясно, как шоколад» (почему он, кстати, так ясен?..), а за

«круглым столом» — свести счеты принципиальной дружбы. О вкусах не спорят... Но о чем же еще тогда спорить? Лучше — о вкусах. Проходит время, дискуссия заходит на круги своя (например, на одни и те же вопросы о критике я отвечал четырежды — в 1968, 1970, 1975 и 1978 гг., о рассказе — в 1964, 1969 и 1975 гг., о взаимовлиянии национальных культур — в 1972, 1982 и 1992 гг.).

Вопросы — забываются, ответы — остаются. С чем же это мы тогда так были не согласны, от какого злодея отстаивали рассказ как жанр, почему так полемически утверждали, что роман не погиб?.. Не сразу и вспомнишь. И тем не менее анкета — уже жанр, и жанр этот неплох. Он хорош еще и тем, что заставляет человека все-таки задуматься. Иначе — как ответить на вопросы, столь удаленные от опыта и забот непосредственной жизни? И вот, отвечая на них, человек может с удивлением обнаружить наличие связности и последовательности в своих мыслях, хотя только что был окончательно запутан в вопросах жизненных и насущных («Верно ли, что занимательность свойственна лишь беллетристике и противопоставлена серьезному искусству?» — «О нет! Конечно же нет!» — с облегчением отвечаю я, забывая о личных, коммуналных и издательских тяготах, и очень разумно обосновываю свое заведомое «нет»...). Этот разрыв неясности жизни и опыта и отчетливости ответов намекает на существование некоей абстрактной сферы, отдельной и независимой от собственного существования — параллельной, законной и отдохновенной — сферы, одной лишь интонацией серьезности завосвывающей право на видимую насущность и бесспорное уважение, — на *теорию*. И это потрясающее словосочетание — «сближение теории с практикой» — настолько устоялось и настоялось, что становится очевидно, в него вглядываясь, что «в жизни» это очень разные вещи — теория и практика, даже и не родственники. Но именно потому, что — не родственники, брак между ними возможен, и анкета выступает свахой, вопрошая у практика и у теоретика: у первого — про теорию, у второго — про практику, и они неизбежно спорят, ревнуя друг друга, и в конце концов, поменявшись местами, во всем друг с другом соглашаются...

СОЕДИНИТЕЛЬНЫЙ СОЮЗ

1. ПИСАТЕЛЬ И ЧИТАТЕЛЬ

ытаясь ответить на подобные вопросы, сразу чувствуешь, что попал в ложное положение. Читатель у нас, как известно, самый. Во всех отношениях. Не дай бог его задеть или не воздать ему должное. Между тем он сам, в своей личной, неконтролируемой практике, куда менее обходителен, обеспеченный неотъемлемым правом читать или не читать, раскрыть или захлопнуть. «Тоска», «заумь», «вранье», «халтура», «чушь» — вполне достаточные и исчерпывающие определения его отношения, то есть он, читатель, вполне своими правами пользуется. Каковы же права писателя перед читателем? По-видимому, «не любо — не слушай, а врать не мешай».

Писатель здесь находится как бы в неравном положении: каждый может ему сказать, потому что, написав, он все сказал, высказался. Теперь наша очередь. Каждый может ему сказать, не каждого стоит слушать. Обсуждения, на которых всем дадут высказаться, характеризуются прежде всего тем, что, если сложить все мнения по принципу математического сложения сил, результирующий вектор окажется равным нулю. Мечущийся вслед за каждым мнением автор, впадающий из отчаяния в сладостное размягчение, окажется сидящим ровно в той же точке, на своем месте, только несколько распаренный и опустошенный.

Читатель хамящий и читатель лстящий взаимно сокращаются, находясь на полюсах трезвого отношения. Значительная середина в этом диапазоне — читатель самовыражающийся в своем мнении. Тут можно встретить очень много интересных людей, которым следует рекомендовать самим

Анкета журнала «Литературное обозрение» — «Читатель и писатель» (1977—1978).

написать то, чего они у вас прочли или не прочли. И где-то там, в глубине, на задних сиденьях, скромно мерцающий и возмущенный всеобщим непониманием, так и не высказывается *ваш* читатель, тот самый, сокровенный, понявший вас ровно в том смысле, в каком вы все это написали, не больше и не меньше, а — точно.

Не знаю, так ли уж надо его любить, вернее, надо ли его так уж любить, читателя, но уважать его надо. К этому я вижу лишь один путь: верить в его умственные, душевные и прочие возможности, ни в коем случае не снижая уровня требований к себе за его счет. В вопросах актуальной ныне проблемы качества никаких скидок читателю быть не может. Про человека известно, что он ищет, где лучше, с той же ответственностью, как рыба — где глубже. Однако, оказывается, тому, что чего лучше, еще обучиться надо; всю жизнь мы этому и учимся на примерах теперь уже более сложных, чем очевидные предпочтении тушенки баланде и отдельной квартиры коммунальной. В тонкости предпочтения и заключена сама возможность качества как такового — качество качества.

Один умница так сказал (за точность цитаты не поручусь): «Принято считать, что родители должны любить детей, а дети — уважать родителей. Как раз наоборот. Родители должны уважать детей, и тогда детям ничего не останется, как любить родителей».

Мне всегда казалось, что писатель — это такой человек, для которого писать есть наиболее эффективный способ постижения жизни, то есть он познает на бумаге гораздо точнее, сильнее и глубже, чем в повседневной практике жизни, как бы он много ни «изучал» жизнь. Отсюда и сама потребность в письме. В жизни он не способен вызвать в себе того же напряжения духа, как за столом. В жизни он если и не глупее, то ординарнее. В этом и только в этом смысле писатель пишет «для себя». При этом (один больше, другие меньше) он и способен выразить нечто более ценное для всех, чем обычный речевой обмен опытом.

Конечно, в меру таланта и в силу накопленного опыта писатель становится способен и напрямую адресовать свое произведение читателю, уже без той жгучей личной необходимости самому попытаться постичь им не познанное (не до конца познанное). Для честного писателя — это область «чистого» заказа. Когда его *требуют*. В моей практике, за исключением редких внутренних «посвящений» (страниц, адресованных конкретному человеку, с мысленным представлением его как читателя), таким заказом были «Уроки Армении», многое и в

других «путешествиях». И все-таки удача при наличии такого «заказа» таится в проникновенности и личном открытии, своей пораженности целью.

Итак, именно с личной заинтересованностью в постижении той или иной проблемы жизни, с неясным образом прекрасного, своего читателя за гранью стола пишется вещь, и в этом смысле она никогда не предназначена тому конкретному существу, которое, пользуясь своим неотъемлемым правом принадлежности себе, станет произведением «обладать». Успех же писателя волнует (конечно, волнует!), но волнение это вне пределов самой работы, когда полезное, а когда и просто суетное.

Однако долгое время может подвергнуть сомнению любое убеждение, любой опыт. Раз или два мне удалось лично столкнуться с тем идеальным читателем, которого могло рисовать лишь воображение. (Я не имею в виду читателя восторженного или льстящего, как бы приятна или неприятна ни была встреча с ним.) С одним из них меня связала личная дружба, длившаяся почти десять лет. Неоценима та помощь, которую на протяжении этих лет оказывала мне Елена Самсоновна Ральбе. Она старше меня более чем вдвое; ее читательский вкус и опыт многократно превосходил мой. Знакомство наше завязалось по переписке (опыт, никогда не бывающий удачным...), очень вскоре она оказалась первым читателем всех моих вещей. Когда в этом году ее не стало, я понял, что потерял вполне биографического человека. Она была не один из, а единственный читатель, которого мне послала судьба, замыны которому не будет.

На практике приходится вооружаться наименее разоряющим творческую энергию цинизмом в отношении читательского восприятия: за тебя или против... Вывод из этого может быть только один: поскольку ты свое слово высказываешь первым, а потом отдаешь его на безответный суд, слово твое должно быть максимально полным, ты должен потребовать от себя все за столом, с тем чтобы быть уверенным, что сделал все, что мог, и вполне выразился.

Но тихий образ незримого читателя, воспринимающего тебя в твоём смысле, остается. В самом начале своей работы я разработал для себя следующую утешительную теорию: одного точного понимания со стороны достаточно для того, чтобы убедиться, что ты и был точен, ибо идентичное толкование может встречаться лишь в пределах истины, — двух одинаковых безумий не бывает, они не могут встретиться или встречаются с той же вероятностью, как столкновение в ми-

ровом пространстве двух астральных тел. Тебя поняли — ты не безумен. Тебя поняли — вот доказательство твоей нормы.

Читатель и писатель или писатель и читатель? Из тьмы ускользающих в глубине и тающих на поверхности смыслов этого соотношения я считаю необходимым для начала остановиться на порядке этих двух слов и предпочесть вторую комбинацию, поставив писателя первым. Хотя бы потому, что книга сначала пишется, а потом читается. Хотя бы и потому, что писатель сначала был читателем до него написанных книг.

Проблемы здесь никакой нет, потому что читатель и писатель есть реальное, действительное и действующее соотношение производителя и потребителя, при котором контакт практически равен нулю. Мы не знаем лично того человека, который нам испек и сшил, и он не знает нас. Знакомство, мягко говоря, необязательно. Мы можем уважать чужой труд, лишь добросовестно исполняя свой, плодами которого сами пользуемся минимально. Возможность перечитывать собственные произведения приблизительно такова. Однако разница есть, и принципиальная, в этом личном незнакомстве: человек, прочитавший твою книгу, лично знаком с тобой, поскольку всякое художественное произведение несет, как известно, отпечаток личности автора. И это одностороннее знакомство опять же ставит читателя на второе место. Поскольку он не представлен. Вместо него перед автором некое симпатичное, положительное, разумное, расплывчатое существо, увидеть которое во плоти грозит острым чувством неловкости.

Помнится, выпустив первую книгу, я очень хотел встретить человека в метро или автобусе, читающего ее. Этот случай мне выпал лишь лет через десять, когда книжек у меня было выпущено уже несколько, а читателя своего я так еще ни разу не видел (читателя, то есть читающего меня, а не кого-нибудь или что-нибудь, человека). Он ехал в метро, точно так, несложно, я это себе когда-то и представлял... Он читал и смеялся (приятно!). Но читал он не последнюю (лучшую) и не предпоследнюю (тоже ничего), а вот ту самую мою первую детскую книжку. И мне показалось, что смеялся он над тем моим ожиданием его, живого, встретить.

Что и говорить, писатель и издатель казались мне к тому времени куда более реальным соотношением. Но издатель как читатель — это уже что-то другое. Критик как читатель тем более. Читатель из коллег, читатель-литературовед или трепетный читатель, сам пробующий свои силы в том же, простите, деле... Все это наши реальные до личного знакомства читатели — они-то и заслоняют тот первый и нежный образ

читателя вообще, живого читателя, читателя *тебя*. Такой читатель, по-видимому, есть. Но он тайна. Обнаружив себя, он, как правило, переходит в одну из вышеперечисленных, более частных категорий, то есть исчезает, сохраняя, слава богу, соотношение писатель и читатель неизменным, то есть неизвестным.

Это сокращение ведомого мне читателя и сохранение таинственного, неведомого кажутся истинно благословением, оставляющим писателя наедине с собственной совестью, супротив самого себя.

1977

2. ПИСАТЕЛЬ И КРИТИК

Мне еще ни разу не хотелось спорить с критиком. Ни — когда я с ним был не согласен, ни — когда более или менее согласен. Разве что иной раз хотелось спросить: «А ты кто такой?» — но этот спор сугубо устный, не для печати. Дело тут не только в моем высокомерии — дело еще в том, что сам критик никогда со мной не спорил: он мне давал *оценку*. Что же спорить — с отметкой, что ли? Не тройка, а четыре с минусом... И тут, с самого начала, мне хочется поставить под сомнение одно распространенное убеждение, убедительное заблуждение о том, что критика воспитывает писателя, причем именно это прежде всего и призвана делать. Мы не в школе. Писатели, как правило, сильно взрослые люди, и если пишут плохо, то не потому, что написать плохо было их намерением. Критика может писателя обрадовать или огорчить. Но это — как бы сказать? — более хозяйские, огородные эмоции: будет дождь или нет, взойдет или померзнет, — в таком духе. Вряд ли писатель, который рассуждал бы таким образом: ага, меня ругают, значит, не прошло; следовательно, надо повернуть иначе, чтобы того больше не было, что было, а то, чего не было, появилось... — вряд ли такой писатель интересуется критикой. Это допущение отпадает, потому что он о себе не прочтет, а не прочтет потому, что о нем и не напишут. И хотя критика, сплошь и рядом, имеет наставительный тон именно в адрес писателя, следует признать, что критика пишется не для тех, о ком она написана. Слишком мал тираж такого читателя. Вернее, для такого читателя он слишком велик. Критика, стало быть, пишется для читателя более широкого.

Дискуссия «О состоянии современной прозы» в «Вопросах литературы» (1975—1976).

Читатель у нас, как известно, самый. Во всех отношениях. Время от времени в той же критике раздастся здравый голос, что он еще и не только велик, но и не так глуп. И этот читатель, которого критика берет под свою защиту от писателей, следует признать, читает критику меньше, чем прозу. Но тираж первой тетради «Литературной газеты» не меньше тиража второй тетради. Журнальная критика выходит не меньшим тиражом, чем проза в том же журнале. А в отношении успешных произведений тираж критики многократно превышает их собственный. Эти грубые выкладки приводят к тому выводу, что критика, печатаемая массовыми тиражами, предназначена быть прочитанной массовым же читателем. Однако критику читают прежде всего сами критики. Развязываются дискуссии. Некоторые из этих вялотекущих пожаров пыхают по нескольку лет (например, дискуссия о рассказе... впрочем, и о романе). Если критики могут полагать, что написали статью и для читателя, и для писателя; если писатель, пролистав рассуждения не о себе, полагает, что они написаны для других, то широкий читатель, пропуская критику, сплошь и рядом убежден, что критика написана не для него, а чтобы «писатель знал», их, мол, дело.

Легко себе представить эти мои выкладки развеянными в прах очередной дискуссией «Нужна ли нам критика?». Колхозник, шахтер и писатель возьмутся за одно перо. Раздастся обиженный голос: «А я читаю критику!» Будет доказано, что у критики есть свой широкий читатель из истинных ревнителей литературы, что читатель этот ширится, что настоящий читатель — как раз именно тот, вдумчивый и заинтересованный, который критику читает. В жалкой оправдательной заметке я напишу, что меня неправильно поняли, что я не то хотел сказать, что это я как раз за критику, а не против, как же я могу быть против... Есть у нас, и у прозаиков и у критиков, в любом случае, верная армия учителей литературы, преподавателей вузов, студентов и втайне пишущих людей всех профессий и возрастов — это многие сотни тысяч, поглощающие любой тираж.

Я не о том, не о том... Я о том, что пресловутое «нечего читать» — это еще и *некому* читать. А вот последнее — прямое дело критики.

Скажем, вот эта дискуссия, на этих вот страницах, жанр которой, против предыдущих выкладок, оправдан тем, что протекает она в специальном на то журнале... Дискуссия в принципе о том, хороша или нет сегодняшняя наша проза, то есть на тему, есть ли она. И обе точки зрения («да» и «нет»)

имеют свое, хотя бы психологическое, основание. «Как же так — нет?!» — воскликну в строку и я и приведу следующий ослепительный довод. Вот вы говорите «нет» так, будто она (литература) только что была... Да вы откройте любой журнал или альманах тех лет, которые вам запомнились, — вы же захлопнете его в тот же миг от разочарования и ужаса. Вам придется тут же признать, что сегодняшней уровень прозы и стихов тогда и не снился, а такие вещи, как сейчас, и напечатаны бы тогда быть не могли, а если бы были — какой же бы это полетел тогда пух разноса там, где сейчас всю царит справедливая похвала. Разве снилось кому-либо в ту пору начинать на таком уровне, на каком начал с первого же опубликованного рассказа Анатолий Ким? Мы начинали совсем не с того своего уровня, за который сегодня можно отвечать. Мы формировались внутри общего литературного процесса, барахтаясь в его пене. «Да, но вас было много — сейчас один Ким». — «Как же один!..» — я неуверенно назову еще два-три имени. Придется согласиться: раньше было больше. Но ведь и хуже! «Зато тогда любое возникновение отмечалось сразу же, всеми читалось и подхватывалось; все крупные современные литературные репутации родились в то время, а не сейчас. Сейчас почти невозможно возникнуть — смотрите, как глухо вокруг того же вашего Кима!..» Мне ничего не останется, как согласиться с моим невидимым оппонентом. И тут мне придется примкнуть к той точке зрения, что таки «нет», что правы и те, кто говорят, что ничего сейчас нет. Я уже согласился с тем, что проза сейчас есть, что, может, именно сейчас, когда давно уже схлынул вал исторического и литературного подъема, на отмели осталась именно литература, те несколько задыхающихся, как рыба из воды, писателей, приспособляющихся жабры под бронхи, но живущих, но развивающихся, те несколько, которые и могут оказаться литературой в более или менее подлинном смысле слова (как и весь наш блестящий XIX век — несколько имен), той литературой, которая аккумулирует новое историческое время. Я согласен с такой обнадеживающей оценкой современного литературного процесса, но в том смысле, который имел в виду мой невидимый оппонент, — литературы (и прозы) сейчас нет. Она — ненасущна. Время перестало узнавать себя в ее отражении или не озабочено узнаванием, то есть не «приспело».

Да, этого радостного всеобщего сопереживания не стало — а мы говорим, что литература не оправдала наших надежд. Всегда-то (и для нее это слава богу) русская литература была и за папу, и за маму, без нее мы как бы и сироты. Скорость

человеческого ожидания опередит любой естественно текущий процесс. Дети хотят скорее вырасти, жениться, выйти на пенсию и только умереть не хотят. С детства известно, что, если торопить время, оно останавливается. Сколько ни погоняй стрелки — никак не проходят быстрее ни сорок пять минут урока, ни Новый год не наступит и минутой раньше, каникул не дождешься. Так же и когда люди вдохнут глоток времени, то перспективы развития и счастья предстанут перед их незадумчивым взором значительно быстрее, соответствуя желаниям, но не историческому процессу, который течет и замирает по своим законам, не совпадающим со временем одной человеческой жизни или жизни одного поколения, подчиняющихся неумолимому закону возраста. Люди стали старше быстрее, чем за их время осуществились однажды возникшие ожидания. И не то, что литература сейчас плоха — давно она такой хорошей и не бывала, — а то нехорошо, что переживание ее насыщенности куда-то делось. Раньше был вкусен и плохо выпеченный хлеб — теперь изжога и от деликатеса.

Что в прозе хорошо — это, что она терпит любые к себе претензии. В этом дань уважения к отрасли: всегда от нее можно пожелать и еще чего-то, сверх лучшего, — нет верхней границы (зато нижняя поджимает...). Что нехорошо в критике, что к ней трудно подобраться с тою же мерою требований. У прозаика может возникнуть ряд недоумений во взаимоотношениях с нею. Первое, в котором критика и не виновата, — опоздание. К тому времени, когда может возникнуть разговор о твоей вещи, она не только необратимо сделана, но и «пройдена», как в самом школьном смысле — урок. Трудно ощутить ласку, возвращенную тебе через год; еще труднее перенести порку через два года (я беру минимальные сроки). Таким образом, отношения автор — критик лишены взаимности во времени. Автор необходимо делает свои поспешные выводы из свежего опыта, чтобы начать новое. И поскольку вдумчивый критик стал, на мой взгляд, предпочитать анализу вещи анализ пути автора на основании появления новой вещи, то автору приходится оборачиваться назад, чтобы увидеть (или не увидеть из-за поворота) ту точку своего пути, которую наколот своим флажком критик. Живой писатель давно топает впереди этого разговора с легчайшим из всего своего скарба узелком нового замысла за плечами... Второе, и это уже принципиальней, — автор может ждать от критика некоторого обнажения, открытия своей вещи, которого он как художник не мог себе позволить, — и это он получает редко, вынужденный

довольствоваться относительным разбором и главным образом определением своего места. Будто бы так: течет некий Стикс, называемый литературным процессом, в волнах его барахтаются, с трудом выплывая, авторы повестей и романов — критик на берегу, смотрит вдаль (как в том анекдоте: и тут выхожу я в белом фраке). Будто не писатели создают литературный процесс, а литературный процесс — их. (Не спору: и то и другое, — но критика, по естественным представлениям, прежде всего призвана отметить появление нового.) Новое не только появляется реже — его труднее создать (впрочем, создается всегда новое, не новое — воспроизводится); новое не только труднее заметить (мы скептически никогда не готовы его узреть), но и труднее описать. Вот смысл второго недоумения во взаимоотношениях автора и критика: критику не должно быть делать легче, чем литературу. Ибо критика — та же литература. Она тоже берется увидеть, и описать, и постичь то, чего до нее не было. Мне приходилось отмечать, как то или иное произведение (и даже тот или иной автор в целом) не достаивались широкого критического разговора (а иногда и никакого не было разговора), которого заслуживали. И дело было не в том, что разговор этот мог быть чреват или неуютен, а просто нелегко было сказать, не лежал на атласной подушечке ключ, безнадежно сопротивлялся материал. Приведу один пример (он мог бы быть не один): на протяжении десяти лет появляются повести Тимура Пулатова, каждая из которых могла стать предметом разговора и ни одна не стала. Я долго не понимал причины такого молчания, почему критика в упор не видит нового писателя (их так мало!), — причину эту я постиг на собственном опыте, взявшись за статью о Пулатове, — трудно. Три года я не могу найти решения, не удовлетворяюсь подходом. Мне эта статья будет стоить столько же, сколько и новая повесть. Понимаю, для критика это роскошь — писать статью три года. Но это он — критик, а не я. Писателю приходится иной раз брать на себя роль критика именно в отношении новых явлений, досадно огибаемых критикой. Вот что и обидно: открывают писателей те же писатели — критик подхватывает разговор, вряд ли с обидой сознавая, что довольствуется вторыми ролями. Не будь так, разве был бы вынужден Е. Евтушенко приподнимать рычагом своего имени репутации таких поэтов, как В. Соколов, или Г. Горбовский, или Н. Глазков, — ему хватило бы ролей и без роли мецената. Но никто не сделал этого за него. Каждый стремится сказать новое слово о предмете давно уже не новом. Трудно начинать разговор.

Опыт любого обсуждения говорит о том, как трудно начинать первым. Как все мнутса, подпихивая друг друга, говоря «я потом». Сколько же из собравшихся за «круглый стол», из тех, что непременно найдут, в свою очередь, что сказать, и понятия не имеют о том, что они думали о предмете разговора до того, как кто-то решится его начать... Если этот первый знал, что, — на него обопрутса, если не знал — выпятса, — и разговор состоялся. Уж не ампуа ли профессионального критика — именно начинать разговор? В конце концов, все три статьи участников дискуссии хороши по-своему, демонстрируют «уровень». Но роль наиболее уязвимого из них — Е. Сидорова — наиболее и по душе. Он рискнул начать, в его неудовольствии есть неравнодушие, та задетость, которую мы утратили с юностью. Наверное, некоторые последующие статьи выиграют от сравнения с ним, но это все-таки именно он в какой-то форме осмелился несправедливо заметить: нет, не великая еще это литература.

Не великая и критика. Я предпочту в запальчивости прокукарекать «Сам дурак», чем в очередной раз пожать плечами: о чем речь... Речь ли о том, как повлияло кино на прозу, а проза — на кино, речь ли о том, умер или еще дышит роман или рассказ, речь ли о том, какая фраза характерна для современного стиля, рубленая или нет (бифштекс бывает рубленый, а не фраза), речь ли о том, что длиннее, беллетристика или документальный жанр... речь ли о том, что ЕСТЬ, или речь о том, чего нет, — вот в чем вопрос. И если это предмет для новой дискуссии, то я заранее отказываюсь в ней участвовать. Хватит ликвидировать любую проблему разговором о ней. Дискуссия, как амеба, обволакивает проблему, растворив ее в бесформенном своем теле.

В литературе появились наконец вещи, о которых мы с полным основанием можем сказать: это литература. Казалось бы — ура! началось! Нет, уже было. Над сегодняшним литературным процессом — тихая ряска критического успокоения: почти все довольны. Все поумнели и повысили уровень. Чинность и благопристойность матово легла на лица: сказать что-нибудь не то — просто неприлично. «Позвольте, куда вы лезете? — с полным основанием можно сказать мне. — Ты что, забыл? Ты что, не помнишь? Благодарите бога, что все так». Так нет же, не благодарю. Какими мы стали тонными! Во всем знаем меру. Плавно гнем фразу, как по телевизору, киваем: «Совершенно с вами согласен», «Я бы хотел присоединиться к точке зрения, сейчас так глубоко сформулированной нашей глубокоуважаемой Амалией Ивановной Рипельмопс»,

«Мне приятно отметить, что сегодняшнее наше обсуждение... меня только покорило одна оговорка единственного оратора, подозреваю, что он вовсе и не хотел этого сказать». А мне приятно было бы отметить, что сегодняшнее наше обсуждение ни на что не похоже, а похоже черт-те знает на что. Как если бы присмотреться, не похож ни на что ни ты, ни я, ни он, ни сегодняшний наш день. Современность — великое слово. Так ведь это то, что — сейчас.

Совсем мы перестали погибать. Что вы! я не в том смысле — не дай бог и слава богу... За столом мы перестали погибать, и писатели и критики. Мало трудимся (я не в смысле пота — он литературу не делал, а в смысле крови). Зато много знаем, до чего же труден и сложен литературный процесс. А без этой гибели за столом — литература не действует, как не лечит бальзам без души растворенного в нем живого раба. Нас тихо опутывает психология обывателя, не надо узнавать ее по школьной программе — не узнаешь; и мешане, и обыватели сейчас не классические, а другие, еще не узнанные в лицо. Вон вы стоите с ним в коридоре, беседуя о Кафке, Антониони или Вознесенском, сличая свои точки зрения и довольствуясь тем, что они совпадают до точки, что вы одного поля ягода. Не виноват в этом даже Вознесенский, а не то что Кафка или Антониони, — они тысячу раз погибли над каждым метром своего текста или пленки. Как он интеллигентен и мил, ваш собеседник! Как вы милы!..

Как глубок в нас навык употребления положительных и отрицательных слов! Слова-то ведь — не хорошие или плохие, а что-то означающие... Скажи я, например: «Пародия — низкий жанр», — какой продолжительный дискуссионный вопль может начаться! Скажут: вовсе не низкий, а очень талантливая даже бывает пародия; а мне помогает пародия, а я ее люблю; если пародия не смешна, скажут, а если она смешна... Никто не подумает, что слово «низкий» есть эстетическое определение, известное с древности. Скажи я «кризис жанра» — закричат: как же кризис! а это вам что — не рассказ! и это ли не роман?.. В этом оправданном негодовании как-то забывают, что кризис — это не хорошо или плохо, а нормальное явление литературного процесса, почти как есть день, а есть ночь, есть весна и есть осень. Пушкин не сказал, что осень лучше весны, он сказал, что осень он любит, а весну — нет. И уже не знаешь, что ругань, что похвала. Утонченный, изысканный, интеллектуальный, сентиментальный — это что, ругают тебя или все-таки ничего, позволяют быть? Вслушайтесь в такую фразу: «Да, это хорошо написано...» — припом-

ните интонацию — мороз по коже: ах, что же сейчас будет? какое НО опустится следом на голову? Какие уж тут дискуссии...

Из всех предложенных мне журналом вопросов я, вышло, вцепился в последний (восьмой), — возникает ли у меня желание спорить с моим критиком? А, право, у меня возникали оригинальные идейки и по остальным семи (например, о роли кино в развитии прозы я тут же построил более блестящую, чем истинную теорию...) — и вдруг странная взяла меня острастка: я ответил бы на все семь вопросов не потому, что у меня тоже есть, что на них не ответить, а потому, что я тоже могу. Я тоже что-нибудь думаю по всем этим вопросам. И он что-нибудь думает, и она. А если не думают, то скажи им: подумайте... — ведь что-нибудь и подумают. Не может быть, чтобы так-таки и имели наглость сказать: да ничего я не думаю по этому вопросу — у меня есть более насущные проблемы. Насущность — вот проблема. Необходимость сказать — вот мерило.

1975



ИСКУШЕНИЕ АКЦЕНТОМ

1. БОЛЕЕ СМЕЛО СЛЕДОВАТЬ ТРАДИЦИИ



вынужден признать приглашение к этому длинному «круглому столу» за щедрый аванс, а свое согласие принять участие в этом пире — за легкомыслие.

Тут нельзя не отдать должное критикам, их заработанному праву: недостаточно верить в собственное мнение, надо знать все, чтобы его же и произнести. Взгляд на литературу может быть двояким: либо как на восхождение на пути к идеалу и шедевру, от подножия до вершины, где замершая цепочка путников означает прикованность к ступеням и уровням; либо как на область человеческой деятельности, которой свойственно все, как и любой человеческой деятельности, — скажем, торговле или футболу. Первая оценка является как бы любительской, другая как бы профессиональной. Первая свойственна читателю (вкусовая), вторая критику (объективистская). Ознакомившись с выступлениями людей, много изучавших таджикскую прозу, я прихожу к мысли, что то, что отдельные явления мне могут показаться простыми и понятными, отнюдь не значит, что между этими явлениями существуют столь же простые взаимоотношения. Если абсолютные качества произведений измерять и откладывать по вертикали, то их существование по общественной горизонтали окажется одинаково сложным и любопытным на каждом из уровней. К сожалению, в данном случае я способен лишь на первый род оценки, с любопытством прислушиваясь к выразителям второй.

К моменту приглашения участвовать в «круглом столе» мое знакомство с таджикской прозой ограничивалось произведениями Айни и Икрами, уже признанных классическими. Эти произведения были на историческую тему. А за те не-

Выступление на «круглом столе» «Дружбы народов» в Душанбе (1972)-

сколько дней, что предшествовали нашему приезду, я успел внимательно познакомиться лишь с четырьмя произведениями на современную тему четырех новых для меня писателей. Вот названия повестей: «Фея острова», «Песня моего города», «Сердце к сердцу тянется» и «Последняя ночь». Перед этими прозаиками — будущее, написанное же — написано...

Недостаточное знание — прекрасный повод для стремительных обобщений: ничто не препятствует резвящейся мысли. Так, представителю неизвестного нам окружения мы начинаем приписывать как индивидуальные черты общие для всех в этом окружении. А когда сталкиваемся со вторым представителем и обнаруживаем сходство, то уже отказываем в индивидуальности и тому и другому. Бог троицу любит, три — это уже ряд, сходство с третьим — кажется нам открытием закона, и мы закрываем ряд. Суждение, поражающее знатока своей неточностью, кажется нам абсолютно верным. То же самое произошло и со мной.

Все четыре повести предстали для меня своим общим, а отличия их друг от друга оказались этим общим заслонены. Мне стало казаться, что я в четвертый раз читаю одну и ту же повесть. Я составил добросовестные списочки героев, имен, профессий, кто — с кем, но, и постоянно справляясь с ними, с трудом отличал теперь уже список от списка. Оставалась одна, в четыре раза толстая, повесть о том, как одна очень красивая девушка хочет учиться и работать, но держится столь свободно и независимо, что внушает отсталым и темным людям даже сомнение в ее чистоте и невинности; в то время как другой замечательный юноша хочет работать на стройке, а не идти сразу в институт; или, наоборот, хочет учиться в бедности, в то время как ему уготована выгодная работенка или женитьба; но они-то, юноша и девушка, любят друг друга, хотя их порознь хотят женить или выдать замуж за людей, которых они никак не любят; и тут появляется клеветник, интриган, нехороший человек, который строит козни, клеветает, хочет удовлетворить свои низменные потребности; он, единственный, все время хотя бы действует, нечто предпринимает, бессмысленное, бестолковое, чаще всего себе во вред, и так — бескорыстно служит сюжету; но тут же, ему впору, всегда пребывает мудрый старик, бригадир, садовод, председатель, который, единственный, с самого начала понимает, что девушка — чиста, а юноша — прав, который подпирает их своим дружеским советом, синхронно с действенной суетой негодяя — взяточника-сластолюбива-врага-машинной-уборки-хлопка или своевременной-уборки-урюка-падун-

ца; и вот этот-то мудрец к концу выводит негодя на чистую воду, любящие сердца соединяются и едут вместе, одна — на стройку, другой — в университет, хлопок — убирается машиной, негодяй — идет под суд, в саду мудреца — расцветает урюк.

Я прекрасно сознаю, что точно так можно пересказать «Анну Каренину» или «Манон Леско», если не уметь читать художественную литературу. От чтения этих повестей у меня было именно такое впечатление, что я разучился читать. Меня никогда бы не смутила простота сюжета, прозрачность конфликта, однозначность характеров — подлец так подлец, честолюбец так честолюбец, красавица так красавица, — если бы эта простота, прозрачность и однозначность принадлежали бы сами себе, были бы целью и методом выражения, выявляли бы романтическую традицию, по-видимому свойственную; беда для меня заключается в том, что в данном случае это все-таки не черты литературы, а ее издержки.

Почему же то, что могло стать чертами и свойствами, стало слабостью и издержками? Дело, как мне кажется, пока вот в чем.

Дело — в высокой и древней национальной культуре, глубоко укоренившейся в национальном характере, с которым пока не сплавляется европейская и русская литературная традиция, хлынувшая в таджикскую жизнь за советские годы. Два метода, два зеркала. Оба по отдельности — не выражают, не отражают. Древняя культура не может выразить современную жизнь, а современная, усвоенная культура еще не может выразить национальный характер. Это, так сказать, трудности роста, характерные в своем роде и временные. Любопытно, что очевидные успехи киргизской и казахской прозы могут быть в этом смысле пояснены их младописменностью, отсутствием той богатой и развитой культуры, которая пока что — парадоксально! — «сковывает» таджикскую прозу. Эти молодые культуры недавно диких и кочевых народов как раз сравнительно легко и органично усвоили метод и опыт русской классической литературы, дав все-союзному читателю литературу — свежую и близкую — о еще не описанной и малоизвестной своей национальной жизни (процесс, так емко сформулированный Г. Гачевым как «ускоренное развитие литературы»).

Однако следует полагать, что лучше иметь древнюю культуру, чем не иметь ее. Это как-то очевидно. Не может она мешать. Надо ей, по-видимому, больше верить, слушая биение современной жизни. Любопытно, что и на Западе безоглядный

модернизм оказывается отставшим от времени, а явления, поражающие свежестью и новизной, выразившие современность, намекают на литературу более старую, чем XIX век.

Неприращение механически скопированного метода европейского реализма к национальной таджикской традиции и, в результате, неспособность художественно отразить (не говоря о том, чтобы выразить) современность — очевидна в этих прочитанных мною повестях. Пока что не писатели выражают словом, а их выражает слово, и можно лишь археологически предположить действительность, о которой они повествуют. Думаю, что жаждущий читать про свою жизнь, неискушенный чтением про себя читатель сумеет провести такую щедрую, как воображение ребенка, работу за несправившегося с нею писателя — и, вопреки художественной невыразительности, найдет там про себя, про волнующие его проблемы («при наличии отсутствия»), и эти повести будут благодарно прочитаны и вызовут эмоции и споры. Но не следует обольщаться этим эффектом. Пусть эта щедрая неискушенность не искупает плохо возделанного слова. Когда кушать нечего, питаются чем бог послал. И если можно и должно простить писателю неудачу при попытке выразить такую тугую, такую полную, такую невыразимую жизнь, какой является современность, если можно простить вторичность целого ряда приемов в новой быстро поднимающейся литературе, то намерение найти ту действительность, кото ей нет, исходя из желания применить метод, который уже есть и для своей-то действительности, на зависть эффективен, попытка найти «удобную» для копируемого метода действительность в окружающей нас, реальной, вместо страстной попытки любви, даже чужими и не опробованными еще методами выразить свою жизнь — такая попытка, по-моему, должна быть осуждена. Это уже не просто вторичность литературных приемов, это некая вторичность в квадрате, когда автор вторичен по отношению к самому намерению написать книгу. То есть, во-первых, он хочет вообще написать книгу, потом уже — как, а потом уже — о чем. Все — в обратной последовательности. Литература — все-таки необходимость. К сожалению, этого, самого сурового упрека, я не могу избежать.

Если сначала возникает намерение написать книгу вообще, а потом — мысль, о чем бы ее написать, то сюжет начинает так корчиться, так вырываться из рук, такие он абсурдные выделывает петли, что сумасшедшая задача была бы и масте-

ру — исполнить столь абстрактный заказ. Европейский сюжет не обходится без грехопадения женщины, восточный — с недалеким и многовековым кораном в подсознании — пытаются его скопировать... И что же получается — грифон? кентавр? Не скачет, не летает. В результате кудрявого сюжета с намеками на соблазн, неверность, похищения и изнасилования — девушка обязательно остается чистой, жена — верной. Для оправдания и выстраивания подобной схемы приходится все время подключать искусственных злодеев и спасителей, которые, как назло, тоже нуждаются в портретах и характерах; толпа героев окончательно перемешивается, и нужно обладать памятью иллюзиониста, чтобы различать их по именам. От механического подхода к задаче прозы и неперменного, искреннего, — впрочем, романтически приподнятого подхода к образу героя или героини — получается пресное повествование со сладким осадком; фиктивная решительность в ситуации, осложняемой нарочитой клеветой и коварством, чуть ли не с блеском холодного оружия под полой — и такая нерешительность в сюжете накануне развязки, — в конце концов... Это то, что в хирургии называется тканевой несовместимостью.

И самое досадное, что в результате такие произведения перестают быть национальными, переставая быть. И страстность, и горячая кровь, и, еще близкая заповедям, народная нравственность — все остывает в продрогший студень слов. Национальное мышление оказывается утраченным, европейское — неприобретенным.

Как я уже сказал, знакомство мое с таджикской прозой невыгодно ограничено. Я не выражаю здесь ничего мнения и представлятельству только за себя. Думаю, что настоящее знакомство еще мне предстоит и будет для меня более радостным. Я раскрою книгу таджикского писателя и увижу: вот писатель прочный и точный, к которому мои вышеизложенные претензии и огорчения никак не относятся. А ведь тоже пишет не на историческую, а на современную тему. Однако вдруг я не сомневаюсь, что его таджик — это таджик, что время действия — наше время, что цель писателя — человек, что по-таджикски его проза звучит еще лучше, чем в переводе. Мне не надо становиться таджиком, чтобы поверить в это. Значит — это литература.

2. РАЗЛИЧИЕ КАК ОСНОВАНИЕ ОБЩНОСТИ

Когда в описательный период биологии у человека, изучавшего меньших собратьев, кристаллизовались понятия вида, рода, семейства, отряда и класса, и все обретало свою стройную систему, то это был прежде всего взгляд только человека, взгляд сверху вниз, от общего к единичному, где единичность является наиболее общей: идентичностью, равенством вида. И лишь во вторую очередь стало понятно, что человек, определив систему, определил и свое место в ней. Это встречное противотечение частного в общем и тождественного в единичном — весьма поучительно для познания.

«У животных нет названья — кто им зваться повелел?» — как сказал поэт, и если бы муравью вдруг представилась досужая возможность обнаружить свое местоположение, каким бы образом продвинулся он в познании дальше своего вида? От частного к общему изнутри жизни... — трудно себе вообразить. Видимо, для муравья — ящерица со змеей не больше родственники, чем кошка и воробей.

И это естественно, что, познавая окружающее, человек легче «представляет» себе, в самых общих (иногда даже справедливых) пропорциях, предметы удаленные; но у него есть тяга поднести к глазам, и в предметах приближенных он ориентируется все хуже, ибо они становятся его жизнью. Более общее основание подошвы — Земля.

И сколько бы ни было споров или политики вокруг национальных вопросов: о нации и народе, о принадлежности к нации и национализме, о национальном характере и стирании национальных черт, — бесспорно одно: нация пока есть наиболее широкая естественная общность людей, и другого естественного способа разделиться на наиболее крупные человеческие сообщества у человека пока нет. Даже у писателей-фантастов, с их безудержно линейной экстраполяцией настоящего, когда они изображают время слияния народов в единую семью с окончательно стертыми национальными отличиями, вдруг объявляется сюжетная необходимость ввести инопланетян или даже иногалактян. Может быть, они и не вполне осознают, что разность и сравнение есть метод любого связного повествования; но они испытывают нужду снова заметить себя, обнаружив *другого*.

И если для человека — обнаружить другого человека,

Анкета в журнале «Вопросы литературы» — «Взаимосвязь и взаимовлияние национальных литератур» (1982).

кроме себя, и научиться понимать других людей — есть важнейший этап душевной зрелости, то для художника — это его крест и его труд. Если для читателя великая литература других народов, способная перешагнуть национальный барьер, есть доказательство, что все мы люди, раз чувствуем одно, а я — нормален и не одинок, раз у меня то же самое, — то у художника, который призван вызвать у читателя подобное чувство, процесс этот направлен как бы вспять, то есть в глубь одиночества: принадлежность миру, принадлежность нации, принадлежность себе. Если для человека чувство, что есть другие люди, просто необходимо и полезно в нравственном отношении, то для художника оно является обязательным и исходным пунктом его возвращения к творчеству. Тут, я думаю, и расположен смысл или «механизм» взаимодействия разного рода литератур — все-таки от противоположного.

Если же говорить о том, как «взаимно обогатились» (непреренно надо подменить процесс — прогрессом...) те или иные литературы опытом других литератур, то это уже не «механизм», а результаты, доступные специальным исследованиям: какая линия, какой мотив — как вплелись, как усвоились, как претворились и т. д., — то есть вопрос прошлого, а не настоящего.

Итак, обнаруживая существование *других*, чем мы, людей, обнаруживая, что они — *тоже* люди, мы отчасти обучаемся самим себе и вспоминаем, кто мы такие, после чего легче сказать себе, кто я такой. «Вспоминать», кто ты такой, с помощью другого — секрет и смысл близости. «Лучше знать других — это лучше знать себя» — вот позитив контакта.

Однако парадоксальна действительная способность проникнуть в существование *другого*. Достоевский в свое время патриотично отмечал более высокую способность русских понять душу другого народа, в то время как даже гениальный европеец, побывав в России, напишет о ней несусветную чушь (что — так). Но насколько точен в этом смысле бывает русский писатель (по-видимому, при действительно более щедрой открытости впечатлениям, большей способности «вжиться» и на время влюбиться в чужое) — это спорный вопрос. С кем до сих пор спорит русский путешественник о том, что англичанин — совсем не так чопорен, француз — не так легкомыслен, немец — не так скуп, как это принято «у нас» считать? С каким таким ходячим мнением он не согласен? Где оно ходит, невидимое? О том, что он не такой, написаны томы. О том, где он описан именно таким, как принято считать, — трудно отыскать хоть одно свидетельство. С кем же

мы спорим, кого опровергаем? Неужели все еще Карамзина, которого не читали уже лет сто? Как употребляем же мы слово «общественность» в современном нам смысле, не вспоминая или даже не подозревая о том, что его придумал и ввел в наш язык все тот же Карамзин... Короче говоря, мы не имеем подозрения о том, что же мы и когда усвоили, ассимилировали и переварили. И в какой мере мы — скифы, а в какой — еще какой-нибудь народ, не по плечу судить и Блоку. Но когда мы видим узор, слышим мелодию, понимаем речь, то *линия* (великий признак нации!) сразу проникает в нас как чувство родины или поражает как чувство другой земли. И этот неуловимый, невычислимый изгиб, это отличие, не в математике, а в жизни, даже прямой от прямой (ибо как-то по разному прям прямой угол церкви, кафедрала или мечети), и то легкое изменение, «обогащение», если хотите, национальной линии оттого, что мы повидали и другую, — учесть невозможно: оно — есть. Смысл говорения о том, что есть, заключается в том, что если это — есть, то смысл его не существует от-дельно.

Так что слишком уж торжественно и радостно, слишком педалируя мехи нашего пафоса, говорить о том, что есть, — это как бы отчасти уже и не верить собственным глазам. Есть, есть такое взаимодействие! Обнаруживать, что другие — тоже люди, с одной стороны, конечно, полезно (тем, кто это обнаруживает), но, с другой стороны, такого рода удивление — есть, пожалуй, крайняя форма невоспитанности, если не неуважения. Надо бы как-то поубавить эпитетов «про этот трудолюбивый и талантливый народ», ибо про какой народ мы не скажем того же по очереди? Ганг не впадает в Дон. Пусть и текут в разные океаны Ганг и Дон, рождая понятие мирового океана.

...Однажды я ехал в сидячем поезде по вечному своему маршруту Ленинград — Москва и коротал время доступным образом: заглядывал краем глаза в книжку попутчицы. Хорошенькая татарка подчеркнуто изучала английский язык. Этот неожиданный угол зрения позволил как-то иначе взглянуть на отчасти знакомый язык. Девушка читала хрестоматию, составленную из параллельных русских и английских текстов, попутно пополняя свой рукописный словарь. Русский текст был воистину «хрестоматиен», то есть известен мне практически наизусть, и тем с большим любопытством вглядывался я в его перевод, выполненный, казалось, тщательно и точно. Но вот знакомый и понятный мне герой заговорил — и что же? — это был другой человек. Нет, совсем не

тот паренек, что в русском рассказе, добрый и хороший, в сущности (*пер.* — «в душе»), молодой человек, робко и неуверенно, в большом смятении (*пер.* — «возбуждении») позвал будущую героиню боязливым «эй»... — нет, это был довольно-таки самоуверенный молодой человек, довольно-таки нагло окликнувший незнакомую девушку (*пер.* — «особу»): «Хэлло!» Это было уже «эй», одетое в джинсы. Хотя, возможно, для англосакса оно прозвучало столь же нежно и робко, как и по-русски... Под этим неудобным (в обоих языках и смыслах) и острым углом и словарик девушки поразил меня: «a bottle», — писала она, — «a drop». Я представил себе, в идиотском буквальном переводе, что «один человек взял одну бутылку, один стакан, сделал один глоток и уронил одну каплю на одну скатерть одного стола». Смех разобрал меня: нет, русский такой счет не любит! Предмет у нас не отделен от понятия предмета. Возможно даже, он понятие больше, чем предмет. До какой же степени по-разному могут быть трудны языки для изучающих! Их измучают наши окончания и склонения, нас — их артикли и времена. Как будто у них прежде всего — вещь и действие, а у нас — предмет и состояние... Слишком мало зная, я был скоропалителен в своих выводах. В мысли меня поражала ее выраженность, а не содержание. (А не слишком ли часто стал я сам — myself — употреблять в речи «свой» и «этот», задумавшись на минуту об английском языке? — спохватился сейчас я и вычеркнул из этого абзаца два обязательных для английского «my» и один «this».)

Думаю, эффекты взаимных влияний часто бывают вот такого рода. Не то откровение, не то недоумение, не то засорение... Примеры могли бы быть куда мне ближе по опыту: эстонскими, грузинскими, армянскими.

Мы живем не на островах. Множество народов и наций объединено хотя и почти недоступной человеческому сознанию, но общей и единой территорией. Общее государственное устройство, общий рынок, общая армия, межнациональные браки, наконец, русский язык, служащий не только для общения русских или с русскими, но и для общения других народов между собою, — действующие силы единственного и неповторимого по масштабам опыта. И будь я ученым, то прежде всего постарался перевести наш межнациональный опыт на точный язык науки: описал бы акценты народов, говорящих по-русски, и сравнил бы их с русским акцентом, и наконец понял бы, что это — огрузинивание или обрусение? или почему русский, проживший всю жизнь в другом языке,

сохранил «там» более русский (этнический) вид, чем мы, живя у себя, и настолько русскую фонетику, что мы ее воспринимаем уже как акцент? или почему бесспорный Пушкин может пропасть, став набором банальностей, а банальный в оригинале автор экзотически расцвести в переводе? Я бы сравнил частотные словари языков нашей страны и изменения этой частотности за шестьдесят лет: в каком языке чаще «я», а в каком «он», и на каком месте «мы», и у кого «быть» означает «есть»... Надеюсь, кто-то всем этим занят всерьез, ибо ни одна страна, кроме нашей, не способна дать столь неумозрительного материала для настоящего исследователя.

1972—1982



"НЕТ, НИКОГДА Я ЗАВИСТИ НЕ ЗНАЮ..."



Массова ли дискуссия о массовости культуры? Она почему-то обидна. Обидна своим критерием. Почему Игрек, который много хуже Икса, известен каждому, а Икс — никому? Не продешевил ли Эн лишь потому, что на него стали оборачиваться на улице? А ведь вроде был талантливый и честный художник до этого... А если я вдруг люблю не избранного, а всеобщего любимца, не слаб ли я по линии вкуса... Быть никем не признанным — трагедия, а быть всеми признанным — фарс... Дискуссия грозит перейти в обычный спор о вкусе, о котором не спорят, с самым веским доводом: а ты кто такой? Не стоит «оспоривать глупца» друг в друге. Надо попытаться понять хотя бы собственную точку зрения. Дискуссия о культуре должна быть культурной. Ибо уровень (в том числе и разговора) есть дань уважения к другому и, таким образом, к себе.

Для нынешней дискуссии необходимо отметить, что начало ее восходит к обсуждению (в тоне осуждения) вопроса о культуре, казалось бы равно противоположной, — культуре элитарной. (Помнится, в статьях, появившихся то там, то тут, она именовалась то «трудной», то «скучной», то «неорганичной», то «заумной».) И тут и там спорщиками отмечался один и тот же аспект *нехарактерности* их для нашей культуры, нетипичности, что подтверждалось каждый раз самую ограниченностью примеров; зато удивляла страстность тона, даже задетость по отношению к примерам, столь нехарактерным и незначительным; пафос каждый раз был отчасти оправдан противопоставлением этим «культурам» (той и другой) классики — и именно отечественной. Слово «раздражение» подходит к характеру обеих дискуссий; пером оппонента движет то раздраженность, то раздражительность — раздражен оказывается и читатель: это не так, а это не то, — встаешь в оче-

Дискуссия «Культура: народность и массовость» в «Литературной газете» (1982).

редь возражения... Предмет дискуссии сопротивляется и выскальзывает — не исчезает, что и доказывает, что он есть. Раздражает тогда его неуловленность. Возможно, вопрос стоит не об «элитарной», не о «массовой»... а — о Культуре. Тогда обращение к классике в обоих случаях становится понятным. Классика — неоспоримая культура.

Классика не может помещаться посередине двух лжекультур, ей враждебных, порожденных нашим веком; тому доказательство едва ли не более значительный пласт лжеклассики, порожденный тем же веком. О лжеклассике пока еще не спорили; в этом ряду дискуссия о ней — очередная. Но вот что любопытно: граница не так строга. Во всех трех вышеобозначенных ипостасях псевдокультуры, окруживших понятие (или всего лишь представление) о культуре подлинной и истинной, — мы обнаружим если не гениев, то незаурядные таланты, возбуждающие в нас представление о художественном даре, которого оказывается недостаточно для принадлежности к культуре, по который так или иначе достояние, пробрасываться которым не стоит. Нам придется поспорить и внутри каждого из рядов, отделяя «своих» от «не своих»: Пруста от Т. Манна или Гессе от Кафки; Дюма от Сю или Сименона от А. Кристи; Р. Роллана от Мартен дю Гара или Голсуорса...

Обсуждение этих ненасуточных вопросов — элитарности и массовости — недолет и перелет, «вилка», меж зубьев которой свободно проходит вопрос о культуре.

Определение культуры — из самых трудных: слишком широко по диапазону и еще уже в своем качестве. В нее вполне может поместиться куняевская бабка, что «с большею страстью культуру творит», и — не поместиться какой-нибудь новейший бронтозавр о трех языках и четырех дипломах, об этой культуре рассуждающий. Я солидарен с определением, что культура есть особое человеческое качество отношения к миру. Я и мир, и мир и я — в этом весь человек. Сейчас время решительного объединения этих понятий, потому что гибель грозит нам (мне и миру) не порознь. Культура — это особое качество отношения к другому, внешне не своему (человеку, природе, в том числе и материальной культуре), отношения к другому, по крайней мере и хотя бы как к ценности (в том числе и другая — «чужая» — личность есть ценность). При таком взгляде проблема культуры окажется прежде всего *этической*, а потом уже эстетической, а всей-то этики окажется: отдать больше, чем взять. Все встает на свои места при минимально большей, чем потребление, отдаче, даже пра-

ва личности. Быть культурным невыгодно лишь в сравнении: «чем я хуже других» — всегда означает готовность стать хуже. Другой перспективы, кроме культуры (и именно массовой, в этом-то, этическом, смысле), сейчас уже у человечества нет. Тогда понятие интеллигентности, отнюдь не как рафинированности, есть перспективное представление о культуре масс, в отличие от масскультуры, являющейся уже частным вопросом (относясь целиком к потреблению).

Если же сузить понятие культуры до области художественной культуры, то важнейшее место займет именно классификация и квалификация (иерархия) художественных ценностей. Иначе зачем же такая армия ценителей и специалистов, хоть и явно превышающая собственные ряды, но неоспоримо необходимая? Не об этой же ли иерархии развернулась и наша дискуссия, если приглядеться? В художественной культуре, кто первый, кто второй, кто великий, а кто выдающийся, — играет первостепенную роль. До сих пор в этой «утряске» основную работу проводит время («которое покажет»). Современники же всех эпох, по причине временности своего пребывания в эпохе, заняты куда более суетным и частным, если не личным, разбирательством.

Век Просвещения недаром обозначен энциклопедистами. Энциклопедия кроме свода максимального числа понятий, явлений, предметов и имен есть еще и пропорция «всего этого». Почему Пунические войны равны, скажем, Гиндукушу, Рубенс — Менделееву, а дельфин — Шекспиру? Почему одному портрет по пояс, а другому по шею, а третьему в цвете? Почему некая рыбка удостоилась изображения, а третья не удостоилась даже упоминания? Все это не вызывает своей парадоксальностью никакого удивления у подписчика, но благородное усилие энциклопедистов, выражающееся в посильном приближении к истинным пропорциям и справедливой иерархии столь несовершенных и несравнимых (кроме как по алфавиту) трав, художников, насекомых, героев, рек, слонов и мух, создает нам картину мира от ста томов до одного тома. Искажения или упущения в этой картине ведут в конечном счете к самым неожиданным последствиям, вплоть до злоупотреблений. (Помню, как в свое время подписчикам был выслан специальный вкладыш взамен ошибочной статьи, ровно на то же количество страниц и строчек, в котором пропущенному было Беринговому морю досталась не только более обширная статья, чем прочим морям, но даже и «портрет» — вид неуютного его берега.)

Сравнение не того и не с тем в пользу третьего есть нор-

мальный механизм для взгляда современника на действительность. Из лучших побуждений, естественно. Классическая культура еще и потому выигрывает всегда в сравнении с культурой современной, что «там» для нас установились ценности в качественно более точном соотношении, чем в не расчлененной еще современности. Разве не очевидно, в какой более точной перспективе выстраивается для нас не только классика XIX, но и классика XX, когда мы подходим к его концу? Какое там уж такое место занимал среди прочих Платонов или Булгаков, Заболоцкий или Филонов в то как раз время, когда они были.

Кстати, удаляясь в собственном вкусе все глубже в сторону истины и высшего духа («литература кончилась в XIX», «музыка — в XVIII», «живопись — в XV», «скульптура — в Древнем Египте...»), мы обязательно тем больше творим себе кумира, чем больше разбиваем их во прах. Что же остается нам тогда кончить, в нашем преддверии XXI? Самую жизнь?.. Кстати, вот и простой вопрос в защиту нас самих: а всегда ли искусство бывало *современным*? А ведь отнюдь не всегда, даже когда достигало наивысших духовных точек. Конечно, подлинный художник всегда «выражал свою эпоху»... Но то обязательное нынче требование для художника выразить современный ему опыт в современных же реалиях сформулировалось совсем не в глуби веков, а обрело способность к выражению и совсем не так уж давно. Прогресс это или обрыв, достижение или потеря — вопрос лишь взгляда: природа искусства — вечная, но искусство — *другое*. «Секреты старых мастеров» не могут быть ни разгаданы, ни потеряны, ни найдены, потому что искусство всегда творится *сейчас*. Или его нет. В прошлом ничего не напишешь. Ждать другого Пушкина или Толстого не только бессмысленно, но и неблагоприятно по отношению к ним: они у нас уже были, как можно просить такого же еще? — здесь «добавок» не дают.

Попытка навести энциклопедическое равновесие в сегодняшнем дне — есть лишь отражение борьбы определенных групп или индивидуумов за свое место. На поверхность обсуждения всплывает невесомая категория популярности, той формы признания, которая лишь и может быть характерна для современности, для «сейчас», но категория славы — останется непостижимой: она не для бедных, дешевой славы не бывает! «Сейчас» — всегда несправедливо, потому что и мы в нем участники. «Исправить» ошибку современников, так отчетливо видимую нам в прошлом, есть наше благородное усилие — в настоящем. «Там» мы уточняем, и исправляем,

и устраняем несправедливость. Но попробовать не повторять тех же ошибок в своей современности скорее даже не можем, чем не хотим. Желая победить в будущем, мы хотим победить сейчас. Тогда все: призвание, назначение, да и сам предмет — начинает исчезать из виду, уступая место элементарной зависти и агрессии. Никто про себя не скажет, что он Сальери. Сам Сальери — есть и самый великий Сальери. Предмет его зависти достоин зависти. Сальери возвышается над всеми «сальери» тем, что мог сам себя назвать (в благородном освещении Пушкина)...

Уильямом, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась...

Каков Сальери!.. Я еще не встречал человека, который бы признался, что ненавидит природу или искусство, а только сталкивался с проявлениями этой ненависти, почти равноправно в ней участвуя. «Нет! никогда я зависти не знал...»

Можно ли сегодня драматически представить себе, что прежний Сальери, как и всё, утратил свои добрые качества, сменил свой древний и прямой яд, призвал на помощь технику и приобрел популярность, изгнав высокий дух искусства на периферию общественного сознания? Апологет всегда найдет для этого основания. Можно сетовать, что кино, телевизор, эстрада отнимают публику у настоящей литературы, продолжающей требовать от читателя ответного духовного напряжения. А можно и не сетовать. Может, эти демоны привлекают тех, кого бы книга и не привлекла? Может, чаще служат мостом к красивому и высокому, чем растлевают душу? Всегда ведь существовал и «избранный читатель», и «читательская масса». На стороне массового искусства, мол, техника и реклама... Но печать давнее кино и телевизора стала массовой, тиражи промышленно уравнивают «избранного» с «неизбранным», производство не может реагировать столь тонко, чтобы одну и ту же страницу, на которой достойный соседствует с недостойным, напечатать разным тиражом: оно может лишь напечатать и не напечатать. Кстати, у любого поэта поколения Высоцкого было больше издано поэтических книжек, чем у Высоцкого при жизни напечатано строк. Просто одного читали, а другого пели. Пели, оказывается, больше и охотней. На его стороне, конечно, оказалась техника — магнитофон, но — собственный! — включаемый лишь по собственному же желанию, высота и низость которого зависела от самого владельца. Считать, что песни стали в чем-то вы-

игрывать благодаря магнитофону, все равно что думать, что фотография улучшила лица.

Последний парадокс наталкивает на любопытное соображение, возвращая нас к технике как неперемennomу условию современного массового искусства. Фотография и последовавший ей кинематограф кое на что повлияли, отбирая хлеб как раз у тех, кто занимался не живописью и не литературой, а тем, что и требовало автоматизации...

Потребность в изобретении проявляется значительно раньше изобретения, это закономерно. Изобретение не может взяться ниоткуда — это лишь запоздалая материализация давно зревшей и существующей в природе и в реальности идеи. И нравственное начало в прогрессе можно усмотреть в том, что он последовательно отрицает автомат в человеке. Каждый новый шаг прогресса, отменяющий человека на том или ином поприще, означает качественно лишь то, что этим может заниматься и не человек. Что человек призван для чего-то другого и применял себя, отвлекаясь от назначения, что то единственное, что в человеке не заменимо автоматом, оставалось в стороне без употребления и действия. К сожалению, этот постоянный намек технического прогресса, его указующий перст, остается тоже в стороне перед ослеплением возможностями потребления. Не то художник! Прогресс учит его отменять в себе чужое и нечеловеческое. Проблемы взаимодействия и взаимообогащения (и взаиморазорения) кинематографа и литературы бесконечно обсуждались в нашем веке; теперь уже настала очередь телевидения давить на кинематограф; интересно, как станет реагировать телевидение на внедрение видеомангитофонов?..

Почти та же дуэль, что и между бумагой и киноплёнкой, наблюдалась еще в XIX веке: между холстом и фотопластинкой, кончившаяся-таки тем, что сегодня их функции разделены. То каменевшее, мертвевшее копиистическое искусство, что воцарялось перед изобретением фотографии, наверное, так же предваряло фотографию, как многосерийный западный роман прошлого века предварял не только кинематограф, но и телевизор. И так же резко обозначила фотография то, чем живопись как искусство не обязана заниматься, как кинематограф позже намекнул литературе — заниматься чем-то ей более, и по ее природе, свойственным (и потому труднее достижимым). Когда сходства, математического по точности, стало возможно достигать простым нажатием кнопки, естественно стало задумываться над тем, в чем же суть преобразования и неповторимости живописного изображения. Пришлось

вспомнить. Импрессионизм еще и в этом смысле «воспоминание», воспоминание о живописи. Пришлось понять, что дело было не в том, что художники сначала не умели строить перспективу, а потом научились, а в том, что когда-то они занимались именно живописью и ничем другим, а потом — разучились, изучая спрос и потребление, увлекаясь поисками путей точного внешнего сходства, что с успехом и подменила вызревшая из этой портретной необходимости фотография. Ее заслуга перед изобразительным искусством велика в этом отрицании, в отщеплении ремесла от сути. Живопись нынче не конкурирует с фотографией, проиграв ей в том, чем она и не должна была быть. Фотография распространена, живопись — редка и ценна.

Может, и литературе пора припомнить слово воистину письменное и не размениваться в погоне за успехами кинематографа? Вот тут-то и любопытно, что раньше письменного литература вспомнила слово устное...

Попытки перенести термин «массовое искусство» на нашу почву достаточно механичны: промышленности, изучающей наиболее доходный спрос и цинически соответствующей ему, играющей на низких струнах, работающей на этой основе, — у нас нет. Мы обсуждаем репутации, так-таки естественно зародившиеся и развившиеся, проморгав в свое время их появление. Вводя к нам термин «масскультуры», как бы не перепутать всего на свете: массовую культуру с популярностью, популярность с культурой масс, элитарность с духовностью, народную культуру с примитивом, примитив с китчем, китч с той же массовой культурой. Как отделить в явлениях культуры, охватывающих массы, зерно от плевел, достояние от потребления, как разделить толпу кумиров на «чистых» и «нечистых»? Очистим понятие славы, отдадим популярность массам, славу — народу... Но как мы отделим парод от масс, а массы от народа? Как определим то качественное состояние, когда масса становится народом или народ — массой?..

Ах, если бы можно было посмотреть, кто к нам придет на похороны! Если бы можно было заглянуть в какую-нибудь энциклопедию XXI века: кто попал, кто не попал, кому досталась строчка, а кому страница... Но мы заточены в сегодняшнем дне, и до нас доходит признание в виде чужой популярности в какофонической последовательности: то битлы, то Гагарин, то Фрейд, то Форд, то Хемингуэй, то коррида... Выведем возмутительный для любого критика ряд: братья Стругацкие и Шукшин, Пиккуль и Жванецкий, Вознесенский и Ахмадулина, Окуджава и Высоцкий, Глазунов и Пугачева...

Попробуйте распределить среди них, кто из них... более известен и менее известен, более элитарен или более массов, более популярен или более народен, кто по праву или кто не по праву привлек к себе столь широкое внимание. Попробуйте разделить — и, прежде чем вам это удастся, вы разделитесь сами. Между именами помещаются сразу и «но», и «или», и все-таки «и». Соединительный союз будет не только в масштабе успеха, но и в том как раз, что отнюдь не с чьей-то предварительной помощью, а сами достигли они своей ложной и неложной популярности. И если иных из них потом подхватила издательская или телевизионная волна, то не ради них, не ради их пропаганды и насаждения, а потому что и деться-то уже от них было некуда, нельзя было не заметить, что они уже есть. Понятие «звезды», так же пришедшее с Запада, так же не соответствует восхождению этих имен: их никто не «делал». То народ, то массы выбирали их сами. Они добились своего сами, но и выбирали их, со вкусом и без вкуса, тоже сами. Их услышали. У них есть голос.

Все-таки популярности, тем более дешевой, хотят многие, если не большинство. Достается она единицам. Иные тут же закатываются, иные упрочаются. Какова бы ни была «промышленность звезд» — требуется и внешность, и профессионализм, и даже артистизм как обязательные, хотя и не перво-степенного значения условия.

Артистизм — вот что любопытно... В приведенном мною противоречивом ряду много артистов. Все они по-разному работали в слове, рождая жанр. Не вызывающий ни у кого сомнения в своей подлинной народности Шукшин проложил свою широкую просеку в массы как актер, потом как режиссер и потом уже как писатель, хотя по внутреннему значению его художественные роли распределялись как раз в обратном порядке. Высоцкий играл как актер и пел для друзей и в клубах... Жванецкий ищет за столом, а слово свое доносит с эстрады, а не в наборе.

Актеров благодаря телевизору, кино, театру (ряд опять обратный для изначального понятия «актер») знают у нас все. Режиссеров — уже не все. Но ведь и популярную книгу не сразу стали ассоциировать с именем автора, а картину — с художником... Спросите, кто не видел «Не горюй!» или «Мимино»? Все видели. И вот если среди этих десятков миллионов провести опрос и вывести процент, все бы знали Кирилла, половина (допустим...) Даниеля и не больше четверти — Габриадзе, драматурга, в ком мир этот родился. Так все ли знают Габриадзе? Все и очень немногие одновременно.

Вот и еще пример такого рода: автору текстов миниатюр А. Райкина, наиболее популярных и разошедшихся в народе, еще совсем недавно пришлось бы всем объяснять, что это именно он написал «В греческом зале» или «Дефицит», и многие бы еще ему и поверили... Теперь известность М. Жванецкого стремительно растет. Текст объединяется с именем. Что же есть слава — текст или имя?

Популярность подлинна и неподлинна не только потому, что заслуженна или незаслуженна, но и потому, чем она ограничена: знанием самого творчества или известностью одного почти имени. Подлинное искусство не раздуешь. Оно не так-то легко поддается рекламе: его ведь все равно надо почувствовать, понять и постичь. Пропаганда Пушкина ничего не прибавит Пушкину. Все знают про Пушкина, но Пушкина не все знают.

Все любят, а ты — нет, ты любишь — а никто не знает. Конечно, это раздражает. В конце концов, оспорить репутацию бесспорной знаменитости — есть тоже «выгодное» и тоже «дельце». Ничем не отличающееся от точно подмеченного «приема присоединения». Труднее выделиться, присоединив свой голос к хору, поющему славу. Оспаривать можно (не знаю, нужно ли) — нельзя уподобляться. Вдруг одними и теми же дубинами доводов и аналогий размахивают обе стороны? И вдруг оказывается, что производишь именно то, что опровергаешь, стараясь превзойти противника лишь в непроизводительных затратах, забывая и дело свое, и призвание, и назначение, умножая то же самое качество отношения к бытию. Бесплодие и суета! Трата. Растрата.

Неужто все эти демоны — фото, кино, теле, эстрада, успех, ложная популярность, дурной вкус и т. д. и т. п. — охватили массы, а не самого пишущего? Неужто они не напоминают ему ежесекундно о катастрофически растущей настоятельностью именно того дела, к которому он призван... Разве то, что «массы» сами находят свой хлеб, не означает их голодной страсти к слову?



БИТВА

И поэзия приводила их в такое упоение, что они стали усматривать в случайно попавшихся стихах великие приметы будущей судьбы.

Таким образом, действительно, ни философ, ни историограф не могли бы поначалу проникнуть в крепость народных суждений, если бы великая поэзия не распахивала ворота.

*«Защита поэзии», 1580 г.**

1. ОТ А ДО ИЖИЦЫ



Ничего более русского, чем язык, у нас нет. Мы пользуемся им так же естественно, как пьем или дышим. В глубине двадцатого века, в которой мы находимся, слово «пользоваться» становится все более безнравственным, если не преступным. Воздухом равно дышат люди бедные и богатые, разных убеждений, возрастов, национальностей и вероисповеданий. Бесплатность его никогда не обсуждалась до нашего времени. Но и воздух оказался не бесплатен в перспективе. Сознание современного человека трещит, осложненное теперь и экологическими проблемами. Но перестроиться все еще не может. Воздух, вода, земля... какой бесполезной вещью может оказаться однажды бриллиант!

Язык — тот же океан. Как бы ни были обширны и глубоки и тот, и другой, в них очень трудно добавить хоть каплю, хоть слово. Всего этого столько, сколько есть. Но — не больше. Сказать новое слово так трудно, что в чрезвычайную заслугу это ставится недаром. Огромное число понятий в нашем мире не оказались достаточно важными, чтобы получить имя и войти в словарь. Хотя в самой жизни, они, немые и безымянные, очерчивают собой сферы и сферочки достаточно отчетливые. Не названные одним словом, они могут быть определены лишь

* Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980, с. 135—136.

системой других слов. Даже статьи, даже целой книги может оказаться едва достаточно для определения нового понятия. Казалось бы, чрезвычайно неэкономно тратить много слов вместо введения нового, но одного знака, заменяющего, быть может, тонны бумаги. Однако пробиться в словарь — чрезвычайная честь, головокружительная карьера для нового понятия: словарь ревниво охраняет численность своего поголовья.

Это проливает некоторый свет на природу литературы, которая, по сути, является подвижной частью устоявшегося языка, восполняя недостаточность числа словесных символов постоянным формулированием понятий текущей жизни, не оказавшихся настолько старыми или вечными, чтобы попасть в язык. Именно такими новыми, хотя и громоздкими словами являются новые книги и сами писатели: выступает имя собственное, но известное уже всем. Пушкин, Гоголь, Чехов — это уже слова, а не только имена. Им непременно соответствует что-то отчетливое в сознании. Но Пушкин — это еще и целый ряд слов, как-то: «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Пиковая дама»; Гоголь — это множество слов, практически все его персонажи: Ноздрев, Акакий Акакиевич и т. д., даже слово «нос», которое есть в языке, расширено словом «нос», существующим у Гоголя, а Чехов — по сравнению с ними, одно слово «Чехов», безупречно прекрасное, но одно. Чем больше писатель, тем лучше он понимает невероятную заслугу нового слова. Потому что ввести уже не имя собственное, а слово в словарь — заслуга чрезвычайно лестная. Можно умалчивать о достоинствах собственных произведений, но не проговориться гордо насчет того, что именно тебе принадлежит слово «штушеваться», — не удержаться. О Карамзине уже мало что помнят живого, но с помощью восхищенной зависти писателей известно, что ему принадлежат слова «промышленность» и даже «общественность», — заслуга ни с чем не сравнимая! Одно дело, какое значение сыграет то или иное произведение для общества и как будет оценено, другое — что втайне, по цеховому, даже не всегда в сознании, ценят люди пишущие друг в друге (в живописи и музыке больше так называемой «техники», и профессионалы отчетливей ориентируются в заслугах перед гармонией, композицией или цветом и т. д.); люди пишущие могут ощутить такую же заслугу — в языке, стиле, но не в масштабности и значимости произведения. Хотя в конечном счете справедливость устанавливается и эти заслуги уравниваются. Но существует слово «Зощенко» и все еще не существует слова «Пришвин». Однако и так, что, как бы ни относиться иной раз плохо к

поэту Маяковскому, как ни любить поэта Заболоцкого, — слово «Маяковский» есть, слова «Заболоцкий» нет, как нет, впрочем, и слова «Баратынский». Горький стал словом еще и потому, что с маленькой буквы он тоже слово. Необыкновенный таинственный аппарат признания работает через язык, регулируя численность устоявшегося и подвижного языка с необыкновенной точностью, тонкостью и циничным беспристрастием, принципы которого нам не до конца известны. Каким-то образом именно в живой речи взвешивается масштаб, вес, гений, некая не смущенная нравственными или вкусовыми оценками значимость, приводя язык в пропорциональное отношение к живой жизни. Здесь карьеры слов и подвижного запаса имен — абсолютны, как и в жизни. Мертвому слову может быть обеспечено лишь временное официальное положение, но язык неподкупен. Он, правда, может быть засорен и развращен, в него, конечно, насаждается и изгоняется, но эта вода до сих пор способна очищаться, как дышит, хоть и из последних сил, океан, все еще справляясь с мусором человеческим. Он все еще океан, как и язык — все еще язык. Словарь — этот справедливый аналог мира, взятого в статистическом сокращении, где слово «добро» и слово «зло» равны друг другу, а почему-то «бог» и «дьявол» не равны. В слове отнюдь не заключено раскрытие его смысла, в нем лишь координаты в пространстве материи и духа. Идеальная иерархия слов, как определил Л. Толстой, чудо пушкинского языка. Выдумать слово можно, нельзя выдумать того, что оно обозначит. Как выводит язык эту общую заслугу предмета, понятия или имени, за которую принимает или не принимает в свои ряды, изгоняет или временно отравляется новым словом, — воистину тайна сия велика есть.

Про неисчислимое число капель, составляющих океан, с уверенностью можно сказать лишь одно: что оно конечно, что первая капля будет первой и последней — последней. Даль — это наш Магеллан, переплывший русский язык от А до Ижицы. И было у него первое слово, которое он записал, и было, оказавшееся последним, предсмертное. Представить себе, что это проделал один человек, невозможно, но только так оно и было. В результате этого подвига мы имеем не только четыре великих тома, не только сам словарь, но и новое осознание языка как не безразмерной вещи, а вполне конкретного, осязаемого организма (живаго...). Даль сумел назвать все известные ему слова одним именем: «Далев словарь» стало новым словом, и обнявшим, и поместившимся в нашем языке и сознании.

И для меня не просто символ, что из писателей пушкинского или послепушкинского поколения у постели умирающего Пушкина находился именно Даль, что именно ему достался простреленный пушкинский сюртук. Если пытаться осознать не только пушкинское наследие, но и пушкинское дело, не только место Пушкина в развитии и смене литературных течений и форм, но и его место в самой русской речи, то не кто иной, как Даль, является его преемником и наследником. И если Даль и не гений, как Пушкин, то Дело его гениально, и трудно даже вообразить, кому вообще оно могло быть по плечу и под силу. Вряд ли и он представлял, постепенно втягиваясь из забавы в коллекционерство, из коллекционерства в собирательство, какую непомерную и ни с кем не разделенную миссию взваливает себе на плечи... Никакое представление о научном подвижничестве с этим весом несравнимо. Вглядитесь в его удивительное лицо, попробуйте выделить главенствующее его выражение: вовсе ничего святого и постного — безумная страсть, бешеный темперамент! — только они могли помочь ему довести подобный труд до конца. Великий, первый наш природоохранник... Как поучительно, что тема охраны природы начинается в России с языка!

Даль — слово. Пришвин и Баратынский — тоже, конечно, слова, но как бы более специальные, не всеобщие. Зато Мятлев — уже и не специальное слово, единичное. Скажем, слово «пар» — всеобщее, «конденсация» — почти уже выбилась из терминов в разговорную речь, а «опара», устарев, стала словом специальным. Круговорот слова в словаре... Сколько испарится, столько выпадет в осадок..

Специалист может иметь перед своими глазами картину мира, совершенно отличную от той, что составлена общепризнанными словами, и ему эта картина будет казаться более истинной, более отражающей. И это скорее всего так и будет. Специалисту будет смешно, отчего слово «синхрофазотрон» более популярно, чем «циклотрон», хотя даже приблизительно смысл обоих слов специалисту известен быть не может. Художник может иметь совершенно свою иерархию имен и произведений, в корне не совпадающую с общепринятой; считать ее обывательской и т. д. В конце концов, можно сказать, что истинного значения даже самых важных слов не знает никто, от обывателя до специалиста; такие таинственные, или меняющиеся, или неформулируемые понятия дан-

ное слово обнимает или накрывает. Никто толком не скажет, ни что такое красота, ни что такое атом. Для слова в данном случае важно не раскрытие смысла, а определение в пространстве материи или духа. Можно выделяться, кичиться, создавать себе репутацию, хихикать, отделять своих от несвоих, находить себе друзей, подруг, сообщников — все это от подвижности внутри слова, само слово от этих наших упражнений окажется неподвижно, что и существенно.

Стать словом невозможно, словом надо *быть*, и только в таком случае у него есть шанс на возникновение в языке.

Специалисту известны многие слова, неизвестные неспециалисту, и он определяет с их помощью существование еще новых, которые, немые и невидимые, окружают нас в неразъясненной цельности сущего. Специалист делает свою работу. Выдумать слово можно, нельзя выдумать того, что оно обозначит. Значит, чем-то надо быть, чтобы быть названным. Каждый человек, независимо от профессии, еще и специалист в своей жизни. Он накапливает опыт, совпадающий с общеизвестным и принятым, и еще опыт, который можно определить как мучительный, в том смысле, что он не выражен, не определен. Это — есть, знаю где, ощущаю контур, и время, и частоту появления, но не могу описать того характерного признака, который отделил бы «это» от всего другого, и я бы мог продемонстрировать это людям, то есть проверить свою нормальность принадлежностью к ним. Нам надо назвать и вызвать узнавание — единственное подтверждение нашей объективности в определении.

Некое «это» может мучить или не мучить нас, проходя далекой тенью, не признаваемой нами самими за явление нашего опыта. Оно может возникнуть с твердым ощущением, что оно есть, мы станем его узнавать при случае: я видел такие лица, мне известен такой жест, эта линия мне знакома, запах напоминает, слово это я как будто знал, да забыл. Но какое же лицо? что за жест? что обведено линией? что так пахнет? — это может остаться неизвестным. «И не узнаешь никогда» (Л. Добычин). Люди способные могут даже обучиться руководствоваться, использовать этот свой опыт эмпирически: знать, что это лицо ему не нравится и поэтому с ним лучше дела не иметь, не знаясь и т. д. Человек, который научился узнавать явления, не мучась их формулированием и доказательством, будет удивительно умный человек, поражающий нас своей интуицией, фокусник жизни, талант, он может многого достигнуть, многим воспользоваться. У него огромный немой словарный запас, так бы я сказал. Человек

же, мучимый выявлением и донесением этих немых слов, — не достигнет и малой толики умного за счет многих и длительных остановок. Однако за умных людей мы почитаем тех, кто нам объяснил свой ум и своим умом объяснил. Тех же, кто им воспользовался, самых умных, мы знаем лишь в случае столкновения с ними, — естественно, тираж мал.

Писатель пишет, то есть тиражирует, то есть долго и немногочасно топчется на месте, — но это его работа. Употребить определенное количество слов, извлеченных из опыта в истинном их значении, и донести свою систему их сочетания, кажущуюся ему всеобщей, до чужого сознания хотя бы в такой мере, чтобы тот воспринял эту систему как частную, — уже задача огромной трудоемкости и сложности, если бы ее выполняла машина. Ее выполняет человек, не обладающий гипертрофией машины, зато связанный некоей пуповиной, нитью, нервом с оксаническим организмом языка, который, в случае живости (талант) или разработанности этого нерва (мастерство), работает за него, способствуя автору выполнить хотя бы отчасти по сути невыполнимую задачу. Писатель — это человек, который знает каждое слово, какое пишет (пусть их всего десять...).

Тираж того, что я назвал «новым словом» — будь то действительно уже «одно слово», чему-то в жизни соответствующее, или крылатая и краткая система слов, это «одно слово» заменяющая, или целое сочинение, это новое несуществующее слово окружающее и выражающее, или даже целое творчество, многотомье, однако определяющее собою в целом некую систему, которую можно обозначить именем человека, на которого ведется подписка, — тираж этот, по-видимому, не меньше двух экземпляров, в том смысле, что кто-то один воспринимает выраженное в том же точно значении, какое имел в виду автор. Этот минимальный тираж — доказательство не сумасшествия, не абсурда, потому что два одинаковых сумасшествия встретятся с меньшей вероятностью, чем столкнутся два небесных тела. (Я не имею, естественно, в виду тот общий тираж непонимания, который достигает иногда грандиозной цифры, когда все, в силу ажиотажа, рекламы, ложной популярности, в силу некоей общественной aberrации, не понимают явления в истинном смысле, однако принимая его и признавая.) Число «два» в этом случае часто больше доказательство, чем «миллион». Хотя что-то все равно выражено, отражено и этим «миллионом». (Нынешняя популярность поэтов.)

Так что если тираж «два» необходим и достаточен (он недостаточен для сохранения во времени — «рукописи таки

сгорают»), то я могу пытаться доказать третьему, что я понял с помощью первого, которого сумел понять. Тут меня могут не понять, хотя я и понял. В какой-то мере я должен провести почти такую же (но нет, конечно, другую! открытие-то сделал тот, первый!) работу, чтобы доказать третьему, что мы оба не сумасшедшие. Я вступаю в добровольцы разрушения непризнанности первого. Причем не его лично. Его лучше и не знать. Нового слова!

Вот нить бессмертия, за которую ухватился пишущий свое новое слово.

2. ЭКОЛОГИЯ СЛОВА

Ни тенденция осовременить литературный язык, ни тенденция реставрировать его по-своему не точны. Язык — таинство естественное и природное. Он вбирает в себя, он исторгает, он сохраняет свою общую, недоступную усилию одного человека цельность, он своим состоянием, даже повергающим кого-то в тревогу и отчаяние, отражает именно современную жизнь много больше, чем способен и самый лучший и славный писатель. Поэтому огорчаться следует тем, что вас огорчило, а не языком, который меняется, нашу жизнь отражая. И усилия нужны прежде всего в жизни, а не в языке. Он не улучшает отдельно. Если естественно было Тургеневу, Толстому, Бунину знать имена (потому что эти замечательные подлинно русские слова стали, за редкостью, именно именами...) птиц, деревьев, трав, то...

А вот и то. Снимали фильм в заповеднике, восхищались чистотой и первозданностью леса... «Браконьерили» потихоньку насчет лисичек (грибов), черники. А лесничий поведал мне, что совсем не так хорош стал лес, как нам кажется. Где муравейники? (А и впрямь, спохватился я, давно что-то их не видел... а сколько их было в детстве, после войны!..) Где мхи и лишайники? Ну, мхи и лишайники были налицо. Однако оказалось, что против тридцати, скажем, видов, положенных здоровому (просто здоровому, а не заповедному) лесу, здесь их было уже лишь восемнадцать... Количество муравейников, мхов и лишайников — один из основных определителей лесного здоровья. А сколько же их в лесу обычном? А теперь, спустя шесть лет, сколько осталось — в заповедном против тех восемнадцати? Учтите, что все эти мхи и лишайники тоже называются по отдельности словами, не все даже ботаническими — специальными, многие — исконными русскими.

Состояние современного языка — проблема вполне эдологическая. Язык не виноват. Если в словаре горожанина почти не осталось имен для живого, кроме самых общих: дерево, куст, трава, птица, — то не в этой ли перспективе мы живем, когда каждый день (день!) на Земле исчезает один вид (вид!) животных, а каждую неделю один вид растений. Дерево, куст, трава, птица — суть не только самые общие слова, они обретут индивидуальность, когда обозначат последнее. Видовое разнообразие живого стремительно тает, впереди этой трагедии отмирают слова, они погибают раньше. Сетовать ли на обеднение словаря или воспринимать его как предупреждение, следующее с опережением, а не хладно констатирующее уже факт? Словарь Даля, наконец переизданный, словарь ЖИВАГО русского языка... Насколько «живаго»? Он есть памятник языку, бывшему при Дале *живым*. Он противостоит расхожим и пошлым суждениям о том, что в нашем языке не так уж много собственно русских слов (корней). («Назовите хоть одно русское слово на А?» — «Авось».) Словарь пахаря, охотника, плотника... Умерли-то как раз все русские слова. Но есть еще и лес с деревьями, и луг с травами, встречается и лошадь, вся, от челки до хвоста, состоящая из забытых русских слов, ставших в лучшем случае «специальными». Что ж, мы не живем с лошадью, не живем и в лесу. Несущественные различия марок «Жигулей» нам куда более известны. Они выражены не в словах, а в аббревиатурах и рублях. Слова исчезли из живого языка раньше, чем из жизни, — то, что они означали. Может быть, это заповедно? Нельзя стало рвать ландыш, запрещено торговать на птичьем рынке певчими птицами. Дети наши стали еще ближе, чтобы не знать, как еще мы знаем, их имена. Заповедное — это неизвестное всем, сохраняемое знающими. Словари — область заповедания. Усилие культуры сегодня не столько просвещение, сколько сохранение. Культурность, музейность писательского усилия в слове проявилась в книге В. Белова «Лад», в котором *современному* читателю объяснены умершие для него слова как живые. И В. Белов в этой книге — очень современный писатель. Это уже не только ностальгия, это реальное усилие, необходимое нашей жизни.

Словарь можно читать, можно дышать словарем, но вряд ли современный писатель может им *пользоваться*. Может, это характерно лишь для нашего поколения, может, это усугублено моими личными свойствами, но мое убеждение, что просвещение писателя (тут как важен эпитет — современно-го...) есть прежде всего устное просвещение, а не письмен-

ное и тем более не книжное. Я и до сих пор читаю книги, шевеля губами, мысленно — вслух (читаю, как слышу, а пишу, как говорю). И до сих пор обучение наше происходит через ухо, устами учителя и лектора, никак не замененное учебником, который мог бы сочинить наиболее умный и просвещенный из учителей и лекторов. Однако именно более простоватые и далековатые коллеги ученых втолковали каждому из нас то, что мы знаем. Остальное зависело от нас самих, от постижения. Писатель прежде всего человек, который ставит все *свои* слова, постигнув их смысл. Пусть их будет сто, но ни одного приблизительного. Писатель все-таки пишет смыслами, а не словами. (Рассказывают в Ереване люди, требовательности которых можно доверять, что англоязычный У. Сароян, не изучая армянский язык, а постигнув за время посещений исторической родины сотню важных ему слов, выражал по-армянски очень тонкие, точные и глубокие смыслы.) Ста слов, конечно, маловато, но один из самых богатых по языку прозаиков советского времени, Андрей Платонов, безусловно не богат по словарю; это для него естественно, но это и вполне осознанно. Один из самых трудных в своих смыслах для чтения, Андрей Платонов выражал эти смыслы самыми «бедными» словами, словами, которые поймет каждый, — смыслы, которые лишь *может* понять каждый, если взойдет на духовное усилие, которое, увы, не каждый на себя берет. Современную литературу надо читать без словаря, — следовательно, и писать без словаря. В пушкинское время (внутри самого Пушкина же) отошли Персефоны и Аониды, хотя вовсе не были бессмысленны для просвещенных авторов, сокращали им путь выражения безотказными моделями. Зияющая рана классического образования во мне, скажем, всегда саднит и никогда не зарастет, но вряд ли я бы мог как современный автор воспользоваться им в прозе иначе, как вырастив пусть и древние смыслы, но на своей почве и своем опыте и лишь тогда постигнув единство многих символов от древности до наших дней. Как бы ни был образован писатель, он по призванию неуч, впервые подходящий к жизни и опыту. В результате продирания сквозь попытку выразить он необходимо становится человеком просвещенным, но вряд ли до конца образованным. Я наблюдал примеры шибко образованных людей, бравшихся за перо; как писатели — они, если в них было для этого, неизбежно низвергались внутри себя на уровень самоучки. Писатель, по моему разумению, создатель *текста*, прежде всего полного единства употребленных им слов. Поэтому подспорье записных книжек и словарей кажется мне

хотя и полезным человеку-писателю, но вряд ли практически применимым, потому что в текст как в единство ничего не вставишь, и в отдельности найденное удачное выражение, как правило, бывает вытеснено течением естественной речи, сначала «невспомнено», а потом «невставляемо». Жалеть об этом не следует.

Текст всегда располагается на плоскости, но он объемен, в нем с бесконечной частотой и точностью меняется параметр, на бумаге не отраженный, — иерархия слов. В этом третьем измерении каждое слово отрывается от листа, помещается от него на различном расстоянии. То приближаясь, то отлетая вдаль, то приликая к бумаге, оно не просто что-то значит (информация...) — оно *живет* в контексте этих «расстояний».

Иерархия, порядок слов — не алфавитны. Если бы возможно было составить словарь по иерархии, мы бы писали такими иероглифами, перед которыми померкла бы сложность китайского письма.

Язык, живущий сегодня, в этот час, в этот миг, — это живой, пульсирующий объем, тело, как бы один единый текст, никому в полноте недоступный, непосильный, текст, который завтра изменится, которого не станет. Текст этот — слишком огромен для индивидуального сознания, но он вполне ограничен, не безмерен. Его — столько и такого. Его не успеешь прочесть — его можно лишь уловить как общий гул, а то и общую музыку. В этом смысле живой язык можно уподобить особо сложному музыкальному инструменту, вместившему в себя самый большой оркестр — некому немислимому органу, где каждую секунду *все* слова находятся в живой и трепетной взаимосвязи, соотношении, соподчинении. И, надо полагать, никакой инструмент сам не звучит — он звучит в *нашем* исполнении. И самый фальшивый или неуместный звук извлечен не в отдельности и частности, а все из того же, каждому доступного, но одного на всех величайшего инструмента. Текст пишущего — часть этой общенациональной речи, крошечное подобие целого, и чем точнее текст, тем точнее он воспроизводит объемную модель современного языка (на другом не сыграешь, другого — не дано), на миллидолю не ошибаясь в «расстоянии» до каждого слова. Именно тогда каждое слово текста звучит в контексте, то есть несет не только так называемую информацию, но и уподобляется самой жизни, ее состоянию. И бесхитростная мелодия, которую предлагает нам современный автор, подразумевает в нем абсолютный слух. Играя свою небольшую музыку, мы играем ее и на *всем* органе...

Еще и в том дело, что умершее в нашей общей сегодняшней речи слово — не мертво. Как абсолютно жив как книга Далева словарь, как жива речь Шергина, как вечны так давно не переизданные Далевы же «Пословицы русского народа» (вполне современная, вполне настольная книга)... Но вот и еще один словарь, как всякий труд такого рода приветственно раскрываемый ревнителем родной речи, — «Словарь эпитетов русского литературного языка» («Наука», 1979).

Трудно заподозрить составителей в чем-либо, кроме добросовестности. Не знаю, какие у них были методы подсчета употребимости тех или иных слов. Безусловно, методы были. По возможности точные. Научные. Беспристрастные. В длинном столбце эпитетов изредка попадаются в скобочках примечания типа: (*поэт.*) — поэтический, (*шутл.*) — шутливый или (*устар.*) — устаревший. Так вот — устар...

Из 28 эпитетов к слову ДОМ «устар.» — три: отчий, добропорядочный и честный. Причем «добропорядочный дом» даже больше, чем «устар.», — он «устар.» и «шутл.». Из нескольких сот эпитетов к слову РАБОТА «устар.» — два: духовная и изрядная. Из 58 эпитетов к слову МЕСТО «устар.» одно лишь: живое. Из 78 к слову СМЫСЛ «устар.» только — существительный.

Что за слово, однако, УСТАР — и устал, и умер!

Подобный ряд из этого словаря можно было бы низать бесконечно. Вы не найдете в нем ни одного эпитета к слову СОВЕСТЬ или к слову ЧЕЛОВЕК, потому что этих слов в словаре нет. Поскольку невозможно считать, что и они УСТАР, следует остерегаться измерять жизнь слов одной лишь их сегодняшней употребимостью.

Иерархия, порядок слов — не алфавитны.

Трудно пользоваться записной книжкой, но легко тем, что само идет в нужный момент в руку. Под машинку я подстелил газету «Советский спорт» (22.V. 83) — вот каким углом она сквозь текст торчит: «Мы шагаем в XXI век, в век еще более напряженный и спрессованный человеческим мышлением, прогрессом науки и разума. У нас сейчас нет времени на самосозерцание и копание в собственных ощущениях. В будущем его будет еще меньше». Лихие слова!

Слова умирают, слова замирают... Говорить же надо в прозе естественным, органичным, сегодняшним языком, но говорить смыслы не ниже тех, что были сказаны и в древности, но — *современные*, то есть никем до сего дня не выраженные смыслы. Умирают слова, прекрасные, русские, за неупотребимостью... но никак не умирает русская речь, ее течение, ее

способ выражать и осмыслять явление. Беднеет словарь с утратой и исчезновением тех разностей, для которых когда-то язык находил достойные их слова, но еще хуже, если утрачивается сама способность понимать и постигать написанное, когда обедненный язык начинает идти в поводу им же воспитанного читателя. Искусственное расцветивание прозы словами, вышедшими из современного словоупотребления, не обогатит ее необходимым ей смыслом. Но это отнюдь не означает, что и явления, прозой выражаемые и отражаемые, становятся беднее и проще. Пусть сегодняшним языком, но не ниже мыслью... И если бы не было обратной связи между словом и жизнью, если бы нельзя было каждый раз не только надеяться, но и верить, что слово — действительно, что, побужденное жизнью, оно само побуждает жизнь истинную, замерло бы наше старинное и неистребимое ремесло.

3. СООБРАЖЕНИЕ ПРОЗАИКА О МУЗЕ

Довольно-таки сразу приходится понять, а потом бесконечно в этом убеждаться, что то, с чем нам предстоит провести всю жизнь, не имеет определения. О ределения уточняются до окончательных лишь в отношении преходящего: его мы успеваем рассмотреть на расстоянии приближения, встречи и удаления. Но основные понятия — жизнь, смерть, любовь, красота — не под силу толковому словарю. Усилиями тысячелетней, пусть самой мощной и гениальной мысли не сдвигается с них покров тайны и бесконечности. С этих понятий достаточно, что они — есть. Их можно иногда, прикосновением, постичь, но не — понять, их иногда удается поэтически выразить, но не сформулировать.

Поэзия — тень этих смыслов, поэтому, хотя и во вторую очередь, как отражение непознаваемого, и она не имеет определения. Почти каждому любителю поэзии (не говорю за поэта, как и за глухого) довелось ловить себя на этом недоумении: что, собственно, произошло? почему преобразилось слово? отчего затрепетали смыслы? откуда эта полнота, равная лишь потрясенной немоте? Разве эти признаки — ритмы, размеры, рифмы — хоть в какой-то мере способны определить чудо, разве их наличия достаточно? Что недостаточно, это мы усваиваем легко на примере дурных стихов. Собственно, дурных стихов не бывает. Есть стихи и нестихи. Мол, поэзия и непоэзия — этим дискриминирующим делением кончается всякий опыт общения со стихами, и только тренированность и одаренность чутя ценителя остается мерилom.

Как всякая непознаваемая категория, поэзия обрастает огромной раковиной периферийного постижения, наукой о стихе. Тут потрачена бездна ума и учености, но всегда рядом со смыслом сказанного. Так петух, передумав драться, поклеывает песок в стороне от противника. Так остается в сохранности и незатрепанности вечная возможность: поэтам — писать, нам — читать (как исследователям — исследовать). У вас своя компания, у нас своя компания. Все это как-то неплохо, что именно так, что не в центр, не в яблочко, а — мимо. Вот и жизнь — жива, и красота красива, и поэзия — случается... Поэты и читатели обошлись без науки, первые — по судьбе, вторые — по любви. Достаточно наличия. Если что-то хорошо — то это и впрямь хорошо, действительно хорошо, необъяснимо... Мы доверяем, верим, веруем. «Необъяснимо прекрасно» — наивысшая похвала. Когда хорошо, то я уже никак не могу объяснить, почему. «Он имел одно виденье, непостижное уму...» Почему это так хорошо? Окончательно неизвестно, *непостижимо*.

Мы говорим: «Непостижимо прекрасно». И еще мы говорим: «Невероятная свобода». Какая же тут свобода, когда она отовсюду стеснена: обрывистым дыханием строки, усыпляющим топтанием ритма, побрякиванием обязательных рифм на веточках строк... — это не вольное древо речи — новогодняя елка. Напрашивается полезная мысль, что для проявления высшей свободы, которая есть поэзия, необходима изначальная клетка, золоченая тюрьма, незыблемый канон, откуда с тем большим свистом, чем все это теснее, вырывается вольное слово или истинный смысл. Трепет горла особенно хорошо ощутим под пальцами. Диалектика осознанной необходимости тем не менее вряд ли владеет поэтом. Он ведь не вынужден подыскивать рифму и не выбиваться из размера, натолкнувшись внезапно то на эпитет, то на метафору, столь удачные, что их жалко пронести мимо не того размера строки. Ему, поэту, так говорить — *естественно*, именно так ощуществляет он свою (и не только свою) высшую свободу. В чем же эта естественность? — задаю я себе вопрос. Когда искусственность во всем? Одна аллитерация чего стоит... Так трудно выразить мысль словами! А тут еще наряд прежде тела... Значит, не наряд. И это, пожалуй, первый вывод.

... Значит, само тело. Неужели же наша невнятная обыденная речь есть распавшаяся и рассыпанная поэтическая? А не наоборот, как привычно полагать, поэзия — есть высший концентрат речи обыденной, результат духовного, аналогично естественному, отбора?.. Но — именно так, наоборот. Поэ-

зия — первична по отношению к рабочим и обыденным смыслам речи. Но — ах! — тут бы мне и потребовался знаток, которого я только что обругал. Он бы мне подобрал примеры. Он мне их не подберет. И я опять останусь в нищете недоказанности, с тем стесненным чувством правоты и обиды, которое возвращает меня в детство...

Но, может, в нем я и отыщу первые доказательства.

С какого момента мы себя помним? Толстой помнит себя с восьми месяцев, на то он и Толстой. Я помню себя с четырех лет. Поздновато. В этом диапазоне помнят себя все остальные люди. Одно точно — не с начала. Скорее всего люди помнят себя уже говорящими. Может быть, даже они себя начинают помнить еще позже, с тех пор как впервые в отношении себя употребят слово «я». Я наблюдал этот перелом лишь однажды, однако с уверенностью полагаю его общим. Уже с легкостью складывая подступивший к нему мир в предложения, ребенок поначалу говорит о себе в третьем лице, как о герое этого сна жизни. (Соображение, которое можно было бы отнести к природе прозы...) Именно так мы себе часто снимся — в третьем лице, — возможно, это тоже тень изначальности, до грехопадения, до Я. Возможно, Адам и Ева думали о себе в третьем лице и в более зрелом возрасте, различая себя друг от друга лишь по роду местоимения, хотя еще и не по полу. (Любопытно, что Я — бесполо.) Так вот, я хорошо запомнил, с каким испуганным недоумением, с каким противоестественным усилием, с каким потрясением, как бы с чувством невозобновимой утраты ребенок разлепил губы для первого Я. У меня есть подозрение, равное ни на чем не обоснованной уверенности, что именно с этого момента начинается то, «что мы помним». С этим можно соглашаться или нет, это не мешает дальнейшему рассуждению. Важно, что «мы себя помним» позже, чем живем, чем, возможно даже, говорим. Важно, что за пределами наших, дисциплинированных выраженностью словом и повторностью, воспоминаний остается первый, возможно важнейший, слой впечатлений от бытия. Важно и то, что именно в этом невоспоминаемом времени мы и обучились человеческой речи. И что еще замечательно, что это, при всех усилиях педагогов, вне области педагогики. Педагог не способен обучить младенца речи в той же степени, как и рыбу. Младенец учится речи сам. Лишь слыша ее. Все те законы речи, до которых и в малой степени не дошла наука, открыты младенцу с рождения и вновь закрыты с момента овладения речью. Эти поразительные способности младенца в филологии неоднократно отмечены. И здесь меня

посещает предположение, безусловно частное по отношению к безмерности и удивительности явления, но все-таки и не лишенное, что мир созвучий, рифм, аллитераций первым приходит к нам. Когда младенец своим великим ушком прислушивается к стертому шелесту взрослой бытовой речи.

Я, право, не знаю, что бы было с русской поэзией и отчего бы она была именно русской, кабы не приговоренная бедность рифм «кровь — любовь» и «человек — век». И что бы было со смыслом русской литературы и отчего бы она была именно русской, кабы не были созвучны «деревня — деревья — древний» и «крест — крестьянин — христианин». Здесь лежат первые и скорее впоследствии забытые, чем уточненные, связи языка и жизни. Их-то, возможно, и помнит поэт в большей степени, чем простые смертные. Может, тоже не помнит, зато наделен способностью смутно припоминать то, чего не помнит никто, — родовые созвучия зарождающейся в жизни речи. Тогда ни при каких обстоятельствах искусство стиха не может стать «техникой». Искусственно набранные созвучия могут поразить только глухого на природу речи человека. Их надо не изобрести, а вспомнить. («И как само собой расщепается, — справедливо отметил Маяковский. — «Чуждый чарам черный чолн...» Это и впрямь инфантилизм, а не детство.) Расхожее до пошлости, что «поэты как дети», наполняется обратным светом в свете этого рассуждения.

Сходство по звучанию, очевидно, изначальнее сходства по смыслу. Оттого особой гениальностью веет от стихов непостижимо простых по слову, не отягощенных метафоричностью и эпитетом. «Пора, мой друг, пора...», «По небу полуночи ангел летел...», «Девушка пела в церковном хоре...», «Мать говорит Христу...», «Тихая моя родина!» Здесь слова молятся в храме речи, а не выживают в водовороте языка и опыта.

Но вот, объединив звуки в созвучия, созвучия в речь, младенец произносит Я. Синтез вновь искромсан этим орудием анализа — Я. Место Я в великой поэзии — тема неисчерпаемая, однако я нахожу особый смысл в том затененном, непроявленном, испаряющемся Я, которое стоит на грани его первого произнесения, но как бы с обратным знаком, как бы с желанием вернуться в его «допроизнесение»: «Тарантас бежал по полю, в тарантасе я сидел и своих несчастий долю тоже на сердце имел» (ср. «Взбегу на холм и упаду в траву...»).

Однако, раз появившись, Я, муча себя, кромсает этот мир с видом познания и даже созидания. Появляются сходства по смыслу, ведущие к метафоричности мышления. Сравнить,

пожалуй, можно что угодно с чем угодно — для этого необходима лишь подвижная мозговая машина. Так же, как набрать ворох созвучий. Однако если истинно поэтические созвучия уводят нас в беспмятный мир первого постижения речи, то истинно поэтические сравнения лежат, по-видимому, в иной плоскости, уже опыта и обобщения; но в каком же тогда случае они нас потрясают все той же непостижимостью и как бы сверхсмыслом? «Я сказал: «Виноград, как старинная битва живет, где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке»... При каких условиях, если я даже запомнил виноградные усики и когда-то немо поразился ими, они обретают как бы понятность и становятся говорящими от сравнения с битвой, которую ни я, ни поэт в глаза не видели, а видели гравюру (поэт, может, и присматривался к ней с внимательным удовольствием, а я — так вовсе случайно, краем глаза...)? Неужели виноградные усы, и лоза, и листья подчинены тому же закону, какому подчинены кривые сабли всадников, и перья на их шлемах, и изгиб спины и шеи вставшей на дыбы лошади, и круглые облачка дальних выстрелов, и кудрявые облачка в небе, взирающие на битву, и рука художника, гравировавшего все это наоборот на металле, и металл, поддавшийся именно этому движению резца, и восприятие поэта, объединившее эти смыслы, и мое восприятие, — неужели все это подчинено единому закону? Значит, подчинено.

«Просвечивает зелень листьев, как живопись в цветном стекле...» Образ не рассыпается, лишь когда ощутит поэт единый закон в том, что увидел. Тогда нет ни изыска, ни нарочитой оригинальности. Поэт проникает в закон, и чувство восторга, связанное с этим проникновением, оставляет в нем ощущение счастья, которое уже потом называют вдохновением. Творчество проникает в единый закон творения, и тогда наше сознание бывает поражено метафорой, причем вовсе не смелостью, оригинальностью или изысканностью ее, а ощущением единого надо всем замысла.

Мы говорим: «Непостижимо прекрасно»; и мы говорим: «Невероятная свобода»; и еще мы говорим: «Божественно».

4. РАЗМЫШЛЕНИЕ НА ГРАНИЦЕ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ

Размышляя над природой того или иного явления и начиная в какой-то момент этого размышления с окрыляющим самого себя успехом (вдохновением...) продвигаться вглубь, именно в тот момент, когда покажется, что дошел «до самой

сути», — тут-т неумолимо и упираешься в стену, податливую и упругую. По инерции, набранной мыслью, даже кажется, что стенка эта вот-вот тебе уступит и ты пройдешь наконец насквозь и до конца. Да и нет ее, этой стены, ни на ощупь, ни на взгляд — она почти прозрачна... Она-то прозрачна, но как бы хрусталик мутится, как бы наплывает туман, как бы не поднимается рука, как бы что-то обнимает тебя, почти ласково, почти нежно, вроде обморока, и ты приходишь в себя у себя, в той же точке, так и не уловив, куда и к кому пришел. Но — запомнив. Запомнив этот ветерок прошедшей под носом тайны.

Таковы размышления над природой поэзии. Зайдя в них в какую бы то ни было глубь, неизбежно ощутишь себя алхимиком, опять не добывшим рецепта золота. Поэтому так заманчиво всякий раз ограничиться прогулкой по вспаханной пограничной полосе между прозой и поэзией или поэзией и прозой (смотря с какой вы стороны), проверяя уже не то, что ЕСТЬ, а то, чего нет: чего не хватает (в смысле недостает) стихам прозаика или прозе поэта? или почему так называемая «поэтичность» в конечном счете неизбежно ослабит «суровую» прозу, а истинно «суровая» проза не только комплиментарно, но и по праву зовется поэзией? или почему тот самый «прозаизм», за который с открытым лукавством просит извинения Пушкин, овекает даже гениальную поэзию, как свежий ветер? Как не задохнуться, прочтя (и в первый, и в который раз!):

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.

Или, уже в следующем веке:

Все чаще я по городу брожу,
Все чаще вижу смерть — и улыбаюсь
Улыбкой рассудительной. Ну, что же?

Какое торжество интонации! Какая проза! Какая поэзия! Между тем, хотя бы поначалу, пока не обозначился, пока не настоял на себе ритм, проявляя мелодию, характерную все-таки только для стиха... строки эти без натяжки вытягиваются в прозаическую строку, способную начать прозаическое повествование (как неуместно, однако, выговорить: «рассказ»...). Я взял, конечно, светлые примеры. Именно белый стих, столь редкий в русской поэзии, почти как лакмус, способен обозначить лишь большого поэта. По-видимому, поэзия тут — на

самом обрыве, на самом краю поэтической формы, на лезвии качества (того диалектического перехода...), и только настоящий наездник способен не свалиться в пропасть и впрямь — прозы...

Любовь к риску обозначит игрока, победа как оправдание риска — бойца. Торжество поэзии в почти неизменной прозаической форме как-то особенно доказательно, по-новому убедительно, будто Поэзия — это то, что приходится каждый раз снова доказывать как возможность, как право, отстаивать, отвоевывать как родину. Но может, так оно и есть?

О связи самых что ни на есть «чистых» (в том числе и «тихих») лириков — Тютчева, Фета, Ахматовой... — именно с прозой — философской, психологической... — сказано давно и много. Вот еще виток.

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
«Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем», — и через плечо поглядела.

То ли виток, то ли оборот. Словно изначально «белые» стихи взнузданы позднее пришедшим намерением рифмы. Эти рифмы — по духу белые. Прозаизмы уже в стиле модерн, почти прустовские. Движение остановлено в ретроспективе повествования, как бы отснято не существовавшим в 1917 году «рапидом». «И через плечо поглядела» — как это волнует! — обычный стоп-кадр.

Разговорные интонации, бытовая речь, проза и вот даже кино (предвосхищенное, а потом и усвоенное) — все это, врываясь в поэзию, почему-то не мутит, а делает ее снова прозрачной, очищает. Но в том-то и состоит качественно неотличимая тонкость, что не столько поэзия «заимствует» или «обогащается», сколько *обновляется*, отвоевывая себя у себя же, у любого, даже свежайшего, канона, сдувая себя с каждой и только что взятой вершины. В поэтической оригинальности меньше всего претензии и значительно больше необходимости и даже вынужденности. Вечная поэзия, естественно, не есть поэзия на вечные темы — сама она вечная. Современность ее заключена в том, что эта *вечность* становится узнаваемой и сейчас. И лишь потом — *всегда*. Реальность всегда вырвется из оков только что произнесенных о ней слов, никакая предыдущая форма ей не впору; поэзия — постоянный прорыв к реальности не В, а СКВОЗЬ форму.

В развитие догадки о том, что поэтическая форма не есть венец эволюции речи, что поэтическая речь по природе своей изначальна, не наследует, а предшествует речи обыденной, можно теперь сказать, что поэзия, торжествуя в почти совершенном пределе формы, достигая почти абсолютных решений (в пределах, отпущенных или доступных человеку), менее всего форма, она форма менее, чем куда более низкие и как бы непосредственные формы речи, она прежде всего — смысл, именно тот неостановленный смысл, который только и можно именовать смыслом — *живой*, то есть смысл всегда возникающий, только рождающийся, не приговоренный формулой, не загнанный в застывший объем формы, а рожденный вместе с формой, лишь повторившей малейшие изгибы живого смысла и не повредившей плода. Какими абсолютными ни казались бы нам впоследствии поэтические решения, в них не было и не могло быть остановки, — они лишь след движения, исповедь о приближении к сути, превратившиеся в то же мгновение в воспоминание об этой сути, в след смысла. Я не уверен, что достигнутая именно в таком духовном движении форма не меняется во времени, давно пережив своих создателей (то есть то ли это «чудное мгновенье», что было, или другое, и именно поэтому опять «чудное» и опять «мгновенье»?..). Существование истинной поэзии в формах канона (японская, китайская, восточная...) не противоречит подобным умозаключениям, ибо, в приговоре строфы и рифмы, там с еще большей наглядностью происходят взрывы и сдвиги слов к их то изначальному, то ожившему значению. Взрываясь изнутри, каноническая форма в поэзии, даже в самых лирических, вечных или интимных ее проявлениях, таит в себе все ту же воинственность слова, отличающую поэзию от непоэзии. «И вечный бой!..» — едва ли не больше относятся к поэзии, чем к российской истории, эти блоковские слова. Или они неизбежно, будучи об истории, — и о поэзии. Потому что то, о чем сказано в строке, относится не только, а иногда и не столько к тому, о чем в стихотворении сказано, но — к самому стиху, к его победному продвижению от строки к строке. Смысл стихотворения как бы постукает в форме, осмысляющей самое себя. Всякие роды и виды технологической рефлексии, кажущиеся столь «модерными», столь принадлежащими именно новому времени (кстати, уровень открытой, обнаженной технологической исповедальности — в отступлениях и комментировании, — достигнутый еще Пушкиным, вряд ли был впоследствии превзойден...), — суть лишь более очевидные и наглядные «признания» поэзии в

принадлежности себе. Никакое (всегда обогащенное прозой...) признание в технологии не превзойдет откровенности, раскритичности, распахнутости поэтической формы самой по себе, в каждом своем стихе признающей, что он, стих, именно такой, что именно об этом сказано именно так. И в этом-то и заключена исключительная СМЕЛОСТЬ поэтической формы (вспомним изумление Л. Толстого перед «лирической дерзостью» «добродушного толстого офицера» — Фета¹). Слова «воинственность», «смелость», «дерзость» и даже все время сдерживаемое (а вот и несдержавшееся) слово «агрессия» проступили в этом прозаическом тексте как бы сами собою, не повинувшись, а лишь в конечном счете соответствуя авторскому замыслу... Не только поэзия, наиболее активный («воинственный») вид повествовательной речи, но и любая повествовательная форма, любая речь, которая с долей истовости «хочет что-то сказать», обладая от природы неизбежной последовательностью («поступательностью»), приобретает в процессе становления выражаемого или достигаемого смысла непременно наступательное, завоевательское движение и по отношению к аудитории (читателю), но прежде всего по отношению к самому смыслу. Это битва, это война, это бой. Энергия слова — это так или иначе и агрессия в слове — признак слова художественного — воспринимается прежде эмоцией, нежели разумом. Именно потому и воспринимается.

Я сказал: «Виноград, как старинная битва живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке».

Как это действительно далеко, старинная битва!.. В какой дымчатой, в сколь преломленной перспективе затерялась она... Ее разглядит лишь поэт, наведя свой кристалл, сильнее которого не производит оптика. Лишь он разглядит сквозь слипшиеся линзы веков этот прах и этот пепел. А мы, уже сквозь строку, прослышим этот неявный звон мечей и топот коней, не сразу отличим его от шума собственной крови. Но наша кровь — в жилах, та была — из жил... И какой-то запах — не то озон, не то пыль. Не то озноб, не то наши ноздри раздуваются, как ноздри коня, — неужто *того* коня, которого

¹ Любопытно сопоставить этот комплимент Толстого (1857) с фетовскими эпитетами в адрес Тютчева (1859): «Лирическая деятельность тоже требует... безумной, слепой отваги... рядом с подобной дерзостью в душе поэта... громадна лирическая смелость, — скажу более, — дерзновенная отвага г. Тютчева...» Достоинства лирика — достоинства воина.

так давно нет? Ближе, ближе... Битва приближается к нам. И это уже не наш собственный звон в ушах, не только наш пульс распирает нас и рвется наружу, будто кровь чует приближение раны, — это уже и впрямь снаружи, но не может быть, чтобы воображение завело нас так далеко, что и впрямь там, за соседним леском, воскресла ТА битва. Это еще что-то атмосферное — раскаты, погромохивания: **ПРИБЛИЖЕНИЕ ГРОЗЫ...**

Ты близко. Ты идешь пешком
Из города, и тем же шагом
Займешь обрыв, взмахнешь мешком
И гром прокатишь по оврагам.

Что-то другое, однако, все это, не только погода... «Займешь обрыв...»

Как допетровское ядро,
Он лугом пустится вприпрыжку
И раскидает груды дров
Слетевшей на сторону крышкой.

Это ядро, будто прилетевшее из мандельштамовской гравюры (безусловно, самостоятельное ядро; думаю, эти два стихотворения ничего не знали друг о друге...), относит нас на максимальное расстояние от столь дачного, пастернаковского опыта с рассыпавшейся поленницей... Время в этой строфе взрывается куда с большим шумом; чем отдаленный грохот грома и приближенный, — некой, наверно, непригодной крышки...

Как внутренний слух был заглушен внешним шумом, так внешний мир снова будет вытеснен если уж не воспоминанием, то ассоциацией. Мир внутренний снова отвоюет рубежи у мира внешнего:

Тогда тоска, как оккупант,
Оцепит даль. Пахнёт окопом.
Закаплет. Ласточки вскипят.
Всей купой в сумрак вступит тополь.

Метафора наступает на внешний мир глаголом, возможным действием: оцепит, пахнёт, вступит... Внешний мир отсутствует, становясь фоном происходящего. Ласточки покинули поле боя, и дерево слилось с сумраком, с врагом. Внутреннее с внешним еще раз поменялось местами, окончательно нас опутав. Внешний шум отдалился от шума внутреннего, пробудив ассоциацию с чем-то бывшим, что может повто-

ряться сейчас. Время отступило перед пространством, чтобы вновь отступить перед временем:

Слух пронесется по верхам,
Что, сколько помнят, ты — до шведа,
И холод въедет в арьергард,
Скача с передовых разведок.

Противники — внешнее и внутреннее, прошлое и настоящее, пространство и время — почти сошлись в равенстве боя. Время оказалось куда более прошлым, чем память о запахе окопа, чем сам окоп первой мировой; пространство — куда более настоящим, только что шевельнувшимся верхушки деревьев, только что пахнувшим холодом. Но так эти категории и не победят друг друга, как и суждено им — соприкоснуться, но не проникать; внутреннее и внешнее, время и пространство разбегутся по изначальным позициям:

Как вдруг, очистивши обрыв,
Ты с поля повернешь, раздумав,
И сгинешь, так и не открыв
Разгадки шлемов и костюмов.

Разыгравшаяся была битва тут же оказалась воспоминанием, воспоминанием даже не о битве, а о видении битвы, тут же переродившемся в видение. «Шлемы и костюмы» оказались почти с той же слабо запомнившейся гравюрки, что и у Мандельштама... Мандельштаму она пришла от замершей перед взором медитерранской картинки, где медленно текшая струя меда остановила время, а буйный изгиб винограда мог быть остановлен лишь резцом гравировщика — остановленное движение, замершее время; Пастернаку — как бы наоборот: через родившееся от внешнего движения время в изначальном осуществленном мире, — ожившее время, прорванное пространство. Но и видение и видение отступят перед завтрашним днем, всю эту память о памяти в себе заточившем:

А завтра я, нырнув в росу,
Ногой наткнусь на шар гранаты
И повесть в комнату внесу,
Как в оружейную палату.

Замечательное свидетельство рождения замысла, уже прозаического! Видение, оказавшееся предвидением, наткнувшееся на самое себя в окончательно материальной форме, подтвердившей точность душевного умозрения. Граната эта будет, граната эта была! Взаимоотношения внутреннего и внешнего, прошлого и будущего, пространства и времени

выведены в итог взаимоотношений поэзии и прозы, замысла и осуществления. Богатейшие оттенки времени во взаимоотношениях множества абстрактных категорий переданы устойчиво одним грамматическим — будущим: повесть есть, но ее нет — она еще может быть написана.

По-английски это было бы отчетливое время — будущее в прошедшем. Future Perfect in the Past, или, в русском приближении, позавчерашнее во вчерашнем, потому что все стихотворение не оставляет сомнения в том, что оно является воспоминанием достаточно глубоким.

Куда опять подевались и допетровские, дошведские ядра, где разгадка шлемов и костюмов?.. Где сама битва?

За тишиною непробудной,
За разливающейся мглой
Не слышно грома битвы чудной,
Не видно молнии боевой.

Блок, 1908

Нестерпимое ожидание!

Мне бой знаком — люблю я звук мечей,
От первых лет поклонник бранной славы,
Люблю войны кровавые забавы,
И смерти мысль мила душе моей...

Это стихотворение Блок включает в список своего «маленького Пушкина» («все, что нужно») 21 января 1921 года:

«1820— «Мне бой знаком...»

«1821,— пишет далее Блок,— кажется, пустой».

Может, цифра 21, повторенная трижды, его утомила...

Блок обрывает хронологию списка.

Но вот стихотворение именно 1821 года «Война»:

Покой бежит меня, нет власти над собой,
И тягостная лень душою овладела...
Что ж медлит ужас боевой?
Что ж битва первая еще не закипела?..

До чего блоковские слова! Это уже не просто переключка, а диалог.

Нет, нет, нет!..
Ты не понял...
То слышится звань,
Звань к оружию под каждой оконницей.
Знаю я, нынче ночью идет на Казань
Емельян со свирепой конницей.

Сам вчера, от восторга едва дыша...
За горой в предзвездной мгле
Видел я...

Чудовищное веселье от приближающейся реальности битвы (наконец-то!) видим мы у Есенина. Его сопереживание настолько прямодушно и полно, что вопрос о времени происходящего как бы уже и не стоит; полтора века, разделяющие поэта и его героя, сокращены общей страстью. Радость реальности даже в знании поражения — какая-то польская музыка речи...

И чтоб бунт наш гремел безысходней,
Чтоб вконец не сосала тоска,—
Я сегодня ж пошлю вас, сегодня
На подмогу его войскам.

Этот переброс, перелет грамматических времен у Есенина — как свист будущих и уже прошлых ядер одновременно — необыкновенно выразителен...

Вот взвенел, словно сабли о панцири,
Синий сумрак над ширью равнин.
Даже рощи
И те повстанцами
Подымают хоругви рябин.
Зреет, зреет веселая сеча.
Взвоят в небо кровавый туман.
Гулом ядер и свистом картечи
Будет завтра их крыть Емельян.

Вот где уже не будущее в прошедшем — прошедшее в будущем, даруемое грядущим поражением *провидение*. Герои Есенина провидят смерть, на которую идут.

Мандельштамовская битва — битва вообще, никак не датируется — «старинная»... Намек на гравюру произведен не в строке, а в читательском сознании. Одно лишь это слово «старинная» чуть выдает поэтический секрет: сама битва, в современном словоупотреблении, «старинной» не бывает, старинной может быть лишь книга, картина, гравюра... Пастернак, по сравнению, уже точнее в датировке: оккупант, окоп, передовые разведки — слова, современные для поэта, лексикон «той» войны. И исторический экскурс «датирован»: допетровское ядро, до шведа. Это ДО интригует...

Швед. Петр. Полтава. Пушкин... До Пушкина, что ли?

Горит восток зарею новой.
Уж на равнине, по холмам
Грохочут пушки. Дым багровый

Кругами всходит к небесам
Навстречу утренним лучам.
Полки ряды свои сомкнули.
В кустах рассыпались стрелки.
Катятся ядра, свищут пули;
Нависли хладные штыки.
Сыны любимые победы,
Сквозь огонь окопов рвутся шведы;
Волнуясь, конница летит;
Пехота движется за нею
И тяжелой твердостью своею
Ее стремления крепит.
И битвы поле роковое
Гремит, пылает здесь...

Здесь! так вот где битва! ни ассоциаций, ни уподоблений, ни воспоминаний, ни гравюр — одно движение. Время — настоящее; ничего старинного — «зарюю новой» (хотя автора от битвы тоже отделяют каких-нибудь сто двадцать лет); «кудрявость» будущей гравюры: «дым багровый кругами всходит», «волнуясь, конница летит». Нерасторжимо участие пейзажа в битве: равнина, холмы, кусты, поле — работаю. Жатва — битва («как пахарь, битва отдыхает»). Указание Пастернака — до Петра, до шведа — остается непонятым, настолько точно его «приближение грозы» опирается всеми своими реалиями битвы на «Полтаву», которую мы зубрили настолько наизусть (как в школе, так и в гимназии), что на многие годы оказывались отлучены от ее поэзии.

Пушкин! Откуда эта сила ничего не припоминать и ни с чем не сравнивать, а правомерно участвовать в описываемом событии? Гений, да. Но не только. Петр! Да, да и да. Соотношение с Петром, и сила Петра, и дух Петра, и гений Петра — чуть ли не единственный равноправный ретроспективный адрес для Пушкина после 1825 года. Пушкин мог ощущать Петра как себя (по крайней мере... а то и — себя как Петра...). Но и не только Петр...

Воспользуемся указанием Пастернака (хотя и не поймем его в точности...): ДО Петра, ДО шведа...

А что там было-то ДО?..

Та решительная пропасть в рядовом современном читательском сознании (или даже не в рядовом, а естественном, воспринимающем литературу «по мере поступления», а также по мере доступности и увлекательности, не обязательно сюжетной), которая проходит между Пушкининым и предшествовавшей ему литературой, может означать не одно лишь качество, именно в Пушкине нашей литературой впервые достигнутое. Такая же пропасть «непрочувствованности», до-

ходящая до незнакомства, проходит в том же «рядовом» (не раздвинутом специальным изучением) восприятии и в представимости исторических эпох. ДО Петра и ПОСЛЕ Петра, ДО Пушкина и ПОСЛЕ Пушкина — есть не только и не столько более далекое и более близкое, сколько качественный разрыв между НАМИ и ДО нас. И хотя специальное изучение и перекинет мостки над как бы неправомерной пропастью, все-таки оно восполнит и поправит лишь наше невежество, но не восприятие. Хотя насильное чтение от Ломоносова до Державина может привести не только к восполнению незнания, но и к любви, но и к вчувствованию, оно, это изучение, вплоть до погружения, так и не соединит Пушкина с предшествующей литературой. И Батюшкова, и даже Крылова, которого и сам Пушкин ставил себе в учителя, не хватит нам для преодоления пресловутого барьера, воздвигнутого, как окажется, не одним нашим незнанием. Академическая невозможность прибавить к Крылову хотя бы Баркова (тоже признанного самим Александром Сергеевичем в качестве «учителя») — существенный пробел в желаемой непрерывности и преемственности развития, но и он, буде мог быть восполнен, не оказался бы последней недостающей ступенью. И вот вполне могло бы показаться, что не предшествование державинского гения, а восполнение куда более древних и глубоких разрывов в истории русской литературы определило самую возможность появления Пушкина, возмущив в неведомых и таинственных национальных недрах саму необходимость его рождения... Боязно вторгаться в область специальную и требующую знаний, значительно превышающих авторские... но хотелось бы как-то оправдать и осмыслить именно под рождение Пушкина пододвинутое движением совсем не туда смотревшего российского просвещения, вовсе не подогретое и не подготовленное общественным или национальным интересом — «открытие» русской летописи. Совсем в другом смысле предстанет нам пушкинский пietet к Карамзину, не только в патристическо-историческом, а в *литературном*, если реально представить, что Пушкин и Писание-то знал не по-русски и не по-древнерусски, а по-церковнославянски, что пропасть между языком Пушкина и русской летописью не столь глубока и не столь качественна, как пропасть между речью пушкинской и державинской.

«А храмы божия разориша, и во святых олтарех много крови пролиаша. И не оста во граде ни единъ живых: вси равно умроша и едину чашу смертную пиша. Нѣсть бо ту ни стонуща, ни плачуща — и ни отцу и матери о чадах, или

чадом о отци и о матери, ни брату о брати, ни ближнему роду, но вси вкупѣ мертви лежаща. И сиа вся наиде грех ради наших».

«Была же тогда суббота, и когда взошло солнце, сошлись противники. И была сеча жестокая, и стоял треск от ломающихся копий и звон от ударов мечей, и казалось, что двинулось замерзшее озеро, и не было видно льда, ибо покрылось оно кровью...

А это слышал я от очевидца, который поведал мне, что видел воинство божие в воздухе...»

Очевидец... Впечатление и слово пересеклись в нашем ряду. Ряд наш расходился из этой точки, чтобы через шесть веков вновь пересечься — найти те же слова:

Переправа, переправа!

Бой идет святой и правый.

«Лежаща на земле пуста, на травѣ ковыле, снѣгом и ледом померзоше, ни ким брегома. От зверей телеса их снѣдаема, и от множества птиц разстѣрзаемо. Всѣ бо лежаща, купно умроша, едину чашу пища смертную».

Что это? Как это? Неужель мы разбиты?
Сумрак голодной волчицей выбежал кровь зари лакать.
О, эта ночь! Как могильные плиты,
По небу тянутся каменные облака.
Выйдешь в поле, зовешь, зовешь.
Кличешь старую рать, что легла под Сарептой.
И глядишь и не видишь — то ли зыбится рожь,
То ли желтые полчища...
Нет, нет, это не август, когда осыпаются овсы...
Мертвые, мертвые, посмотрите...
Сорок тысяч нас было, сорок тысяч,
И все сорок тысяч за Волгой легли, как один.

Единую чашу... Традиционное уподобление битвы пиру так или иначе проходит через все наши примеры: и чаепитие с медом у Мандельштама, и пастернаковское письменное застолье... Пушкин — сам пир и битва; Блок — с его последней связью культуры и поступка: «И вечный бой!..» — волосок этой связи перегорит под немыслимым напряжением в «Двенадцати»; Есенин, в котором, в год смерти Блока, история неразделима на настоящее и прошедшее: вся — сегодня, — что Пугачев, что Революция. Время, однако, работает, время не *переживешь*, оно приведет поэта к непосредственному участию. С летописной точностью зафиксировала это движе-

ние Ахматова в 1936 году: «А в комнате опального поэта де-
журят страх и Муза в свой черед». Не постичь, насколько
знанием, насколько прозрением сплавились в этом ее стихо-
творении «битвы»: 1908 год Блока, 1917-й — Мандельштама,
1927-й — Пастернака, в единую летопись.

А над Петром воронежским — вороны,
Да тополя, и свод светло-зеленый,
Размытый, мутный, в солнечной пыли,
И Куликовской битвой веют склоны
Могучей, победительной земли.
И тополя, как сдвинутые чаши...

Промелькнувшие перед нами описания, воспоминания, метафорические намеки на битву — 1821, 1828, 1908, 1917, 1921, 1927, 1936, 1942 годов и поэтов, приняв отсчет от XIII века, можно характеризовать не эпохой, не степенью гениальности и не поэтической школой, а степенью участия повествователя в описываемом событии. И если по границам нашего ряда такое участие является прямым, непосредственным, без преувеличения — летописным, то лишь пушкинское восчувствование возводит поэзию в степень прямого участия; блоковский патриотический такт лишь в конце пути позволит ему перейти из восчувствования в изображение («Доспех тяжел, как перед боем»); мандельштамовская культурная точность определяет параметры и возможности такого восчувствования как реальности; есенинское самоубийственное стирание исторических границ и пастернаковская реальность чувств проектирует сегодняшнее в вечность, а вечность — на сегодня; ахматовская реальность — это пророчество, сбывающееся на глазах... А сегодня как сегодня и сейчас как сейчас возникнут лишь в Великую Отечественную, возвысив поэта до летописца и низвергнув его в ту же бездну.

Отечественная история для русского поэта, от Пушкина до Блока, нечто значительно большее, чем поэтическая традиция: история сближена с судьбой. Однако прямой отклик поэта на современную ему историю в великой поэзии встречается достаточно редко и обходится поэту слишком дорого, вплоть до гибели (если не физической, то репутации)... Доведя свой список «маленького Пушкина» до 1821 года, Блок начинает с конца, с 1836-го, и, вспять, доводит его до 1831-го: «Клеветникам России» — последняя запись Блока в этом списке.

«Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на своих бумагах выставлять год и число. Граф Нулин писан 13 и 14 декабря. — Бывают странные сближения» (Пушкин, 1830).

«Случаются повторения в истории», — запишет Блок в 1918-м по поводу критики «Скифов», сравнивающей их с «Клеветниками России»...

Наверно, теории доступно классифицировать летописное повествование, расположив его ближе к прозе, или ближе к поэзии, или проведя по нему петляющую границу, — мне кажется, в этом нет настоящей необходимости. Прямое участие делает повествователя автором ТЕКСТА до такой степени надличного, что и неоспоримо принадлежащего к национальной культуре. В последующем же развитии художественной литературы необходимость проводить черту между прозой и поэзией связана не с участием, а с авторством, индивидуальным творчеством, убедительность которого обеспечивается достижением в слове сверхиндивидуального смысла. Поэтому граница, или полоса, или поле, пролегающие в определении прозы и поэзии, есть наиболее отчетливая область, наиболее очевидное пространство, на котором и разыгрывается битва слова за точный смысл. Приведенные примеры описания битв, взятые с самой поверхности читательского восприятия, опять не приблизив нас к разгадке «тайны» поэтического слова, подходят, однако, для иллюстрации наиболее проникновенного эффекта поэзии — помимовольного признания слова в том, что с ним самим происходит.

Битва слов! Значений бой!

5. ВОПРОС ЧИТАТЕЛЯ

Если вы спрашиваете, то совершаете ошибку, а если не спрашиваете, то поступаете вопреки.

Общая договоренность между людьми не посягать на недоговоренность гораздо выше в процентах желания договориться. В этом, собственно, и заключен главный договор, сговор. Мне совсем неинтересно в данном случае намекать на тему «что можно, а что нельзя», на то, «что все знают, а молчат». Людям, которые так думают, только разреши то, о чем они знают, как они не смогут. По-настоящему-то люди не знают только одно: что забыли.

Я говорю об иной общей договоренности, так сказать, методологии общей жизни. Муж и жена, ученик и учитель, ребенок и взрослый, начальник и подчиненный, читатель и писатель — все они всегда будут молчать о чем-то, прекрасно известном им обоим. Они прежде всего будут молчать вот о чем: о том, что они мужчина и женщина, ученик и учитель и т. д. Они будут молчать о *своем положении*. Они будут молчать о том, что он знает, о том, что тот о нем знает, и знает, что молчит-то тот именно об этом.

Писатель молчит о том, что он знает, что знает о нем читатель. Например, что читатель знает, что пишет-то он (писатель) плохо. Читатель молчит о том, что знает, что писатель знает об этом. Кажется, этот сговор называется авторским самолюбием. Так.

Хотел ведь начать более нежно, издалека, окольно... Но вместо ухаживания вышло насилие. Не предполагай, значит, там, где нет.

Я хотел начать как бы с самой жизни и в ней выявить природный сюжет, ниточку, чтобы потом перейти к литературе как некому частному ее (жизни) подобию, соответственно обнаружив и тут тот же сюжет.

Сюжет такой: я, ты, он, она, они. Мы. Все мы разные люди. Так. Живем. Живя, обнаруживаем разнообразие характеров, программ, целей и средств. Испытываем множество подходов к задаче жизни и, развиваясь в этой разности подходов, обнаруживаем несходство меж собой все более разительное. Один суетлив, другой удачлив, один деятелен, другой празден, один необщителен, другой легкомыслен, один верен, другой уступчив, жаден и бескорыстен, расточителен и расчетлив, щедр и зол, любопытен и замкнут, вспыльчив и коварен и т. д. до бесконечности — один и другой. Сначала врожденные данные, потом черты характера и среды, потом те самые жена, сослуживец, сосед, что окружили тебя, — разные люди. Никто, как говорится, не хочет себе зла. Все начинают как-то соотносываться с возможностями, окружением, даже самими собой. Люди привыкают к себе, и их черты становятся уже способом жить, очерчивая каждому *образ* жизни. Даже такие черты, как серость, подлость, жалкость, слабость, вялость, пьянство, развратность, — казалось бы, лишние, обременяющие, удручающие, от которых бы лишь избавиться, — становятся со временем не только неискоренимыми недостатками, но — качествами, годными к эксплуатации, то есть способом жить, даже ловким и удобным обладателю способом. Все эти люди *устроились* жить так, как они живут и какие есть, мирятся

и живут с собой даже со сноровкой, ловкостью, удобством и мастерством, по-своему удовлетворяя жизнь и довольствуясь жизнью. Есть своя грация и у неуклюжего, ловкость рук у безрукого и т. д. Приспособление к себе, потом приспособление себя...

И вот вам результат. Тринадцать негритят. Один из них утоп. Ему купили гроб.

В редакцию пришло письмо. «Уважаемая редакция! Меня интересует один вопрос. Даже два. Потому что второй вопрос, почему мне никто не может ответить на первый. Вопрос такой: почему в прошлом веке были гении, а сейчас нет? и почему хорошие наши писатели так мало написали? не только хуже, чем гении, но и меньше? почему даже плохие писатели, которые пишут как попало, не могут написать столько же, сколько написал гений? Все это мне кажется одним вопросом... Когда я его задаю, все мне отвечают одним и тем же: «Но ведь это же всем известно». — «Но я ни разу не слышал, чтобы кто-нибудь, кроме меня, задавал подобный вопрос», — говорю я. «Потому и не задают, что нечего и задавать, раз всем известно», — отвечают мне. Тогда я говорю: «Что — известно?» Тут меня обычно посылают. И тогда возникает даже третий вопрос: почему, если это всем известно, никто никогда никому не объясняет этого в первый раз? Извините, пожалуйста. Жду ответа. И. И. Иванов из Козлова».

— Как соловей лета... — хмыкнул сотрудник. Он зачитал письмо вслух, и все посмеялись наивности автора.

— Чего только не пишут...

— Дурачок какой-то...

— Просто дурак.

— Почему же дурак?! — обиделся я. Обиделся, прежде чем понял, почему обиделся.

А обиделся я вот почему: потому что сам много лет был таким дураком, прежде чем забыл; только я был не такой смелый дурак, никому не задавал этого вопроса: инстинктивно, может, знал, что мне на это скажут так, что обидно будет. Я очень обидчив тогда был.

Я задавал себе этот вопрос чуть ли не прежде, чем сам начал читать, а именно, почему слово «великий» и слово «гений» употребляются (за одним, правда, исключением, к литературе отношения не имеющим) по отношению только к мертвым и даже давно мертвым. Это было такое детское кладбищенское слово — «гений» — для обозначения того времени, когда меня не было. Это, правда, чуть другой вопрос, чем в письме Иванова, но я, кажется, даже и тогда его не за-

дал, когда меня просто потрепали бы по головке, ласково улыбнувшись: «Философ ты мой...» И вот когда его не задал в столь нежном еще возрасте, с этого самого момента я уже *знал*, что в мое время гениев и великих не бывает, как не бывает волшебников, или Змея Горыныча, или Бабы Яги. Как нет бога... (Про бога не совсем так: по-детски, как боятся темноты, приблизительно так я не был про себя в этом уверен, но — тоже не признавался...) А потом, начав читать, проходя в школе, я задавал себе все те же вопросы, что и Иванов, с той разницей, что не задавал их другим. Пожалуй, лишь сам взявшись за перо, перестал его приравнивать — на себя легко ли.. И вот когда сотрудник зачитал его письмо для общего смеха, уж так меня перенесло по времени в давно забытое, что я почувствовал запах тряпки, которой с доски стирают... защемило, зажмурилось во мне от стремительности перелета... и я был там, когда вдруг услышал смех этих больших, незнакомых дядей надо мной и обнаружил, что я совсем не в классе.

— Почему же дурак?! — обиделся я, и тут вдруг какой-то большой необлазанный чулан моей головы... вроде бы я удивился, что никогда этой дверцы не видел, столько лет тут у себя (в голове) живу, вот на тебе, под носом, не замечал... какая-то идея цвета подлинности выскользнула оттуда, как змея, и ускользнула, но я еще надеялся... Они на меня смотрели с удивлением. — Дурак-то дурак, да Иван-дурак, — как-то с сожалением провожая взглядом ускользящую идею, глухо сказал я, рискуя прослыть славянофилом.

Тут я им немножко рассказал свои вмиг побледневшие и потускневшие ассоциации, и со всеми произошел задумчивый вид, из уважения ко мне...

— Кто же позволит на эту правду ответить? — сказал сотрудник тем сочувственным, взаимноизвестным голосом насчет общего зла, про которое здесь (в комнате) все знают и которому не принадлежат лишь потому, что страдают от него.

— Кто ж это не позволит? — стал заедаться я.

— Никто не позволит.

— Ты не позволишь?

— Я-то позволю, да от меня-то, ты сам знаешь, ничего не зависит...

— А понять ее — от тебя зависит??? — злился я.

— Кого?..

— Правду! О чем же мы говорим... — махнул я рукой.

— Так ее ж все знают!

— Приехали, — сказал я. — Перечитай письмо Иванова! В общем, я неприлично разозлился. Наверно, больше на се-

бя, что завел весь этот совершенно бесполезный разговор. Задел зря милых, ни в чем не повинных людей... Стоп! Какое же это крошечное неуважение к человеку — считать его виновным!

Разозлился я, конечно, на себя, но это — одной, обидной злостью, другой же — подлинной — был я зол именно на то, с чего начал, — на сговор. Что их рассмешило, разве письмо? Им стало смешно, чтобы не нарушить договор о недоговоренности — сговор. Почему они похолодели, насторожились ко мне, когда я стал отстаивать? Потому что я нарушил еще один сговор — профессионального понимания насчет «можно и нельзя». Почему я вел себя неприлично в их глазах, тем более даже сам чувствовал, что веду себя невоспитанно, безвкусно, провинциально? Потому что *я ничем не лучше их, чтобы иметь право на это*. На что — на это? На нарушение.

Так уходил я, опозоренный, неприличный, сам себе противный, по лестнице, и каждая ступень была словом, которое я не сказал им.

— Правду-то как раз и можно. Правда — ведь это не то, что можно или нельзя. Правда — это то, что есть. Вы думаете, что правда — это противоположное тому, что разрешено. Может, и плохо, что противоположное тому, что разрешено, — запрещено. Так оно *будет* однажды разрешено. И исчезнет в качестве правды для вас. Запрещенное и разрешенное, в этом противостоящем-то смысле, — одно и то же, единство. Вы не сможете их разъединить — запрещенное сразу разрешится пустотой. Допустим, разрешенное — бедно, мало, лживо, так ведь и противоположное ему будет правдиво лишь настолько, насколько ложно разрешенное, но так же бедно и мало, как оно. Это, товарищи, слишком легкий способ ориентации в мире. Ложное и противно-по-ложное — чувствуете язык?.. Все это вы от лени, чтобы не подумать ни разу, не напрягаться... Мир как-то побольше этого будет, товарищи!

Столько было ступенек, сколько здесь слов.

«Не читатель должен был задавать себе такой вопрос, а писатель хоть раз себе самому его хотя бы поставить, не то что ответить... — подумал я, выйдя на свежий воздух. — Не так уж он прост, Иванов и его вопрос. Стихи получаются, басня...»

Где-нибудь, может, и пишут много. Хоть я в этом и не уверен. Я не хочу сказать ничего плохого о нашем времени, но что-то, по-видимому, случилось с ним самим в наше время.

Что-то случилось с физическим временем. Его требуется все больше, спрос, так сказать, на время растет, помещается же в него все меньше, оно судорожно сжалось, туда не лезет. Воспроизводство времени не налажено, и мы встаем в невыгодное положение, наблюдая личные достижения на фоне происходящих огромностей мира. По-видимому, во времени движется либо мир, либо личность. В идиллические времена, от которых нас отделяет менее сотни лет, масштабы личностей и измеряли собою время, прорывая и подвигая его. Сейчас бы не отстать... но не от кого-нибудь — тщеславие захлебывается — от *чего-нибудь*. Именно наш, высокопроизводительный, казалось бы, век оказывает сопротивление производительности индивидуального художника. Чудесное понятие ремесла исчезло, уступив понятию профессии, не выдержало «высоких» профессиональных требований. Если из вещей исчезла душа, уступив в лучшем случае функциональному удобству, то то же грозит слову — профессиональная литература.

В ссылке на «время» есть, конечно, нечто непорядочное. Нетребовательное, ленивое, попустительское. Слишком легкое. Слишком легко на него сослаться: нет времени или такое время... И этого не стоит позволять себе. Но ты не можешь упрекнуть в этом *всех*. Все никогда не бывают виноваты. И что-то объективное в такой ссылке, если она не служит самооправданием, таки есть.

Каждый писатель, ответственный в слове, наверно, знает этот потрясающий эффект уменьшения при сложении написанного в книгу: писал, писал, еще написал — все звучало и было крупно по отдельности, и вот сложил — мало. Я вглядываюсь в этажи своих книжных полок. Вот этаж однотомников, томиков — это мои современники, и все неплохие. Десять лет пишет — однотомник, и двадцать лет — тоже однотомник. Двухтомник — на склоне дней, и то второй вполтину первого. Конечно, не все включил — понятно. Ответственно отнеся.

Исчезло рыхлое многотомье. Писем мы друг другу не пишем. Дневники пишут подозрительные люди. Практически нечем будет заполнять последние тома. Сумма современных однотомников равна одному собранию сочинений, — значит, и вместе не много.

Начинаю про них думать в отдельности: это известно, что пьяница, губит свой талант и мало работает; этот слишком тщателен, слишком работает над словом, потому мало; этот — прелесть, просто лентяй; но про этого-то точно извест-

но, как много он работает, не пьет, не курит, бегает каждый день и зарядку делает и каждый день пишет — опять однотомник. Что за эффект такой, думаю? Что-то тут зарыто.

Ну, все мы сообща делаем большое общее дело, большой отряд — одну общую литературу... Но вот что и любопытно: что чувство Общего Дела как раз и исчезает при массовости его. Зачем нам писать другу письма? О чем? Мы так скажем.

Так мало писали разве разночинцы. Помяловский хорошо встает к нам на полку. Конечно, контейнер, который надо отвести под Толстого, страшен в качестве современного примера. Но вот и Гончаров слыл лодырем, и Куприн... Пьяницы были тоже.

Написать не хуже, написать лучше, показать кому-то пример. И пройти. Вот эффект однотомника. Конечно, все упирается в качество. Говоря об однотомниках, я имею в виду только отличное качество. Отличное качество — уже производственный принцип. Ведь как часто, в каком-то смысле, те великие писали плохо. Не в этом было дело. Допускали небрежность. Немножко морщились — и допускали. Не до того — еще следующее не поспело.

Можно, конечно, сказать, что они были не только великие таланты, но и великие труженики, вот что в трудолюбии мы им уступаем, если уж не в таланте. Но если только предложить современному лучшему выполнить хотя бы объем работы прежнего лучшего, то он как машина должен писать с утра до вечера, отказывая себе во всем, однако не уверен, что справится.

Бряд ли *они* (назовем их ревниво «они») отказывали, однако, себе в жизни. То и прекрасно в их литературе, что она и трудом-то не была. Ни в чем они себе не отказывали-то — легенда средней школы. У них, кстати, к тому было больше возможностей. Мы от своих-то возможностей отказаться не в силах, не то что от их. Люди всегда люди. И даже тем более. Так вот и следует сказать, что они это написали между прочим, в самой своей жизни, внутри нее, а не между жизнью. Жизнь у них еще не делилась на жизнь и работу. Поэтому и много.

И в этом существенное превосходство количества перед работой над словом. Если уж такие слова «количество» и «качество», то, рассуждая даже диалектически, не может быть самостоятельного качества на фоне отсутствующего количества — нечему перерастать. Если нет количества, это будет подсакивание, а не скачок. Вечное упражнение со скакалкой, раздевалки и душ — и ни одного боя.

В этом сравнении меня слишком мало интересует упрек своему времени — он глуп. Время и время. Было их — стало наше. Меня не интересует эта пошлость — упрек, меня интересует *урок*.

Поскольку те же *они* отнюдь не отказывали себе «в жизни» по сравнению с нами и даже, наоборот, обнаружили свойственную русской душе ширь (будем считать, что она была), то дело заключается в том, что у них было больше времени, чем у нас. У них было время. У нас его нет. Что-то нам постоянно, раздражительно мешает, повергая нас в сослагательное наклонение. Нравственный человек должен сказать себе, что он сам прежде всего мешает себе — это его способ. Безнравственный упрекнет кого-нибудь. Глупый упрекнет что-то. Но дело-то в том, что нам *все* мешает. У нас нет времени писать. Мы не мало пишем. Это подвиг — сколько мы написали по сравнению с ними, исписавшими десятки томов. Это и отказ от жизни, и воля к победе, и качества бойца — весь набор. Нет, мы не мало пишем. Мы пишем даже больше, чем можем. Мы не *можем* писать. В этом все дело. У них было время писать, и они могли. У нас его нет, и мы не можем.

И не надо. В искусстве не ценен ни труд, ни подвиг. Это ценно в человеке. И никогда не бесследно, даже если он ни строки не напишет. Мы понукаем и понуждаем себя оттого, что неправильно понимаем задачу, поставленную перед нами временем. Нас слишком задавили блистательные образцы. Но мы никогда не сможем как они. Потому что они — это они, а мы — это мы. Мы хотим научиться, а надо *быть*. Вот и вся задача. *Быть*. Позволили ли мы для начала себе это? Потому что без этого, справедливо, нельзя, незачем, праздно и темно брать перо в руки. Надо попробовать осуществить те ценности, которые мы хотим на бумаге, в себе. То, что у нас не получается на бумаге то, чего и нет, немудрено. В том, что не получается, и заключен *урок* времени. Но мы не хотим этого усвоить.

Итак, для тех, кто меня неправильно понял, я заявляю: во всех и всяческих обстоятельствах я снимаю упрек с нашего времени. Это глупо упрекать там, где надо понять. Нет правильного пути в неправильных обстоятельствах. Обстоятельства всегда правильны — это те, которые даны. Есть неправильный путь. Он всегда доставляет страдание сознанию. У нас нет времени, потому что мы в нем не *живем*.

Время само по себе, мы сами по себе. Время непонято. Писать же совсем необязательно. Никто не заставляет. Не можешь — не пиши. Что-то есть поважнее, что тем временем

неотвратно, необратимо проходит, пока ты занят тем, что не пишешь. Не пишешь потому, что тот, кто пишет, отсутствует.

Остановился. Перечитал. Такие решительные слова. Что-то между ними просыпалось. Недолет-перелет. Что-то есть даже в том, что цель находится между ними.

Магнитная сила слова несколько выше моей. Оно меня перетягивает, но — боже! — как бы неправильно оно (слово) стояло, если бы я сдвинулся и подтянул его к себе... Право, я кое-чего не знал из того, что здесь написано. Например, того, что не мочь — это и значит немочь. Очень, казалось бы, просто.

Лучшие — глупое слово! — лучших не существует — просто те, кто из множества *были*, написали немного, скажем по книге. Они сделали все, что могли. Человек не может сделать того, чего не может. Они сделали столько, сколько успели, сколько у них было времени во времени, сколько они и время были одним. Я хочу поговорить о качестве их молчания в остальное время, ибо прежде всего туда поместилась их жизнь. Это молчание — не бессмысленно, это-то как раз и есть та огромная работа времени с нами, над нами, школа его. В этом молчании заключено много больше для будущего, чем в том, что можно подержать и полистать. Только идиот может считать его непроизводительным. Или, как еще говорят, *пропущенным*. Что же вы такое пропустили?

Как раз и не пропустили, а помолчали (не «про», а «по»!).

Невежество — это отнюдь не недостаточные знания, а недостаточное отношение к Знанию. Так, именно XX век — невежествен. Это то невежество, что подкрадывается и к тем, теперь редким, людям, что знают греческий и латынь и Канта с Контом читали. Они теперь — «специалисты». Что как-то можно воспользоваться знанием кроме как для развития души — вот ход невежды. Что оно — для чего-то применимо, полезное и бесполезное знание... и т. д. Начинаются рецепты, советы, рекомендации... Даже Толстой, нет-нет, а вдруг скажет в XX веке что-нибудь «под Хемингуэя» о том, как следует и как не следует писать. Его уже незаметно Чехов заразил. Подселили. А мы, по отсутствию опыта в ИХ пространстве, приняли за равного, приняли за жизнь, стали извлекать урок из чуждого... началось обучение на дурном примере, единственная форма современного просвещения. Карамзин, навещающий Канта и уносящий с собой заветную карточку с на-

званиями неведомых ему трудов¹, куда просвещеннее современного поклонника, создавшего фетиш и добывающегося приобщения себя к кумиру, хотя бы он и наизусть усвоил какого-нибудь свеженького Канта.

Не следует путать соображения с мыслью, просвещенность с образованием, опытность с опытом, мастерство с умелостью, творчество с работой, причины со следствием, природу с богом, бога с нравственностью, нравственность с принципами, принципы с правилами, правила со способами, способы со средствами, средства с целью, ибо нравственность и есть цель... Да поможет нам бог освободиться лишь от того, от чего следует освободиться! Невежда освобождается всегда не от того... Даже если он страдает высшими прогрессивными побуждениями. Ноты — все-таки больше музыка, чем музыкальный инструмент, хотя звучать-то может именно он, а не лист партитуры. Человек неграмотный, но просвещенный, может, не разъяснит вам некоторых из этих, будто бы филологических, тонкостей, зато никогда не перепутает их в практике жизни. Быть просвещенным и быть нравственным — синонимы.

Писать надо молча.

Это все мне, право, трудно говорить. Я хочу окружить молчание говорливым потоком, с тем чтобы оно обозначилось бурунчиком над подводным камнем. Я хочу сказать о молчании словами. Задача напоминает желание упасть в обморок. Обморок слова. Но не падается.

Но равно невозможно не упасть в обморок, когда уже падаешь в него. Не тогда человек отваливается от письменного стола, когда написал что хотел, а когда дошел наконец, через столько слов, до цели и не в силах выдержать ее. На пределе возможностей — опять невозможность.

Нет, нельзя о молчании — словами!..

6. ПРЯМОЕ ВДОХНОВЕНЬЕ

Памяти Юрия Казакова

Эпитет либо отличает, либо обозначает; если один и тот же эпитет и обозначает и отличает, ему трудно работать. Обозначив (а не отличив) эпитетом «художественный, -ая, -ос»

¹ «Он записал мне титулы двух сочинений, которых я не читал... и сию записку буду хранить как священный памятник». И чуть далее: «Кант говорит скоро, весьма тихо и невразумительно; и потому надлежало мне слушать его с напряжением всех нерв слуха» («Письма русского путешественника»).

слишком обширные области человеческой деятельности: ...промысел, ...литература, ...кино, определив по признаку, мы теремся в определении по качеству и выдвигаем категорию художественности уже в противовес — как редкое свойство редких явлений внутри всей этой деятельности. Но если одним и тем же словом мы определяем и профессию и ее уровень, и изделия и их качество, то приходим неизбежно к их неразличению. «...Захочет наказать — отнимет разум». Или, как говаривал один игрок на ход противника: «Без понятия». Если хорошие сапоги тачает хороший сапожник, то и хорошие книги пишет хороший писатель. Но если художественные книги только тогда хороши, когда отличаются художественностью, то чем тогда хороши сапоги — сапожностью?.. и кто делает, и кто носит все остальное? Писатель по природе кустарь, и сравнение с сапожником ему не претит.

Слова «художественный» и «художественность» будто утратили общий корень в современном словоупотреблении — не то омонимы, не то антонимы: одинаково звучат и противоположно значат. Мы не обходимся без интонирования, без подчеркивания, без ударения на слове, чтобы быть правильно понятыми: «художественностью» обладает лишь «по-настоящему художественное», «истинно художественное», «подлинно художественное» и вот даже «высокохудожественное», подразумевающее в противовес «низкохудожественное», что уже абсурд как «высоковысокое» и «низковысокое».

Произносим — и не слышим. Язык же свое возьмет, обозначив противоречие. Не только самое высокое, но и самое низкое объемлется одним словом, дискредитируя понятие вплоть до оскорбления: «художества...», «художник...» — от слова «худо».

Это так просто, что вопиет. Это моление о критерии в современной речи, которую не по корням, а по смыслу разорило современное расширенное воспроизводство ценностей (как английских ткачей — станки), порожденное промышленным подходом к ценностям духовным (как разорение почвы, лесов и недр). А критерий, ускользнув, недоказуемый, неуловленный (не столько неуловимый, сколько упущенный), выступает мстителем, покрыв собою совсем иные предметы — не сапоги, чтобы носить, не хлеб, чтобы есть, не воздух, чтобы дышать: некоторое количество переплетенной бумаги, строчек, слов и запятых, обозначенных как товар лишь в подзаголовке — роман, повести или рассказы — «художественное».

Мы пытаемся разобраться в потоке, чтобы выбрать (чем прекрасно отличается литература от сапог, от любой «мате-

рии», что она — доступна, что ее необязательно «иметь» как «носить», ее достаточно прочесть). И мы выбираем то, что обладает «художественностью». Художественно, мол, разное: что с художественностью, а что — без. И тут нам опять трудно доказать и трудно с нами согласиться. Чем докажете? По какому праву проводите столь решительную дискриминацию? Ах, по чувству, по вкусу, по чутью?.. А я что, волк? Да плевал я на вашу художественность; было бы занимательно или злободневно... или: ПРАВДУ давай, а не искусство.

Правда — да. Без правды нет художественности. А без художественности бывает правда?.. Знаменито рассуждение Достоевского про правду жизни и лирику: что, если кто-либо во время лиссабонского землетрясения написал бы «шопот, робкое дыханье...», его бы линчевали, а через сто лет поставили памятник. Но растерзай тогда Фета (его португальское подобие), не только поэта бы не было... со временем могло бы пропасть и само землетрясение, потому что пропала бы возможность описывать и помнить. Память народная... Про «шопот» — ведь тоже правда. Рождается понятие «художественной правды». Художественность — ее признак.

Она признак каждого настоящего произведения, но почему-то каждый раз одного. Не могут одной и той же художественностью обладать сразу несколько вещей — всякий раз мы натываемся на то, что говорим про разное в каждом случае. Что у одного длинно — у другого кратко, что у одного подробно — другой просто не заметил. Одно и то же качество повествования: медлительность, орнаментальность, сухость, пышность, легкость и тяжесть и т. д. и т. п. — прекрасно в одном и непригодно в другом.

Художественность — есть общий признак лишь ни в чем не сходных единиц, а уникальность — не может быть общим признаком. Однако именно уникальность произведений, обладающих художественностью, и создает, в сумме уникамов, одно целое художественной культуры эпохи или народа.

Одним из признаков той уникальности, которую мы называем художественностью, для меня как пишущего является непонимание, как это «сделано». Причем непонимание это сродни восторгу: оно не раздражает, а утверждает. Не понимаю я, скажем, как писали Платонов или Зощенко, и, кажется (и слава богу), не пойму уже. И поближе ко мне — не понимаю, как написаны «Хранитель древностей», или «Привычное дело», или... но — стоп! — сколько бы я ни набирал совре-

менный ряд, он станет лишь более спорен. А вот что окончательно и навсегда непонятно: как это у наших классиков выходило... От Пушкина до Блока — все, непонятно как. Как можно было «Медный всадник»!.. Ума не приложу.

На берегу Варяжских волн // Стоял глубокой думы полн // Великий Петр. Пред ним катилась // Уединенная (река?).

Однажды близ пустынных волн // Стоял задумавшись глубоко // Великий муж. Пред ним широко // Неслась пустынная Нева.

Однажды близ Балтий (ских) волн // Стоял задумавшись глубоко // Великий царь. Пред ним широко // Текла пустынная Нева // (и в море) Челнок рыбацкий одиноко.

На берегу пустынных волн // Стоял задумавшись глубоко // Великий царь. Пред ним широко // (Неслась Нева). Текла Нева — Смиренный челн // На ней качался одиноко¹.

«...По ней стремился одиноко...»

Что за удивительная оцупь! Нет, это не поиски слова. Это извлечение из... Откуда? Из чего-то сплошного, что представляло поэту. Ни одно слово не совпадает в первом варианте первой строфы с конечным вариантом. Кроме разве точки посреди третьей строки, вокруг которой как вокруг оси и крутится водоворот вариантов. До чего же похоже на саму воду, на саму Неву!..

Еще потоптался:

Сосновый лес (по) берегам // В болоте — бор сосновый
Тянулся лес по берегам // Недосыгаемый для солнца

И вдруг пошло! Как по писаному...

Чернели избы здесь и там

Приют убогого чухонца

Да лес неведомый лучам

В тумане спрятанного солнца

Поэма как бы и не пишется — она *проступает*, словно она уже *была*, а Пушкин ее *лишь* достал *оттуда*. Откуда?

Головокружительно последовательное чтение черновиков поэмы. Она приподнимается, она растет, она проявляется (как фотопластинка, не при Пушкине будь сказано) — не последовательно слово за словом, строка за строкой, а — *вся целиком*, своим рождением еще раз повторяя рождение города и затопление его: И всплыл Петрополь как Тритон // По пояс в воду погружен.

Единство формы и содержания достигает такой степени,

¹ Черновики цитируются по изд.: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., «Наука» («Лит. памятники»), 1978.

что уже непонятно, что чему подобно: едино так, что волну от строки не отличить. И не только потому, что сами мы тому не свидетели, все было именно *так*, как написал Пушкин. Как свидетелю и ему не повезло: и то вековое наводнение (1824), которому он мог быть свидетелем, которое могло бы его навести на опыт и на мысль, он «пропустил» — его наблюдал Мицкевич. Точна судьба! Конечно, Пушкин много «знал» и много «думал» до поэмы. И про Петра, и про Петербург, и про Россию, и про Стихию... Но как очевидно, что поэма подступала к нему не в виде накопленных впечатлений, мыслей и строк, а неразличимой, угрожающей, точной, *немой* массой, неким телом, уже бывшим вонне, уже существовавшим, требовавшим лишь непосильного воплощения.

И вот еще один признак истинной художественности произведения — его не могло не быть, когда оно *уже* есть. Немыслимы ни мы, ни что без *этого*. Никакой взаимозаменяемости. «Медный всадник» существует в этом мире на правах не предмета, а *сущего* — деревьев, облак, рек. Без него нельзя, нелепо, не... Без него мы не мы, себя не поймем. Он входит как кровь в историю и как история в кровь.

Расхоже и досуже суждение о том, что гении наиболее воплотившие себя люди. Но — лишь как представители рода человеческого... не по отношению к самим себе. Не нам даже и представлять, каков у гения *вход*, что стояло за ним в часы озарения, мы видим *выход*, результат, он нам ослепителен, и это мы утверждаем, что он им равновелик. «Что хотел сказать автор?» в «Войне и мире», по утверждению самого автора, равно всему роману. Не короче. Но вполне возможно, что еще длиннее.

Художественность достигается, когда... Поучительный тон начала этой фразы может быть прекращен лишь ее продолжением: когда автор понятия о том не имеет, что у него получится, когда он впрямую предстанет перед гипнотизирующим его слепым замыслом. Художественность достигается тогда... всегда, когда перед автором простирается никогда не сказанное до него — немота («Бродил я тихий и туманный, // Заветным умыслом томим!»). Слова, единственно найденные, — не есть слова отобранные, слова накопленные, не есть куча. Слова приходят «в безмолвии трудов», в сам момент творения, и именно те. Как в жизни, поступок не может быть совершен задним числом, так и великое единство текста не может быть соткано из одного лишь мастерства и опыта — оно рождается. И у гениев вещи, написанные на одном лишь их великом мастерстве, не дышат по сравнению с их подлинными созда-

ниями. Воин не состоит из мышц и лат, они лишь подспорье в бою. Вопрос художественности — это прежде всего вопрос, тем ли делом занят пишущий: пишет он... или что другое...

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться, наконец, свободным проявленьем...

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Это свидетельствование о процессе — в ту же осень, что и «Медный всадник»... А вот — антипод, в том же году:

О вы, которые, восчувствовав отвагу,
Хватаете перо, мараете бумагу,
Тисненью предавать труды свои спеша,
Постойте, наперед узнайте, чем душа
У вас исполнена — прямым ли вдохновеньем,
Иль необдуманым одним поползновеньем...

Л. Толстой как-то раз сказал по подобному случаю:

«Я всегда думал, что писатель пишет тогда, когда ему есть, что сказать, когда у него созрело в голове то, что он переносит на бумагу. Но почему я должен писать для журнала непременно в марте или октябре, — этого я никогда не понимал».

Значит, еще и вдохновение (как бы его ни пытались компрометировать впоследствии профессиональные писатели). Причем прямое. Вдохновение, по-видимому, явление куда более всеобщее (как любовь, как вера), чем художественность, которая является его непременным проявлением, но всегда в обличье индивидуальном. Во вдохновении — меньше всего себя. Прямое вдохновение рождается на самом обрыве реальности, перед молчаливым образом, в окончательном собственном онемении («...муза // Мне услаждала путь немой // Волшебством тайного рассказа!»). Замысел не просто затруднителен в воплощении, он — невоплотим. По сути, невоплотимость замысла — условие и исток художественности: предстоит больше, чем способен, а получилось — больше, чем хотел. Замысел — всегда тайна, которую предстоит узнать, а не та, что уже тебе известна. Известное — болтает, неизвестное — говорит. Это сама жизнь говорит вокруг, шелестя немой, настаивая на себе. На нашем сегодняшнем языке «не-

известное» можно назвать «современностью». Вдохновение, может быть, лишь акт перевода с языка жизни, что объемлет нас, на язык слов человеческих. «Над вымыслом слезами обольюсь...» — это не сентиментальные слезы, не слезы довольства — восторг неожиданности. Поверить в то, что опять получится, что еще раз с тобой такое случится, невозможно — а вот опять...

Модное еще недавно понятие «подтекста» как некой высшей формы художественности исчерпало себя в профессиональных упражнениях. Оказалось, что подтекст это не то, что «подсовывают» и эффектно скрывают в произведении на манер потайного ящичка, вскрыть который особенно льстит ценителю, подтекст — не новость и не открытие. Он всегда есть во всяком произведении, отмеченном печатью художественности. Это хотя бы личность автора, его отношение к описываемому, всегда наличествующее, но тем более подтекстовое, чем более пытается он эту свою личность из текста устранил. От подтекста не денешься. За пределами текста (но каким-то образом связанные с ним) витают вещи и покрупнее подтекста: это не то, что — под, а то, что — над, надтекст, если уж сказать. Надтекст — нечто, превышающее текст, из него никак не вычитаемое и не вычитываемое, но каким-то непонятным волнением с ним скрепленное: будто след, невидимая память о вдохновении писавшего («Я слышу, верные поэты, // Ваш очарованный язык...»).

Мы увлечены сюжетом или сочувствуем героям — прекрасные состояния! Но над страницами, отмеченными художественностью, мы волнуемся особым образом, *испытывая* в душе, быть может и с меньшей силой, то же, что и далекий и даже давно живший автор. Я нахожу природу этого волнения не в словах, которые читаю, и не в потайных смыслах. Того, что меня волнует, и нет на бумаге! Это память о творении, это — живое. Живое, как мое «сейчас».

Художественность — это когда написанное необъяснимо больше себя самого. Мастерство — вещь ограниченная, оно больше себя не бывает. Художественность — это таинственно уложенное в книгу высокое авторское чувство, каждый раз воскресающее в душе читающего («Люблю ваш сумрак неизвестный // И ваши тайные цветы...»). Может, и не то, что написано, как бы прекрасно оно ни было. А вот это чудовищное, непосильное человеку (а вот, оказывается, и посильное!) усилие преодоления немоты, чем-то нам такое знакомое!.. Чем? Бесспорным узнаванием. Узнаванием себя, узнаванием того, что мы знали, да не познали, чувствовали, да недочув-

ствовали, думали, да недодумали. Это печалит и радует, по-
нуждает сопереживать... Но это волненьице — лишь условие
того волнения, которое вы испытываете при настоящем чте-
нии, когда «душу выворачивает». Душа-то ваша, и нигде на
бумаге, если вы зададитесь целью отыскать источник, ваше
чувство не обозначено. Оно застряло неизвестно где, это волне-
ние писавшего, оно то же, что и по поводу жизни, общее для
пишущего и читающего, как для каждого живущего. Та же
неизвестность следующего мгновения, то же немое преодоле-
ние, та же необеспеченная воля к счастью и красоте... Вот
что похоже-то!!! Гораздо, быть может, больше, чем та картина,
которую столь правдиво удалось воспроизвести автору, похо-
же на жизнь то, что автор испытал за письменным столом:
любовь, боль, гнев, отчаянье, восторг («Беру перо, сижу;
насильно вырываю // у Музы дремлющей несвязные слова.//
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права...»). Писатель, быть
может более всех позаботившийся о художественности совре-
менной прозы и более всех немотствовавший, признавался,
что взялся за перо, потому что с детства страдал от заикания¹.

Усилие преодоления немоты подобно самой жизни, про-
живаемой в том же усилии и в той же невысказанности.
Но даже и эта удача пишущего — высказанность, — как и уда-
ча жизни, опять однократна, опять не утратила тайны, а по-
грузилась в новую, ее обнимающую немоту, предстоящую
ей, опять ничего до конца не разрешила... Но честность этого
усилия безусловна; она-то — и нравственна, и гражданствен-
на. «Таков прямой поэт». И этот след «прямого вдохновенья»,
неповторимый, неумирающий и волнующий (сверхтекст, над-
текст...), — и есть художественность, которая для нас неоспо-
рима. Каждый раз, выходя из этих строгих вод немоты, ав-
тор — другой, как после крещения. Другой, на некоторое
время, и читатель, окропленный им.

Да ведь и любая жизнь — больше самой себя! Потому что
она — и твоя, смертная, и — вечная (сейчас не о той вечности
речь...). Смертная — твоя, вечная — человека, такого же, как
ты, но другого, но любого, но каждого, прошлого, настоящего
и будущего. То есть в каждом из нас своя жизнь объемлет
и жизнь человека. Так и произведение, отмеченное печатью
художественности, содержит в себе не только себя, но и всю
литературу как феномен. Но как не воспользуешься жизнью
в «высшем» смысле, не проживая свой, частный смысл, так
невозможно и стать большой литературой, минуя смертную

¹ См.: Казаков Ю. Поедемте в Лопшеньгу. М., 1983, с. 532.

малость каждой своей строки. Нет способа жить у живого человека, нет способа писать у пишущего. Они — свободны, и литература, и человек. И потому и живы, и новы, и вечны, что личны и смертны. И один человек — условие человечества, как одна книга — условие литературы. Мастерство — частно, оно вроде «умения жить». Художественность же — это не профессиональный признак, это не способ, а та «тайная свобода», о которой говорили Пушкин и Блок.

Терпенье смелое во мне рождалось вновь...

7. ПРОЗА И МУЗА (Перемирие)

Я беру перо в руки (сажусь за машинку) и не знаю, каким будет первое слово. Оно и впрямь может быть любым. Зато я могу быть уверен, что последнее слово будет с ним связано. И тогда первое слово, по необходимости, станет единственным. Мне надо будет потревожить все слова, по которым пробежал живительный электрический смысл, чтобы заменить первое слово, возникшее так легкомысленно и случайно, в вялости, неопределенности или тоске. И я не могу их потревожить, не прервав цепи. Эта целостность называется ТЕКСТ. Он несет на себе печать рока и судьбы. Он произошел, он уже не может быть другим. Точка.

Не стоило бы заниматься все тем же делом, если бы в нем каждый раз не оказывалось все той же тайны — неисповедимого отличия слова начертанного от слова произнесенного. Не стоило бы им заниматься, если бы мы уже знали текст перед написанием, если бы мы его записывали. Но мы его не записываем, а списываем с невидимой, прозрачной, несуществующей доски, где следующее неведомое слово следует за предыдущим с предопределенной не нами неизбежностью. Итак, мы пишем.

И пишем мы ПРОЗУ. Так называется неустная и нестихотворная речь, организованная границами текста. Она отличается от той и от другой и вряд ли помещается между.

Литературоведение безусловно не раз описывало, что это такое, доходя до собственных степеней точности, и то лишь в тех случаях, когда само ученое слово оказывалось подвластно неумолимому закону организации текста, властвующему над Прозой. И точность обретенного смысла всякий раз оказывалась заточенной в текст. Рассуждая лишь о композиции, о жанре, о ритме и так далее, наука прежде всего уходила в сторону от предмета описания, становясь россыпью слов,

ничем кроме косной дисциплины не организованной. Уж если подходить к телу прозы для описания, сначала следует увидеть тело и как-то назвать его. Я отделался, назвав его Текст, критики охотнее отделяются жанрами, поспешно переходя к описанию именно жанра, а не Прозы. Но и от определения жанра уходят они почти с тою же поспешностью, дабы перейти к его особенностям, но совсем комфортно становится им лишь тогда, когда особенности не определенных ими как целое предметов начнут они отмечать как индивидуальные отличия того или иного автора. Не означает ли эта лишь различительная способность крайне приблизительного представления о предмете исследования? Не говорим ли мы лишь о различии по цвету алмаза от изумруда, все еще не имея в себе даже такой степени обобщения как, что то и то — камни. Рассказ Чехова или повесть Гоголя описываются с видом более подробного исследования предмета, нам хорошо известного, с тем профессиональным видом, с каким топограф ведет очередную съемку, заранее зная материк, на котором находится. Но карты рисовались и до того, как стало окончательно ясно, что земля шар. То, что само собой разумеется, чаще нам просто еще неизвестно. Литература описывается снаружи с видом естественного перехода от общего к частному. Между тем легкость и быстрота этого перехода непременно к частному как раз и подозрительна. Сейчас мы уже не найдем не то что аристотелевского, даже лессинговского усилия описать целое, как будто все это, раз попробованное в античные времена, там и сделано, а не оставлено в самом начале раздумья.

Иначе с чего бы несерьезным показался бы вопрос об объеме произведения? И так и этак определяют жанр, но никак не вернутся к самому простому и изначальному способу описания — по объему.

Потому что мы не можем уяснить себе природу преобразившегося в прозе расхожего слова с помощью вопросов «как?» и «для кого?» Ответы на эти вопросы опишут нам лишь внешнюю, каждый раз на поверку частную структуру. Единственный подход для описания этого феномена мерещится нам лишь в ответах на «кто?» и «зачем?».

Представив себе того смущенного решимостью взять перо в руки, мы видим чем-то мучимого, отвлекшегося от насущного хлеба человека и, прежде чем сумеем ответить на вопрос, зачем это ему нужно, с легкостью опишем самое простое из того, что нам предстоит, а именно: сколько он сейчас напишет (объем), и таким образом заранее освободимся от проблемы жанра. При самом могучем подъеме, без остановки и пере-

дышки, рассвет застигнет его на тридцатой странице, и если он на этом закончит произведение, то точка эта означает рождение нового рассказа или статьи. А если это не будет конец, то будет это — глава, и даже если глава не помечена заголовком, звездочкой или цифрой, даже если перед автором маячит недостижимый образ непрерывности целого, будет там невидимый отступ, перемена почерка, тайный след переведенного дыхания. Неохота даже оговариваться, что рассказ может писаться и месяц и год («точиться»), нам важно, что в принципе жанр рассказа, статьи и главы может быть обозначен самой возможностью написать это враз, одним духом, за один «присест». Это жанр — из одной точки состояния духа, где именно это состояние и выдерживается, жанр, на котором, в пределах одного произведения, с автором не произойдет (не успеет) той жизни, которая его изменит и приведет к невозвратности всех тех сочетаний духа, времени и плоти, в котором мог родиться именно *тот* рассказ. Стремление растянуть единое состояние, необходимое для написания более обширного произведения, знакомо каждому пишущему. В наш быстротечный век удастся это с великим трудом, да и не удастся. Однако, скажем, на неделю, с помощью всевозможных исключений и ограничений, можно сохранить («растянуть») состояние, принципиально адекватное первому дню. Такая максимальная возможность определит нам такой жанр как повесть. Да, не умываясь и не чистя зубы, можно проснуться в продолжении прерванной строки. Но вряд ли вытянуть нам подобное подвижничество, а скорее вряд ли улучшить нам такую возможность за пределами украденной у жизни недели. Неизбежно сомкнется и закипит бурными мусорными водоворотиками прорвавшая халтуру нашей творческой запруды — Жизнь. И вы уже не вернетесь к заброшенному тексту прежним, не можете ступить в эту реку дважды. И тогда роман мы опишем как жанр такого объема и такой протяженности, при котором невозможно, чтобы автор прердержал каким бы то ни было усилием состояние, в котором приступил к нему. Роман — это жанр, в котором неизбежно меняется сам автор, жанр отражающий, чем дальше, тем больше, изменение не столько героев, сколько самого автора. Время — это неизбежность отношений. В романе неизбежны отношения автора с героем и набегающим текстом.

Об этом пойдет у нас впоследствии речь.



ПОРТРЕТ
и
ПОСТСКРИПТУМ

ПАСТОРАЛЬ, XX ВЕК



ак случилось, что я сначала близко познакомился с ним как человеком и значительно позже смог познакомиться с его книгами. Рассказать отдельно об этих впечатлениях для меня существенно, и я постараюсь дать понять, почему.

Мы приехали в столицу из разных концов страны и прожили бок о бок два года в фантастическом Зеленом доме на улице Руставели. Пересадка с родной почвы нехорошо сказывалась на нас. Немножко покорители, немножко провинциалы, мы через некоторое время обнаруживали, что не справляемся со столицей. Порастеряв свои лица и несколько угорев, мы много говорили о необходимости сохранить себя, а сами все больше растворялись в чуждом образе жизни. И, отчаиваясь, признавали возможность жизни только дома.

И острее всех, пожалуй, отрыв от родины и семьи переживал Грант. Он и выглядел-то как повядшее растение, с трудом справляющееся с пересадкой. Глаза его, и от природы печальные, смотрели на улицу Руставели с собачьей тоской. О своих детях, оставшихся в Ереване, он, по-видимому, даже вспоминать боялся... И тем не менее он единственный из нас совершенно не терял себя. Он исключил всю внешнюю жизнь, словно бы рассудив, что жизни тут для него быть не может, — и писал, писал. Крестьянская совесть его, что ли, болела от столичной жизни, зарплаты и коммунальных удобств, и, чтобы заглушить тоску по дому, он, казалось, и не спал уже, а писал. Писал, как потом оказалось, о своем доме, о своей деревне. Истовости его не было предела. В любое время ночи можно было встретить его в коридоре с покрасневшими глазами и бессонной щетиной. Развлекался он тем, что варил себе кофе. И снова аккуратные древние букочки покрывали лист за листом, трудовые, как армия муравьев. Совершенно мне непонятные.

То, что он очень хороший человек, стало скоро понятно

всем. Он не был ни особым весельчаком, ни собеседником, но все мы, неумело и неуютно живущие, вдруг стали сползаться в его комнату, чтобы чуть опомниться, что ли, и уходили с легким покалыванием стыда, словно чуть восстановив онемевшую совесть. Собственно, и ночью-то ему приходилось работать, потому что днем у него без конца торчали люди. Конечно же не мог он показать, как мешали они иной раз ему, не мог сказать, даже в тоне просьбы или дружеской грубоватости: «Я сейчас работаю», или: «Я пишу». Ему было стыдно произносить такие слова, и он их никогда не произносил. И хотя и не осуждал в открытую бесконечные разговоры о «творчестве», но и не включался в них никогда. Зато о жизни высказывался со знанием дела. Именно поспешно вскакивал он из-за стола (а он всегда был за столом), чтобы, не дай бог, гостю не почудилась нотка неудовольствия: проходи, садись, хочешь кофе? (Не знаю, чем он питался кроме кофе.)

Так и не вовлекаясь он в непрерывающийся столичный праздник и, отказываясь от приглашений и извиняясь, казалось, стыдился сам себя. Что, мол, остальные такие хорошие, веселые, а он — нет. Тут не было позы — ему действительно было неловко, что он лучше и чище, будто он бы и рад, да не может. Я всегда думал, что в чистоте людей сила воли не играет такой уж большой роли, а главное, то, что они просто не могут поступить нечисто, даже, если хотят, сами недоумевают, что это такое, что их не пускает, и чуть ли не стыдят себя, что они не как все. Возможно, им это даже кажется безволием. Но это, по-видимому, и есть чистота. Чистота Гранта, казалось бы наивная, не мешала ему быть мудрым, потому что истоком мудрости скорее, чем опыт, является большая любовь...

Смущаясь, уходил он в свою келью и гнал перед собою кудрявое стадо армянских букв.

И то, что все знали, что он хороший человек, — немудрено. А вот то, что все мы, люди пишущие и оттого ревнивые, с какого-то момента стали убеждены, что пишет он достойные и честные вещи прекрасной прозой, не прочтя ни слова, по-моему, удивительно.

Из чего могло сложиться такое ощущение? Из чистоты его? Из благородства? Из ощущения древности его крови?.. Я не знал о нем как о писателе больше того, что он пишет о родной деревне, но многое поражало меня в нем именно как в писателе. В нем словно бы не было теней таланта. Щедрость природы, природная одаренность не имели в нем того полюсного выражения некоей вывернутости, темных глубин и пропастей, придуривания, изголения и мелкого бесовства, которыми

так богат талант русский, особенно пересаженный из родной среды в городскую, столичную, чуждую. Тут-то и становилось понятно, что культура — это не образование, не город, не талант, а качество. И что благородство — тоже качество. И чистота. И даже интеллигентность. Потому что именно крестьянин в нем был интеллигентен, а не человек из крестьян, получивший высшее образование. И потом, вряд ли мне приходилось встречать у своих соотечественников, что и говорить, насмерть приверженных к родине, такое глубокое осознание этой приверженности к собственной земле, народу, языку и истории — такой кровности. Мы, русские, живем этой кровностью и благодаря ей, но часто не знаем этого по молодости и обширности своей. Осознание крови своей, думается, и есть культура, есть древность. Это поражало меня в Гранте Матевосяне, человеке и не читанном еще мною писателе.

Естественно, сложив и утвердив столь идеальный образ, я не мог не поймать в себе некоторого опасения и испуга, когда в руках у меня оказалась книга Матевосяна «Мы и наши горы». Испуг прошел на первой же странице, а потом я был сторицей вознагражден за верность. И я еще раз с радостью убеждался в истинности соответствия личности и дела, в том, что обывательские представления о том, что талант — вещь незаслуженная, как и красота, в корне неверны. Именно заслуженны — красота и талант.

Потому-то я и был вправе рассказать о Г. Матевосяне отдельно от его книг. Все, что я написал о нем, имеет отношение к его прозе и даже, по существу, уже является характеристикой ее.

Невероятное количество подобий окружает нас. И травинка, и дерево, и смена дня и ночи, и смена времен года, и житие чувства — такие разные вещи — имеют между собой, при всех различиях, нечто общее, и это общее является основным признаком, качеством и законом каждого из разных предметов и явлений. Это качество и закон — жизнь. Улавливать это общее биение всего живого дано Г. Матевосяну. Окружающий мир оплодотворяет его и пульсирует в нем, как плод. Рожденная им проза подобна жизни и сама есть жизнь.

«От пастуха Ованеса родился пастух Есаи, от пастуха Есаи родился пастух Айказ, от пастуха Айказа родился Степан, но Степан уже не пастух...»

Эта библейская фраза — маленькое зеркальце, но отраже-

ние в нем подобно всей повести в целом, ее смыслу. А вот следует вставная новелла — зеркало, несколько большего диаметра: в нем умещается больше деревьев, пастухов и овец, — и эта историйка опять подобна смыслу и содержанию всей повести в целом. Очень простенькая история, очень простенькое зеркальце...

«Антарамечских пастухов поссорили однажды с их стадом...»

Село не выполняет в срок поставки шерсти. Из района тревожат — звонки, депеши. Председатель оправдывается: мол, дожди. Приехал инструктор, отстранил председателя, заставил пастухов начать стрижку. Заготовка пошла семимильными шагами, председателю вынесли строгий выговор, а молодняк весь подох. Тогда строгий выговор с председателя сняли, а инструктору — вынесли. И после этого «республика пастухов» потеряла свою независимость». Тысячи всевозможных методов предлагались сверху, чтобы восстановить поголовье, а пастухи ничего в этих методах не смыслили. И, потеряв голову, уже подписывали самые фантастические обязательства и сами не верили своим обещаниям. «Не уверенность владела ими, а надежда, туманная, слабая надежда, что, мол, ежели необходимо, то, может быть, каким-нибудь чудом этот приплод получится, независимо от них... Они не были больше хозяевами своего стада, они не были уже пастухами, а были своего рода обязательствами, живыми, что ли, обязательствами, пришитыми к стаду». Пастухи научились разговаривать с корреспондентами и позировать перед объективом, даже гостеприимство их превратилось в некую экзотическую показуху... «И почудилось вдруг на мгновение, что число людей, которые только и знают, что судить о мире, прибавилось еще на одну тысячу, и на ту же тысячу убавилось число людей, делающих этот мир миром».

Фраза, рассказ и наконец вся повесть, обнимающая и рассказ, и фразу, подобная этой фразе и этому рассказу, как подобны фигуры в геометрии... может, от этой концентричности, от этой «телескопичности» создается впечатление столь выпуклое и объемное? Г. Матевосян так же целен в частном, как целен в целом... Вот «основная» история повести «Мы и наши горы», собственно сюжет...

Горное село Антарамеч. «Церковь в нем стоит девятьсот-летняя. Село ли возникло вокруг церкви, церковь ли выросла посреди села — неизвестно. Возраст села не установлен». «В горах вообще считать не любят. Про стариков там говорят: такому-то сто лет, а все остальные молодежь... Те, которым

и семи нет, вовсе в счет не идут, те — младенцы. «Сколько нынче овец в вашем стаде?» — спросите вы. Вам ответят: «Падежа не было, прибавьте, значит, к тому, что было, приплод». — «Сколько корма?» — «Столько, сколько скосили». — «Меда?» — «Один раз собрали, потом еще раз собрали, могли бы еще раз собрать, да подумали — пусть остается в ульях, пчела будет сыта».

Вот семья. «Когда надо садиться за стол, бабка говорит: «Садитесь»; когда, взяв уже косы, они почему-то мешкают, она говорит: «Идите же»; а когда самый младший вскарабкивается на лошадь, чтобы поехать за почтой, она говорит: «Поезжай, да смотри не свались с лошади». В этой семье не бабка командует и не сын — вообще не командуют. Сын разве только скажет: «Егишек поехал уже за почтой? Ну, значит, и нам пора, вон солнце куда поднялось».

Этой семьей командует солнце, облака, проплывающие над селом, ветры, снег, зной».

Таков и Антаремеч, как эта семья. Таков и Матевосян, таков и метод его неторопливого повествования. История следует за историей, описание за описанием, характер за характером, логика связи одного с другими далеко не очевидна тебе почти до самого конца — только все шире и легче дышать воздухом и пропитываешься солнцем этой деревни, и это вдруг — как воздух и солнце твоей родины.

Читатель приезжает в незнакомое село, осматривается, потом знакомится с одним, другим, со всеми... И лишь после этого — еще с четырьмя пастухами (с ними и можно познакомиться позже — они ведь все время в горах со своим стадом) — с каждым в отдельности, не спеша, неторопливо побеседовав о всей его семье и о всей его жизни.

И вот пасли они однажды свое стадо, все у них было хорошо, и вдруг прибрели к их стаду четыре овцы одного из жителей соседнего села — две черных и две белых... Ну прибрели так прибрели. Пусть. Вот ночь пройдет, и наутро вернут их хозяину, и хозяин спасибо скажет... Но разговор пастухов вдруг стал неровен, покривился и все почему-то сводился к мясу. Так, подначивая друг друга и подшучивая, они и сами не заметили, как на спор прирезали этих овец и съели. Но съели не одни — подошли и другие, десять, двадцать. Сам хозяин пришел на шашлык, разыскивая своих овец, и тоже был приглашен и отведал. А потом пастухи дали денег хозяину, и тот остался доволен. И все остались довольны: и пошутили, и объелись, и всех угостили, и никого не обидели. Такие славные большие дети!.. Еще одна история?

И вдруг оказывается, что эти четверо и есть главные герои повести и что сейчас-то все и начинается...

Приезжает следователь. Он отыскивает «пострадавшего», обвиняет его в сообщничестве и начинает расследование о краже четырех овец. История этого трагикомического расследования и есть, собственно, сюжет повести. Столкновение живой жизни с мертвой формой — основной конфликт повести (да и творчества Матевосяна в целом). Полное, по-крестьянски туповатое, а на самом деле истинно мудрое непонимание пастухами того, что же от них хотят, и истовое старание следователя исполнить все честь по чести (он не изверг отнюдь, выходец из того же села) переплетаются в такой сложный и изощренный узор, и вдруг оказывается, что «темные» пастухи перед лицом несправедливости вызывают в нас сочувствие, но не вызывают жалости, хотя дело все стремительней подвигается к тюремному заключению, их мудрость и достоинство, благородство и сила покоряют нас, а бедняга следователь оказывается фигурой воистину жалкой.

Все оканчивается благополучно. «Суд был не суд, а смех». «Посадить в тюрьму — конечно, никого не посадили. Разошлись подобра-поздорову: антарамечцы вернулись к своим прерванным занятиям. Но что-то изменилось в антарамечцах».

И вдруг после благополучного исхода этой смешной истории нам становится по-настоящему грустно и тревожно.

«Что, если бы человек работал пасечником только потому, что его назначили пасечником? Он не видел бы медведя, потому что он ведь пасечник — не сторож и ему дали только сетку для лица, а ружья, чтобы стрелять, не дали. И медведь бы не томился на том берегу реки, а прибрел бы на пасеку, опрокинул бы ульи и расшвырял бы их, потому что меду в рамках не нашел бы. А в рамках не было бы меду, потому что пасечник не повернул вовремя ульев на восток».

Когда начинаешь читать вторую повесть Г. Матевосяна. — «Оранжевый табун», — у тебя, уже благодарного автору за первую повесть, буквально захватывает дух от столь резкого повышения уровня прозы от первой повести ко второй. Трудно даже пытаться передать содержание повести в рамках этой статьи. Цитировать тоже невозможно — цитировать хочется главами, а вырывать из них какие бы то ни было прекрасные абзацы кажется своеволием. И в этой повести сюжет определяется и выстраивается лишь к самому концу повествования, и,

по мере прояснения его для читателя, все предыдущие главы, сначала, казалось бы, почти между собой не связанные, становятся все более необходимыми для восприятия и понимания повести в целом. В каждой точке повествования ты возвращаешься чувством ко всему в целом, все освещается глубоким, обратным светом, и еще сильнее, чем в первой повести, ты ощущаешь то, что я назвал условно «телескопичностью», — трубки выдвигаются одна из другой, и все ярче и крупнее видна тебе звезда... И когда ты залпом прочтешь эту повесть, то покажется, что прочел ее несколько раз.

Шесть новелл. Каждая последующая связана с предыдущей едва одним персонажем, и то появляющимся эпизодически в конце предыдущей новеллы, чтобы стать героем последующей.

Андро мастерит телегу. Телега не очень получается. Жарко. Он вспоминает, как воевал, как женился. Отвлекается зрением дачниц — смотреть на них, загорающих, сладко и стыдно. Беседует с вдовой Мириам. Потом хитрый старик Гикор выпрашивает у него лошадь, чтобы привезти зерно из другого села. Потом жена приревновала Андро к Мириам.

«Ашхен ведро под струей хорошенько помыла, подставила под тростниковый жолоб, проверила, прочно ли стоит, не опрокинется ли, Мириам в сторону отвела, чтобы в воду земля не попала, платок с нее сняла, чтобы не порвался, схватила все волосы разом, чтобы узел не маленький был и чтобы волосы не выдрались, и стала бить... чтобы и больно было, и синяков не видать. Потом дала ей воды попить, свой гребешок дала, чтобы причесалась, повязала ей платком голову и сама взяла ведро, потому что Мириам на ногах держалась с трудом».

Кончается новелла «Август», и начинается следующая — уже про «лисицу» Гикора и лошадь, что дал ему растяпа Андро. Внутренний мир и страдания старого трудяги Алхо, перегруженного жадным Гикором, написаны с поразительной, толстовской силой. Удивительно и то душевное богатство, которое проявил автор в лепке образа Гикора. Поначалу развитие его кажется одномерным, почти плоским. Хитер и жаден до жестокости, и опять хитер и жаден, и снова хитер и жаден. И это оттенено любовью и сочувствием к бедняге Алхо. И уже кажется, что автор теряет чувство меры, что даже программная ненависть Г. Матевосяна к частничеству и стяжательству не оправдывает автора, и вдруг щемящий по силе и щедрости чувства поворот, когда Гикор, оказавшись в богатом селе, где все дается людям много легче, чем ему, трудя-

щемся тяжело и непрестанно, и где все ему кажется бездельниками, вдруг чувствует, что единственно близок и понятен ему несчастный Алхо, что они оба существа одинаковой судьбы... И собственный сын, сбежавший в город ради легкой жизни, охотно принимающий постоянные дары отца, но уже забывший, чего стоят эти деревенские дары, и уже стесняющийся отца перед гостями, кажется Гикору чуждым и опасным, и только один Алхо понимает его...

А Алхо, не видевший ничего радостного в своей жизни, уныло тоскует по той жизни, которой никогда не знал, — в «оранжевом» табунае... И следует новелла о возникновении «оранжевого табуна». За ней новелла о «моем младшем дяде», печальной истории любви его к городской девушке и трагической истории его любви к лошади из оранжевого табуна... А потом новелла про конюха Месропа и его дружбу-вражду с заведующим фермой Левонем. И эта, последняя история — главная в повести.

Месроп — философ и историк, индивидуалист и «националист». И во всем он неудачник, и конюх он никчемный, и «националист» придуманный. Левон — коллективист и общественник, полная противоположность Месропу — к концу повествования как бы обретает с ним некоторое сходство. В конце концов, оба они старики, прожившие бок о бок и в чем-то друг за счет друга. Общественная «деятельность» Левона почти во всем основана на национализме и враждебности Месропа, по сути очень условных и фиктивных, легко объясняющихся его одиночеством, несчастьями и неудачничеством. Последний эпизод повести — облава Месропа на медведя, опять неудачная, — венчает и объясняет скрытый и глубокий смысл всей истории их вражды. Вот что говорит искалеченный Месроп: «Шестьдесят лет прожил на земле, но если что и понял — во время охоты. Чем медведь силен? Медведь — это лес. Медведь — часть леса. И лес тоже часть медведя. И не видать, где кончается лес и начинается медведь». И дальше: «...истина вот такая: кто медведь — тот силен. То есть надо иметь собственный лес. У Левона, например, он есть — и он силен. Только у меня его нет и не было никогда». Левон говорит о нем: «Неплохой человек, но своей выгоды не знает — бык бодает его, лошадь лягает, глупый, не понимает, у лошади рогов нет, становись, значит, спереди; бык лягаться не умеет, становись сзади. Таков закон, надо подчиняться».

Прозу Гранта Матевосяна нелегко отнести к какому-то определенному современному течению. Это прежде всего проза Матевосяна, которой раньше не было. Самостоятелен мир,

самостоятелен стиль. Он эпик, и он реалист. Он ироничен до беспощадности и печален, как сентименталист.

Если бы до конца отделаться от того печального наследия средней школы, где эпос был непременно громок и помпезен, сентиментализм путали с сентиментальностью, а романтизм — с романтикой, Печорина — с Онегиным, а приоритет — с паровой машиной Ивана Ивановича Ползунова, я бы нынче не боялся быть непонятым. Обесмысливание слов и понятий той поры сказывается и сейчас и необыкновенно затрудняет анализ литературных явлений современности, уже достаточно сложных и богатых, опирающихся, старающихся опереться на весь опыт мировой литературы, чтобы смочь сказать свое слово. Эпосу никогда не была чужда ирония, реализм вырос из сентиментализма, течения насквозь ироничного и совсем не сентиментального. Что же сплавляет это в общность в прозе Г. Матевосяна? Прежде всего невероятная, откровенная любовь ко всему, что он пишет. Он никуда ее не прячет, не делает сдержанной и суровой мины, и — вот ведь! — не боится быть умильным и неумилен.

Лишь одно произведение за последние годы кажется мне таким же поразительно любовным, как «Оранжевый табун» Матевосяна. Это «Привычное дело» Василия Белова. Неожиданное родство двух писателей, столь различных, иноязычных, удивительно и очевидно. Я думаю, появление этих замечательных повестей в высшей степени знаменательно. Все это уже, наконец, по существу жизни, живое до последней буковки, рожденное по любви и любовью.

И хотя в этих повестях «много печали», в них так убедительно и истинно торжествует жизнь, что упрекать их в этой печали не останется духу у самого заклятого циника.

О Гранте Матевосяне, я уверен, будет еще много написано. Им займутся профессиональные критики. Но это уже их дело.

ПОСТСКРИПТУМ ЧЕРЕЗ ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ

«Обидно, досадно, противно... но — что поделаешь? — гений!» — сказал один замечательный поэт про своего соперника по современности. Мне это очень понравилось как формула признания объективного факта. Обидно, досадно, противно... повторяю я вслед, но — что поделаешь? — пятнадцать лет прошли. Как корова языком... Все казалось, ну, пять, ну, даже десять... а тут — пятнадцать. 1967 тире 1982. 1982 минус 1967... Как ни крути. Третью прожитой жизни. А вдруг даже самая важная треть? И что сделано, то сделано? И не все уже

в будущем? И то, что есть, то и есть? И где те, мои и наши, тридцать лет, когда мы казались себе уже такими пожившими? Сейчас мы кажемся себе не такими уж старыми, как тогда казались себе — не такими уж молодыми. Разница.

Тут то ли обида, то ли гордость распирает: хвастаться не чем — только хвастовством и держимся... И то сказать, первенцы наши уже в университетах учатся, первая книжка превращается в первое «Избранное». Наши воспоминания об аіта матер приобретают легендарный вкус: Резо — это тот Габриадзе, который написал все грузинские комедии и основоположил первый грузинский театр марионеток; Тимур — это тот самый Пулатов, Маканин — это тот самый Володя, загадочную прозу которых разгадывают сейчас наши выдающиеся критики; Рустам — это тот самый Ибрагимбеков, прославленный драматург и секретарь; Грант... Это все тот же Грант. Благодаря ему мне может показаться, что и пятнадцать лет не прошли, что мы сохранились и сохранили. Что не потратили и не утратили своего качества и даже преувеличили и обрели. И хотя вещи, о которых я писал пятнадцать лет назад, перекочевали в разряд «раннего» Матевосяна, все то, о чем говорил и на что намекал, сохранилось: Матевосян непрерывен и неискажен от своего начала, — все это лишь обрело развитие и доказательства. В этой давней статье самое ценное — дата. Поэтому ни в коем случае мне не хотелось бы ее «расширять» и переписывать — она стала точкой отсчета.

И то, что я оказался так уж «прав» в его оценке, заслуга, конечно, не моя, а снова его — Гранта. Проза его растет как дерево. Укоренившись однажды в довольно-таки каменистой и неплодородной почве (жаль, что до сих пор не переведен на русский «Метсамор», с которого все и началось, семя его творчества: это был бы ключ для критики...), она тянется вверх и прибавляет годовые кольца. Расхожее для критической похвалы слово «рост» в данном случае имеет не расхожее, а первое и подлинное значение — не метафорическое, а буквальное. Тут не придется говорить о так называемом «становлении», «обретении лица», «выработке индивидуальной манеры» как о признаках писательского «роста» — растет все тот же Грант, как сосна — всегда сосна или орех — всегда орех. Метафорический же рост Матевосяна — есть акт нашего сознания: нашего признания или понимания, читательского или критического. С каждой новой вещью Матевосян до нас «доходит». Он вырос в наших глазах гораздо больше, чем написал новых (про него правильнее говорить: следующих...)

вещей. Оказался законченным все тот же цикл «Оранжевый табун», затем «Мать едет женить сына», «Похмелье», «Начало», «Твой род», ряд рассказов, теперь ожидается «Гашкент»... Но и «Начало», и «Твой род» (при переводе названия оказалось невозможным передать многосмысленность армянского, включающего в себя то, о чем я и говорю, — «Дерево») — ВОСХОДЯТ к «Метсамору». Метсамор раз и навсегда взял псевдоним, став раз и навсегда Цмакутом, поменяв географическое положение на положение феноменологическое. Против фолкнеровской Йокнапатофы у Цмакута есть и отличия и, на мой взгляд, преимущества: существование Цмакута как бы более реально, несмотря на его не меньшую выдуманность и обобщенность. Разрастание символа не грозит обнажением конструкции: с ростом обобщения в прозе Матевосяна жизнь становится не условнее, а трепетнее, — эффект мастера, расплачивающегося за текст душой и любовью. Высокая условность именно такова — она именуется искусством. (Пример не совсем уместный, но всегда казавшийся мне наиболее убедительным по очевидности — древнеегипетская скульптура, где обобщение контура доведено до предела условности, до символа, а эффект реальности таков, что четвертьметровую фигурку шагающего фараончика хочется потрогать, не теплая ли она, не пульсирует ли в нем кровь, а от его супруги того же роста хочется иметь детей; противоположного эффекта достигла в конце скульптура античная: телесная безусловность и буквальность сделала мрамор холоднее окружающей атмосферы, от него стало веять склепом, моргом, анатомическим театром.)

Пятнадцать лет назад, уходя в очередной раз в сторону от очередного комплимента, как боксер от удара, он сказал: «Погоди, я еще напишу что-нибудь стоящее, вот увидишь... Я хочу написать стол, — он обвел взглядом то, вокруг чего мы и сидели (он сказал не «описать», а «написать», как сказал бы живописец, но сказал это именно словесник, не собиравшийся «занимать» у живописи...)». — Я хотел бы написать этот хлеб, этот лук, этот коньяк... Коньяк у меня, кажется, получился, — сказал он с гордостью, прикидывающейся скромностью. — Хлеб не получился, но получится. Я еще напишу...» И я ему что-нибудь говорю, наверно, про то, что литературная реальность и реальность жизни есть разные реальности, и неизвестно еще, какая реальнее, а он как бы соглашается и все-таки не верит, потому что если ты не знаешь хлеб, то как ты напишешь хлеб? А если ты не знаешь лук, то тем более ты не напишешь лук!..

Речь шла тогда, по-видимому, о «Похмелье», которое мы, сидя за столом, иллюстрировали. Он хотел написать хлеб — словом: это признание в писательской технологии заложено, кроме прочих смыслов, в название его книги «Хлеб и слово». Пятнадцать лет назад, делая ответный боксерский выпад, он мне говорил: «Послушай, как ты это понял? — Он имел в виду мою статью о нем. — Ведь ты не должен был этого понять. Ты же лошади не знаешь — как же ты понял про Алхо?» И теперь приходила моя очередь обижаться на похвалу. Я бы мог ему, с не меньшим унижением паче гордости, заявить: «Погоди, это я еще не понял... Я еще пойму, вот увидишь...»

Так мы и провели эти пятнадцать лет: он еще что-то написал (лук, телегу, мертвую собаку...), я еще что-то понял... но мы — за тем же столом. Он мне говорит о том, что еще напишет, а я ему о том, чего не написал. И он мне говорит через эти же пятнадцать: «Погоди, я еще буду писателем, я еще напишу...». И я опять понимаю, что он имеет в виду, но говорю со вздохом: «Хорошо бы еще... Даст бог... Но, знаешь, оказывается, и то, что написано, все-таки уже написано, и там ничего не перепишешь, и там ровно уже столько того и только так, как мы уже написали, не больше». «Но ведь и не меньше», — говорю не то я, не то он. Но ведь вот что говорит мне именно он через эти пятнадцать лет: «Я хочу выпить за литературу, которая не менее точна, чем наука, а может, и более точна, которая не менее великая реальность, чем жизнь, а может, и не менее жизнь... Это — счастье». И это мне — счастье: услышать от него через пятнадцать лет такие слова, и это не я его спрашиваю: «Как ты мог это понять?» — а он меня: «Ты понимаешь, что я имею в виду?» Кажется, да. Может, уже и нет...

Вот еще какой рассказ я не написал... рассказываю ему я. «Без дерева и без воды» называется. Может быть, он называется «Великая сушь» (было такое обозначение на старых барометрах). Может, он называется просто «Суша». Название ему придумать легче, чем написать, но написать его — тоже не слишком сложно. Маркесу бы его было несложно написать. Ты его мог бы написать, но не станешь. Да и я, скорее всего, не буду. Но рассказ ничего, нормальный мог бы быть рассказ. Может, это наши даже дни... Местность такая, как пустыня. Пустынная местность. Плато. Есть ощущение, что сильно выше уровня моря. Может, и здесь такое геологическое чувство, что море тут когда-нибудь, триллион какой-нибудь лет назад, было. Стало быть, дно древнего моря. Дно поднялось, и стало плато. Плоскогорье. Ничего не растет. Саксаула тем

более. Просто ни щепки, ни капли. Воду привозят в цистернах, землю — в самосвалах, воду — на вертолетах, почву — в мешках. Каким-то образом именно там необыкновенно процветает огородничество, сам понимаешь. Эти огородники очень настойчивы, так что у них кочан — это уже прямо дирижабль, а не кочан, самый большой в мире кочан у них как раз и вырос. Его только вертолетом можно вывезти — такой кочан. Помидор тоже никак нельзя съесть, хоть ешь его всем аулом, кишлаком, селом или артелью — национальный колорит мне еще не вполне ясен... — помидор этот везут в специальной цистерне, напоминающей огромную литровую банку, чтобы не помялся. Его надо везти, чтобы всем показать, показать всему миру, какой у нас вырос помидор, у нас, где один камень, и ни капли влаги, и саксаул — дерево влажных тропиков, у нас, где семя везли специальным вертолетом за десять тысяч километров, а воду выбурили самым глубоким в мире артезианским колодцем, так что мы ее получаем от антиподов, у нас, где почву мы привезли в чемоданах, рюкзаках и карманах, возвращаясь из летних отпусков... В общем, такой помидор, как, если помнишь, была идея у Резо: поставить на центральной площади столицы памятник помидору, — такой помидор. И как ты понимаешь, как ты уже чувствуешь, никакого преувеличения в повествовании нет, никакой гиперболы, все это — на самом деле. И вот в этом знаменитом племени земляпашцев, славящемся на всю вселенную своими километровыми бадриджанами, появляется выродец, который в свободное от выращивания помидора время не пьет, не курит, не роет свой подземный дом (а надо сказать, они на своей планете, то есть в ауле, уверены, что на них должны напасть с бомбой жители более плодородных земель за одно то, что те сами не умеют вырастить столь же несъедаемого помидора)... Нет, может быть, не так. Может, это такая секта «выживенцев», которая роет себе бункеры и запасается столетними запасами на случай ядерной войны (самая отвратительная категория, не правда ли?), такая секта, которая, для пущей безопасности, удалилась в самую необитаемую пустыню и там еще и закопалась под землю, не заметив, что и война уже прошла и что сами они давно мутанты... Нет, все-таки не так. Так слишком футурологично. И с твоим заявлением о научно-фантастической литературе я давно согласен... Так вот, этот выродец, этот мутант, или этот недомутант, этот «бывший», стал таскать щепки, спички из поселка в пустыню и на каждую свою свободную минуту там, в пустыне, пропадать. Его пробовали образумить, судили за кражу досок, но, и отсидев,

он принимался за свое. Когда же, спустя несколько десятилетий, поняли, что он там, в пустыне, на самом высоком месте, строит лодку, когда стал вырисовываться голый остов, то все так смеялись, что оставили его даже в покое как сумасшедшего. А он тем временем вдруг привел козочку, затем свинью, затем... тут, как ты понимаешь, трудно читателю объяснить, чем он их кормил... но как-то, однако, кормил... может, даже после некоторого возмущения и попытки его линчевать соотечественники немножко привязались к животным (все-таки никогда их не видели, всю жизнь питаюсь толчеными акридами и выращивая на экспорт свой уникальный томат...). В общем, так шли долгие годы, а идиот этот достиг самого почтенного возраста, не прерывая своего активного безумия. Он даже стал как-то значителен в своих лохмотьях, в своей огромной седой бороде... его стали понемногу признавать за уникальность, в чем-то уже готовы были увидеть его выразителем их национально-аульной идеи, один поэт назвал его «великим скульптором, воздвигающим памятник морю», некое его сходство с достославным помидором готовы были обнаружить... Как вдруг... а надо сказать, раз в год, независимо от все пока что не начинавшейся войны, у них были такие каникулы — учения, когда они забирались в свои бункеры и две недели не высовывали носа, на всем своем, на всем готовом... и вот они вылезают наконец на божий свет, щурясь на свое свирепое солнце, и первое время они ничего не видят, а потом — что же они видят? Они видят, что исчезла их главная достопримечательность — уникальный деревянный столб, возвышавшийся посреди селения; на нем еще висел колокол для созыва на коллективную поливку помидора; так вот: рельса эта валяется на земле, а столба нет. Туда-сюда, старика нет, козы нет, борова и того нет, буйволицы нет, собаки даже мертвой нет, лошадь, думали, отошла, но ее тоже нет, коршун только по-прежнему в небе летает, ищет куру, которой тоже нет... Не сговариваясь, сразу все поняли и побежали... Прибежали, видят: стоит посреди пустыни оснащенная лодка, а мачта — как раз тот столб и есть; да что там лодка — корабль! — из окошек, с бортов морды животных торчат; дети безумца что-то там, на мачте, последнее подвязывают, вроде белого флага... (Да, про детей я пропустил, но они каким-то образом у него были, сын и дочь, а может, три сына... они ему помогали, когда подросли, — как бы он сам управился?..) Ну, жители все в страшном негодовании по поводу своего столба, то есть теперь уже мачты, и терпению их тут приходит конец, и они велят старику сойти с борта на берег, то есть спрыгнуть на сушу,

где они уже с ним расправятся, старик же машет на них руками и кричит, чтобы они отошли поскорее, потому что лодка сейчас уже отплывает... Надо сказать, что даже гнев людей поостыл, так они заново смеялись, но все-таки и безумию должна быть граница, так что пресечь все-таки было надо... и они снова ринулись, уже на штурм; а старик кричит страшно, чтобы они скорее бежали назад и прятались в свои норы... ну, люди, естественно, были оскорблены и не понимали, что он там так безумно тычет перстом в сторону горизонта, где как бы даже небывалое здесь облачко вдруг появилось, вроде морщинки на безумном его лбу... и люди совсем вошли в раж и гнев, идея поджечь корабль овладела ими. И впрямь образ такого пожара был для них, бездревесных, таким же несбыточно страстным, как и ливень... огонь, казалось им, мог бы утолить их столетнюю жажду... легко занялся первым пламенем борт, и буйволица замычала, отпрянув, и они не слышали, что кричал им безумный старец... в свете молодого пожара они не заметили внезапно сгустившихся сумерек, из которых, как ты сам понимаешь, именно в ту секунду, как готов был корабль окончательно подхватиться огнем, хлынул невиданный ливень, который тут же пожарчик этот загасил, а люди тогда, напоенные и напуганные, наконец услышали, что старец вопил им бежать скорее домой и что перст его указывает на первую волну, что с курьерской скоростью мчалась с горизонта... (Ты сам понимаешь, что я просто забыл сказать, что этого старого хрена, чисто в насмешку, прозвали Ноем, а потом и имя его настоящее забыли...) Люди бежали без оглядки, и волна нагоняла их, и когда подхватила, то увидели они, барахтаясь, как уверенно, и ловко, и стройно покачивается на бескрайней морской глади КОВЧЕГ. Конечно, я затянул с этим словечком, которое и самому недогадливому давно просилось на язык, но в таком случае я забыл сказать и то, что сами односельчане Ноя, именно так же, в насмешку, прозвали его лодку «ковчегом» и очень смеялись своей шутке: «Ноев ковчег». Но, видишь, назвать-то они смогли — узнать не могли. И спастись — тоже. Ной же их и спас. Как? Ну конечно, взять всех на борт он не мог. Он даже, я тебе скажу, я так думаю, никого из воды не подобрал, а дал им всем благополучно утонуть. Что значит — благополучно? Я даже не предполагал, что так удачно слово встанет — *благополучно*. Они благополучно погибли от стихии, как люди, не успев укрыться в свои крысиные бункера, из которых больше бы уже никогда не вышли. Предположим, что у них все там идеально герметично было... Нет, согласись, это смешно: прятаться от бомбы,

когда грядет потоп, рыть яму, когда надо строить лодку... И знаешь, что на мой взгляд самое удивительное? Что люди об этом всегда знали. Они всегда знали о грядущем потопе, но боролись только с придуманными, собственноручными, так сказать, обстоятельствами, как раз реальность обволакивая оболочкой мифа... Ну зачем, скажем, выращивать несъедобный помидор, пусть и самый большой, если можно, с меньшими затратами, вырастить горсть маленьких и съедобных? Ну и пусть не самая удачная метафора, или там символ, или знак... я не сторонник сочинения мифов — это не индивидуальное занятие. Ничего нет ни системного, ни экономического в моем помидоре... Но представь себе маленький, еле-еле, а уже помидорчик, разве он не величайший памятник Творцу? А каков он в засолке? под стопочку? Ни над чем я не глумлюсь. И мораль у меня даже есть: не надо *зарываться*.

Вот этого всего я в очередной раз не написал. А Грант уже написал про лошадь, про буйволицу, про — что думает мертвая собака, освещенная лунным светом, про волка и про медведя немножко написал и теперь пишет про борова. Роман «Боров». Вызывает доверие. Тем более что я по инерции оговорился: ведь его задача, как в свое время про лук, коньяк, хлеб... Не ПРО! а их самих написать. Значит, и не про борова, а самого борова он напишет. А там уже и не так много ~~оста-~~ется до счета СЕМЬ. Семь пар чистых и семь пар нечистых. Может, он их спасет.

1967, 1982



ФЕНОМЕН НОРМЫ



любое добавление к славе (в том числе и мое), любое (сколь угодно заслуженное!) признание со стороны есть предвестье конца, есть захват и присвоение. Почему-то за любовью признано неоспоримое право. Между тем следует спросить того, кого любишь: нужно ли ему это, безответное, льстит ли... Права любимого не учтены. Он — жертва нашей страсти.

Но — не надо и преувеличивать. Нас не спрашивают. Нас не спрашивают даже родители. И акушеры в каком-то смысле приближают человека к смерти, что и есть норма жизни. Нормальный ее абсурд.

Слово «норма» произнесено. Я обопрусь на него, чтобы суметь сказать о норме. О той прекрасной, желанной, долгожданной, как вода и воздух. Раз уж их не хватает, воздуха и воды.

Помнится, в детстве было это нормальным словечком, почти жаргонным, почти от бедности словаря и недоразвитости, — но почему-то именно это словечко: «нормальный парень», «нормальное кипо» — с восклицательным знаком, как превосходная степень. «Норма» была окружена «не нормой», более разнообразно: «Псих какой-то ненормальный, недоразвитый...», или: «Вранье, глупости», — короче: «Да ну его!» Общеизвестно, что дети, как и собаки, ненормальностей не любят: уродов, пьяных, фальшивых... — тут они категоричны и строги. У них обостренное чувство нормы. Лишенное гуманизма.

Позже «хлебной нормы», в менее голодное время, смысл «нормы» как ходового словечка стал более снисходительным: нормальное — в смысле неплохое, но и ничего особенного. Еще позже, ближе к нам, — даже пренебрежительное: в смысле «всего лишь», в смысле «и только». Будто сами-то мы стали, безусловно, выше нормы, мы ее превзошли и привыкли обращать свой взор лишь на что-то из ряда вон...

Так развивалось это слово, по крайней мере, вокруг меня, вместе со мной. Пока не наступил день, совсем уж сегодняшний, когда в слове «норма», как мне кажется, снова забрезжила возможность почти прежней, детской его жизни.

Все как будто стремишься куда-то. Все стремишься, стремишься, все куда-то и куда-то. Вперед и вверх. Вдруг запыхаешься, то ли устанешь, то ли состаришься, бегучи: глядь — стоит ли что-нибудь по назначению и удобно? Стоит. И вроде бы не стоит: как-то криво, кое-как, на бегу, недорисовано, недоделано, даже недоброшено рисовать или делать.

Вот вам образ: валяется какая-то прекрасная капитель без колонны — словно уже создаются развалины Колизея и Парфенона, непосредственно, минуя назначение. Заманчивая экономия на сокращение технологического процесса, и — сразу результат: ни-че-го. Дальше — больше: макаронная фабрика выпустит случайно спички, карамельная — папироски... Присядь, пожалуйста, на секунду, закури, подумай: пока ты бежишь так стремительно, что слово «норма» для тебя — что-то уже ниже «нашей» (моей-твоей) нормы (слово теперь — «уровень», вместо «нормы»: нечто неуловимо передовое, все время фронтально убегающее, чего еще догнать и достичь... категория — вместо реальности), — пока мы мчимся вот так, много ли после нас останется?

Как бы так... чтобы на стуле можно было сидеть, в окно — смотреть, в поезде — ехать, хлеб — жевать, воду — пить, воздухом — дышать, слово — произносить... Чтобы предметам соответствовали свои имена и назначения и при этом они не переставали ими быть как место для свидания, смотровая щель, транспортное средство, пищевой продукт, парк культуры и зона отдыха... Общественные нормы...

Но как же поразился я однажды, расслышав в гуле суеты своей и музыку Моцарта, что наконец-то, выступая в роли ценителя, я всем доволен, ее слушаю. Что как-то давно я не был всем доволен. Не то чтобы ничего хорошего не слышал... Но все было как-то то с одной стороны, то с другой — полноты никакой не было. А вот тут — была. И не потому, что она была в каком-нибудь одном отношении лучше всех, эта музыка. Как все время что-нибудь да лучше чего-нибудь, прогрессируя на бегу. А потому, что она была вся, что в ней *все* было, что в ней *все* было *правильно*, все соответствовало, все было *нормально*. В ней не было ни односторонности, ни ошибки. Это была *божественная* норма. Та же самая, что и в природе, — Норма творения.

«Не дай мне бог сойти с ума...» Где нормальность в этом

мире — совершенно неясно. В идеале — это, по-видимому, полное соответствие, причастность к нам лично. Потому что если что-то способно нам соответствовать, то это доказательство прежде всего нашей нормы. Тут-то и обнаруживается, насколько мы-то сами в этом не уверены — в собственной норме, — не знаем, где она. Держимся из последних сил, сохраняем вид. Я не говорю о тех, кто столь в себе уверен, что жизнь — для них. Я не говорю о тупой норме, о нормальности бесчувствия — я хочу сказать о той норме чувствования, о высшей, трепетной норме, тонком балансе, остановке в полете, когда радость жизни еще не утеряна и в то же время ты способен потерять ее в любой момент, но продолжаешь жить и жить в этом неустойчивом равновесии, о той форме чувствования, при которой разве что не сходишь с ума, — о счастье.

Странно, так обозначив угол зрения, заводить разговор о кино... Если нормальный человек отчасти представит себе, что такое кино и как оно делается, то он поймет, что снять нормальный фильм невозможно. Это грюизм, хотя бы по Чапеку. Невозможным покажется даже снять плохой фильм, не то что нормальный в упомянутом нами смысле. И если иногда получаются нормальные фильмы — это не доказательство возможности, это феноменология, это чудо, это — как жизнь на Земле, возможно лишь где-то в бесконечности повторенная.

Я увидел Резо впервые на улице Руставели, что в Москве. Под одной мышкой у него был «Дон Кихот», под другой — «Письма Ван Гога». Он с ними не расставался. Он знал, что это *хорошо*. Больше, кажется, он не был ни в чем так же уверен. Про себя он если и догадывался, то очень в глубине и не показывал виду: казалось, тоже ничего не знал — про себя. Он неустанно цитировал одни и те же любимые строки:

Я был в России. Грачи кричали,
Грачи кричали: зачем, зачем?

Его собирались в это время отчислить с Высших сценарных курсов за неуспеваемость (1966).

Фильмы «Необыкновенная выставка» (1968), «Не горюй!», «Серенада», «Кувшин», «Фиола», «Белые камни» (1970) созданы разными режиссерами. Это все удачные фильмы, пользующиеся успехом. Одни, впрочем, более, а другие — менее. И вот что забавно в таком ряду: эти фильмы — если их оценить грубо, на вес, в целом, — различаются своими недостатками (как количественными, так и качественными), зато

достоинства имеют общие. Этот психологический парадокс — ибо не могут различные творческие индивидуальности различаться лишь недостатками, а сходиться как раз в том, что и различает таланты, — объясняется, однако, довольно просто и единственным образом: у этих фильмов один и тот же сценарист, а именно — Реваз Габриадзе. И поскольку достоинства общие — то это его достоинства. В этой арифметической логике, в этом вычитании, нет ничего обидного для режиссеров: они по любви брались за эти сценарии, по любви же их и ставили. Но другого, столь же убедительного доказательства, другого столь же разительного примера первенства сценариста — существа в кинематографе обычно хоть и первого в титрах, но в процессе создания фильма творчески бесправного и беспомощного, трагического и эфемерного — я не знаю. Для меня Габриадзе пока единственный, кто сумел доказать свое самостоятельное существование в фильмах, созданных по его сценариям: он не поглощен режиссером, а лишь, с большим или меньшим успехом, воплощен. Чем точнее, тем удачнее.

Габриадзе диктует режиссеру свою волю потому, что он не просто умело записывает сюжетные истории — он создает *мир*. Мир этот возник и определился под его пером, и тогда все поняли, что этот мир был всегда: оглянулись вокруг и узнали его. *Обрадовались*. Вот мы где, оказывается, живем! Неплохой мир!.. Он станет очевиден, как мир народной сказки. Трудно будет представить себе, что он был кем-то однажды открыт и до этого будто не существовал, — ведь он был всегда!

То, что Габриадзе — прежде всего создатель *мира*, видно и из того, с какой легкостью берет он для своих сценариев чужие сюжеты, чтобы населить их жителями своего мира. Сплав получается столь органичным, что, не будь авторы фильмов так щепетильны и не укажи на это обстоятельство в титрах, никто бы этого обстоятельства и не заметил (Шекспир не ссылаясь в скобках под своими пьесами, что они все по мотивам, а нам это уже совсем неважно). И действительно, что объединяет Клода Тилье, Пиранделло и Зоценко? Авторство этих замечательных писателей в перечисленных фильмах можно совершенно проигнорировать. Это не Франция, не Италия и не Ленинград («Не горюй!», «Кувшин» и «Серенада») — это все мир Габриадзе, это Грузия, только Грузия и именно Грузия, настолько Грузия, что никому и в голову не придет, что у этого образа Грузии есть создатель, а у сюжета — как раз-то его и нет.

Мир Габриадзе с каждым сценарием все более тяготеет

к сказке, к сказке не волшебной, а плутовской, бытовой, народной. Мир, оттачиваясь и уточняясь, приближается к *мифу*. Так, последний его сценарий — «Черная курица», который сейчас ставит Эльдар Шенгелая (постановщик «Необыкновенной выставки»), — фантастическая, смешная и трогательная история о том, как двое грузин еще в начале нашего века улетели на первом в мире самолете, сочиненном из арбы и винной бочки на территории сумасшедшего дома, улетели навсегда. Тут уже соединение и народной сказки с известным мотивом обмена (в русском варианте — лиса: палочку на скалочку, скалочку на курочку, курочку на уточку и т. д.), и с историей декамероновского типа с постоянным возвращением мужа и любовником в камине (причем замечательно, что героиня так и остается на всем протяжении чистой — добрая воля автора!), и уже более поздних мотивов «монтекристовского» боевика (с тюрьмой, подкопами, побегами и погонями), — и все это, как ни странно, удивительно чистый и гармоничный сплав — сценарий заранее, обеспеченно, классичен — дай теперь бог удачи Эльдару!

Реакция зрителя на картины по сценариям Габриадзе общая: зритель смеется, он радуется, он согласен. Любой зритель. И крестьянин, и городской сноб. *Народность* таланта Габриадзе не вызывает у меня сомнений. С понятием «народность» стало за последнее время все сложнее и сложнее. Иные считают, что народность есть государственность; другие, что народность — это земля, крестьянство; третьи даже, что народность — это национальная чистокровность; четвертые, что никакой народности нет, потому что уже отсутствует само понятие «народ». Это, так сказать, амплитуда. Качания. И еще множество точек зрения, сводящих воедино и примиряющих. Чтобы маятник не качало и время не тикало.

Когда я думаю о стремительном восхождении Габриадзе-сценариста, о том, как он, в отношении себя, примирил ценителей, казалось неспособных сойтись во вкусе ни в одной точке, — это какая-то тайна, и если она чем-нибудь объясняется, то скорее всего счастливым характером его дара. Ему легко и счастливо наблюдать, *как* он это делает; а людям — легко и счастливо смотреть то, что он сделал. И они имеют совесть отдать дань полученному удовольствию и не делать его предметом своих разногласий.

И вот когда я вижу такую странную общность в отношении к его работе, я не могу объяснить это ничем, как *народным* характером его дарования. Есть несколько очень талантливых

писателей, то, что называется «из народа», пишущих о той части народа, из которой они вышли, болеющих и страдающих за свой народ, для которых интересы народа и правдивое выражение этих интересов — превыше всего, норма нравственности и писательское кредо. И тут наблюдается, как правило, естественное, но трагическое для таких писателей несоответствие. Как яркие таланты и сильные художники, они неизбежно пишут не для народа уже, а в лучшем случае — для таких же выходцев из него (но не пишущих), как они сами, или, что для них всего невыносимее, для самой что ни на есть рафинированной и снобистской (городской) литературной публики. То есть не для того народа, из которого вышли, и именно в силу святости нравственных и художественных принципов и преданности интересам народа. Это верно, например, в отношении таких замечательных писателей, как В. Белов и Г. Матевосян. Это писатели, как бы им самим ни казалось, для интеллигенции.

Возможно, потому, что Р. Габриадзе выступает как писатель не в высокой прозе, а в таком низком жанре, как кинодраматургия, в самой массовой и популярной области искусства («важнейшей») — кино, он и избежал этого трагического аспекта в творчестве. Но думаю, дело не только в этом, но и прежде всего в другом: он обладает редчайшей способностью быть всем понятным, не унижая своего дарования и беспрепятственно развиваясь и углубляясь в пределах этой своей способности: ему это приятно самому, он сам так дело понимает, и ему — интересно. То есть именно он-то — пародец, хотя и не провозглашает, не проповедует, не говорит об этом слов, не расписывается и не заявляет, обнажая тенденцию.

* * *

Я влюбился в цельность этого человека, о которой он не подозревает... Это не та злая принадлежность себе, при которой человек оскаливается на чужое, огрызаясь защищает «свое»: мысли, однажды сочтенные им своими; круг, который он признал, вернее, который его признал; свойства, приписанные себе и выдаваемые в качестве общечеловеческой нормы, и т. д., — в общем, как зверь охраняет свой ареал, так и он выгрызает в жизни неровную площадку, вроде крышки от консервной банки. Такому постоянно надо от чего-то отбиться и к чему-то приписаться, чтобы осознать себя существующим, и чем резче и жестче это ему удастся, тем с большим, как ему кажется, основанием считает он себя — собой, свое —

своим, никак не осознавая, что все-то он присвоил и не владеет ничем. Я знаю таких... Упаси боже от таких *цельных* грызунов!.. Своего героя я могу назвать цельным потому, что никем, кроме себя, ему никак быть не удавалось. Ни старание, ни сочувствие, ни попытка из лучших побуждений не приводили его к изменению, и, со вздохом облегчения, он вновь и вновь оказывался «в своей шкуре». Его мир ему принадлежал — и он существовал в нем и узнавал его вокруг себя. И когда Резо появлялся в своем мире, то и все обнаруживали вокруг себя именно этот, *его* мир, потому как мир этот и на самом деле существовал и его можно было увидеть; и все начинали видеть мир таким, каким видел его он, и радоваться, улыбаться, и приветствовать этот мир, и радостно следовать ему как своему, так внезапно и счастливо обретенному, как «наконец-то!» и «господи! нашел!..». Вот она, правда, вот она, реальность! И как легко, как светло, как просто, как невзначай и ни с того ни с сего можно попасть в этот прекрасный, справедливый, бедный и живой мир, где рождаются и умирают, трудятся под солнцем и пьют и нет другой заботы, чем та, что ты — частица великой и вечной жизни, которая проходит в тебе, с тобою, вместе с тобою и всегда — помимо тебя и поверх!.. Как легко и радостно было оказаться в его мире и поместиться в нем невольно и удобно, как в долгожданном своем, с той разницей, что ты существовал в этом мире и видел его до тех лишь пор, пока Резо находился рядом, а без него — не удержать, не остановить — испарялся прекрасный этот мир, как облачко, и я оказывался опять в *своем* — надуленном и тяжелом, как нетопленая и прокуренная комната. Был этот мир (не он, не Резо, его выдумал: мир этот только что материально окружал меня, и именно он и был миром) — и вот нет его. Потому что поместиться — радостно и удобно, охотно — можно было в нем, а удержаться — уже нет: он был не твой, он возникал только с Резо, и вокруг него, и принадлежал ему так же естественно, как дыхание. Ему — не тебе. Но что-то оставалось после, какая-то память о возможности, какое-то воспоминание о пережитом — вроде бы как бы даже и тобою — счастье.

Резо не приходилось этот мир отвоевывать, он им *владел*: Этот мир был ему дарован. Нет, он не отвергал чужого — он удручался чужим. Он допускал его существование. Более того, он без сопротивления отдавал чужому должное, если оно было подлинно и достойно и раз уж в него попался, но — уставал от этого проникновения, от этого восчувствования, лицо его бледнело и печалилось: его мир таял, как снегуроч-

ка; оттого, что был Резо способен признать и блеск чуждого, как вдруг что-нибудь подворачивалось на глаза: тварь какая-нибудь божья и понятная, — и тут же, востепенувшись, просыпался и окружал нас *его* мир. Вот так, без войны, отвоевывал он свое право на мир даже у более себя доказавших и признанных миров: одним тем, что жил в нем и населял его.

* * *

Постскриптум... Написанное — написано. Когда в 1972 году я желал удачи Э. Шенгелая, я был в меру неискренен, на самом деле мечтая о невысказанном в кино счастье адекватного воплощения. Пусть оно выпадет хотя бы раз — Резо заслужил... Но каждый имеет лишь свою удачу, и Э. Шенгелая, имел свою, сняв «Чудаков» (бывшая «Черная курица»). Второй раз имел свою неизменную большую удачу и Дanelия в «Мимино». Новой успешной стайкой пропорхали (знаменитая «Бабочка») новые короткометражки по экранам телевизоров.

И про них опять можно было сказать: вот наконец фильмы — о норме, о нормальном, с мечтой и проповедью нормы, нормально созданные нормальным человеком.

И если эти фильмы нравятся не только грузинам, не только крестьянам, не только мне, но и вам (допустим, не крестьянам, не грузинам и не мне), то лишь потому, что и вы — народ и живые люди, потому что народное — это не отдельно чье-то, не частное, не групповое, не национальное, не грузинское и не русское, не городское и не крестьянское, а то самое общее, что есть у всех без различия, людей по принадлежности, общее по тому одному признаку, что они — живые люди. Невозможно оторваться от народа. И если даже на Земле останется лишь один живой человек, а остальные станут нелюди, то он один — и будет народ Земли.

Роль сценариста в создании фильма оказалась наконец в случае Р. Габриадзе и признанной, и утвержденной. И эта его очевидная теперь победа полнее всего выразилась в том, что из кино он ушел. По-видимому, никак не мог его устроить «прием вычитания», которым выше я пытался доказать убедительность его творческого существования, не мог устроить даже тогда, когда в результате такого вычитания он оказывался наибольшей частью суммы. Никогда не может художник доказывать свое существование «от противного».

Собственно, во всей своей «верной» службе кинематографу никогда он ему до конца не принадлежал... Когда он сочи-

нял свой первый сценарий «Мне бы этот фаэтон...» (будущая «Необыкновенная выставка»), не было ни студии, ни режиссера, собиравшихся это снимать, — был лишь абстрактный худсовет Сценарных курсов, которому ничего другого не оставалось, как одобрять наши ученические работы. Лишь бы в срок... Ученическая работа — это то, на что прежде всего не способен художник; он производит такой же натуральный продукт, как и пекарь: хлеб должен быть съеден. Адреса такого у Резо тогда не было. Но он не мог писать без адреса, «ни для кого». Конечно же он писал сценарий для нас, его однокашников. Теперь понятно, что это был его первый театр. Рассказчик он был непревзойденный, слушатель у него был благодарный, истории его были неисчерпаемы и не только неповторимы, но и неповторяемы. Эта неисчерпаемость ситуаций и персонажей становилась подозрительной: не мог один человек быть свидетелем всего того, что знал, а если бы и мог, то ни одна память не могла бы все это удержать... не мог, в конце концов, даже и такой занятый город, как Кутаиси, — родина всех героев и историй Резо — быть населен сплошной толпой чудаков, остроумцев и безумцев. Вывод напрашивался, но до сознания нашего не доходил: Резо рассказывал нам *сочиненный* им мир. Он вовсе не рассыпал свои рассказы — он их собирал. Через год его фантастический город, который мы продолжали воспринимать как реальный, оказался в основных чертах выстроенным в его сознании: пришла пора его воплотить. Скобочки и крючки, которыми он все это записывал, не были нам понятны, прочесть мы этого не могли, а потребность «обкатывать» свои эпизоды на слушателе из привычки превращалась в метод, и, наверно, не только для собственного удовольствия, но и в качестве своеобразного «перевода» Резо взялся за перо и как график. Натянув на подрамник лист ватмана, он первым делом нарисовал в правом верхнем углу черепичную крышу, под ней — сравнительно высоковатый и кривоватый дом, из зарешеченного окошка второго этажа выглядывала небритая скучная физиономия, около дома росло гранатовое дерево, одна из ветвей протягивалась к окошку, человек протягивал сквозь решетку руку и срывал плод... «Видишь, — пояснял Резо, — это тюрьма. Но это особенная тюрьма, потому что из окна можно сорвать гранат...» Затем в левом нижнем углу появился человек, столь же небритый, сосредоточенно кативший половину тележного колеса, — оказывается, родной племянник парикмахера, которого еще на рисунке не было; но дня через три и он появился на пороге своего заведения, пощелкивая ножницами посредине

листа... по диагонали из левого верхнего в правый нижний промчалась пылающая пожарная машина, гремя в свой колокол; в облаках дыма и пыли угадывались за ней мальчишки и собаки... князь Пипиния объявился навстречу со своим застенчивым сеттером... через месяц-другой весь лист оказался заполнен клубком домов, эпизодов и персонажей, искусно сплетенном в нерасторжимом уже единстве. Пририсовать уже было некуда, город был построен, сценарий был дописан. Резо был увлечен Брейгелем. Полнота образа, вызванного в нас, свидетелях процесса, была такова, что невозможно было представить, что всего этого на самом деле еще нет, что это еще когда-нибудь станет фильмом, если станет. И впоследствии, переродившись из двоечника в наиболее успешного из всех нас сценариста, Резо уже не расставался с пером графика. Рисунок стал его свободой, его утешительной победой в обреченном споре с чужим образным воплощением собственных творений. Так для фильма «Дюма на Кавказе» (1979) Резо исподволь создал уникальный альбом-комикс, набросав пером легким и сильным слева от реплик каждый кадр. Любо было смотреть, как одним росчерком изображал он великого толстого господина верхом на горячем скакуне, изящный цилиндр чудом удерживался на кудрявой его негритянской копне, оптимистично торчали его симпатичнейшие усы... Лучшим графиком для Резо в это время был Пушкин. Ах, этот альбом следовало немедленно издать! Думая о том, что успел за свою жизнь Габриадзе и насколько его дело «дошло» до общего сознания, неизбежно задумаешься о понятии «наследия». Глядя на эти ворохи неразобранных рукописей и рисунков, прекрасных текстов и великолепных рисунков, мысленно сверстываешь все это в единство многих книг, которых еще нет. Габриадзе движется и развивается настолько стремительно, что остановиться и разобраться у него времени нет. Да и не возьмется он за то, что может однажды сделать за него другой человек, живущий помедленнее. Достигнув, по нашему счету, почти всего, Габриадзе, по своему счету, все еще не догнал скачущую впереди, одному ему воображимую цель. Понятие свободы не может не быть соотнесено с понятием власти. Соединяя текст и рисунок, Резо прорывался к единоличной творческой власти, неоспоримому праву художника. Он уже выступил един в нескольких лицах: как автор сценария, художник и режиссер собственного фильма («Кавказский романс», 1976), но и это был лишь этап на пути. Изначально живший в нем театр требовал своего рождения. Появились тексты, не предназначавшиеся в пасть киностудии, —

это были уже не сценарии, а пьесы («Наш городок», «Бриллиант маршала де Фантье»), — для странного театра были они предназначены! Будто их должны были сыграть нарисованные Резо персонажи. В мир его графики основательно входила живопись: сквозь линию прорывался цвет, и цвет этот, и источавшийся с его картин свет рождали отзвук иного пространства, иной освещенности, и было это не что иное, как сцена и декорации для его героев. Итак, в изначально литературный мир Габриадзе входили по очереди, навсегда в нем оставаясь, графика, живопись, театр... сам же Габриадзе все более погружался в мир музыки. Овладеть музыкой было уже поздно, но быть захваченным ею — неизбежно. Он написал либретто для Тактакишвили, дом его стал заполнен оперой. Все писалось и рисовалось уже под заученные наизусть оперные партии — Моцарт, Россини, Верди... Театр был окончательно готов внутри его создателя, совсем свой, крошечный, единственный. Ошеломившее всех известие, что Габриадзе основополагает в Тбилиси театр марионеток, если разобраться, было наиболее вызревшим, последовательным и цельным результатом его двадцатилетних непрерывных усилий воссоединения всех его творческих возможностей. В смысле творческой власти и воли марионетки давали Резо еще больше возможностей, чем театр, скажем, драматический: тут даже актера было в его власти создать самому, как небольшому, но уже демиургу — по образу и подобию! Этот крошечный мир наконец можно было весь создать самому, лишь с подсобной помощью: и написать, и нарисовать, и слепить, и даже музыку пусть и написанную до нас, но самому выбрать... «Ты знаешь, — сказал он мне торжественным шепотом, как великую тайну, — я очень долго думал, какой же мне сделать первый спектакль... и наконец придумал!» Господи, что же он придумал, если так долго думал?.. «Травиату», — победоносно ответил Резо.

И он открыл свой театр «Травиатой».

Р. Р. S... Я видел нынче в его театре комнатку (ни артистической, ни бутафорской ее не назвать) — артисты или режиссеры?.. — грустно витали в воздухе куклы, в невесомости, на невидимых нитях. Они отдыхали от спектакля. У Альфреда от ходьбы по сцене были стоптаны башмаки...

1972, 1983

РОМАНТИЗМ И ОПЫТ

*Эмиру прокаженных,
Тимуру Бухарскому**



орогой друг!

Что за притча такая — писать тебе письмо в «Литературную газету»? А вот именно за то, что иначе-то мы друг другу и не напишем. Чем же заполнить тогда последние тома, коли станем (уже без нас и без себя) окончательно интересными для других? Даже стыдно представить себе тот огузок-том, состоящий из случайно подобранного мусора и пыли, — какой памятник оставим мы нашему общению? Фотографию с пачкою аванса в кармане, ресторанный счет, почечный камень, медицинский анализ?.. Вижу я в этой неприятной перспективе (неприятной прежде всего потому, что нас уже нет...) намек, отчасти выраженный в насилии рубрики и жанра: письмо другу через газету. Иначе, мол, не соберется... Попробую-таки. Причем именно тебе и именно я. Особый кайф, если оно «не пойдет», и тогда уж и впрямь — «дойдет» до тебя, нормально, по почте, к тебе и в будущее — заполнять твой последний пустующий том. Вот что, оказывается, за притча. И не в том смысле притча, что прилагают к тебе наши критики, чтобы как-то подобрать отсутствующие у них ключи, а в том, восклицательном, гоголевском смысле — притча: загадка, озадаченность, неуясненность.

И впрямь, что ты за притча, Тимур Пулатов? Что за птица? Какую притчу задал ты своей птицей (коршуном) критику? Какую птицу держит в руке читатель, задирая голову за пропущенным журавлем?.. Какую пищу подкинул ты нашему коршуну?..

Я держу в руках твой последний том «Жизнеописание строптивного бухарца» (о названиях не спорят, как и о вкусах, но — поговорим...). Спасибо тебе (не за то, что написал, а за то, что не забыл послать, отстоял очередь к упаковщице...),

* «Лицейская» кличка.

спасибо издателю (многократное — за тебя, за себя, за нас...), хвала аллаху!.. Вышла. Толстенная, 26 листов... В дикой обложке, на плохой бумаге, тиражом 100 тысяч. О, как это много всем нам говорит! Лучшая, поди, твоя книга. Наиболее представительная: ты в ней и вообще, и сейчас; повесть и рассказ 1968—1969 — лишь одна восьмая книги, все остальное — вещи последних шести лет: роман, две повести, два рассказа... И тут уже окончательно деться некуда: невозможно, кажется, сделать вид, что ее нет, этой книжки. Я воображаю себя неискушенным, подхожу к прилавку: ничего, конечно, нет... Что за дикая обложка! Какой еще Пулатов... узбек, что ли?.. Я листаю ее «нараскрыв»: «Сладострастный Дауд умолял налить ему третью чашку, он весь дрожал, предвкушая наслаждение, для него, оказывается, и были отловлены эти скорпионы»; «Лодки запрыгали, заволновались все: и люди, и лодки — соскучились по путине»; «Даже змею, что выглянула из-под этого куста, встревоженная ползущим песком слепая мышь разглядела полностью, пролетая над ней, от головы до хвоста, весь сложный изгиб ее тела и все свежие черные пятна на коже, недавно полинявшей»; «Да, вот и отец заметил, что, когда мать вынесла им еду, дровосеки кланялись, хотели говорить с ней дольше, а это ведь естественно, если негр, пожелавший быть теперь домохранителем...» Пойдите, позвольте... Но если меня это непонятное взволновывает и, заинтригованный, я уже не с предубеждением, а с азартом берусь за последовательное чтение, чтобы разгадать этот странный мир, связующий в одно предложение сладострастие со скорпионом; волнение — не с морем, а с лодкой; свежий узор змеиной шкуры — со слепотой мыши, маму — с негром-дровосеком... то ведь что удивительного, что кто-нибудь и захлопнет книгу, не читая, вовсе не стремясь ломать голову над чем-либо, загадочным с самого начала?.. Но все дело в том, что человек, не пожелавший ломать голову над твоей прозой, пожалуй, никогда не ломал ее и над жизнью, творящей на глазах у того же обывателя куда более безумные сочетания из наспех расквалифицированных и как бы упорядоченных было полочек географии, истории, биологии, нации, социума и характера... Его не обожжет этот жуткий, каждую секунду меняющий свою крепость и аллах знает чем только не приперченный коктейль — так что ему несравнимая по непосредственности эффекта пыльца, собранная незнакомцем, именуемым впоследствии «Автор»?

И вот еще притча — ты узбекский или русский? Ясно лишь, что советский. Узбекский советский русский писатель

или русский советский узбекский писатель? (Тут еще много может быть игривых перестановок... По-видимому, именно это крошечное затруднение повергло в растерянность Литературную энциклопедию, и они на всякий случай избежали тебя вообще, приписав твои повести твоему однофамильцу, более определенной принадлежности — «советский узбекский писатель»...)

В вопросе таком, однако, не столько иронии, сколько очень ускользающего и существенного смысла. Вообще как предмет специального филологического исследования ты пример и исключительный, и благодарный: лингвисты еще тобой займутся, и надолго. Как специальный предмет для филолога ты, на мой взгляд, уже значительно более очевиден именно для ученого, а не для критика, никак не уместяющего тебя в видимый его глазу литературный процесс. Дело в том, что те «национальные» писатели, которые зарекомендовали себя в нашей литературе как пишущие по-русски, имеют заслуги во всем, кроме самой русской речи. Они талантливы, пластичны, экзотичны; у них есть новизна в конфликте и характере, в сюжете и ракурсе... — у них бездна достоинств, которыми ты, быть может, обладаешь и в меньшей мере, — но их русский язык как бы не принадлежит им лично: он достигает лишь некоего общелитературного качества и этим ограничивается. Другое дело — ты. Не знаю, можно ли тебя назвать русским писателем, но русским прозаиком назвать можно. Узбекский прозаик Тимур Пулатов не существует. Узбекский писатель — в какой-то мере... Но прозаик ты — русский. Я могу воспринимать жизнь твоей прозы как жизнь моего родного языка. С некоторыми сдвигами и странностями, которые скорее меня обольщают, нежели настораживают.

«А как я буду там говорить?» — первый вопрос, который задает Душан, герой «Жизнеописания», своей матери, узнав, что его отправляют в интернат. Такой простой вопрос... — ни один русский герой не задавал его, однако, себе. Душан — полутаджик-полуузбек, как и его создатель. Родной язык русского прозаика Тимура Пулатова — по матери таджикский, по отцу узбекский. По мнению филологов, язык матери в двуязычных семьях является для детей доминирующим. Вся жизнь русский прозаик Пулатов прожил в Узбекистане. Первое русское слово он услышал в восемь лет, поступив в школу... Мне кажется, что это отправной пункт для попытки понять необычные возможности Пулатова-прозаика. (Любопытно, что Марр родился в семье, где родители не знали языка друг друга...) Материнский язык не совпадал с языком стра-

ны, в которой он рос, это уже щель в сознании, возможно очень глубокая, возможно и породившая саму возможность включения и погружения в язык третий — язык его будущей литературы. К тому же, эти минус восемь лет знания... При ухе, чутком к языку, при абсолютном, я бы сказал, языковом слухе... Не объясняет ли именно это отставание и постоянное проживание в нерусскоязычной среде (и до сих пор) — того необыкновенного стилистического чутья, даже нюха, который проявился в Пулатове сразу и от повести к повести продемонстрировал веер стиливых решений, едва ли подвластный прозаику, погруженному в жизнь родного языка с младенчества? Это разнообразие стиливых решений могло наводить на мысль о подражании, но таковым не являлось. Не мог автор последовательно оказаться Сарояном, Платоновым, Хемингуэем, Кафкой, Прустом и Джойсом — тогда уж почему не Стриндбергом?.. Просто множество стиливых ключей, бьющих в океане языка, из которых отечественный прозаик выбирает свой, настраиваясь на одну узкую волну, — все эти течения существовали для Пулатова не последовательно, а одновременно, и он имел способность (редкую!) подбирать единственный тон к каждой своей новой вещи. Во всей же череде его повестей мы отметим то общее, единящее эти мелодии стилей друг с другом и несовместимых, — индивидуальную повадку пулатовской прозы.

Человек, с молодых ногтей погруженный в родную речь, естественно обретает и возраст этой речи: она сегодняшняя, не прошлого века... Как бы ни восхищаться прозрачностью пушкинской прозы — следовать ей может лишь откровенный стилизатор. Человек с живой своей речью (прозаик) будет писать именно как может в это свое время, а не как хочет. Иногда мне кажется, что Пулатов может писать как хочет. Недостаток это или достоинство? Это его черта. Это более позднее включение в язык собственной литературы позволяет ему как бы вступать в различные стиливые эпохи, ставшие уже и достоянием истории литературы, как в собственные периоды. Вот его стиль может вдруг сверкнуть естественной прозрачностью и классичностью. Он сохранит при этом свое качество современности в осмыслении жизни, он в каждой строке окажется сыном своего времени, своего века. А язык будет дышать так, словно связь времен обнажена, словно язык и есть эта связь, словно мы не приговорены к вороватому говорку сиюминутной, отпущенной нам речи.

Притчей ты был, притчей ты и остался — все еще не во языцех. Пятнадцать лет подряд ты печатал повесть за пове-

стью, каждый раз еще более неожиданную, чем предыдущую (кабы была отмечена неожиданность первой...), — у них медленно, но появлялся свой, преданный читатель, поставивший тебе высшую оценку и гордящийся уже более не твоей, а своей оригинальностью и независимостью... Критика молчала. Критика молчала так несправедливо и долго, что захотелось мне было пробить это молчание, — не тут-то было! Сорок раз брался я за перо и упирался в стену немоты: не зацепить, не расчленишь, не подогнать... трудно! Испытав на себе затруднения критика, я отделался признанием в этом бессилии, переадресовав упрек себе, главным образом — критикам¹. И не моя заслуга, что пузырь этого молчания наконец лопнул, но заслуга в этом, полагаю, прежде всего твоя: испытывая в каждой повести новый подход, ты предложил критикам наконец задачу, загнипнотизировавшую своей ясностью, — повесть «Владения» (авторское название, оказавшееся в тот момент захваченным, но для меня так и оставшееся единственным, — «Территория»).

Почему же именно эта повесть развязала языки? (Ведь рядом с ней, в той же книжке «Дружбы народов» была помещена замечательная проза «Хор мальчиков», по-прежнему не удостоенная внимания?..) Я не нахожу другого объяснения, кроме одного: она была не про человека. Про человека им не все было понятно, потому что больше известно, а про животное — стало вдруг понятно все, потому что не было известно ничего. Тут-то все и смогли ощутить всю меру небывалости, «рекордности» мастерства: про коршуна и про пустыню, где нет ни деревца, ни человека, — и так написать! Задача (притча), огорошившая сознание критика своей технической трудностью. «Я бы так не смог», — мог наконец сказать себе всякий, никогда не собиравшийся посягать пером ни на коршуна, ни на пустыню, — ничье самолюбие не было задето — случай, способный вызвать единомыслие во мнении.

Это фокус психологический, условие долгожданного успеха, а в чем же фокус писательский, это условие ненарушивший? Повесть ведь и впрямь превосходно написана (но ведь — и раньше, и другие...). Заслуга, на мой взгляд, состояла в том, что ты не совершил основной писательской ошибки (впрочем, часто являющейся достоинством) в описании зверя: ты его не очеловечил. А ведь антропоморфизм (перенос своих свойств на изучаемое другое существо) лишь сравнительно недавно был осознан как ошибка даже учеными-зооло-

¹ См. с. 14 настоящего издания.

гами... Что ж, не эта ли же ошибка, в иной качественной мере, пролегает в отношениях и между людьми? И что такое отношения писателя и критика, как не человеческие отношения?.. Чем же ты заставил их поверить, что коршун — это коршун, а не человек? Ведь вовсе не сведениями из зоологии. Не «кое-что еще» о коршуне, неведомое людям, поведал ты, а *всего* коршуна ощутил, не впад ни в ошибку специалиста, ни в ошибку анималиста. Ты не очеловечивал зверя — не дегуманизировал человека: истинно писательская сила! Потребовалось одно условие — одиночество птицы. Не оно же ли владеет пишущим за столом? И бумага превращается в пустыню, в суслика, в шорох крыльев... в отсутствие себя.

Мир изученный и мир постигнутый — два мира. В одном мы пробуем устроиться, другой — описать. Изучают снаружи, постигают изнутри. Изучаются свойства, часть, постигается — суть, целое. Эффект твоей прозы для меня в том и состоит, что ты не раскрывал тома орнитологической литературы, а становился коршуном, не брал командировку в рыболовецкий колхоз, а видел однажды с самолета Аральское море, а попучик показывал свои фотографии, и на одной он был снят у вывески лепрозория (точно такой, как и вывеска любого другого нашего учреждения...) — и ты стал на мгновение, но весь, старым прокаженным рыбаком: А что лучше еще знать можно, если ты ими был — и коршуном и рыбаком? Не изучал их жизнь, а был... Способность твоя к перевоплощению, может, вызывала бы восхищение и зависть, кабы не приносила удовлетворения утверждением сути писательского дела — светить не отраженным, а собственным светом. Эта почти актерская способность, однако в корне от нее же и отличается тем, что текста, в который надо воплощаться, еще нет, перевоплощение творится впервые, и возможно это лишь в мечтах да в слове.

Это позволило тебе написать в двадцать семь лет так убедительно о революционере, через сорок лет посещающем места своей боевой славы; в тридцать — о древнем рыбаке и преклонном охраннике, в тридцать пять — о вечном коршуне, казалось совершенно не воспользовавшись опытом собственной жизни. Эта твоя способность практически не встречалась среди писателей твоего поколения; тебя трудно было рассмотреть «в русле» — еще один аспект молчания критиков, занятых более глобальными процессами литературы, нежели индивидуальное развитие.

И — вот как наоборот! — лишь после коршуна, окончательно абстрагировавшись от человека, начал ты совсем дру-

гой «период», занявшись тем, с чего твое поколение начинало, постепенно, лишь к нынешним годам, дорастив себя до некоторого более общего понимания опыта, чем непосредственное отражение; они с этого начинали, пока еще так и недописавшись до возможностей перевоплощения, ты этим — продолжаешь, естественно набрав значительные возможности в своем предыдущем, как бы отвлеченном от себя писательском опыте. Но все дело, как мне кажется, в том и заключается, что опыт, лишь отраженный, — еще не литература, и та литература, которая нам кажется в чем-то близкой опыту самого автора, лишь тогда литература, когда она перевоплотена из опыта личного в опыт произведения. В кого легче было Пушкину перевоплотиться — в Татьяну или в Онегина? Полагаю, что в Татьяну легче, хоть она и другого пола, хотя в Онегине мы найдем тысячу прямых намеков на биографию самого автора и «выдумывать» почти ничего не пришлось. Этот разный род героев — скажем, героев ранних, отвлеченных от себя, и героев поздних, зрелой поры — наводит на мысль о романтизме как о истоке реализма не только в связи с глобальной сменой литературных направлений, но как о *пути*, присущем любому индивидуальному развитию. И впрямь — сначала мы молоды.

Ошибка в развитии многих писателей нашего поколения заключалась отчасти в том, что романтический период, с которого неизбежно писательское начало, был подменен «периодом романтики»; страстная жажда постижения иных форм бытия не была поддержана традицией воображения — традиция воспринималась лишь в отражении пережитого... Но даже если молодому полагалось на суперобложке пережить войну, завод, колхоз... это еще никак не могло означать того опыта внутреннего преобразования, который означает зрелость. В результате, в юности недоразвив воображение, в зрелости они находят детали растраченными, свой опыт уже залпаннным, с трудом поддающимся перевоображению. И хоть ты не был вовремя подхвачен и отмечен, с этой точки зрения у тебя как бы сложилось лучше. И, слава богу, критики, которым под конец твоего романтического периода наконец удалось разглядеть коршуна и которые ожидали в последующих твоих произведениях удачного продолжения удачно начатого (может быть, что-нибудь о сайгаке...), которые такого продолжения не дождались и были разочарованы, скажем «Умалишо» (возможно, и впрямь более слабым произведением), — слава богу, критики не могли упрекнуть тебя в том, что ты «пишешь хуже о том, что меньше знаешь». Алишо ты знал лучше, чем

Каипа, Вали-бабу или коршуна... Но ты уже не был романтик. Алишо ты знал лучше — в этом все и дело. Он открыл твой неромантический период; начинать с поражения после заведомого успеха и есть, на мой взгляд, писательская смелость. И что же, твое упорство в течение шести лет это доказывает: и «Хор мальчиков», и «Завсегдатай», и «Числа и ступени» — вещи, на мой взгляд, не подлежащие критической уценке. Они — есть, в не меньшей уже мере, чем «Прочие населенные пункты» или «Территория». И для кого-то они могут оказаться и более важными: не про Вали-бабу и Каипа, а про нас...

Не про них, а про нас... Не дай бог, меня еще поймут не в том смысле... И то и другое — для нас. Я имею в виду лишь литературный подход. Тут кто про что читать хочет: кто про себя, кто про других. Вплоть до руководящего заблуждения, что «про себя» читают моряки — книги о моряках, а рыбаки — о рыбаках; рабочий класс ждет новых книг о себе, колхозники... Будто они читают «деревенщиков»! Читают читатели, а не профессии или классы. Превосходных наших «деревенщиков» читают читатели из городов, а «который деревенский читатель» — тот их читает не за то, что «про деревню», а за то, что хорошо пишут. Тут не все с обратной связью в порядке, в социальном-то аспекте (мысль, подсказанная мне одним читателем как тест: может ли писатель встретить своего героя среди своих же читателей? — в этом смысле — обратная связь...): кто в чем себя узнать может... Деревенская литература началась с ностальгии, питавшейся воспоминаниями о былой принадлежности — о детстве, продолжилась же повествованиями о выходцах, превращаясь в подвид своего антагониста — литературы «городской». На самом деле, все, что способно относиться к настоящей литературе, всегда тут же сливается в целое, именуемое литературой современной, в область культуры, разрываемой противоречиями лишь изнутри каждого произведения, но никак не между собою. Между собою антагонизируют лишь писатели-современники, никак не их произведения.

Но это я отклонился и заблудился, пытаюсь снять заведомую возможность быть не так понятым. А хотел я порассуждать, на примере твоего роста, о герое, населяющем литературу «про них» и литературу «про нас». О той трудности героя, в котором читатель способен познать самого себя, а не только внешний мир: трудности для автора — трудности и для читателя (и для самого героя, между прочим)...

Конкретные Каип, или Вали-баба, или коршун, пластически точно положенные на бумагу, — «образ коршуна» и «образ

Вали-бабы» — никого не раздражат: да, такие бывают, это не мы, отметим мы, удовлетворенные или даже восхищенные точностью писателя. Другое дело — герой, претендующий на то, чтобы в нем узнавали себя. Это уже не образ или не вполне образ. Он абстрагируется до общих, универсальных, элементарных свойств каждого человека. Однако сам автор, помимо этого своего возвышенного усилия, является частным лицом, даже характером или типом, пусть и со смытыми интеллектуальным напряжением чертами, и ему трудно не наградить своего героя некоторыми авторскими черточками, как бы ни пытался он этого избежать. Черты эти как издержка производства неизбежно проявятся в литературном герое — и они-то, не всеобщие, становятся как бы навязанными и обязательно раздражат: не я. Все про меня, а не я. Не я такой сентиментальный, или такой слабый, или такой неудачливый (если герой честен, умен, благороден, то это не раздражит и будет воспринято на свой счет...). Было такое раздражение и у современников Онегина, и Печорина, и Мышкина... Раздражение героем вымещается на авторе. Пока не произойдет окончательное признание самого автора как доказавшей себя системы, пока над ним не поработает аппарат признания и забвения и время не доведет его до абстракции прошлого (где все как бы закономерно и ясно, потому что опять же в прошлом — не мы...), пока автор не станет бывшим *давно*, то есть «вечным», до тех пор длится раздражение его героем как недовольство самим автором. А что, собственно, и требуется, как не раздражение?.. Ибо его можно понять как нежелание себя видеть, а нежелание себя видеть есть уже недовольство собой.

Вовсе не хотят себя люди ни видеть, ни узнавать. Литературный герой как орудие самопознания не бывает отрицательным, ибо он сам отрицает. Он есть разрушитель «норм» самоузнавания и самоотношения, принятых к моменту его рождения в обществе, и поэтому естественно вызывает в людях, принявших к сведению прежде всего аппарат общественного договора, протест, потому что они привыкли себя *так* видеть и так не видеть, так совпадать и так отличаться, принимая объявленную условность за данность и реальность. Зачем им эту привычность отношения к себе ломать, зачем неугодно ощущать себя в одиночку в реальности истинной и видеть в истинном свете, когда ни один разумный человек вокруг этим не озабочен? И впрямь не так уж умно верить частному лицу и следовать за каким-то, пусть сколь угодно талантливым, художником... Если бы то был свет некой высшей точки зрения, нравственной установки на уровне вероучения, то стрем-

ление к самопознанию как стремление к богу, было бы и естественно, и объяснимо. Но если такой установки и вовсе нет, если она в принципе отменена, заменена общественным сговором, где верхний идеал и нижний предел общественного уровня колеблются в крайне узких, обозначенных сверху, а не свыше параметрах, то видеть самого себя становится в высшей степени необязательно, непрактично и глупо, если не опасно, — надо не отличаться.

«Непохожий» герой не похож лишь на «норму» героя, а не на своего современника. Кажется, что спор о герое ведется между людьми и о людях, между тем это волнение на поверхности чисто бумажного сознания.

Я имею предположение, что только тот герой может быть примерен читателем к себе, который не просто описывается, а исследуется — познается — автором в самом процессе письма. То ли здесь возникает особый эффект погруженности, текучести, неясности, в чем-то равный самой жизни, не только той, что описывается, а любой, в том числе и той, в которую погружен непосредственно читатель. Так что узнаваемость есть не только, а возможно даже, не столько точность жизни, сколько сама жизнь, присутствующая и там, и там и героя с читателем обобщающая. И не просто увлеченность сюжетом, скорее опустошающая, чем наполняющая душу, а соавторство читателя есть высшая форма того общения, которое зовется литературой. Ведь не тогда мы не знаем, что на следующей странице, когда нас запутают фантазией и сюжетом, а тогда, когда герой *живет* на странице, так же не ведая, что на следующей, как и мы в сегодняшнем не знаем о завтрашнем. Всякий раз то, чего мы еще не знали, оказывается и закономерным, и естественным, и именно так, но если мы уже можем угадать следующую страницу, значит, включилась схема, а жизнь утрачена. Эти черты не предусмотренной, а торжествующей закономерности, именуемой жизнью, составляют высшие страницы прозы. И дыхание это может быть обретено вполне лишь в романе.

Возможно, короче, чем «герой, созданный для самоузнавания читателем себя», чем «герой, близкий авторскому сознанию», чем «герой как орудие изучения внутреннего мира современника», — сказать «герой психологического романа» или даже «герой романного типа» (имея в виду уже не тип героя, а тип романа).

С таким героем читатель впервые повстречался у тебя в повести «Впечатлительный Алишо», и вот в течение пяти уже лет он встречается только с ним — не с рыбаком, не с охран-

ником, не с птицей, а с интеллигентным, в общем-то, человеком, где с одной стороны — его интеллигентность, а с другой — некий общий утомленный темперамент, с третьей — само авторское устремление выявить наиболее общее, закономерное в нем, приводит уже к смывости характерных национальных, профессиональных и даже возрастных черт.

Я не хотел бы заикливаться как критик на споре о жанре, потому что имею на этот раз дело с *прозой*, в качестве которой не сомневаюсь. И роман для меня не столько жанр, сколько состояние, дыхание, что ли, прозы. (Условно допускаю, что жанры есть агрегатные состояния, где количество приводит к перемене качества.) На вопрос, роман ли твое «Жизнеописание», я отвечу: конечно же роман; во-первых, потому, что ты сам обозначил его романом, во-вторых, по объему, в-третьих, по течению прозы... но роман для меня все-таки незавершенный (если он роман...).. Счет три в романах-жизнеописаниях — «Детство», «Отрочество», «Юность» не только ведь традиционен, но и естественен, ибо возраст есть главный закон, действующий над человеком до зрелости. Всеобщность здесь достигается как бы легче всего, потому что закон этот всеобщ. И наиболее цельным всегда оказывается детство: здесь элементарность (опять же не в смысле простоты...) жизни — абсолютна. Качественную границу между детством и остальной жизнью гораздо легче отметить, чем между отрочеством и юностью или юностью и зрелостью.

И вот первая часть твоего «Жизнеописания» (кстати, само название легче, точнее определяет жанр, чем подзаголовок «роман», ликвидируя дотошно базарные споры о жанре, отнимая у критика легкий кусок...) — первая часть на уровне «чистого» детства — безусловная твоя удача, делающая тебе честь в самом высоком ряду. Вечные темы тем же хороши, чем и опасны: уровнем сравнения. (Помнишь, когда Грант написал «Алхо», а затем «Буйволицу», мысль критика сразу метнулась в сторону сравнения: все вспомнили «Холстомера» и «Изумруда» и остановились, исчерпав эрудицию... То же отчасти и ты испытал со своим «Коршуном»...) Если вещь удалась, попадаешь в неплохой ряд! «Детство»... Ага, Тимур Пулатов написал «Детство» (имеется в виду не «свое детство», а свое «Детство»)... а кто же еще пытался? Кто еще пытался вспомнить себя так рано, так глубоко?.. Лев Толстой. Неуютно в подножии этих мамонтовых пог... Гарин-Михайловский, Горький, А. Толстой тоже написали неплохо, но скорее все-таки они писали «свое детство», чем свое «Детство». Эрудит доскребется до Руссо и Пруста... Вот, вдруг

оказывается, как мало про «Детство» написано и какой риск сравнения — братья за него! И ты, по-видимому, чувствовал абсолютность взятой на себя темы. И, на мой взгляд, справился с нею — а с нею только и было можно либо справиться, либо нет. Проверив на младенце (очень убедительны у тебя страницы, посвященные «невспоминаемому» периоду детства — младенчеству) чистоту элементов бытия, неизбежно было переходить и к формам бытия, то есть к сочетаниям, то есть к «Отрочеству». Ты ощущал перемену качества и неизбежность потери (не в упрек тебе, «Отрочество» — у всех хуже...) при переходе от абсолютной слиянности с миром к познанию внешних и независимых от себя форм (изгнание из рая, грехопадение... тысячелетиями опробован аллегориями этот переход...) и нашел превосходный сюжетный переход от детства к отрочеству — помещение Душана в интернат (какой еще мир может быть более внешним!). Совмещение неизбежной внутренней возрастной перемены, уже подготовленной первой в жизни смертью (классически — бабушкиной...), с переменной внешней, с переменной извне, с переменной судьбы таила в себе и закономерную решительность в перемене повествования (из цельного бытия начал расти кристалл судьбы...). Все было угадано и подготовлено тобой правильно, и лишь на первых страницах «Отрочества» («Числа и ступени») ты еще не можешь расстаться с проверенной удачей стилевого ключа первой части. А ведь измениться и потрястись должно было все — не только герой, но и автор, но и стиль. Я понимаю красивую задачу прозаика в сходном описании показать, как рассыпается только что безусловно цельная картина мира... Но это уже и было в финале первой части. Но за первыми страницами, где мне еще казалось, что автор через силу натягивает уже утраченную цельность героя в детстве, длит жизнь, уже оставшуюся в прошлом, началось «действие», возможное лишь во внешнем мире, органично связанное с утратой детства и обретением опыта, действие это — жизнь интерната и жизнь героя в интернате. Превосходны «образы» (как, кстати, классически отчетлива граница «героя» и «образа» (персонажа) именно в этой вещи!) директора, воспитателя, конюха, мальчиков... Исполдволь, казалось, неглавные для героя прописаны автором вещи, которые герой в его возрасте мог разве отметить, но не осознать: перемены, произошедшие в интернате, борьба прогрессистов с традиционалистами, победа и перерождение... Казалось, и с отрочеством ты справляешься в полной мере, как и с детством (и только само отрочество как бы хуже детства, но повест-

вание — не хуже, как дыня не вкуснее груши: есть дыня, а есть груша...), но на прозу набежало новое облако — будущее героя, приблизилась юность и задышала, замутила и эту, наконец обретенную, поверхность повествования об отрочестве (отметим, на наш субъективный взгляд, что не только «Отрочество», как правило, слабее «Юности», но и «Юность» еще слабее «Отрочества» — юность надо уже отрывать от этой цепи... Что, как правило, и происходит: в дописывании этого цикла наличествует более настырность, чем живая сила классика...) — и, по-видимому, перспектива писать еще и «Юность» тебя не устроила. То, что ты хотел получить с помощью своего нового героя Душана, ты уже получил... Изначальная цельность мира человека была тобою установлена, начало опыта — прослежено... Дальнейшие постановки испытывал ты уже на других собратях Душана: Алишо, Ахуне, Сади... Тебе хотелось выйти из «Жизнеописания», ограничившись «Отрочеством», раз ты, в свое время посомневавшись, все-таки не ограничился одним лишь безусловным детством. И ты, убыстряя сюжетные движения, собственно вогнал «Юность» в рамки «Отрочества», отправив Душана в побег с дровосеками, которые в твоём повествовании как раз и обозначили границу детства и юности, но там они были как сон, как мираж, как мечта (недаром они сливаются с ранним образом негра-телохранителя, областью чистого детского воображения). Ты многим владеешь в тонкости прозаического письма, и, думаю, тебе не составит труда «оправдать» практически любой сюжетный поворот. Но не надо и обольщаться собственными возможностями в тот момент, когда они слишком тобою порабощены и легко пойдут у тебя на поводу, утрачивая свой путеводный характер, одушевляющий художественные произведения в отличие от профессиональных и даже «мастерских». И хотя «побег» характерен как раз для отрочества, хотя «бежит» Душан как бы назад, в цельность утраченного детства, — все эти точные моменты осмысления его жизни в данном случае начинают служить лишь технической цели завершения — и это в ущерб герою. Автор быстро собирает инструмент в конце жизнеописания, утомившись им. На мой взгляд, этот просчет финала — поспешная воля автора «завершить» — как раз и создает впечатление незаконченности вещи. Легко было бы его снять, если вещь завершалась бы менее сюжетно или более драматично (скажем, насильным возвращением из побега...), если бы контур вещи оставался разомкнутым в сторону будущего, как и жизнь, которая еще только предстоит герою...

Я уже помянул о своей неполной удовлетворенности названием и обозначением жанра... По сути, ты вывел подзаголовок в название. «Жизнеописание» и есть определение твоего жанра повестей о Душане. Названия частей «Хор мальчиков» и «Числа и ступени» — прекрасны; любое из них могло стать названием всего произведения с подзаголовком «Жизнеописание». Незавершенность такого описания (не вся жизнь...) закономерна и в традиции: едва ли не чаще мы встречаем жизнеописание незавершенным (не думаю, что «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» — незавершенное произведение, хотя до «мнений» и не дошло...).

Дыхание романа в твоих последних вещах, вещах «с героем», я ощущаю значительно яснее, когда расположу твоего героя — Душана, Ахуна, Алишо — в умозрительный, свой, читательский цикл по возрастам: «Хор мальчиков», рассказы «Девочка в пещере» и «Европеец», «Числа и ступени», «Впечатлительный Алишо», «Завсегда́тай». Вот ненавязанное себе жизнеописание-исследование с пробами по всем возрастам, от рождения до гибели. Герой в них меняет имя, возраст, профессию... меняется и предмет, изучаемый автором с помощью героя (герой психологического романа — прежде всего инструмент исследования, а не конкретный персонаж, о чем я и рассуждал выше...).

У меня нет претензий к этому твоему новому герою, потому что мне каждый раз более или менее ясна преследуемая с его помощью автором задача (именно преследуемая — не так легко она дается...). Жизнь здесь исследуется как неизвестная величина. Слабость или сила героя, жизненность или вялость, эгоизм или жертвенность выступают здесь не как черты характера, складывающиеся в узнаваемый типаж, а как параметры существования, которые автор хочет постичь, которые не вполне ему ясны, но — существенны. И Душан не такой цельный, как в нем исследована цельность; и Алишо не такой слабый, как в нем изучен исток слабости; и Ахун — не настолько безнравственен, чтобы казнить его за это, сколько в нем установлена автором естественная связь безнравственности и гибели.

Можно было бы обозначить твой первый период как более синтетический, чем второй, явно аналитический, если бы первый не был, как мы установили, и периодом романтическим. Сила изображения и постижения мира, порознь испытанная в обоих периодах, убедительна. Чего же еще желать? Мне кажется, что эти обе силы сейчас могут воссоединиться в тебе, родив классический образчик романа (не в смысле разбухания

формы — многотомного эпопейского эпигонства) — в том же смысле «классического», в каком я рассуждал о специфике твоего включения в русский язык: тебе могут оказаться открытыми как живая творческая возможность некоторые (причем так и оставшиеся высшими) этапы, уже пройденные русской-литературой (по возрасту) — не то отрочество, не то юность, не то промелькнувшая было зрелость... Возможно, это будет твой «Чингисхан», над которым ты трудишься для «Советского писателя»; возможно, еще один роман, в котором ты приблизишься к нашему времени; возможно, тебе дастся История не только как выигрышный жанр, но и как возможность более могучего осмысления человеческой жизни, чем личная жизнь.

«Порой мне только кажется, что обо всем я догадываюсь, и голова тяжелеет от свежих мыслей. Может быть, все, что я прочувствую за целую жизнь, соберется у меня потом в одну густую, устоявшуюся идею, через нее можно будет всякий раз осмысливать увиденное и услышанное, — заветная эта идея тянется, не кончаясь...» («Завсегдатай»).

Р. С. Теперь о себе. Живу я — грех жаловаться, но, сам знаешь, что у меня за жизнь. Часто вспоминаю слова нашего общего друга Бобошо: «Большие деньги зарабатывать быстро, маленькие — медленно». Я же пока — медленно и маленькие... Пишу наконец, хоть вот и про тебя, и слава (в данном случае не то богу, не то аллаху). И вот что я тебе скажу: да поддержит тебя та же сила и в ту же минуту, что поддержала недавно меня! Нет, я не вышую имею в виду — та по заслугам каждого... А — дружбу. И дружбу народов в том числе. Не в кавычках (что журнал) — эта может и подвести. А в самом реальном, что нам с тобой ведомо. У нас был Лицей! И те два года пятнадцать лет назад — оказались навсегда. Матевосян и Габриадзе, Р. Ибрагимбеков и Маканин, Серафим Сака и К. Жусубалиев, Безручко и Зуев... Да нет, просто не было среди нас пустых людей! Уже второй раз выручает меня именно эта дружба... Да хранит тебя аллах!

1972—1980



МОЛЧАНИЕ СЛОВА

НЕ ВИДНО ДЖВАРИ...



шел по траве вокруг храма Светицховели. Было так тихо, что даже звон в ушах, какой бывает при полной тишине, и тот глух в этом ватном безмолвии. Шаги мои глухли в траве. Ни звука, ни ветерка, ни шагов, ни шума крови. Птица не пролетела.

Все было удивительно ровным: свет, воздух, трава, тишина. Мир был без тени. Такая была погода — в небе не было ни облаков, ни туч, ни солнца — и было светло. Не было неба.

Через ущелье, на горе, отсюда хорошо бывает виден Джвари... Так и он не был виден в этом молоке. Не виден Джвари.

Мягкость освещения была необыкновенная. Непонятно, как получалось впечатление объема при полном отсутствии теней — храм был даже особенно объемным: казалось, я видел его все время целиком, что взгляд изгибался и обнимал его. Храм был совсем один в этом мире — никакого тела или предмета больше не было в поле зрения, только я, пришелец. Храм молчал.

Однако в этот сон я приехал на поезде, это я помнил. Тем более что состав вел маленький паровозик, а вагончики были старые, с выступающими подножками, я так уже очень давно не ездил. Они — напоминали. Я сидел на подножке, курил, как в далекие уже времена, и под ногами у меня проплывали черепичные крыши, кроны, дворики — очень близко, как на кунцевской линии московского метро. Иногда поселки проваливались, открывая под собой реку «мутную такую» — Куру. Тогда я заглядывал вбок, за поручень, и между вагонами, над болтающимися буферами, видел однообразный скол скалы, к которой жался, пробираясь, поезд... Все это я помнил точно, но теперь, когда я шел по траве вокруг храма, в этой полной

серо-белой тишине, будто отснятый на очень старую, немую пленку... теперь, из этого сна, тот поезд, мой приезд сюда — казались мне еще более приснившимися в вялом, полузабытом сне.

И совсем уже не помнил, мимо какого безразличия для взгляда прошел я от станции до храма — миновал. Что-то, по-видимому, было вокруг, должно было быть... Храм окружала стена, и когда я шел вдоль стены в поисках входа, то еще храма не видел, или не видел целиком, или он был незаметен, или я не обратил... Я миновал какие-то ступени и прошел в маленькую дверку в створке больших ворот... Был выходной для памятника день — никого не было людей, на дверях храма висел замок — я оказался там.

Храм был окружен крепостной стеной. (Окружен — не совсем точно, потому что двор был квадратный.) И хотя назначение стены всегда внешнее: она как бы строится прежде всего наружу, чтобы оградить, не впустить, здесь эта стена была построена *внутри*. Вот различие крепости и тюрьмы: стена всегда обращена к врагу, в тюрьме стены смотрят внутрь. Но тут было и нечто третье — монастырская стена: она ограждала взгляд. Лишь одно дерево разрушило стену, заглядывая с той стороны, нависая любопытной кроной. Двор же, меж стеною и храмом, был поляной без единого деревца — сплошь росла трава. Лишь от ворот в стене до врат храма вела дорожка из крупных, серых, как небо этого дня, плит — между ними тоже пробивалась трава. Из трещин между камнями стены росли тощие кустики. За стеной уже не было ничего — ровное отсутствие неба того дня. Возможно, в другую погоду видны были дали, горы. Сейчас — только плоский травяной островок с храмом посреди, понтон с каменными бортами, плававший в отсутствии неба, солнца и тени — в молчании.

Белое, бело-серое и зеленоватое — три переходивших друг в друга равно неинтенсивных оттенка — содержали себя друг в друге. И стены храма, отделанные ровными, но не равными плитами, больше белыми, чем серыми, как то же небо, там и сям несимметрично расцветчивались плитами зеленоватыми, как трава на дворе. Казалось, можно было сморгнуть эту еле тлевшую разницу цвета, и тогда: где небо, где храм, где земля в этом взвешенном, бесплотном небольшом мире?.. Раздайся крик — эта туманная постройка из воздуха, камня и травы задрожала бы и отлетела, оставив тебя на пустом пустыре, — так казалось.

Ничего, впрочем, не казалось — я не был ни предрасположен, ни настроен, состояние мое отнюдь не было молитвен-

ным, ни даже умильным, когда я прошел сюда. Но не с чем было сравнить постигшее с порога отсутствие. Ни внешнего мира, ни себя здесь не то что не наблюдалось — не было.

В молчании обошел я молчащий храм по немой траве. Я не был готов к его восприятию — он мне ничего не напоминал. Он отличался от мощных по вере, «бычачьих», как сказал поэт, армянских церквей. Он не был таким классическим, законченным, симметричным и не утверждал себя как единственно правильная мысль, неизбежная при приближении к храму, подавляя тебя и растворяя в своей идее. Будто этот храм не заставлял верить, а сам — верил какой-то более нежной, робкой, даже неуверенной верой.

Он не был окончателен в своей идее, даже не был настойчив, как армянские храмы, он не был назначен. Он был трогательно благороден и будто не притязал на вас. Строй, возникавший от зрения его, был высоким, но не возвышенным. Человек, утомленный ложным пафосом, мог не обнаруживать внезапных сил для восприятия пафоса подлинного. Храм не был симметричным, но он не был и специально асимметричным, дабы отличаться от цельности предшественников. Асимметрия эта тихо набегала, пока я шел кругом, и сказывалась лишь в неподавлении психики, в участии к несовершенному мне, — собственно, я не заметил этого плавного нарушения выверенных пропорций... просто, когда я обошел кругом, образ, вместо того чтобы утвердиться и впечататься, ровно отчалил и как бы испарился, и я не сразу заметил, что стал обходить храм вновь. Он словно не был закончен, как бы даже не был увенчан, ибо купол есть часть уже обязательно симметричная, — поэтому купол был возведен как-то незаметно, неназойливо, легко, будто основными в этом храме были стены. Я, естественно, не ввязываюсь в данном случае в спор о куполах — именно *этот* храм был таким, как я попытался его описать, не разрушая сильными словами. Или — тогда он был таким, когда я на него смотрел.

Я не был готов к восприятию, ничего не ожидал — он мне ничего и не напоминал. Но все это вместе: эта погода, эти цвета, эта выключенность, эта немота и тишина, — они мне что-то определенно напоминали, однажды виденное или почувствованное, но совсем не в подобных обстоятельствах, но — что и когда?

Где-то я уже внимал такой немоте, где-то я видел такое молчание, где-то я уже слышал такую тишину...

Воспоминание преследовало меня — это означает, что я его не мог вспомнить.

Очень странно, я искал это узнавание в своей жизни и не находил. Я помнил, что уже пережил это однажды, неузнанная гледа во мне искра опыта, но я не находил места ожога. Я не мог представить, конечно, что воспоминанием может оказаться и что-то не бывшее в жизни, но с особой силой воспринятое или с особой силой переданное (как не только чтение книги может оказаться событием в твоей жизни, не только твои в связи с этим переживания, но и то, что было в книге...). Не мог я представить, что слышал однажды точно такую тишину, точно такого содержания тишину... не в своей душе.

Очень странно было окончательно понять, что видел и слышал я эту тишину в кино. А именно — когда смотрел фильм «Пиросмани».

ПИСАТЕЛЬ

Русскому читателю творчество Эрлома Ахвледзиани известно очень мало. Да и то, что известно... не каждый читатель соединит несколько сказок о Ване и Нико¹ и сценарий фильма «Пиросмани»², а это — все. Я знаю меньше, чем грузинский читатель, и чуть больше, чем русский. А повод для разговора есть.

Есть расхожий комплимент: жизнь такого-то неотделима от его творчества. Употребляется он либо чтобы польстить, либо как раз в том классическом, признанном случае, в случае редкой писательской удачи, когда творчество как раз отделилось от жизни создателя, существует самостоятельно; о человеке же мы можем знать или не знать, жизнь его нужна исследователю и, естественно, становится неотделимой в сознании исследователя.

Писателям, жизнь которых «неотделима», нечего сетовать на судьбу и непризнание (они и не сетуют) — приходится умереть, чтобы жизнь их отделилась от того, что они сделали, чтобы остальные могли это вполне увидеть, чтобы это стало чем-то употребимым, тогда они как бы сами становятся книгой, книгой неповторимо прекрасной, единственной в своем роде, как бы написанной специально для того, кто ее оценит и полюбит. Такой писатель как бы всю жизнь не выпускает эту свою книгу, он ее всю жизнь не завершает, и лишь с последним вздохом она оказывается завершенной *вполне*.

¹ «Дружба народов», № 10, 1969.

² «Искусство кино», № 6, 1967.

(Справедливости ради скажем, что эта гипотетическая книга не будет меньше того одностомника, который выберет из себя многопишущий.)

Это я к тому, что количество — не доказательно. Оно только способ доказательства, что ты и сегодня и завтра есть, способ для тех, кто без этого доказательства перестает себя ощущать, оно способ существования, а честнее — средство к нему.

Поговорим о том немногом, что нам известно об Э. Ахвледзани, из того многого, чем он может оказаться; попробуем благословить эту неотделимость и неразрывность человека и творчества. Будущее его не беспокоит меня: прежде завершения втайне происходящего в нем дела он не кончится.

Великое затруднение письма! Необыкновенная легкость и естественность созданного! Сколько надо пропустить чужих удач в себе, сколько побуждений надо подвергнуть сомнению, сколько развитий пройти, сколько соблазнов миновать, сколько кратно — сократить! Сколько надо НЕ написать, чтобы вывести строку (написать хоть что-то)!

Такую судьбу следует отличать от пресловутых «поисков себя». Потому что те поиски частны, это поиски приложимости и применимости, это опять же поиски способа доказательства другим своего существования, некая эмпирика, в принципе отличная от попытки познания, которую представляет собой неотделимое от жизни, незавершенное творчество.

Тем более что Э. Ахвледзани, казалось бы, сразу себя нашел. Сейчас уже не оценить, насколько необычной, без приближений и подступов *новой*, была его «Современная сказка», когда возникала. Время было свежее, все только и делали, что начинали и пробовали, все казалось новостью, даже Бунин. «Современная сказка» — совершенно зрела, потому что она — *нова*. Качество нового заметно лишь в зрелом виде (как бы ни пытались приписать новизну молодости), хотя создатель «сказки» и был молод.

Два отличных друга, Нико и Ваню, два заклятых врага, два знакомых человека... Они переходят из сказки в сказку, как со двора на улицу, как из комнаты в комнату, — притча рождается на улице, на ваших глазах: у бессмысленной суеты «маленького человека» вдруг обнаруживается форма, а содержание становится не менее и не более глубоким, чем жизнь. Нико и Ваню — это два и один человек одновременно, это местоимения своего рода: я и он, он и я, я и они, я как он, он как я. Кажется, сам язык, сводясь к подлежащему и сказуемому, дарит этим сказкам свою философию, возвращаясь к изначальной

структуре, достигая почти библейской точности, уточненной современным стремлением избежать пафоса.

Боюсь, что попытка кратко пересказать какую-нибудь сказку удлинит ее вдвое. В каком-то смысле у сказки именно «своих слов» не бывает. Нельзя ее — «своими словами»... Тем труднее себе представить, из какого опыта может почерпнуть наш современник эти разреженные слова «для всех», из которых состоит настоящая, не сюсюстилизованная сказка. Вот, например, сказка «Многого хочешь...»¹.

«Однажды Ваню мечтал.

Мечтал и Нико.

Оба сидели в открытом поле спиной друг к другу, и оба глядели в открытое поле.

«А что, если, — мечтал Ваню, — что, если рождался бы человек...»

Так она начинается. Какой стремительный вход! Без разбега.

В следующей строчке Нико уже мечтает о солнце, чтобы оно восходило и заходило. «Многого хочешь, Нико!» — слышим мы ответ (не то это Ваню, не то автор, не то — сверху...).

Но они продолжают мечтать, все так же по очереди: один о том, чтобы человек подрос, другой — о луне и звездах, один — о предстоящей жизни: о ее стремительности, о любви, даже о болезнях; другой — о смене времен года, о весне и даже об осени.

И так, вдохновенно перебирая всеобщий и, так сказать, всегда наличествующий ряд бытия, доходят уже до почти невозможного:

«И было бы вот это поле. Был бы и Ваню, был бы и Нико. Смотрели бы они в открытое поле, и оба мечтали бы...» И опять тот же голос: «Многого хочешь, Нико!»

Но они не могут остановиться. Ваню мечтает, чтобы был смех и были слезы. Нико мечтает, чтобы «была бы земля...».

«О, если бы человек умирал!..

— О, это уж чересчур, Ваню! Многого хочешь, Ваню!»

Вот и все. Круг бытия. Одна страничка. Двести слов. У меня получилось их больше, потому что, как бы я ни сдерживался, я не в силах не проявить авторского отношения, не комментировать.

Ваню и Нико — постоянные герои этого цикла. Не только потому, что сказки именно о них, а потому что постоянны они как бы по своему составу, по формуле. Это-то их постоянство

¹ Цитаты из Э. Ахвледиани в переводе А. Абуашвили.

позволяет менять вокруг них обстоятельства с головокружительной легкостью. Как будто именно, если люди стоят на одном месте, с ними может случиться что угодно. Они закрепощены — освобожден сюжет. Вот подряд, без выбора, первые строки сказок, «входы»:

«Однажды сказали так: Ваню глуп, а Нико — нет». Или: «Однажды Нико был на двадцать лет старше Ваню». Или: «Однажды Нико казалось, что Ваню птица, а сам он охотник». Или: «Однажды Нико был всемогущ. А Ваню был всего лишь Ваню». Или (это почти непереводаемо): «Однажды Нико был семью Нико, а Ваню был всего один...» И даже: «Раньше Нико был Ваню, а Ваню — Нико. Потом Нико стал Ваню, а Ваню — Нико. А под конец оба они стали Ваню».

С такой свободой, с такой «скоростью» нельзя говорить много. Дышать таким воздухом повествования легко и трудно, как в горах: не надыхаться.

О сказке, может быть, почти так же трудно писать, как и сказку... В этом как бы дань уважения к надличности жанра.

Почти ничего невозможного, невиданного, феерического нет в этих сказках. Ваню и Нико — миллионная частица народа, как бы состоящего из Ваню и Нико. Они настолько слились, растворились, уподобились, что почти исчезли в сплоченной сутолоке современного мира. Они обнаруживают себя вдруг и с удивлением, чаще всего в том случае, когда видят друг друга: Ваню видит Нико, а Нико — Ваню. Словно в зеркале отражаются, а отразившись, не узнают прежде всего себя в отражении — возникает конфликт. Странно, но именно приемом этого «обезличивания» обнажает автор их глубокую человечность, их единственность за счет равенства — они принадлежат себе: Ваню принадлежит Ваню, а Нико — Нико. Хотя Нико и посягает на Ваню...

Итак, герои — статичны и обыденны, да и сюжет знаком каждому, любому. А эффект преобразования, переосмысления — чудесен, чудесен уже тем, что практически не поддается анализу. Казалось бы, нет в этих сказках и ничего специфически грузинского, кроме произношения имен — Ваню и Нико, но это никак уж не «Иван и Николай», даже не «Ваня и Коля» — сказки невыразимо, неуловимо, но глубоко национальны, как линия в орнаменте. Из сказок практически изгнано все то, что могло бы свидетельствовать об оригинальности, индивидуальности прозы именно этого автора, — однако они так же невыразимо и неуловимо ни на что не похожи, как народное слово. Может, это и есть свобода — та полная свобода, о которой художник может только мечтать, — внутрен-

няя?.. В таком случае, для достижения ее понадобилась как раз крайняя степень закрепощения, отказа, освобождения именно от себя.

Трудно создать сказку... То ли они давно уже сложены, но даже пусть изящная и тонкая, но все равно разнеженная, жеманная исполненная намеков и реминисценций, интеллигентная сказочка — встречается достаточно редко. Что и говорить о попытке создать сказку, по степени надличности и абстрактности почти равную сказке народной, о попытке сложить ее языком, в котором не существуют менее и более понятные слова, а существуют только слова всех, для всех, слова — всегда. И когда Э. Ахвледзани назвал свою сказку «современной», то это не было свидетельством модернизации жанра, а подчеркиванием того, что именно сказку он сказал, только *новую*, какой еще не было.

Создав в столь юном возрасте такое чудо бесстыльности, на какое посягает писатель разве что в конце собрания сочинений, исчерпав и пресытившись литературой, пытаюсь обойтись «без литературы», как если бы мог быть жанром безымянный «памятник литературы», в котором единственной эклектической деталью, единственным словом, которое можно было бы вычеркнуть, было бы имя автора; то есть, начав с редко удающегося достижения не в конце, а в начале писательского пути, столь в принципе личностного, столь насаждающего себя, — Эрлом мог оказаться в сложном положении молчания, непродолжения, возвращения к непройденному. И время шло на него, относя вспять. А ему было уже и всего двадцать пять лет.

И я могу поставить только в заслугу, что ему достало не то мужества, не то благородной художнической лени — не эксплуатировать столь удачно найденный, самобытный, до него будто никому и не принадлежавший способ сложения этих сказок и остановиться ровно тогда, когда ему самому стало все на этот счет ясно, когда его частный метод до конца выразился и окреп и, казалось, был готов к долгому употреблению.

(Раскрывая литературный памятник безымянного или мифически легендарного автора (крайняя степень признания в своем роде есть тоже отмена имени собственного), мы не задаемся вопросом, было ли им написано еще что-нибудь, кроме этих двух-трех печатных листов, мы не задаемся этим вопросом, потому что для нас там написано *все*. А когда написано *все*, мы не можем знать, может ли быть и еще что-нибудь.)

Я не пытаюсь раздвинуть литературную иерархию — я говорю о феноменологии литературного памятника: вот все, что

У нас осталось, когда мы держим его в руках. Мы восхищены этой достаточностью. Нам кажется само собой очевидным, что в современное нам время их быть не может, что литературный памятник не может быть *создан*. Он может только *уже* быть. И мы правы: трудно сейчас представить, что можно написать всего лишь *все*, да еще и имя утратить.

Такого не может быть, но вот частный, пусть не такой и крупный, случай: одного молодого писателя постигла эта беда с самого начала. И даже условие необходимой утраты имени для меня подтвердилось. О Ване и Нико я слышал много раньше, чем об Эрломе Ахвледиани. Кажется, в 1960 году профессор Н. Я. Берковский как-то спросил меня: «Вы слышали анекдоты про Вану и Нико? Не то чтобы это два идиота... Скорее даже не идиоты. Трудно передать. Но анекдоты очень замечательные (Берковский любил так говорить: «очень замечательно»). Говорят, появился какой-то грузин, который их сочиняет. Неправдоподобно». Вот и Берковскому как литературоведу было очевидно, что не может быть автора у настоящего анекдота. Я прочитал эти «анекдоты» лет через пять после этого разговора и лишь еще года через три познакомился с автором. То есть даже в таком, еще не ушедшем, не канонизированном случае «памятник» начал свое хождение, первым делом утратив имя автора.

(Исчезновение имен авторов текстов народных песен кажется мне в этом смысле не неблагодарностью и несправедливостью, а комплиментом (так же, как и приписывание многих песен Есенину). Я наблюдал и такой случай, когда поэту Г. Горбовскому не поверили, что он автор песни «Когда качаются фонарики ночные...», которую одно время распевали анархисты почти в каждом историко-революционном фильме как дореволюционную. И в гонораре ему было отказано, хотя мы с ним очень в то время нуждались в небольших деньгах...)

Соотношение жизненного опыта и возможности творческого отображения (воплощения) сложно и весьма не прямо. Мы имеем подавляющее число свидетельств, что зрелый, окончательный опыт может быть изложен разве в форме трактата и уже утратит способность стать искусством. У поэта опыт предвосхищен («Быть может, прежде губ уже родился шепот...»). Опыт, достигший предвосхищения, совпавший, отчасти уже утрачивает творческую потенцию. То ли он больше принадлежит прозе, то ли просто — нем. Этим опытом уже не воспользоваться поэту, приходится предвосхищать грядущий. Этот прорыв гонит впереди себя личную жизнь, формируя черты судьбы. Немудрено, что поэты проживают жизнь вдвое-втрое

быстрее. А если ты не поэт, если у тебя нет этой скоростной формы воплощения, если уже не один опыт настиг и перелестнул тебя так, что о нем только вспомнить можно, а прожить его вторично уже невозможно, то сколько же опытов надо пройти, чтобы возник как бы опыт опытов: как опыт целой жизни (старик), или опыт поколений (род), или опыт истории (народ). И если поэзия есть потенция лишь не прожитого, а предвосхищенного опыта (в этом смысле она всегда молода...), и если опыт все-таки не предвосхищен, а приобретен, то, как мне кажется, единственный способ, каким еще опыт может стать поэзией, — это самый конечный, не предвосхищенный, а сжатый своей множественностью до точки, анонимный творческий продукт: пословица, сказка, песня.

Что наконец поймет надменный ум
На высоте всех опытов и дум,
Что? — точный смысл народной поговорки.

Такое впечатление, что Э. Ахвледiani каждый раз опаздывает, каждый раз успевает лишь пропустить поэтическое прозрение — приобретает опыт, который было почти предвосхитил, и замолкает снова. Невозможно в пределах одной своей жизни приобрести опыт, равный народному (Эрлом не фольклористичен, скорее интеллигентен). Но если человек не способен в одиночку приобрести народный опыт (если такой опыт не врожден), то впереди у пропущенной, не застигнутой врасплох и вовремя поэзии — есть, за пропастью опыта, продукт высокой абстракции — притча, миф.

Писатель, надо полагать, «по определению» занимает место, никогда никем не занятое. Не столько даже до него не занятое, сколько без него пустое. Эрлом идет трудной прежде всего ему самому, но своей дорогой. И поскольку не изменять своему развитию есть норма писательской честности, он ему не изменяет. Слово не дается тем, кто неправильно к нему подходит. В той или иной степени, все затруднения писателя в его письме — этические. Не только осторожность или смелость, не только гражданственность или независимость — не только это есть, пусть главная, этика писателя... Есть еще этика обращения со словом, с героем, с мыслью — этика почти не описанная, не изученная, лежащая в основе. Есть, пожалуй, и еще более глубокий слой этой этики.

Э. Ахвледiani не искал подходов, когда подошел к слову и встретился с ним прямым взглядом. Но время не остановилось в это мгновение, и для Эрлома началась жизнь «в длину», в которой лишь постепенно, по крохам доходит до сознания то,

что поэту удастся постичь в момент творения с лету (с тем, быть может, чтобы потом продолжать не понимать). Эрлomu пришлось запнуться и признать правомерными и другие сферы жизни и духа, пусть и не столь прозрачно абстрактные, но живые, но существенные, не прерванные, не остановленные, однако прежде всего имеющие значение для жизни, собственно являющиеся ею и даже для философа привлекательные — именно своей неразъятостью, страстностью, заинтересованностью, своей погруженностью в непонятную середину процесса: «кошка красива, красивая кошка тоже». Философ понял, что не понял. Он онемел и полюбил. В любви мы не окажемся столь же совершенны, как воспаривши мысль. Философу, постигшему меру вещей, ничего не остается, как замолчать и полюбить все то, что он постиг, и осознать, сколь безмерно оказалось то, что он было полагал понятным. Красива формула! Чудо, когда из нерасчлененного и безмерного, слепого бульканья жизни извлечен и назван закон! Но сколь меньше строчка формулы того океана, в котором она утонет вновь!..

Если человек ничего не может создать, он может подать пример.

И философ смиренно пытался писать сценарии и пьесы, в голову ему приходили прекрасные, невыполнимые замыслы, и он их пропускал, не портил. Кое-что было начато, кое-что вдруг продолжено... Наверно, он упрекал и грыз себя. Но деятельность — еще не дело. По крайней мере необязательно быть фонтаном, демонстрируя упругость напора, — это круг воды. И безделье может оказаться занятостью, но чем-то одним. И молчание — отказом от неправильного решения. И робость — свидетельством мастерства и уважения к материалу... И зрела в нем мечта вновь соединить в себе слово и время: «Начать бы книгу, которую и писать всю жизнь...» Так он мечтал, не признаваясь даже себе, что уже ее пишет.

Удача, успех — вообще вещь относительная, тем более удача художника. С моей точки зрения, фильм «Пиросмани» режиссера Георгия Шенгелая — беспрецедентная удача, а по прокату — почти провал. Правда, время от времени «Пиросмани» берет реванш, месяц не сходя с экрана кинотеатра повторного фильма, что у Никитских ворот (наряду с картинами Иоселиани «Пиросмани» — герой повторного фильма). Как продукт кинопромышленности — «Пиросмани» провалился, как художественное достижение — имел полный успех у любителя и ценителя кино как искусства. Зал был наполовину

полупустым, пока фильм шел во многих кинотеатрах, и зал был изо дня в день полон, когда фильм пошел в одном. Люди приезжали туда посмотреть именно эту картину, а не вообще кино. Москва — большая, ехать по ней можно очень долго, слишком долго, чтобы попасть на один сеанс в один кинотеатр на одну картину. Лишь когда эта «единичность» стала наконец очевидной, именно в таком качестве картина была уже обречена на успех. Удача это или неудача?

...Горький пьяница, не имевший за свою жизнь семьи, умер в холодном подвале от голода, умер никому не известный малеватель базарных вывесок... Какая уж тут удача. И лишь лет еще через тридцать в сознании любителей живописи наконец умирает великий народный художник, и это называется признание. Полуграмотный, спивающийся крестьянин, никогда не выдавший живописи, умудряется оставить наследие, выразившее его, его время, его народ и даже самый дух нации с такой полнотой и любовью, с какой это не удалось никому из грузинских художников, — выразивший, по-видимому, навсегда. И это сохранилось, и это дошло — это ли не удача!

Теперь бы его накормили, теперь бы выдали ему кисти и краски, и он бы сиял в Доме художника, — теперь его жалеют за то, что у него не было условий, и не признаются в простой зависти к нему, что он так рисовал. Обыватель лучше ошибется, чем признает себя обманутым. Вряд ли и этот фильм обучит кого-нибудь вовремя признавать талант. А то была бы удача так удача!

Но Пиросмани был без нас одинок.

Зато он свободен и от того, чтобы мы помечтали ему другую судьбу. Вряд ли и создатели картины о неудачнике мечтали, что при выходе из кинотеатра человек, которому эта удача всю жизнь сопутствовала, вдруг решится подать нищему, оступится в лужу, промочит ботинок, или поскользнется на арбузной корке, или еще какую потерпит неудачу; сквозь рванный карман на него незнакомо глянет подкладка жизни — и он вдруг поймет, что вот этого-то он не умеет, в этом он неудачлив — в умении оставаться человеком, что в этом он опытен. Впрочем, он не поймет... Но зато это был бы успех!

Был ли счастлив Пиросмани? Вопрос нелепый. Конечно, нет, но и не было человека счастливее его.

Ибо счастье — это не вещь, не обстоятельства, счастье — это чувство. Оно наступает, когда усилие и результат обретают одно время и одну природу, соответствуют. Вся жизнь Пиросмани потрачена на это соответствие, и в этом ему сопутствовала удача, потому что он не изменил своему чувству счастья.

Что поражает в картинах Пиросмани? Конечно, это от природы необычайно одаренный живописец: в цвете, в композиции... тем более если учесть, что он ничего не знал, все — сам!.. Но поражает-то не это, а полное соответствие чувства и выражения, идеальная адекватность: мы воспринимаем именно тот образ, единственный, который видел человек — художник, именно тот же, с тем же чувством, хотя мы — не он. В живописи Пиросмани нет ничего сверх того, что мы видим, и это доходит сразу. У картин Пиросмани не может быть прочтения: они — есть.

Пиросмани — не мастер. Великое отсутствие искусства в его искусстве. Великий талант, великая душа. Что бы там ни говорили, восхищаясь его техникой, — это лишь отголосок сенсации, не это ценно. То, что он умел, — умеют все художники, но то, что он мог, — не может никто.

Природа Пиросмани в том, что он равен природе.

Конечно, создание фильма о таком человеке — задача привлекательная. И были пути, ведущие напрямую к успеху: голодный гений — посмертное бессмертие — безотказная модель. Сочувствие в кино и сочувствие в жизни — противоположны. Утирая глаза, зритель выйдет из кино с глубоким сожалением, что фильмы о трагической жизни не снимаются до смерти героя, чтобы можно было вовремя предупредить вопиющую несправедливость. Как это напоминает желание присутствовать на собственных похоронах!

Тем замечательнее, что в конкурсе на сценарий о «Пиросмани» победил сценарий Эрлома Ахвледiani, потому что он не имел ничего общего с этой, грозившей удачей, концепцией.

Еще более удачно, что и режиссер Георгий Шенгелая отнесся к своей задаче трепетно и свято, что достаточно редко встречается в практике постановок, требующих для своего воплощения определенной грубости и конструктивности задач и приемов, которую чаще называют не примитивностью, а «профессионализмом». Репутация молодого режиссера к тому времени, когда он взялся за сценарий Ахвледiani, была достаточно высока, и профессионализм его не вызывал сомнений. Тем выше отказ, даже своего рода подвиг — отказ. На первый формообразующий план наконец выступило не мастерство, а страсти художника, трепет перед материалом, неспособность слова произнести — любовь. Отношение к Пиросмани и к тому, что он выразил: к родине, к творчеству, к смыслу одной жизни, — доросло у создателей фильма до такого напряжения и предела, что не только воспользоваться каким-либо испытанным, выигранным (пусть даже не ском-

прометированным ничем) приемом, но и слово молвить, мазок нанести, отснять метр пленки — предстало задачей трагически неразрешимой. Если воспользоваться наиболее ходячим представлением о муках творчества — «сопротивлением материала», — то именно оно было доведено до предела: предстояло приподнять Землю, не имея Архимедовой точки опоры, материал стал идеально непрозрачен, непроницаем. Но вот именно эта невыносимая любовь к родине, к искусству, к человеку, к самому Пиросмани, эта внезапная незащищенность, невооруженность перед необходимостью воплотить, эта неподсильность взятого на себя — вдруг оказались единственным возможным путем и привели если и не к успеху, то к лестному для чести художника великому поражению, я бы сказал — к замечательной неудаче.

Не было другого пути, как пригласить в «соавторы» самого Пиросмани. Не столько даже его творения, хотя, конечно, и их (кстати, живопись замечательно снята, «донссена» в фильме), сколько самую душу его, ее чистоту. Надо было стать очень легким, чтобы ходить по лугам его мира. Надо было пройти муку очищения, чтобы из его мира посмотреть в свой, такой другой, такой внешний мир, так же удивленно, так же раскрыв глаза, как смотрит ребенок, как смотрит на вас с картин Пиросмани «Дворник» или «Жиофа».

Так возникал единственный путь к созданию современной картины о художнике прошлого — попытка создать этот мир столь же заново, как возникал он перед взором Пиросмани, потому что у него-то, в отличие от наших творцов, никакого другого мира не было...

Было бессилие, беспомощность, и вдруг фильм оказался отснятым... И ту же святую муку испытывает благодарный зритель, что и создатель фильма, — вплотную подступает невыразимый образ... «Как это удивительно снято!..» — бормочет зритель. Фильм снят почти «слишком красиво», но оказалось это «почти» непереиденным: мы верим, что эта красота — видение Пиросмани. Оператор, художник Автандил Варази (который исполняет и главную роль) сделали все невозможное — трудно представить, что что-нибудь могло быть сделано еще тоньше, еще лучше. И конечно, главный герой этой удачи — режиссер. В кино это только так, если есть удача. Но главным героем того «великого поражения», о котором я говорил: той героической и непрофессиональной тенденции рассказать о молчании молчанием, о горе — горем, о неудаче — неудачей, о любви — любовью, является для меня автор сценария Эрлом Ахвледiani.

«Наверное, — думал Эрлом, приступая к сценарию, — есть у него, — думал он про Пиросмани, — один такой рисунок и есть такое волшебное слово, что — встанешь перед этим рисунком, закроешь глаза и вдруг окажешься там, в его мире. Совсем другой воздух в этом мире, другие люди, и совсем о других вещах они говорят. Они понимают друг друга; все здесь — соответственно, и нет ничего чужого и неприемлемого. Покой и гармония царят вокруг. Совсем другое вино в тех кувшинах, по-другому пьянит оно...»

Как эта мысль близка Нико! — подумал я. — Близка она и Вану. Вот откуда эта немая нить. Эрлом начинал со сказок о Вану и Нико — тогда все это и началось...

«А я бы хотел, — сказал мне тридцатилетний Эрлом, — я бы хотел воспитать в себе старика». И если в 99 случаях из ста такое заявление можно было бы считать позой, манерностью, перекосом, то в этом случае, ручаюсь, был более глубокий смысл. Даже не только такой, что можно устать от сутолоки страстей, избытка сил, полнокровия и побуждений — всей той мути, что поднята в душе напряженным и самоутверждающимся прохождением через золотую пору жизни, когда «в соку». И не только то, что на этом пути можно соскучиться по некой отрешенности и ясности, окончательности, которые возможны лишь от малых сил, от угасших страстей, в рассуждении близкого конца. Но еще и тот, вдруг показалось, был в этом печальном заявлении смысл, что Эрлом *знал*, что говорил, что он уже *был* стариком однажды и это помнил. Может быть, когда писал эти сказки. Может, когда терял любимого и первого друга. Может, когда отец начинал строить дом, который теперь Эрлomu всю жизнь достраивать. Может, когда его старики были моложе.

Когда я познакомился с ним, то это был поэт, в котором философ забыл свои слова, а поэт не находил слов для выражения всей безмерности постигшей его жизни. Это был ласковый, чрезвычайно предупредительный человек, жест которого был чрезмерен по вежливости. Но если вы признавали за ним естественное право на адекватность чувства и выражения, то эта его нежная излишность была боязнью ненароком задеть, причинить боль, повредить хоть паутинку сложнейшего мира, где все всему принадлежит, все связано воедино, и неизвестно, на каком конце какой бесконечности отзывается каждое наше, по крайней мере, несовершенное движение. Не только кого-нибудь не задеть своей тенью, не только что-нибудь — но *ничто* не повредить, потому что, кто знает, что может помешаться в том, что нам покажется как ничто, пустотою?

(У него есть рассказ «Когда мы будем рыбами» — исповедь камня. «Вон то — камень. Я тоже камень. Между нами вклинилась земля и пыль, как неподвижное мгновение нашей разлуки». Это первые строки. И опять можно отметить покоряющую скорость входа, какая была в его сказках. Это рассказ о камне, который когда-то упал со скалы в реку, и мимо него плавали рыбы. Потом его судьба изменилась — его выудил со дна мальчишка, выбросил на берег. Потом еще поворот судьбы — и камень оказался на улице. Он полюбил здесь другой камень. Казалось бы, сказка, но холодно делается читать эти «мемуары», когда понимаешь, что камень верит в свое чувство, в то, что еще придет время, когда они станут рыбами и будут играть друг с другом точно так, как он видел в самую счастливую свою пору у веселых рыб...

«Но нет...

Оба мы камни. Из камня все, что внутри нас. Из камня и радость наша и разлука, и наша близость тоже из камня; камень — глаза наши, и мечта наша из камня; окаменело наше небо и наша любовь, и сами мы — камни.

Из камня наша беседа:

— Я камень.

— Я тоже камень».)

Такой был трепетный, как пылинка в луче, он человек, что, право, можно было не поверить, что он такой и есть. Не притворяется. Но сколько бы ты его ни подозревал, убедиться ты мог бы лишь в собственной грубости. Таков был его жест, таково было смущение, нежность и любовь, когда он, странно колеблясь, избегал оказаться грубым с невидимой нежностью мира, поместившего его в себя. И кто поверил ему, тот верил в него и любил, хотя бы за то, что нашел это и в себе.

И вот теперь, спустя еще годы, я сидел в его удивительном недостроенном доме, где, как во сне, можно было ненароком открыть дверь в пустоту, где, кажется, в каком-то углу сквозь крышу можно было увидеть звезду, а через другой влетали в комнату ласточки с прутиками в клюве, словно достраивали этот дом... Дом был удивительно расположен — недостроенный, он еще больше походил на гнездо, прилепившееся на краю Тбилиси. Сразу за домом начинались отроги, поросшие выгоревшей травой, — туда можно было выйти прямо из окна и зашагать по траве вверх, оставив под собой причудливо жилой город. Отроги эти по грузинским измерениям — холмы, по нашим — горы. За первым холмом открывался следующий, до времени скрывая за собою еще более вы-

сокий... И, выйдя таким образом из дому, чудилось, можно было уйти навсегда, до самого неба. Так я сидел на этой границе сна и яви и читал рассказ Эрлома «Агу» — и рассказ оказывался совсем о том, что я выше об Эрломе домысливал. Я сидел и листал своего рода дневник новорожденного, начинавшийся с необыкновенно глубоких мыслей еще незачатого существа, даже не существа... тоска души по телу. Наконец повезло, нашлись родители... Но еще сколько волнений, чтобы был зачат именно он (я — в дневнике!). Это случилось. Какой мудрости, почти равной природе, исполнена каждая запись нерожденного существа!.. Потом — появление на свет, мудрость уже слегка смущена возникшей вокруг суетой — но это все еще надмирная, космическая мысль, у подножия которой копошатся младенчески мыслящие родители... От сравнения с ними младенец переполняется сознанием собственного гения и решает нарушить обет молчания, поразить всех глубиной своих суждений и... Он сказал «агу»! — ликует счастливая мать. А младенец в этот момент забыл все, что знал.

(Постскриптум в скобках... И через десять лет этого человека узнать легче всех. Он не изменился. Может быть, такое раннее намерение старчества сохранило его? Я увидел его, окруженным детьми и юношами, не стеснявшимися различия в возрасте. Как они его слушали! Они внимали, хотя он не вещал. Потомственный учитель — я вспомнил его отца... Может, это и есть та форма текста, которая способна растопить его молчание. Проповедь. Они были так заняты друг другом, Эрлом и дети! Я позавидовал им. Я помахал им издали. Мне нечего было бы им сказать...)

Именно этот человек имел право пытаться постичь душу Пиросмани. Подозреваю, что это именно он заразил Г. Шенгелая, кружась над словом и все не находя того, одного, — именно он... И, защищенный этой любовью и немотою создателей, фильм не мог не повторить именно самого Пиросмани. Эта смиренная учеба мастеров у безграмотного самоучки не прошла для мастеров даром — и фильм разделил в чем-то ту судьбу, о которой пытался рассказать...

ВЫХОД ИЗ КИНОТЕАТРА

Я вышел из кинотеатра в выключенный мир. Он был выключен, как звук у телевизора... Мое изображение пересекало узкий ленинградский двор, где сверху чуть доставался клочок

серенького вечеряющего неба. Я вышел под колпаком тишины и под ним вышагивал, вокруг лужи, мимо поленницы, серым локтем касаясь серого локтя толпы. Глаза мои были влажны, взгляд неясно различал близость мира, готовность любить переполнялся меня, но некого было пугать этой готовностью...

Нет, не то чтобы переселение душ... Не то чтобы Нико вышел в моем пальто в ленинградскую подворотню... Но все-таки именно он, безмолвно шедший по желтой улице в косых штрихах мокрого серого снега по падающей под шагами кривизне старого Тифлиса, шедший, в безмолвии и безлюдье, умирать в свою конуру накануне титра «конец фильма», — именно он так и не дошел до своей смерти, перешагнув из своей тишины в мою, и мир, в который я вернулся, не сразу вырвал меня у этой тишины. Серая и плотная, как парусина под ветром, тишина, в которую врывался то автомобильный гудок, то скрип тормозов, прохожие обрывки речи, напоминала вечеряющее холодное и промытое первым снегом ленинградское небо с косыми и острыми клочьями рваной синевы... День гас, закрываясь как бы изнутри. Куда уводил день? Где он закрывается? Это пространство, этот воздух, люди именно этого дня?

Я помнил эту тишину, я уже встречался с нею... Не только вот это удивление от кино... Какое-то более раннее, более первое воспоминание принадлежало мне, и я не мог его вспомнить и приобщить к себе. Где-то я уже видел, когда-то я слушал такую же тишину не в кино, а в жизни...

Удача кисти и резца
Необъяснима до конца.

Р. Р. С. К ПОРТРЕТАМ, или ЗАПОЗДАЛЫЙ ЭПИГРАФ

Как раз осталось место...

Еще на портрет — мало, на перечисление — много.

Как раз — на неподражаемый пушкинский вензель.

Вот воспоминание о нем (П. А. Плетнев — Я. К. Гроту, 1 апреля 1844 г.) :

«Золотые слова Пушкина насчет существующих и принятых многими правил о дружеских сношениях. «Все, — говорил в негодовании Пушкин, — заботливо исполняют требования общежития в отношении к посторонним, т. е. к людям, которых мы не любим, а чаще и не уважаем, и это единственно потому, что они для нас — ничто. С друзьями же не церемонятся, оставляют без внимания обязанности свои к ним, как к порядочным людям, хотя они для нас — все. Нет, я так не хочу действовать. Я хочу доказывать моим друзьям, что не только их люблю и верую в них, но признаю за долг и им, и себе, и посторонним показывать, что они для меня первые из порядочных людей, перед которыми я не хочу и боюсь манкировать чем бы то ни было, освященным обыкновениями и правилами общежития».





ГЕРОМ
И ЕГО
АВТОР

АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА



попытаюсь рассказать здесь о том, как одно, не чересчур даже внятное, читательское письмо подсказало мне если и неправильный, то единственный путь, каким выйти из затруднительного творческого положения. В свою очередь, излагая эту историю, я намечу одну щепетильную проблему, которая может показаться досужей лишь тем, кто не имел с ней дела. Одновременно мне удастся ответить на ряд вопросов, поставленных в этом письме. Все это я постараюсь сделать, опираясь лишь на свой опыт.

Вот уже несколько лет, как судьба связала меня с Львом Николаевичем Одоевцевым, проще — Левой... Часто мне кажется, что про него мне много больше известно, чем про себя самого: обычное заблуждение хозяина положения. Я-то ему уж во всяком случае менее понятен; его попытки разгадать мои замыслы я смирил, и эта его смиренность — единственное, чем он мне угрожает: если его зависимость сменится покорностью — пропал многолетний труд.

Да, что и говорить, сложные отношения... Сложные отношения связывают нас, героя и его автора! Конца нашему роману нет. Я все еще не могу решить, умрет ли он от несчастного случая или останется жив. И вот Лева все еще жив и замаялся поджидать автора с его выбором. Незавидное положение.

Вот уже несколько лет... Началось-то все с анекдота. Профессор Б., с которым нам десять лет назад оказалось по дороге домой, рассказал мне, какой в его учреждении произошел недавно небольшой скандал, а именно: два молодых сотрудника, оставленные на праздники дежурить в приданном учреждению музее, перепились и устроили в этом музее дебош и драку с порчей стекол и экспонатов, но на следующий день (все еще длились праздники), очнувшись, занялись рекордной приборкой и реставрацией и успели привести все в полный порядок к первому присутственному дню, да так, что никто ничего и не заметил (не помню теперь, как это все-таки всплыло и каким

образом стало известно тому же Б., который мне все это рассказал...) История эта, рассказанная как-то голо, без ярких деталей, чем-то очень поразила, задела меня. Без всяких оснований я тут же счел ее сюжетом и решил написать на этот сюжет рассказ под названием «Аут». Я думал: дипломированные филологи, восстающие на манер луддитов, уничтожавших когда-то ткацкие станки?.. Нет, страшно... Потом, эта покорная ликвидация последствий своего безобразного восстания тоже меня занимала. Это испарение пусть даже плохого, но поступка.

Сюжет меня не отпускал, и я решил однажды освободиться от него. Однако мне следовало как-то оправдать свое намерение перед будущим читателем. Действительно, более чем странно избирать случай столь частный и нехарактерный. Я решил тогда вкратце изложить некую предысторию героя, с тем чтобы намеченный предварительно характер мог проявиться именно в этом анекдоте как более типический, чем условия его проявления. Я занялся своего рода палеонтологией, по мелкой косточке восстанавливая чудовище, и, покорный естественной последовательности метода, закончил всю историю тем, что в пеленках заворочался мой невинный еще герой, открыл глазки и заплакал, увидев над собой небритую морду автора. После этого я вывернул историю, как перчатку, и история начала начинаться с того самого начала, которым, в первом авторском приближении, закончилась, а именно — с самого рождения. Никто уже не заподозрит, что перчатка вывернута, что она с другой руки, что внутренняя и внешняя стороны повествования поменялись местами...

Я сел писать этот средней величины рассказ, постепенно убеждаясь, что он становится несколько более длинным, постепенно соглашаясь с тем, что пусть это будет даже не рассказ, а небольшая повесть, но и повесть становилась довольно большой, форма ее вытягивалась, образуя уже длинный и неудобный в употреблении предмет, не напоминающий ни изящный рассказ, вроде тех модных чемоданчиков, с которыми теперь все ходят, ни даже более или менее пригодный к переноске чемодан-повесть; это был уже предмет, с которым не пускают в метро: длиннее лыж и взрывоопасный.

Пусть будет как будет, решил автор, выпуская из рук призмат формы. «И даль свободного романа...»

Итак, это был уже не рассказ «Аут», а начало романа «Дом» (меня всегда привлекали короткие названия в три буквы). У сына объявились папа и мама, у внука родился дедушка (все именно в той же «перчаточной» последовательности),

я успевал их переставить местами в повествовании, чтобы герой унаследовал своих предков, хотя порождены они были потомком (все-таки удивительный случай обращения с временем — роман!). Объявились незаконный дядюшка и прочие экскурсионные отростки основного маршрута, все эти люди, не подозревая, существовали именно для того, чтобы произведенный ими герой набедокурил в несуществующем помещении.

Так, худо-бедно, я довел-таки повествование до желанного момента дежурства, тут, по мечтаниям, и должно было наконец побегать перо — так оно замерло, повисло на гребне настоящего времени... Я обнаружил, что, рассказав все о прошлом героя, ничего-то, оказывается, не рассказал о нем самом, то есть рассказал о нем со стороны, из перспективы сегодняшнего дня и опыта, и ничего не рассказал о том, каково ему-то самому было, что он сам-то испытывал прежде моей оценки, находясь в каждый момент своего прошлого как в настоящем. Я понял с некоторой досадой и оторопью, что так и не достиг начала избранного сюжета, что придется начинать все сначала и заново, что все то, что я рассказал о семье и прошлом героя, существует только как первая часть, а нужна еще вторая, прежде чем я с полным основанием приступлю к лелеемому продолжению.

Так родилась вторая часть — как версия и вариант первой, написанная уже не столько с точки зрения автора, сколько с позиции героя. Не автор разглядывал, повертывая, своего героя в историческом прошлом, а герой самостоятельно барахтался в волнах настоящего. Зато здесь расцветали его бедные сады для него одного, здесь получились его любовь, его вражда и дружба, жизнь — вместо разложенных по историческим полочкам листиков гербарной первой части.

Между тем проходили и годы авторской жизни, не десятилетия, как у героя, но годы, пусть один к десяти, но мои. И как-то потускнела и отдалилась та история, которую я так долго пестовал, начала которой наконец достиг. Каков бы ни был мой герой, но я к нему отчасти привязался, и мне не хотелось выносить ему приговор. Кое-что я уже успел сказать, сварил тот суп из топора, который называется замыслом...

«Что-то я больше не могу, — писал автор в горьком лирическом отступлении. — Тем более что дальше все развивается с какой-то химической неизбежностью.

Будто так: раннее утро, молодая жена, мы строим дом... Лесом пахнет стружка, да и сам лес неподалеку. Мы любим, это еще не трудно... Мы, для начала, роем яму, котлован,

фундамент, первый венец... Жена склоняет голову мне на плечо, шепчет. У нас будет сын... Рубашка липнет к спине, все шустрее машу топором: будущее! — сын, дом. Главы, части. Флигельки, оконные проемы, дверные. Герой вошел, забыл выйти, кто-то лезет в окно. Но — ах! — я устаю, все устает... Устает топор, устает бревно, устает жена, ребенок устает во чреве. Уже лень родиться — устает само время.

А может, и так, без крыши? Чтобы стоял среди щепок, сквозя окнами на все стороны света: южный сквозняк, восточный лес, западный сосед, северный проселок?..

Скажут: как жить в таком доме?»

Автор опустил руки, не улавливая в медленно текущем настоящем своего героя никакого сюжета. И не было другого выхода, как убить его именно тогда, когда он наконец задвигался бессмысленно, как живой. Но я не люблю литературных убийств... Все мне мерещится за них своя плата...

Тут-то и приходит мне это читательское письмо, как с неба.

«Уважаемый Андрей Георгиевич! (Георгиевич... заглянул, значит, в входные данные.) Вы, конечно, можете это письмо и не читать... (Далее шло около страницы заверений, что автор письма не принадлежит к тем многим, которые пишут письма.) С большим и неотрывным интересом прочел вашу книгу «Аптекарский сад». Я теперь очень доволен, что прочел ее, а то бы никогда не прочел, если бы не случай... (Далее описание случая, интересного только мне, я опускаю.)

На этом кончаю, — писал мой корреспондент, — или я вас не так понял, или вы не то хотели сказать. Поймите, что я отечески заинтересован в вашем герое, потому что не встречал еще в своей жизни человека настолько похожего. В остальной своей жизни я всегда страдал одиночеством и отсутствием понимания. Поэтому-то я и считаю произведение ваше крайне нетипичным и непонятно для кого написанным, поскольку я в этом отношении не в счет и вы меня не знаете. Мне только очень любопытно: был такой человек, как ваш герой, или вы его выдумали?

Я понимаю, что фамилия героя, конечно, не такая, если такой человек есть. Я думаю, что это вы все сами пережили, ничего не подсматривая, но зачем же об этом писать? А если вы все это из головы обобщили, то странно, я не поверю. А если вы с кого-то героя своего писали, то как же вы его так ободрали, как липку? Неужели не жалко? Ему-то какво читать про себя? За что вы его так мучаете? Если у вашего героя есть живой человек, я хотел бы написать ему, а не вам.

Желаю дальнейших творческих успехов и в жизни.

*Валерий Карета,
оператор».*

Письмо это, написанное так буквально, я и воспринял буквально. Станным образом, именно оно заставило меня позаботиться о герое, т. е. задуматься, в какой же степени он реален, не реалистичен, а именно реален, т. е. как бы жив, как мы с вами, как тело... Вот те на, думал я, что же раньше: герой или автор? Куда бороду класть: на одеяло или под? Яйцо или курица? Как в конфеты-подушечки повидло кладется?..

Хочу оговориться, что я далек от иронии. Это был не тот случай (или я его не так воспринял), когда эффект литературы бывает поражен буквализмом читательского понимания, когда читатель, напрасно лстя писателю за точность его воплощений, готов проработать героя на собрании...

Дело в том, подумал вдруг я, что в каком-то смысле я получил письмо от лица своего героя. Что же тут хихикать над наивностью, когда в литературе эксплуатируется именно это свойство — переживание жизни героев как живой в действительности?

Когда-то я посмеивался над простаками, желающими узнать, что стало с полюбившимися героями, посмеивался над незнанием законов построения литературного произведения, непониманием меры условности и т. д., ибо какое может быть продолжение вслед за точно обозначенным концом?

Теперь автора тоже стало занимать, что же будет с героями дальше... Как, например, преображается Раскольников после того, как его великий летописец вынул из него всю его жизнь и потратил ее за короткий отрезок времени так, что жизнь и невозможна дальше при таком-то выводе в приговоре? Приговор приведен в исполнение — какие щепочки и крошки сметает автор со своего стола в эпилог? Там — неподвластное, настоящее время: и не потому автор прекращает писать, что все сказал, а потому, что дальше у него не хватает сил, дальше он не может.

«Настоящее неделимо, — писал я, отступая. — Оно — все. Мы можем взглядывать на его пульсирующую плоть и видеть, что оно живо. Эта его жизнь помимо нас — окончательная измена, ибо настоящее не имеет к нам отношения, а мы приучили себя к принадлежности, препарировав прошлое. Слитно, цельно, неделимо — попытка отражения бедна во всем: в каждой нашей попытке уже не мы что-то доказываем, а наша попытка доказывает нам. Ибо нет большего доказательства тому, что есть, чем его собственное существование».

Все так. Лева есть. И вот мы бредем слевой в его и моем настоящем времени, где каждый следующий шаг является исчезновением предыдущего и каждый, в этом смысле,

является финалом всего пути. Поэтому настоящее время романа есть цепь финалов, трассирующая реальность, которой мы изрешечены насквозь. Любая точка настоящего является концом прошлого, но и концом настоящего. Ахиллес никогда не догонит черепаху — нам не обойти эту лемму.

Но, бросая героя в таком растрепанном виде, мы не можем отделаться от чувства вины перед ним. Эта-то вина и заставляет нас откладывать и откладывать роман, чтобы назревал новый и новый, опять не удовлетворяющий нас конец.

Здесь и намечается та нравственная проблема, и если не проблема, то особый случай, касающийся взаимоотношений автора и героя. Нам скажут, что герой нематериален, фантом, плод сознания и воображения, и поэтому автор не несет перед ним той же ответственности, как перед живым, из плоти и крови человеком. Как раз наоборот! Живой человек может воспротивиться, ответить тем же, сам причинить нам... в конце концов, на его стороне закон — и я очень несвободен в обращении с интелесным, чем я, человеком. Герой же безответен, он более чем раб, и отношение к нему — дело авторской совести в гораздо большей степени, чем отношения с живыми людьми.

Какой-нибудь чудака вполне мог бы основать Общество охраны литературных героев от их авторов. И впрямь, эта немая череда страдальцев, навечно заточенных в тесные томики, эти бледные, изможденные до бестелесности, навсегда потрясенные своими преступлениями перед идеалами и категориями невинные узники вызывают искреннее сострадание. Они тем более вызывают сочувствие, что муки их — лишь отчасти их собственные муки, а в значительно большей степени это муки другого человека — автора. Отзывчивость героя к мукам их создателя, их терпение и терпимость являются беспримерными и абсолютными. Герои вызывают сострадание, но не получают его. И они безропотно несут на себе весь груз чужих моральных, нравственных, этических, гражданских, социальных и каких там еще проблем, которые перекаладывают на их бесплотные плечи писатели. И что бесспорно: с героев своих автор требует больше, чем с себя в снисходительной практике жизни. По отношению к ним законы возмездия и рока действуют со значительно большей отчетливостью и эффективностью, чем в жизни. Ибо жизнь — это все, а литература — все-таки кое-что.

Только прошлое могло быть прожито тем единственным способом, который оказался, и в отношении прошлого мы снимаем с себя ответственность перед героем. Настоящее же не

дано нам в опыте, и то авторское коварство, при котором мы знаем, что́ будет с нашим героем, никак не может ужиться с чувством справедливости, ибо он этого не знает. Впрочем, иногда к концу произведения герой начинает «догадываться», что некие прикосновенные к нему силы зла и чьей-то авторской воли подобрали ему художественные детали неизбежности жизни, герой начинает несколько роптать, сопротивляться, иногда даже (счастливый, вдохновенный случай!) ему удается навязать что-нибудь автору, небольшое, как каприз... Но сойти с ума — узнать, что какой-то конкретный человек своею рукой нарушает свою и разрушает нашу жизнь; сойти с ума, что кто-то по отношению к нам присвоил себе и рок, и судьбу... Тут-то иной раз герой и берет автора за руку — автор спохватывается.

Ведь пока пишется предложение, в прошлое уходит мгновение, свет которого меняет все прошлое, все повествование. Хотя бы последняя фраза романа является весьма существенной: герой закрыл глаза или герой открыл глаза, проснулся или уснул, поднялся или упал со стуком, заговорил или замолчал, вспомнил или забыл, задумался или махнул рукой, вышло солнце или пошел дождь, вздохнул или выдохнул — любое из этих действий последней фразы есть оценка всего в целом, а так всегда хочется поставить точку именно на вдохе и при хорошей погоде!

Роман окончен — жизнь продолжается...

Чего, однако, мы добились, слив время автора и героя?

Не такое ли произведение можно назвать романом, в котором концом его является начало? То есть не есть ли достижение автором настоящего времени героя — объективный конец любого сюжета? Если так, то роман окончен.

Мы встречаемся с героем взглядом. Мы вспоминаем тот растерянно-подозрительный взгляд, взгляд ревнивца, боящегося оскорбить предмет ревности не доказанным еще обвинением, взгляд точного чувства, лишенного, однако, права голоса, — взгляд страдания, брошенный на меня Левою в тот растленный (правда, единственный) раз, когда я не удержался и полюбопытствовал взглянуть на него. Этот детский взгляд было невозможно вынести, и автор смутился и потупил взор.

...Так живет автор, преувеличивая чужие чувства к себе и недооценивая свои, и время подступает к нам вплотную. Мы стоим супротив и отделяемся тем, что не видим на близкие расстояния. В будущем мы близоруки, в прошлом — дальнорюки. Ах, выпишите мне очки для зрения сейчас. Таких нет.

И теперь, противоестественно навязав герою очную ставку

с автором, нам уже некуда отступить; время наше окончательно совпадает, мы живем с ним с этого мгновения в одном и том же времени, каждый своей жизнью, и в нашем бытовом пространстве параллельные никогда не пересекутся. Так что это краткое свидание — разрыв. Собственно, всякое свидание, как это ни грустно...

Он давно наметился, он давно произошел... Когда симметрия была построена и прошлое в зеркале настоящего увидело отражение будущего; когда начало повторило конец и сомкнулось, как скорпион, в кольцо и угроза сбылась в надежде; когда кончился роман и начался авторский произвол над распростертым, бездыханным телом: оставить его погибшим от нелепого несчастного случая или воскресить, по традициям трезвости и оптимизма (реализма...), наказав законами похмелья (возмездия...), — уже тогда... и с тех пор (воскресив таки...), тяготясь случайностью и беспринципностью, воровал автор у собственной жизни каждую последующую главу и писал ее исключительно за счет тех событий, что успевали произойти за время написания предыдущей. Расстояние сокращалось, и короткость собственных движений становилась юмористической. Ахиллес наступил на черепаху, раздался хруст в настоящем — и с этого момента... хоть не живи — так тяжело, ах, соскучав, так толсто навалилась на автора его собственная жизнь! А что говорить!..

Мы снесем сейчас эту страничку машинистке, и это все.

Мы тихо посидим, пока она печатает: этот ее пулеметный треск — последняя наша тишина. Встрепенемся, выглянем в окно...

...В последний раз мы увидим Леву, выходящим из подъезда напротив: ага, значит, вот где провел он эту ночь! Он имеет невыспавшийся вид. Он остановился и как-то растерянно дрожит, словно не узнает, где он и в какую сторону идти. Смотрит в небо. В небе видит голубую дырочку... Чему ты улыбаешься, сентиментальный дурак?.. Я не знаю. Похлопал себя по карманам, зябко ссутулился. Что может быть еще? Ну, прикуруил. Пустил дымок. Еще потоптался. И пошел.

Привет! Пока! Мы можем еще высунуться и окликнуть: «Эй, эй! Постой! Заходи... Заходи сам!»

И мы не окликнем его. Не можем, не имеем... Куда это он зашагал все более прочь?..

1971, 1974

ЧЕРЕПАХА И АХИЛЛЕС

(Вторичные заметки)

У нас довольно трудно самому автору узнать впечатление, произведенное в публике сочинением его.

*Пушкин. Предисловие к главе VIII
«Евгения Онегина», 1830*



О тзыв. Как читал «Ахиллес и черепаха». Начало не понравилось. Бросил. Перешел на середину. И здесь неинтересно читать. Кратко пробежал конец. Статья А. Битова какая-то растянутая вышла, тупой, отложил ее в сторону. Через пару дней все-таки решился перечитать всю, ведь рубрика-то «литературная мастерская».

А здесь подчас печатаются интересные вещи и, прямо говоря, пужные, очень пужные.

Итак, перечитал. Начало вышло какое-то расплывчатое, по-моему, не стоящее внимания того, кто ищет с надеждой научиться создавать образ героя.

Далее, на что Битов приковывает свое внимание, что и не служило опыту одухотворенной мысли...

Мне припоминается село Лазорки Полтавской области, где обстоятельства жизни выпудили меня там работать. И вот от местного жителя Лазорок услышал я таков рассказ:

«Ваня Солоденко после демобилизации с рядов Советской Армии ехал поездом в Тернопольскую область до своего друга... Ваня — круглый сирота. Отца и матери помнит еле-еле...»

Какое же мне выпало (и за что?) замечательное чтение! У меня в руках толстый том. И, право, половина его замечательна. И в этой половине есть и совсем замечательные страницы... Герой, про которого я фантазировал, что он материализовался и я с ним встретился, есть! Даже наспех сработанный «Валерий Карета, оператор» ответил мне не одним, а сразу двумя письмами: «Рита Кавалери, девушка» и «Карелий Валета, кооператор». Это не я придумал, а они меня под-

ловили. Я играл с читателем, так он припыл игру! Нет, что ни говорите, а читатель-таки есть. И понимает кое-что. Вот, как только подумаешь, что тебя не поймут, как только поддашься этому искушению, тут-то тебя и подловят на этой попытке подлаживания и попрекнут. И справедливо.

Сказано: «Стиль — это человек». Передо мной их сто. Стилей, правда, меньше. Процентом двадцать... Но когда еще держал я в одном томе двадцать стилей?..

«И позвольте поэтому спросить Вас: зачем Вы обманываете себя и заводите какую-то другую «психологию творчества»?! Какой-то Битов и... психология творчества?! Данте, Шекспир, Достоевский, сотни других подобных им писателей...

Обиделись? Ну тогда прощайте! А если не обиделись, давайте познакомимся поближе. Мне 31 год. 4 года назад я, как все люди, учился, работал, мечтал, надеялся, стремился, а потом увидел, убедился и проникся сознанием того, что среднему человеку, каковым я был и являюсь по настоящее время, в нынешнем мире делать нечего. На основании этого я честно покинул поле жизненной битвы и переселился в один из поселков с чудесными пейзажами, простыми желаниями и скромными мыслями. От такого образа жизни в душе вначале цвели цветы, потом стало трудно... <...>

Так не обиделись? Мстительно скрежетать зубами не будете? С нужным мне социологом, психологом или писателем познакомите? Неужто правда постараетесь, оказать незнакомому человеку пустячную услугу? <...>».

«...Автор произведения не сумел доказать, что кажется простым, то на деле сложно. Известно, что у Осы два конца: одним издаются звуки нежнее звуков струны благородной скрипки, ласкающие и усыпляющие. Другим концом выпускается яд болезненный и смертельный, опасный не столько для окружающих, как для самой Осы. Потеря жала — смерть. А этой Осе следует давным-давно потерять его.

В данном случае Черепаха — патриот. Следовательно, надо научить Черепаху писать. А это могут сделать только писатели. Но Писатели, а не нивелировщики-писатели.

Конечно, такое произведение мужского ума.

С-ко, учительница.

Приписка. Прошу напечатать статью. Она является дискуссионным материалом и ответом на статью Андрея Битого».

Опубликовав статью «Ахиллес и черепаха» («Литературная газета», 1975, № 3), я получил неожиданное количество писем, а именно ровно сто. Я себя не обольщаю: такое количество было вызвано не самой статьей, а мелко набранным внизу призывом к читателю помочь газете решить, правильно

ли она сделала, что статью напечатала. Читатель пришел на помощь, охотно поддался издательской хитрости: большинство, однако, к удивлению авторов редакционной приписки, одобрило напечатание. Круглость цифры не могла не соблазнить меня начать осмысление этих писем в процентах: скажем, из 100% — 7% оказались просто моими знакомыми, а 10% моими постоянными читателями, то есть 17% меня читало (хотя, с другой стороны, меня благодаря этой статье читали уже все 100%, включая тех, что никогда меня не читали и обещали никогда впредь не читать). 5%, очень ценных, соблазнились почитать, что я кроме этой статьи еще такого написал. Итого, 22%.

27% написали свои письма на пишущей машинке; некоторые до десяти страниц машинописного текста. Любопытно, что как раз из этого разряда процент моих читателей решительно низок (6%).

Кого, вы думаете, больше — мужчин или женщин? Так вот, вы ошибаетесь: значительное большинство (65%) составили мужчины. Женщины, к сожалению, составили лишь 26% (по тонкости и приятности, однако, этот процент будет значительно выше). 9% — не удалось определить по полу.

Впрочем, три человека написали по два письма сразу, и это таинственно, потому что лишь одно было в двух экземплярах, а две другие пары были написаны так: одно и то же лицо высказалось и за и против.

Прекраснее всего, конечно, география, с детства любимый мною предмет. 63% из городов (33 города), 36% из сельской местности и 1% из-за границы (100% из Аргентины). От Мурманска до Еревана и от Измаила до Владивостока, в которых я еще бывал, и из 15 городов, в которых я не бывал, но еще постараюсь... а ведь останется хотя бы один городок, в котором я так и не побываю никогда. Вот жаль!

Вот письмо от читательницы, «приятной во всех отношениях»:

«Давайте познакомимся. Меня зовут Таня Акимова. В прошлом году я кончила 10-й класс. Сейчас работаю почтальоном. <...> я прочла вчера статью. Как человеку, не причастному к художественному творчеству, трудно было сразу понять ее. Это удалось лишь после неоднократного чтения... Возможно, я не совсем правильно поняла статью... Пусть об этом судит автор.

(Дальше следует текст, по которому автор судит, что его поняли исключительно правильно.— А. Б.)

Герой может вызывать сочувствие читателей, но еще большее сочувствие вызывает автор. Ведь муки героя — его муки в значительной степени».

А вот письмо от читательницы, приятной уже лишь в некоторых отношениях:

«Писатель, видно, с одной стороны, чувствует, что обкрадывает себя самого, затрачивая время на потрошение души героя, в конце так и не имея возможности сказать что-то ясное. А с другой стороны, похоже, имеет похвальное желание оставить в покое вообще «героев» и подыскать какое-нибудь другое занятие, пока не улучшится близорукость относительно будущего, а следовательно, и настоящего».

А вот из статьи анонима (на машинке, из тех девяти, где не установить пол):

«Такое словоизлияние ослепленного похвалами ремесленника, однако, весьма полезно своим саморазоблачением, уже не нужно доказывать, скрупулезно подбирая цитаты, материалы, что он не художник, достаточно сослаться на статью.

Заголовок «Как Ахиллес-Битов стал черепахой» был бы более к месту.

Остается пожелать, чтобы следующий стриптизер от литературной мастерской каркал бы так же безоглядно, роняя в забыты посланный ему откуда-то сыр-авторитет.

P. S. Не столько для печати, сколько для А. Битова».

Или вот, из милого города Кишинева:

«Как изобразить отрицательный тип человека, вызывающего к себе отвращение и ненависть? При этом указать правдиво и научно (с психологической точки зрения) причины, которые порождают таких людей, объяснить историю воспитания героя. И вообще надо поделиться опытом о том, как надо творить положительного героя и отрицательного типа, а не о муках творчества. Большие муки в творчестве испытывают бездарные или с узким кругозором писатели. «ЛГ» мне вообще нравится. Но я очень возмущаюсь, когда в ней печатают огромные статьи наподобие этой. Авторы таких статей или невежды, или нечестные люди; а пишут такие статьи не из милосердия (поучения), а ради большого гонорара. Пускай в «ЛГ» пишут все без ограничения, но коротко и ясно».

Теперь понемножку из разных:

«И черепаху жалко, уж больно натуралистически она хрюснула под ногой Ахиллеса...» (Пожалевших черепаху — 7%...)

«Я благодарен автору за то уважение и доверие, которое он мне оказал...»

«В отношении статьи можно сказать одно. Это — бред нездорового человека» (около 3 %).

«Невольно пришли на память крылатые слова Суворова: «Если бы я не был полководцем, я был бы поэтом». Интересно, ну, например, так:

Вдруг замолкла жизнь, мгновение
осенило разум мой,
а большое вдохновение
стих диктует сам собой.

С такой «критикой» выступаю впервые, пусть простит меня автор и редколлегия, если что-то не так или чем-то огорчил, но все же наругайте, если есть за что, — польза будет. *Пушкин Владимир Александрович, 46 лет, инвалид труда*».

«И вообще для чего она написана? На кого рассчитана? Не дай бог, если мой 16-летний сын, кончающий 10 класс, тоже полюбит Леву, как возлюбил его автор. С уважением *Н. К. Е.*».

Все-таки закончу опять читательницей, «приятной во всех отношениях»:

«...Прочитав статью мельком раз, можно, ничего не поняв, отложить ее в сторону, что в начале я и сделала. Но в мыслях я почему-то вновь и вновь возвращалась к ней, была какая-то неудовлетворенность собой. Почему я, ничего не поняв, отложила статью в сторону? И вновь я взяла газету в руки, вчитываясь все с большим и большим интересом, которому была поражена даже сама.

Вот это да?! <...>

Конечно, я знала, что книги не так-то просто пишутся: взял и выдумал все из головы. Ведь даже сказки детям не выдумывают из ничего...

Пусть не все до конца правильно в этой статье поняла, но суть, что литературный труд — это не труд, которым можно заниматься лишь определенное время, от сих до сих пор...

Сама жизнь, окружающий нас мир живых существ, природа, преподносят нам загадки одну сложнее другой и вместе с тем ответы к ней. И только лишь в постоянном общении с живым миром возможно найти ответ на вопросы, что ставит перед нами жизнь. Так же и авторы, постоянно думая о своих героях...

И если мое чистосердечное признание покажется вам смешным, наивным детским лепетом... <...> Примите мое послание таким, какое оно есть.

Писала Сарсенова Багдыт Конаровна.

Живу и работаю на отдалении.

Мне 17 лет.

Каз.ССР... обл... р-н... з\с им. Лен. комсомола».

По-настоящему, можно было бы из этих писем сделать что-то. Больно интересно и на мысль наводит. Да так и прособирался... Вот сейчас, наугад, на ощупь, что попадется... и то.

В общем, к чему все это? (Не заметишь, как проникнешься чужим стилем... так читатель не заметит, что проникается чужой мыслью...) Оказывается, такая простая мысль, почти шутка, что герой есть нечто более одушевленное и ответственное, чем мы думаем в повседневном своем читательском потреблении, все-таки задела и друзей моих и недругов. Меня они могут ругать сколько хотят, но цели я добился даже больше, чем мог предполагать: все задалось задачей, кто герой, кто автор. К сожалению, я не столько это распутал, сколько еще более запутал. Отсюда эта попытка защитить героя от меня, содержащаяся во многих письмах (и черепахе — защитить)... Значит, трудно-таки провести эту границу в восприятии — герой и его автор... Вот заход на очередную дискуссию о современном герое. Казалось, только что отвечал... Нет, уже семь лет прошло. Пора снова.

Читаю участников дискуссии, киваю и соглашаюсь... «Литература 70-х (пожалуй, и 60-х) годов мучительно медленно реабилитировала азбучные нравственные принципы, восстанавливала и утверждала гуманистическую суть «прописных» моральных норм и истин. В этом смысле она совершила своеобразный подвиг». Именно так, не больше, но и не меньше: не больше, чем азбука, и не меньше, чем подвиг... «И текст самих произведений эмоционально раздвоен... Возникают определенные «ножницы» между нравственно-скептическим отношением к герою автора... и этической оценкой окружающего, которое автор с героем разделяют. ...Получается, что герой как бы обладает двойной моралью, двойным счетом — для себя и для других». Тонко подметила (Н. Иванова)... Я соглашаюсь — то есть остаюсь равнодушен. Мне все равно, что там случилось с героем при переходе из 70-х в 80-е. То ли мне перестал быть близок предмет? Предмет ли отдалился от современной жизни, я ли от предмета? Читая критику, я убеждаюсь, что знаю предмет хуже их, не способен единым взглядом окинуть всю галерею, чтобы выявить общие черты и те необщие черточки, что проступили на лице героя, состарившегося вместе с веком еще на десятилетие. Но ведь, с другой стороны, кто может знать его (героя) лучше меня, не расстававшегося с ним уже четверть века, поделившего с ним каждый миг нашего общего времени? Он мне ближе родственника, мой герой, я с ним сжился. Другим судить и меня, и его — со стороны. Меня — ладно, его — нет. Тут я не согласен, тут во мне что-то вскипает. Во-первых, он не виноват. Во-вторых... герой-то все-таки литературный, павший жертвой нашего узнавания. И казним-то мы его за узнавание себя (или

за нежелание себя узнать), ни за что другое. Носитель тех же черт и проблем в жизни никогда бы так не пострадал от окружающих, как терпит герой от критика и читателя. Небольшая эта справедливость — не путать героя с человеком — никому не помешает.

Предмет постоянных обсуждений — сравнение Зилова с Чешковым («Утиная охота» и «Человек со стороны») — для меня столь же абстрактен, как сравнение Обломова со Штольцем, прежде всего потому, что они исходно несравнимы по происхождению, противоположны не только для глаза и восприятия как образы и характеры, но противоположны и по природе своего зарождения внутри творческого процесса, не столько даже противоположны, сколько принципиально различны, как различны биологические виды. Одних героев автор «лепит» (как бог из ребра или глины или, по крайней мере, как скульптор из подходящего или доступного материала), других — «рождает» (по всем законам оплодотворения и развития плода), как живого человека; одни разрешены «извне», другие — «изнутри»; одни ближе автору, родней, «дороже», другие — дальше, двоюродней... наконец, одни есть, по давно укоренившемуся делению, второстепенные, другие — главные, причем второстепенные — второстепенны не по нагрузке и роли в сюжете, они второстепенны по качеству (в диалектическом понимании), по сравнению с героем «главным». И главный, и второстепенный населяют одно пространство повествования и взаимодействуют как живые люди, то есть, по демократическим идеалам жизни, и тот и другой — равноправны. Не равноправны они все по тому же своему происхождению (способу рождения) и по мере нашего, читательского сочувствия, объясняющегося мерой узнавания, выражающегося в олицетворении себя в герое (громоздкость причастий иллюстрирует цепь...). В Штольце или Чешкове мы узнаем проблему, в них заложенную, или некоторых людей, встреченных нами в жизни, в Обломове или Зилове — мы узнаем себя. Даже и в том случае, когда мы сами более Штольцы и Чешковы, нежели Обломы и Зилы... а ведь правильнее сказать: Обломов и Зилов — они не множественны; от них «обломовщина», «зиловщина», но сами они, по природе, не с маленькой буквы — не онегины, не печорины. Что же такое литературный герой в единственном числе — Онегин, Печорин, Обломов, Раскольников, Мышкин?.. Чем он всегда отличен от литературных героев в числе множественном — типажей, характеров, персонажей? В предельном обобщении — родом нашего узнавания. Персонажей

мы познаем снаружи, героя — изнутри; в персонаже мы узнаем других, в герое — себя. Но разве возможно узнать одного и того же себя (в душе — всегда такого отдельного от всех прочих, уникального, недооцененного...) и в Онегине, и в Печорине, и в Обломове, и в Раскольникове? Как-никак век другой, крепостные, князья, убийцы, бездельники... Узнаем! Значит, герой отражает не столько нас (не убийц, не князей — современных рабочих и служащих), сколько наше положение среди людей; его положение в среде персонажей напоминает нам наше — в обществе. Один и все — вот что для нас герой, вот в чем наше узнавание. Положение героя есть общая модель для живого человека. В какие бы то ни было века и общественные уклады мир распадается на две не равные части: на себя и на других. Неизвестно, какая часть для себя больше, хотя силы явно неравны. Вот и получается герой, потому что силы неравны. Тут вечная ошибка: омонимы «герой» и «герой» — литературный и в жизни, — имеют частичное оправдание. Сочувствие слабому — благородно, сочувствие себе в слабости — постыдно; герою же сочувствовать — оправданно и доступно. Сочувствие герою простирается так далеко, что он становится больше Я, чем я сам больше, чем я могу или вправе себе о себе и про себя позволить.

Герой, который лучше и сильнее нас, которому хочется подражать, прекрасен. И все-таки мы им больше любимся, чем узнаем. Подражание — это больше импульс, чем практическое действие: нелегко осуществить в себе д'Артаньяна или Рахметова. Подражая, лучше не сделаешь, разве что обучишь себе (небесполезно!), потому что не получилось. Наденешь онегинскую маску — глядь, холю ногтей проглядел; обломовскую — Захара нет в магазин сбегать... Да и кто из нас хотел подражать Обломову? Зато — какое узнавание!

Если герой — ни с какой стороны не вы (ни по внешности, ни по происхождению, ни по веку), но в то же время куда более вы, чем вы, — то что же это за сверхчеловек такой, да и человек ли он («Уж не пародия ли он?»)? Герой — это все-таки фантом.

Читателя таким утверждением не разрушишь. Это природа чтения — принимать все на свой счет. Критик же (он наиболее един в двух лицах — читателя и писателя: сам читает, сам и пишет и для читателя, и для писателя...) не должен в своих рассуждениях (корень — «суд») запомнить о природе литературного героя, посему и судить героя должен как плод воображения, а не как человека: что в нем отражено, а не

каков он как человек; он же все-таки нечеловек, персонаж.

Упрек главному герою в бесхарактерности столь же традиционен и непоследователен, как и упрек произведениям, в которых водится подобный герой, — в бессюжетности. Это все — в природе этих героев и произведений. Вплоть до «человека без свойств» или «потока сознания». В героях — исследуются люди, в герое — исследуется человек. Без негатива не получишь позитивного отпечатка. В том же упрекались и «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени» — в свое время. Требовать от героя одновременной узнаваемости типажа — это попытка заглянуть за зеркало с той стороны или наступить на собственную тень. Этот мающийся по жизни герой (мытарь), в лучшем случае, несет на себе печать темперамента и все менее — характера. Характер вообще обнаруживает тенденцию утраты, причем тем более, чем более мы говорим о личности и индивидуальности, — то ли это черта урбанизации, то ли цивилизации, то ли века двадцатого, то ли деклассированности (тут слово за социологами). Характер уцелел на подмостках, все более провинциальных. Каламбур — давно моветон, но — позволю себе: характеры — «подмостковны». Всеобщий вздох по Шукшину, облегчения и утраты, есть ностальгия по характеру, великолепно уловленному им на грани исчезновения: между деревней и городом, в «поселке городского типа». Превосходный актер, Шукшин оказался уникальным актером в прозе, разыгрывая своих персонажей на бумаге, на мой взгляд, еще лучше, чем на экране. Но вот что любопытно: многочисленные, такие живые и отдельные, характеры Шукшина сложились, после безвременной его кончины, в принципе в одного героя — героя Шукшина. Он преподал нам своего героя отдельными и разными гранями; прочтя ВСЕГО (к несчастью!) Шукшина, мы убедились в единстве всех его героев.

Герой у писателя ОДИН. Нет, это не только тень или свет, отброшенные самим автором, не только обобщение (или навязывание) своего Я через как бы чужое ему Я героя. Это и не только так называемое «самоутверждение» (на самом деле не настолько и распространенное...), то есть отчуждение себя от всех и всех от себя на правах героя (например, романтического). Прежде всего это отчуждение себя от себя, то есть проявление в себе общечеловеческой природы, первое узнавание, получение негатива, которое объективно (позитивно) проявится впоследствии в читателе как узнавание себя в герое. Каким образом явление единичное, каким является личность (чем больше писатель, тем больше и личность, уникаль-

ней, неповторимей, казалось бы, и неузнаваемой), оказывается и самым общим явлением на Земле? Каким образом Пушкин, рождением которого «откликнулась Россия на все свое историческое развитие», Пушкин, появившийся через сто лет после Петра, чтобы обозначить, каким явится «русский человек, быть может, через двести лет» (то есть уникальность мирового и вселенского порядка), — воплощен в героях, «понятных» любому читателю сегодня?

Природа литературы в этой наиболее общей природе человека «я и они», а движется и развивается в ней «я — это он», «он — это я», «я и они — мы». Узнавание есть обратимый процесс, оно — не в одну сторону. «Их — много, я — один», но вот он, оказывается, совсем как я... значит, по самой своей природе Я — и выражает, и отражает, и значит не меньше ИХ. Литература обобщает не только в смысле типологии — она соединяет. Что за слово!.. Со-един. Это — назначение литературы, и назначение героя — в этом же. Герой, в котором мы себя прочитываем, соединяет человека в авторе с другим человеком в герое, другого человека (героя) — с другим человеком (читателем), другого человека (читателя) — вообще с другим человеком (в том числе и автором).

Герой войны... герой труда... Великие полководцы, ученые, писатели, космонавты — лишь в малой степени, по сравнению с людьми не выдающимися, ничем себя не проявившими, способны стать героями литературными. То ли они слишком хорошо выразили себя в жизни, что их уже не вырвать из контекста истории, то ли автор слаб взойти на подобную им жизненную высоту (даже еще повыше — для дистанции изображения...). Залегшая в нас с детства омонимическая каверза в слове «герой» до сих пор, уверен, проявляется и в самом ученом человеке: критике, литературоведе, писателе и читателе. Чем же еще так привлекателен литературный герой даже в сравнении с героем настоящим? А тем, что он был и остается единственным способом прославиться просто человеку: не полководцу, не космонавту, не поэту. Литературный герой — тоже знаменитость, причем не меньшая. Онегин, Обломов, ничем не послужившие отечеству, даже менее любого «простого труженика», возведены на пьедестал славы, столь же долговечный, как и их творцы. Литературный герой есть памятник человеку живому, реальному, такому, какой есть, такому, как мы с вами, обычному человеку, сложному самой высокой и глубокой сложностью, равновеликой гению его создателя, — памятник человеку, великому в подвиге существования на земле.

Но — книга захлопывается, человек выходит из мира литературного в мир, именуемый реальным, где ему надо отстоять себя, и единство, пережитое в чувстве (когда — читалось...), оказывается, было — на бумаге.

Герой, однако, тоже не может жить (кончается ли книга гибелью или нет, безразлично). Почему? В этом ведь и разбирался автор, отыскивая герою траекторию жизни (сюжета), не противоречащую прежде всего его авторским нравственным и моральным установкам, но в то же время не противоречащую и правде жизни. Невозможная кривая, любое искажение которой с математической точностью определяется читательским, ничем, кроме себя самого, не вооруженным глазом.

Одна лишь любовь способна заполнить разрыв литературы и жизни. Эти две реальности, не встречаясь, зато и не врут друг другу. И книгу мы раскроем снова, и на улицу снова выйдем. И книга — это любовь, и любим мы в ней героя как себя. Мы любим героя так, как хотели бы, чтобы нас любили (именно нас, а не кого-нибудь в виде нас). Поэтому недостатки героя, нежелательные в коллективе или обществе, — простибельны. Не надо только путать автора с героем, а героя с соседом: герою и впрямь можно простить многое, ибо он есть великий посредник на этой земле. В этом его подвиг. Поэтому же он все-таки немножко и герой и в героическом смысле этого слова.

К этим очевидным умозаключениям о природе взаимоотношений «читатель — герой» я пришел не сразу и не таким уж простым для себя путем. Предшествовали им достаточно подробные и болезненные наблюдения в области других отношений — «герой и автор». Вот ряд замет (в меру «горестных»), расположившихся на полях двух романов, с двумя героями. Размышления эти спонтанны, произвольны, неподготовлены, внезапны для автора. Поэтому я предлагаю их читателю без изменений, на правах свидетельства или даже документа.

1

Мы вывели крупно, на отдельной пустой странице, название второй части — «Герой нашего времени» — и вздрогнули: все-таки наглость... все-таки Лермонтов... надо знать свое место.

Да, за последние сто лет Лермонтов, безусловно, произведен из поручиков в генералы, и обращаться к нему надо соответственно званию, через ниже и ниже стоящего началь-

ника. И его сомнительный «Герой», за те же сто лет, подвинулся по служебной лестнице, к нему тоже, пожалуй, не пробьешься на прием... Так и слышу: «Так то же Печорин! А у вас, я извиняюсь, кто?..»

Но перечитайте лермонтовское предисловие. Мы не можем отказать нашему времени в том, что намечалось уже сто тридцать лет назад. «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения» (1839).

Странное это, телескопическое, завинчивающееся оправдание... Лермонтов оправдывается перед публикой в том, что присвоил Печорину звание Героя Нашего Времени, а мы — проходит какой-то век! — извиняемся уже за одно то перед ним самим, перед товарищем Лермонтовым, что позволяем себе смелость процитировать его...

2

...Нас всегда занимало, с самых детских, непосредственных пор, где прятался автор, когда подсматривал сцену, которую описывает. Где он поместился так незаметно? В описанной им для нас обстановке всегда имелся некий затененный угол, с обшарпанным шкафом или сундучком, который выставляют за изжитостью в прихожую, и там он стоит так же незаметно и напрасно, как тот автор, который все видел как бы своими глазами, но только скрыл от нас, где были эти его глаза... Там он стоит, в глухом сюртуке, расплывчатый и невидимый, как японский ниндзя¹, не дыша и не перетаптываясь, чтобы ничего не упустить из происходящего в чужой жизни, не таящейся от него из доверчивости, или бесстыдства, или привычки и презрения к нему.

Читая и сличая с жизнью, покажется, что дух общежития и коммунальной квартиры зародился в литературе раньше, чем воплотился наяву, как раз в подобном авторском отношении к сцене: автор в ней коммунальный жилец, сосед, подселенный. Достоевский, наверное, еще и потому лучше всех «держит» многочисленную «кухонную» сцену, что сам никогда не скрывает своей «подселенности» к героям: он их стесняет, они не забывают, что он может их видеть, что он — их зритель. Эта замечательная откровенность соглядатайства делает ему опережающую время честь. Такая большая, объявленная, условность — истинно реалистична, ибо не выходит

¹ Средневековая японская секта шпионов («невидимок»).

за рамки реально допустимого наблюдения. Рассказ от Я в этом смысле самый безупречный — у нас нет сомнений в том, что Я мог видеть то, что описывает. Так же не вызывает особых подозрений сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице, но одним лишь его зрением, чувствованием и осмыслением, где только по видимому поведению и произнесенным вслух словам других героев можно строить предположения о том, что они думают, чувствуют, имеют в виду и т. д. То есть как раз субъективные (с точки зрения субъекта — автора или героя) сцены не вызывают подозрений в реальности изображенной реальности.

Зато сколь сомнительны, именно в этом смысле, объективно-реалистические решения, почитающиеся как раз собственно реализмом, где все выдается за «как есть», за «как было на самом деле», путем именно устранения той щелочки или скважинки, в которую подсматривает автор, тщательного ее замазывания и занавешивания. Это и заставляет нас как раз, уже и не по-детски, сомневаться в реальности литературного происшествия. Если нам не объявлена условность, субъективность, частность решения, то еще прочесть из снисходительности, как поаплодировать безголосому, можно, но поверить по переживанию и разделить — представляется затруднительным. Откуда он знает? С чего он взял?.. И если мы не знаем, как было на самом деле, то опыт подсказывает, как не могло быть. Ведь ни у одного человека нет такого опыта, в котором он не был бы непосредственным, хотя бы и пассивным, участником...

Следовательно, никогда, ни при каких условиях, ни для одного человека не происходило действия в общем, объективном, безучастном значении. Выдавать натужную «объективность» за реальность — достаточно самонадеянно. Сверху может видеть только БОГ, если предварительно договориться, что он есть. Но писать с точки зрения бога позволял себе лишь Лев Толстой, и мы не будем здесь даже обсуждать, насколько правомочны были эти его усилия. Тем более что наш герой назван Лево́й в его честь, не то нами, не то его родителями...

Приостанавливая разбег, мы хотим еще раз подчеркнуть, что для нас литературная реальность может быть воспринята реальностью лишь с точки зрения участника этой реальности. И что в этом смысле — то, что принято полагать за оптимальный реализм, а именно: все — «как было», как бы без автора, — является в высшей степени условностью, причем неоткровенной, не вызывающей доверия, формально формалисти-

ческой. То есть не стремление к реальности, как правило, объявляется реализмом, а лишь привычность литературных форм и даже норм.

И вот, имея столь похвальную убежденность в том, как правильно, мы стоим в значительном затруднении перед практическим сейчас следованием этой убежденности... Так как мы решаем все через героя, через нашего Леву, а то, что с ним произошло в этой сцене, чему он был свидетелем и участником, пока еще, по достигнутому им развитию, не может быть ни узвано, ни расслышано, ни понято им, то растягивать в последовательное изображение то, как он не понял, не услышал и не увидел, является и слишком сложной технической, и слишком технической задачей.

Тем более что не только неподготовленность Левы нам помеха, а и то, что в этой сцене все пьют довольно много. А по опыту, и своему и предшественников, можно утверждать, что самое сомнительное и спорное в словесной передаче — это мир ребенка, мир пьяного и мир фальшивого или бездарного, — ни то, ни другое, ни третье ни разу не имело достоверного самовыражения, а воспоминания подводят всех. На эти вещи у нас будет всегда свой взгляд, потому что детьми мы себя не помним, пьяными — не запоминаем, а фальшивыми и бездарными — не узнаем.

«Так дети не говорят, так дети не думают» — столь пространенный упрек пытающимся серьезно писать о детях. Бесполезно доказывать, что нет, нет, именно так дети говорят, именно так думают — столь убеждены все взрослые, что знают, как... Взрослые, в лучшем случае, всерьез воспринимают свою заботу о детях, но не самих детей. Потому что «взрослым» и без того достается от жизни, чтобы иметь силы быть столь же серьезными, как дети. Полная мера представления детской серьезности сильно обескуражила бы, обезоружила и обессилила их. Сама природа, что ли, позаботилась об этом барьере? — но это так: сколько не имей дело с детьми, вряд ли станешь больше знать о том, кто они такие...

Как это ни удивительно, почти то же — с пьянством: сколько ни пей, ты не узнаешь о пьяных больше, чем уже знал.

3

...Возможно, все развивалось значительно спокойней, чем описано, без пафоса и драматизма ломки... Тем более что было уже обречено некое обещание, произведен намек,

что, «возможно, другая совсем семья у нашего героя», имелся в виду «второй вариант семьи Левы Одоевцева, такой вариант, в результате которого опять получится ровно такой же герой». (Далее следовало неискреннее извинение за неудачность выбора самого героя в героиню.)

Допускать существование «другого варианта» жизни героя — все равно что рубить под собой сук: естественную убежденность читателя, что все происходило именно тем способом, как написано. Однако допустим. Предположим другой вариант. Что неизбежно совпадет с первым? Прежде всего хочется сохранить намек на родовитость в далеком и изжитом смысле слова... Почему нам это так важно, мы сами не можем до конца объяснить...

Возможно, на нас, как и на нашего героя, произвели впечатление еще школьные рассуждения о «природе типического» в литературе, в частности, что и единичные явления жизни могут стать предметом типического изображения, если писатель просматривает за ними явления, лишь сейчас единичные, но которым суждено будущее (Рахметов). Что-то в этом смысле руководит и нами, хотя и наоборот: Леве не суждено никакого будущего, хотя он и единичен, как Рахметов. Нам так же важно, что для Левы это его пресловутое «происхождение» как бы никакого не имеет значения, что он «скорее однофамилец, чем потомок», что он как бы вполне современный молодой человек (лучше или хуже нашего замечательного молодого современника — другой вопрос). Но нам важна та скрытая тайная атмосфера его семьи, которая и делает его существование в некотором роде уникальным.

И нам продолжает казаться, что именно на единичных и уникальных примерах, на так называемых «исключениях», которым положено (по определению) подтверждать правило, — именно на них и можно выявить многие чрезвычайно современные и типические явления, что именно в их единичном опыте особенно четко формируется общее для всех время, и, соответственно, если бы мы взяли примеры типические, нам для достижения того же эффекта современности пришлось бы поставить их в столь уникальные сюжетные положения, что достоверность повествования могла бы показаться сомнительной. Проблема типического в литературе, на наш взгляд, была революционно перевернута самой историей. Если в четко разграниченном классовом обществе герой обязательно нес в себе формирующие классовые черты (родовое начало характера) и они в сочетании с чертами личны-

ми и современными производили литературный тип, который, возможно, и действительно необходимо было подсматривать, собирать по черточкам и обобщать, то в наше время герой почти лишен этой родовой основы или она мелькнула в нем некими реликтовыми, неузнаваемыми и непонятными ему самому раздражителями,— а само время столь решительно и бурно проехалось по каждому отдельно взятому из общей, почти бесклассовой, массы человеку, что каждый человек, с мало-мальски намеченными природой чертами личности, стал и тип, в котором, по принятому выражению, как в капле воды отразился весь мир и как в капле моря выразилось все море. Тут наше рассуждение переходит уже в очень специальную проблему социальных и исторических соотношений характера и личности, приводящих к перерождению самого литературного метода реализма, если он только хочет оставаться реализмом... и мы себя притормаживаем.

Поэтому-то и наш Лева — тип, несмотря на свою принадлежность к вымершей породе. (Любопытно, что вплоть до настоящего времени и, судя по литературе, особенно непосредственно после революции так бытовало в разговоре слово «тип» и даже словечко «типчик» в отношении людей, как нам кажется, особенно легко поддававшихся формированию временем.)

4

...Кто обмывает? Кто бегаёт с гробом?.. Кто стрижет на кухне составные части салата?.. Кто топит котят? Вот котят-то как раз и топят самый что ни на есть нежный человек. Другой за это не возьмется... Покойная их топила.

Монахов ее хоронил. (Главный герой — неродную бабушку...)

Итак, слава второстепенному персонажу! Это именно он хоть что-то делает за героев — чувствующих и живущих. Это он приносит им телеграмму, довозит до дому и оказывает первую помощь. Обслуженные со всех сторон, подключенные проводами разного рода к свету, воде и информации, они получают время и силу на те мысли и чувства, которые годятся в прозу. Прозаик мог бы и впрямь полагать себя взобравшимся на пирамиду жизни, властвуя уже и над самими героями, если бы в своей жизни бывал бы так же хорошо и невидимо обслужен, как его герои. Но ему в жизни все время приходится заниматься именно тем, от чего он освобождает героев,— в жизни он перегружен функцией второ-

степенного персонажа; для себя он далеко не так свободен, чтобы успеть ощутить жизнь, доступную его героям. Все закругляется, замыкаясь в кольцо: властвуя над героями, он для них напишет книгу, которую они возьмут в руки, или захлопнут, или забудут в такси, — напишет на правах того же, кто их довез или принес им телеграмму. И прозаик устает, и его симпатии все более располагаются к случайно упомянутым вскользь и тут же пропавшим со страницы тетушкам и возницам, пьяным водопроводчикам и даже милиционерам, его начинает раздражать настойчивая и эгоистическая жизнь героев: с чего это они вяли, что именно они живут, а я что, и жить не должен?! Денег у меня нет, семьи распались, и мне, не меньше, чем тому, кто не мне чета, «некуда прислонить голову». Больше! Потому что я к тому же, не в пример ему, смертен! На кого же потратил я жизнь свою? Второстепенные птицы имеют гнезда, второстепенные лисы имеют норы... Герой мой входит и выходит из своей квартиры, теряет, подлец, от нее ключи! Так ведь придет второстепенный, пусть пьяный и неумелый, слесарь и выпустит его, и вот он снова у себя дома... А ведь и я мог бы проводить свое время с кем-нибудь, кто мне дороже моего героя, так мне — негде! На том свете меня кто-нибудь напишет... помучит, конечно, но зато сам не заметит и не поймет, какими неизъяснимыми свободами принадлежности себе вознаградит за это... Но то беда, что даже Гамлет напишет Шекспира похуже, чем Шекспир Гамлета. Кто-то уже желчно подметил про упадок литературы, что в ней прежние персонажи стали самовыражаться, что последующую литературу стали создавать Башмачкины и Пироговы, Лебядкины и Передоновы. Возможно, он прав и в смысле критическом, но для меня он прав в вышеупомянутом смысле, его устами глаголет... Раньше я оберегал героев от смерти, теперь мне понятна великая традиция их изничтожения: нельзя оставлять их после себя, разращенных тою свободой, которая возможна лишь на страницах. И то сказать, что же это за конец романа?.. Герой идет по утреннему городу, розовый от рассвета, блуждающая улыбка идиота, символизирующая начало новой жизни, отражается в асфальтовой луже (потому что непременно проезжает на этой странице поливальная машина, ведомая второстепенным персонажем...), — куда он выйдет, перешагнув мелкое и не всегда даже встречающееся препятствие из дат и мест написания? Правильные герои умирают на последней странице, ибо, изнеженные в книжном пространстве, они просто не выдержат выхода за ограду обложки: там им

некому будет подать и поднести, там их решительное социальное падение из главных во второстепенные, на уровень живой жизни, совершенно не устроит. Так что смертельный исход на страницах для них даже в каком-то смысле гуманен. А если они таки перешагнут и расползутся по жизни, как по страницам? Боже упаси! Не с этим ли мы отчасти уже имеем дело? Разбредутся и еще в свою очередь напишут, а те, уже их герои, в свою очередь напишут?.. Не-ет, убивать!.. только убивать их в конце. Пусть читатель пожалеет, но зато подражать не станет. И дай бог ему счастья в его живой, второстепенной жизни. Но если вы не сторонники кровожадного романтизма, а так сказать, уже поддавшись демократическим тенденциям и симпатиям к второстепенному персонажу, отдаете предпочтение натуральной школе, то и тогда есть способ выпустить вашего героя, выращенного вами из второстепенных, за пределы художественности и обложки (что в определенном смысле и есть единство); тогда — снова свергнуть его на уровень второстепенного, унизить его, после недолгой центральности, так, довести до такого ничтожества и праха, чтобы убивать, право, и рука не поднялась (так, кстати, и справлялись с задачей лучшие представители натуральной школы). Такие хоть, выйдя за пределы, не выйдут из ничтожества, не возьмутся и за перо. Потому что взяться за перо — это уже быть героем (почему и берутся, не вникнув в омонимическую каверзу слова «герой», за перо герои литературные). Ибо та свобода, которой награждает своих героев автор, рождается из той, которую он героически отвоюет у собственной жизни, и то лишь в акте творения, лишь в акте творения!.. Но ведь и нет другой свободы. Герой и свобода — нет нерасторжимей понятий! А если достиг, а если испытал, а если убедился, что она таки есть (свобода!), — то пусть и гибнет, на то и герой. Ибо что это за герой, который не погиб? что это за участь, самому себе не веря, доказывать в очереди за пивом, что ведь — было! было! вон про меня даже написано... доставать пьяные разлохмаченные документы (все мое ношу с собой...) и среди них сквозящую на сгибах газетную вырезку или удостоверение... Ибо что это за герой, который вы-жил (язык не подведет, он подыщет глагол...)? А ведь и не выжил — а опять же погиб, только уже не как герой. Мало совершить подвиг, надо красиво погибнуть, чтобы стать героем. Тот и герой, кто красиво гибнет. То есть решительно и окончательно даря свой триумф людям, не получив «награду свою». Ибо что делать, когда и подвиг уже совершен, и почести возданы? Свобода лепит героя, но свобода —

это не то, чем можно воспользоваться. Ее надо или дано ощутить. Ой, не мало! Но что делать потом с этим уплощившимся остатком жизни? Куда его девать? На новый подвиг? Но подвиги — не заготовленная впрок форма, для которой требуется лишь смелость и решительность, чтобы войти. Смелых и решительных куда больше, чем свободных. А свободу после свободы не обретишь... Поэты — певцы свободы не потому, что воспевают ее, а потому, что гибнут. Оттого с ними и носятся, как с героями, что они удерживают свободу дольше всех и сохраняют за собой ценой гибели. Поэты — это герои самой литературы. Они уже не люди, но и не персонажи. Они — граница жизни и слова. Свободным, им ничто не грозит, кроме у-спеха, слова, равного слову «выжить». Но успех это не слава.

Куда проще на второстепенных ролях... Кто подсунет пейзажик за спину героев, кто даст передохнуть от настырности их бытия читателю? Кто тайком отдохнет в отступлении сам?.. Автор.

1970—1982



ПРОФЕССИЯ ГЕРОЯ



о определению ясно, что литературоведение лишено возможности ставить эксперимент в той же мере и в том значении, в каком эксперимент является орудием или методом в науках естественных. То есть литературоведение лишено возможности воспроизводить в лабораторных условиях те формы, которые оно постигает. Однако нет прямее способа нечто познать, чем попытаться воспроизвести и убедиться на собственном опыте. И частная попытка постановки такого рода опыта, возможно, не будет лишена интереса даже в случае неудачи или приблизительности результата.

Конечно, «текст в тексте», «текст внутри текста» как элементарный прием, как частная форма неоднократно воспроизводилась самой литературой в виде своего рода литературных иллюстраций (письма, документы, дневники, и т. д.) — такого рода попытки стоят у истоков жанров; окрепший же жанр содержит их в себе как литературный прием. Введение чуждого стилового начала в индивидуальный авторский стиль — действительно заманчивый прием быстрого обозначения временных координат повествования, способ обострения стилового чувства как у читателя, так и у автора.

Но эти виды литературного иллюстрирования текста характеризуются строго отмеренной конкретностью применения, определенного рода подчеркиванием условности и приема, сюжетной фигурой *оправдания*.

В данном сочинении я пытался делать почти то же самое, что и всегда допускалось литературой, но под несколько новым для себя углом: попытался пойти навстречу литературному факту изнутри его, имея ту же цель приближения к его поверхности, граничащей с окружающей действительностью (попытка застичь отражение со стороны амальгамы).

Условия опыта — я пишу некоего автора, а он, в свою очередь, пишет то, что именно он (уже не я) может написать.

Этот мой «герой», для упрощения условий «чистого» опыта, — молодой литературовед. Время действия — 60-е годы. Герой достаточно молод, чтобы пытаться выразить себя горячо и непосредственно, и достаточно неопытен, чтобы именно эта непосредственность и выразилась, гораздо более выразив его, чем то, что он хочет сказать. Его тема — духовное переосмысление трех поэтов: Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Такого рода глобальные устремления молодого интеллекта естественны: в окружающем мире он не находит свои чувства выраженными и поэтому считает, что ничего похожего на эти его ощущения еще не наблюдалось в мире, что он — первый. (Кстати, эти его ассоциации и параллели, с одной стороны, как бы не вполне профессиональные, с другой — мучительно чему-то соответствующие, к которым прибегнет герой в своем строительстве: три поэта, Бах — Моцарт — Бетховен, вера — гармония — личность и т. д. — сейчас весьма распространены и у нас, и не у нас¹, пробуждая в профессионалах чувство законной неловкости.)

Если три поэта — это то, о чем мой герой писал, то его биография, его неосвоенный опыт — это то, чем он писал. И хотя некоторые наблюдения и несоответствия в его сочинении любопытны даже специалисту, мне-то было любопытно изучить, каким образом воплощается личный опыт в неличном материале именно в том случае, когда пишущий совсем не собирался выдавать свои тайны, а даже, может быть, стремился их скрыть, выбирая для отражения своих идей предметы, бесконечно удаленные от него и во времени и в пространстве.

* * *

И прежде чем приступить, я вынужден сделать еще один коротенький ряд оговорок. Следует пояснить, как пришла мне в голову идея постановки такого рода опыта (писать чужой рукою...): на самом деле затея эта более естественна, нежели парадоксальна. Для того исследования, которое мы вместе проводим, Лева неоценимый помощник², пусть как человек он мне то нравится, то не очень. Впрочем, мы не обязаны лю-

¹ См.: «Dokumentation Mozart Todes». Köln, 1966; Kerner D. Mozart tod bet Alexander Puskin. — «Deutsches Medizinische Journal», 1969, № 24.

² См.: Солдат. — «Звезда», 1973, № 7; История однолюба. — «Аврора», 1975, № 1; Ахиллес и черепаха. — «Литературная газета», 1975, 22 января; Под знаком Альбины. — «Дружба народов», 1975, № 7; Молодой Одосцев, герой романа. — В кн.: Битов А. Дни человека. М., 1976.

бить друг друга, я не удивлюсь, если он меня терпеть не может, — лишь бы нам открытие свое завершить, а там... Вряд ли мы станем ходить друг к другу чай пить. Я его понимаю...

Ведь мне пришлось раздеть его, бедного!.. В его пользу следует сказать, что он это выдержал. Тоже ведь не всякий вынесет такое освещение, чтобы все, ну совершенно все про него видно и известно было; свет совести поярче света кино-юпитеров, и то мне один остроумный человек сказал, что вовсе не от утомления юпитерами носят кинорежиссеры темные очки, а чтобы стыдно не было. Да, Лева выдержал. Возможно, ему пришлось проявить даже больше стойкости, чем автору. Неприглядный получился у него вид, а все равно даже почти руку подать ему можно, зная про него все. Ведь профессию ему какую выбрал! Чтоб не писатель был, но все-таки писал. Чтобы жил литературою, на литературе, с литературой, но не в ней. Мне-то удобно стало, ему — нет.

И действительно, стоило мне заняться его пристрастным описанием: погрузиться в его семейные, исторические, любовные переживания и мытарства, развивая и формируя героя самой его жизнью и все не достигая того узла, в котором вся присвоенная нами проблематика должна была найти свое суровое разрешение, — все вроде стало получаться верно, но через время стала проступать какая-то даже большая неприглядность героя, чем я бы хотел и был намерен. В чем дело? Он все чувствует, думает даже кое-какие мысли, ничего скверного или подлого во всяком случае... но он ничего НЕ ДЕЛАЕТ. Странно было испытать это поражение авторского самолюбия. Ведь я вовремя сообщал, что он учится в школе, в университете, в аспирантуре, вот уже и диссертацию закончил, только еще не защитил. Где-то он даже работал, между университетом и аспирантурой, набрался опыта... Каждый может себе представить, как это непросто; однако по-прежнему — он ничего не делает. А когда такой чувствительный лоб ничего не делает, то поневоле станет несколько противно. У меня упоминались время от времени еще некие сокровенные замыслы работ, упоминалось, что замыслы эти вызывали чуть ли не восхищение сотрудников, во всяком случае способствовали закреплению за ним репутации даже «талантливому». И все равно оставалось это бездельное впечатление. И это окончательно топило моего героя.

Но нет худа без добра. Раз уж я так неудачно выбрал профессию моему герою, что никак его труд не облагораживал

его на страницах романа, то в этом же, понял я вдруг, и удача. Потому что вряд ли, избрав любую другую профессию, мог бы я приложить к роману непосредственно продукт труда моего героя: скажем, сноп пшеницы, или паровоз, или мост... А здесь — я же могу привести в романе сам продукт его труда, опубликовав, скажем, какую-нибудь статью Л. Н. Одоевцева из тех, что он сам считает у себя «за дело», или из тех, что вызвали наиболее горячий отклик его соратников...

Вспомнил, что еще на аспирантской скамье была им написана очень неожиданная, по времени, уровню и обстановке, некая большая статья «Дуэль Тютчева», о трех стихотворениях Пушкина, Лермонтова и Тютчева. Статья эта надела ла «внутреннего» шуму: ее многие прочли, и она произвела... Работа была, мягко говоря, не вполне научна, но, пожалуй, талантлива и написана хорошо по-русски, таким летящим, взмывающим слогом, была свободна.

Мы видели ее однажды на кафедре, уже желтую, с потрепанными ушами... Она там хранилась, по-видимому, как беспрецедентный случай. Ею гордились, не перечитывая, и кое-кому, из-под полы, показывали. Так прочли ее и мы... Статья во многом наивна сама по себе, во многом *стала* наивной за эти годы, но она по-прежнему свежа тем, что она не о Пушкине, не о Лермонтове и, тем более, не о Тютчеве, а о нем, о Ле-ве... в ней сказался *его* опыт.

Сначала я подумал, что вот ее и приведу целиком, чтобы никто из читателей уже больше не сомневался в том, что делает мой герой и как он это делает, но потом решил, что публиковать специальное исследование в художественном все-таки романе есть некое излишество по отношению к терпеливому читателю. И тогда мне пришлось пересказать ее отчасти своими словами, с тем, чтобы лучше оттенить в этой статье то, что необходимо для понимания Лева. Тем более что у меня и действительно в нужный момент не оказалось этой статьи под рукой и мне пришлось восстанавливать ее по впечатлению от давнишнего, хотя и внимательного ее прочтения. Таким образом, статья оказалась оснащенной необходимым авторским отношением и комментарием — слишком уж много Лева, по молодости лет, высказал в ней бесспорно спорного. Однако сочинение Л. Одоевцева показалось мне во многих отношениях настолько любопытным, что я решил выпустить эту главу вперед романа, благо она и была написана отдельно и, должен признаться, до некоторой степени вываливается из него.

Итак, статья называлась «Дуэль Тютчева».

Статье были предпосланы два эпитафия, напечатанные не друг под другом, а бок о бок, параллельно, что отчасти говорит не только о содержании, но и о методе...

И чувства нет в твоих очах,
И правды нет в твоих речах.
И нет души в тебе.

Завистник, который мог
освистать Доп Жуана, мог
отравить его творца.

Мужайся, сердце, до конца:
И нет в творении творца!
И смысла нет в мольбе!

Пушкин о Сальери, 1832

Тютчев, 1836

И Лева продолжает сопоставление. Он берет два хрестоматийных школьных стихотворения: «Пророка» Пушкина и «Пророка» Лермонтова, — и это бы была не новость^{1*}, но он нашел третьего, и так они у него охотно сошлись!.. Третьим оказалось стихотворение Тютчева «Безумие». Все три были написаны в разные годы, но Лева радостно употребил арифметику, вычел из дат написания даты рождения, и во всех трех случаях получил один и тот же результат — 27. Леве шел двадцать седьмой, и это вдохновило его. Первым из всех четырех двадцать семь исполнилось Пушкину в 1826 году («Пушкин еще успел родиться в XVIII веке! — восклицает Лева. — Этот один год очень знаменателен...») — и он написал своего гениального «Пророка». Но и в другие годы (и эпохи, думал Лева, подставляя себя) люди достигали того же возраста: Тютчев — в 1830-м** (он опоздал родиться в XVIII веке, что тоже знаменательно, отмечает Лева), Лермонтов — в 1841-м (Лева — в 196...м, добавим в скобках), — и их начинали волновать те же вопросы.

Какие же это вопросы?

Лева утверждает, что суть их сводится к проблеме непрерывности. Что он подразумевает под этим словом, не сразу становится понятным, но и потом — понятно не до конца. Лева говорит, что люди рождаются и с этого момента живут непрерывно до двадцати семи лет (год-два туда-сюда — все

* Арабскими цифрами обозначены примечания в конце статьи.

** Интересно, как бы Л. Одоевцев повернул свои выкладки о возрасте, прочти он своевременно следующее странное свидетельство:
«1873... Июль...

7. Суббота. Ездил в Царское Село к Тютчеву и не видел его. Он опять без сознания. Я узнал, между прочим, настоящие года его: ему 78...».

А. В. Никитенко. Дневник, т. 2, с. 490.

То есть 1794—1795 года рождения...

равно в двадцать семь, утверждает Лева), они живут непрерывно — и в двадцать семь умирают. К двадцати семи годам непрерывное и безмятежное развитие и накопление опыта приводят к такому количественному накоплению, которое приводит к качественному скачку, к осознанию системы мира, к необратимости жизни. С этого момента, говорит далее Лева, человек начищает «ведать, что творит», и «блаженным» уже больше быть не может. Полное сознание подвигает его на *единственные* поступки, логическая цепь от которых уже ненарушима, и если хоть раз будет нарушена, то это будет означать духовную гибель.

В такой жесткой системе духа выживает уже только бог. Человек вымирает. Эта точка критична, конкретна и очень кратка во времени, нерастяжима как точка, и человек должен решить и избрать дальнейший путь, не опаздывая и потом уже не оглядываясь. Перед ним три дорожки, как перед богатырем. Бог, черт и человек. Или, может быть, бог, человек, смерть. Или, может быть, Рай, Ад, Чистилище* (и эти образы, утверждает Лева, взяты из нашего опыта, измеренного не исторически, а лишь длиной одной человеческой жизни). Пушкин, Тютчев и Лермонтов выбрали из трех и каждый свою. Пушкин выбрал бога (или у него хватило гения жить непрерывно до тридцати семи, что, в общем, одно и то же); Лермонтов предпочел смерть прерывности, повторности, духовной гибели; Тютчев продолжил жить *прерывно*. В двадцать семь умирают люди, и начинают жить тени — пусть под теми же фамилиями, но это загробное существование, загробный и мир. На пороге его решается все, вся дальнейшая судьба души. Поэтому-то и обратились к одному и тому же три гения и все трое ответили по-разному. Они всё спорили с первым, с Пушкиным. Тютчев даже злобствовал (один Лева, через сто-адцать-ать лет, протянул ему руку...).

Мы, конечно, слишком сжато и бесстрастно передали то, что волновало Леву, т. е., возможно, ничего не передали, но мы читали статью давно и уже привыкли бродить в потустороннем, теневом, загробном, по определению Левы, мире. Нам трудно соотноситься с тем, что мы уже успели забыть...

А Лева, благословясь, начинает литературную часть статьи с одной примечательной оговорки... Что вот он берет три бесспорно гениальных стихотворения, написанных тремя

* Нам не хотелось бы исключить совсем эти Левины построения, как к делу не относящиеся. Они Леву — характеризуют. В его возрасте бывают поражены числом «три», ибо оно означает рождение ряда, первую родовую схватку опыта.

бесспорно гениальными двадцатисемилетними поэтами. Все три стихотворения абсолютны по форме и поэтической выразительности. Именно поэтому он берет на себя смелость, не вдаваясь в обсуждение развития поэтических форм, сравнить их по *содержанию*, что в науке в последнее время не принято, потому что содержание — есть предмет не вполне научный. Раз так, то он выступает как критик... Пусть меня простят, заявил Лева, что я сличаю не форму, а смысл.

Вся статья в целом была написана откровенно («со всей прямоотой») в пользу Пушкина. Во имя его... Лева поставил ему в заслугу высокое отсутствие личного, частного Я, а наличие лишь высшего, общечеловеческого Я, страждущего исполнить свое назначение на земле. И действительно:

Духовной жаждою томим...

Все восхищало здесь Леву. И точность записи духовного сюжета, и лаконизм, почти нечеловеческий, «нагорный». И полная неважность личного, житейского, в чем-то непосредственно заинтересованного Я перед Я духовным и божественным...

Прямой и смешной противоположностью являлся для Левы «Пророк» Лермонтова. Это была тоже гениальная по точности запись сюжета, но и только. Не совсем уж не духовная, но «додуховная», юношеская, чуть ли не подростковая. Самовыражение гениальное, но сам, кто выражается, словно бы «еще не гениален». Вернее, он-то гениален, но то, что он выражает, совсем уж негениально. (Лева не до конца обижал Лермонтова, потому что «Пророк» — последний в томике, чуть ли не завещание, дальше дуэль и смерть, так что «исправиться» Лермонтов уже не мог.) Каждые первые две строки строф стихотворения свидетельствовали для Левы о бесспорном природном гении Лермонтова; если бы все оно было составлено из этих первых строк минус вторые, то все было бы так же хорошо, почти как у Пушкина. Но зато вторые две... — боже, зачем же так! — все насмарку; начал за здоровье, кончил за упокой; теза — прекрасна, антитеза — насквозь лишь детская, наивная обида: не признали, не отблагодарили! Но ведь именно в этих, «задних», строках — сам Лермонтов, именно их он противопоставляет от себя первым двум, которые как бы не его, чьи-то, опровергаемые самой жизнью — пушкинские... Лева разбил это стихотворение и построил как диалог: начинает как бы Пушкин (густым юношеским баском, поскальзываясь в фальцет) — отвечает, обиженно бубня, сам Лермонтов, жалуясь на какую-то детскую, дворовую, игровую несправедливость... Например:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведение пророка...

(перебивая, тонко и сердито).

В очах людей читаю я
Страницы злости и порока!

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья...

(срываясь в слезы):

В меня все ближние мои
Бросали бешено камня...

И так далее, и в том же духе. Вот вам, заключает Лева, то недостойное и жалкое поведенье, которое неизбежно свойственно каждой «я»-личности, вступающей в борьбу, предъявляющей миру свои права. Чем и велик Пушкин, что его это не занимает, что он выше и *занятей*, чтобы обижаться на боль (мозоль) собственного тщеславия... Лермонтов, в определении Левы, словно бы за всё ждет признания и благодарности, поглаживания, — обиженный мальчик...

Это же само человечество! — восклицал дальше Лева. — Ни с того ни с сего обиделось на самого себя или споткнулось о камень и еще в досаде пнуло его ногой — обиделось на камень и заплакало... Пушкин и Лермонтов, пускался он в свободные аналогии, как Моцарт и Бетховен. У одного — еще целое здание мира перед глазами, храм, ясность; другой — забежал туда и потерялся, видит каждый раз какой-нибудь угол или балку, хочет воздуха, света и забыл, где выход... Видит балку — она и становится миром, на нее и проливается и печаль, и злость, и отчаяние: некрасивая балка, нехорошая. Или опять же: угол, паук в нем, — обидно. В раздробленном на кусочки мире человек входит в каждый кусочек, как в мир; появляется Я — «свое», ущемленное, сопротивляющееся самому себе, борющееся во внезапном закутке, само себя хватающее и царапающее и противопоставляющее себя собственной тени. «Что Бетховен после Баха и Моцарта?.. — восклицает Лева. — Бурная борьба под свалившимся с балкона и накрывшим с головой одеялом»*. «Я» уже кричит во весь голос, что оно Я, и обижается, что не слышно его, что не слышно уже ничего, потому что все одновременно орут свое Я и не слышат ни себя, ни тем более другого...

Так решительно и образно расправился Лева (открещивался от самого себя, добавим в скобках). Это еще хорошо,

* Оставим музыку на совести Левы... (А. Б.)

чисто и понятно: Пушкин — Моцарт, — но вот появляется, кроме шумного и несчастного Лермонтова-Бетховена, Сальери-Тютчев... Хотя он и раньше Лермонтова (ему раньше двадцать семь), но он *позже*, он ближе к нам, он нам как бы *современней* по духу. Тоже утерев из виду ориентир и целое здание, он «не расплакался, как Лермонтов без бабушки», а тщательно, глубоко присмотрелся ко всем паучкам и уголкам одного из притворов. Пушкин еще не знал такой пристальности, он стоял на свету и на просторе, но Тютчев-то почувствовал, что он видит то, чего Пушкин не видит, а этого за ним не признают, что он — *дальше*... Это мы уже, спустя век, признаем, а тогда — нет; тоже, как и Лермонтову, не досталось ему все сразу (как Пушкину) — но иначе, злобней, мелочней реагирует Тютчев. Ему не ласка нужна, как Лермонтову, ему — памятник. Он хочет себе *места*. Смотрите...

И дальше Лева тем же приемом строит параллель пушкинского «Пророка» и тютчевского «Безумия». Только если Лермонтов говорит в открытую, на той же площадке, лишь выглядит смешно, — то «этот» (Тютчева Лева уже не пожалел) и не на площадке, а из-за сцены, из-за кулис, спрятавшись, тайком, громким шепотом: за каждое пушкинское слово — словом, секретным, потемным, — даже не перебивает (как Лермонтов), а тихо глушит, вслед и одновременно со словом пушкинским...

ПУШКИН. «Пророк»

Духовной жаждою томим,
 В пустыне мрачной я влачился,
 И шестикрылый серафим
 На перепутье мне явился;
 Перстами легкими, как сон,
 Моих зениц коснулся он:
 Отверзлись вещие зеницы,
 Как у испуганной орлицы.
 Моих ушей коснулся он,
 И их наполнил шум и звон:
 И внял я неба содроганье,
 И горний ангелов полет,
 И гад морских подводный ход,
 И дольной лозы прозябанье.

ТЮТЧЕВ. «Безумие»

Там, где с землею обгорелой
 Слилсся, как дым, небесный свод, —
 Там в беззаботности веселой
 Безумье жалкое живет.
 Под раскаленными лучами,
 Зарывшись в пламенных песках,
 Оно стеклянными очами
 Чего-то ищет в облаках.
 То вспрянет вдруг и, чутким ухом
 Припав к надтреснутой земле,
 Чему-то внемлет жадным слухом
 С довольством тайным на челе.
 И мнит, что слышит струй кипенье,
 Что слышит ток подземных вод,
 И колыбельное их пенье,
 И шумный из земли исход!..²

Тютчев — как характерна краткость!.. Его яду хватило лишь на полпушкинского стиха. На вторую, божественную (уже не процесс к богу — обретенный бог), половину пушкинского стиха Тютчеву не осталось силы: он отполз. Так рассуждал Лева.

Пушкин открыто рассказывает, как у него было дело с богом. Лермонтов довольно линейно и монотонно жалуется, как у него не вышло с богом. И оба говорят от «я». У Тютчева в стихотворении нет «я». Он его скрыл. Он утверждает свое мнение о другом, а его самого — нет. Он категоричен в оценке — и ничего не кладет на другую чашу весов (не оценивает себя). Такое впечатление, что он хочет уязвить, оставшись неузнанным. Какая-то есть агрессивная обида в наблюдении и суждении, на которое ему не ответят. Он не надеется, что его услышит тот, над кем он жестоко иронизирует, и поэтому успевает спрятаться, прежде чем его не заметили. Ведь самое, быть может, обидное для самолюбия: нанести оскорбление — и чтобы его не заметили...

Пушкин отражал мир: отражение чистое и ясное; его «я» — как дыхание на зеркале — появится облачком и испарится, оставив поверхность еще более чистой. Лермонтов отражает себя в мире открыто, полно, не подспудно... и как бы мутно ни было отражение — это все он, он же. Тютчев, более обоих искусный, *скрывает* («Молчи, скрывайся и таи» — гениальные стихи, в том же тридцатом году: их тоже ввязал Лева в свой орнамент...); он первый скрывает что-то — самый свой толчок к стиху, занавешивает его, прячет, даже отсекает сюжет, и в результате он, Тютчев, такой всем владеющий, не выражает себя, а сам оказывается выраженным. Так заключает Лева, пытаясь формулировать некий парадокс мастерства, границами своими непременно очерчивающего очаг поражения, язву души, рак индивидуализма. Только откровенность — неуловима и невидима, она — поэзия, неоткровенность, самая искусная — зрима, это печать, каинова печать мастерства, кстати близкого и современного нам по духу.

Но не надо Тютчева полагать «опередившим время» — он частный случай своей эпохи, который стал ныне всеобщим. Он не прародитель, а прецедент во времени, если только пытаться заключить о нем по законам его времени, а по каким же еще законам его судить? По нашим? — «закон не имеет обратной силы». До таких парадоксов договаривался Лева. Но далее он договаривался и до более странных...

«Тютчев как убийца Пушкина» — одна из самых впечатляющих глав. Она — не то сама опыт в криминалистике, не то предмет для криминалиста, не то пример из психиатрии, не то свидетельство для психиатра. Во всяком случае, психоаналитику — раздолье... Автор статьи строит некое неустойчивое сооружение из дат, цитат и ссылок, некую таблицу, напоминающую Менделеевскую, где буквы и цифирки, кое-как уцепившись хвостиками друг за друга, держатся на одном трении, — строит довольно, впрочем, нетерпеливо и торопясь дойти до того, ради чего он строит. (Мы не в силах, естественно, вспомнить все его выкладки.) Суть этих выкладок сводилась не к собственно доказательству, а к доказательству непротиворечия, возможности Левиной версии. Он высчитывает «тактику» Тютчева в издании своих стихов. Он окружает «Безумие» плотным кольцом стихотворений, опубликованных Пушкиным же в предсмертных «Современниках». Он рассуждает, мог ли читать Пушкин «Безумие» в некоем альманахе, где оно было единственный раз опубликовано. Характерно, что «Безумие» не было включено (хотя по уровню поэзии могло бы...) в цикл, предложенный «Современнику»; характерно, что ни в какие прижизненные издания Тютчев более его не включал, словно хотел, чтобы «быльем поросло». И еще целый ряд подобных предположений, и все это он как-то доказывает...³

И тут Лева делает некий стремительный, завинчивающийся логический переход от того, что «что-то есть» в отношении Тютчева к Пушкину, к тому, что «что-то было» в отношениях этих. Что-то было такое, что-то имело под собой... был предмет этих отношений, между ними был сюжет и, что самое жгущее для Тютчева, Пушкиным не замеченный. Дальше Лева выговаривает слово «дуэль» и долго и красиво, от предложения к предложению, сшивает им рвущиеся края своей идеи, как челнок в швейной машине... туда-сюда. Мы хорошо запомнили это колебательное движение. Дуэль... дуэль, которой не было... дуэль, которая была... именно это и дуэль. Дуэль тайная, потому что никто, кроме одного из дуэлянтов, не знал о ней, — дуэль явная, в которой один из противников просто не заметил, что с ним стрелялись (мало ли было у него вызовов и дуэлей?).

И через тридцать с лишним лет, через двадцать пять лет после гибели Пушкина Тютчев помнит, и ох как помнит! Не так уже много у него перекличек в стихах через тридцать лет — а тут цитата... И это уже дважды скрыто, трижды зарыто. Скрывается уже факт «Безумия», оно переписывается

и переадресовывается Фету...^{*4} в тоне менее «задетом», более эпическом, умудренном и смиренном (усталом?):

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой, —
Они им чуют, слышат воды
И в темной глубине земной...

«Иным», видите ли... «Пророчески-слепой»... здесь наконец прорастает слово «пророк». Значит, уже согласен с тем, что «пророческий», но продолжает ревновать и ненавидеть саму природу явления — «инстинкт», которым не обладает. «И в темной глубине земной» — с тютчевским же многоточием — это, чуть ли не из могилы, все еще «чует и слышит» Пушкин**.

Этому четверостишию противопоставлены четыре строки вялые и в себе неуверенные... И если первые четыре — о Пушкине, то им противопоставлен то ли Фет, то ли некий образ вообще «посвященного» поэта, включающий в себя и Тютчева. И что забавно: единственный, быть может, кто не противоречит идеалу поэта, выраженному в этих противопоставленных строках, так это тот же Пушкин; Тютчев оспаривает Пушкина Пушкиным же...

Что же касается «водоискателей» (на которых ссылаются все исследователи)⁵, якобы послуживших прообразами для обоих стихотворений, то что же в этих несчастных и ничтожных так лично, так конкретно, так дневниково задело Тютчева? Такого мастера именно *конкретной* поэзии, так новаторски введшего именно конкретные детали личного, даже частного, подлинного опыта в свою поэзию? Чем они его обидели, водоискатели?.. Не странно ли импортировать мимолетное внешнее впечатление, пусть даже яркое, но не вызвавшее прямого поэтического отклика; из Ниццы в Петербург, чтобы там, спустя месяцы, отреагировать на него с такой непосредственной страстью. «Водоискатели», следует заключение, та же тютчевская новаторская «ширма», которой отгораживается поэтическое переживание, выраженное необычайно отчетливо и конкретно, — от *сюжета* этого переживания.

Что же в этом случае — сюжет?

Сюжет — обида. Причем сложная, многогранная, много-

* Кстати, отмечает Лева, если Пушкин мог читать и не читать «Денницу» 1834 года, то Фет почти наверняка ее не читал и «Безумия» не знал и отнесся к посвященному себе стихотворению как к новому...

** В тоне «смирненном и усталом» чудится Леве некстати потупленность старого Дантеса: «Бес попутал...»

поворотная. Самая тайная, самая глубокая, скрытая едва ли не от себя самого, обида, которую тем более легко было скрыть и тем более трудно заподозрить, потому что со временем Тютчев, очевидно, показал всем (и себе?), что он «*тоже*» гений, — обида эта была на самую природу, вследствие чего он так замечательно и надолго над ней задумался. (Это уже слишком! — воскликнем мы.) И никогда не ощутил бы он этой обиды, если бы не было рядом, бок о бок, затмевающего и опровергающего всякую логику постепенного возвышения и роста, примера для сравнения — Пушкин!

Все было «лучше» у Тютчева, в самой строчке — лучше, но чего-то все равно не было из того, что так легко, так даром (дар!), так само собой *было* у Пушкина. Тютчев при жизни пере-писывал Пушкина (в смысле — дальше, в смысле — перегонял), но Пушкин не видал его спины, а всё спина Пушкина маячила перед Тютчевым (так сказать, «манья преследователя»). И Тютчев знал втайне от себя, не выговаривая словами, но знал глубоко, что у него нет одной «маленькой вещи», казалось бы второстепенной, даровой, но которой уж совсем негде ни заработать, ни приобрести... а Пушкину и знать было не нужно, что у него есть, раз у него было. Они были одного класса, но Пушкин — аристократичней: у него *было*, не задумываясь откуда; Тютчев — уже разночинней, он *хотел*, чтобы у него было, но у него — не было. Это была тютчевская щепетильность — заметить, что ему чего-то не хватает; никому и никогда не бросилось это потом в глаза — его дело было не проговориться. И он не проговорился. Проговорившись же (по собственному ощущению), тотчас прятал (как «Безумие»), но не уничтожал... Достался же гений — не великому человеку!.. Что его толкало? Чего ему не хватало? Он опоздал? Позавидовал? Посягнул?.. Но этого своего ма-ленького отсутствия, незаметного и неощутимого, нормального для обычного человека, но уродливого для гения, каким был Тютчев, и не мог он простить именно тому, у которого было все, — Пушкину.

Из этого мог быть один выход: признание и дружба самого Пушкина. Чтобы еще при жизни связались имена, и то, чего недодал господь Тютчеву (вот! осенило Леву, *счет* Тютчева с богом, в отличие от *разговора* Пушкина и обиды *Лермонтова*), — они бы отчасти поделили с Пушкиным, похлебав из одной тарелки, и этой тарелкой, которую можно поделить, лишь разбив ее, предметом хрупким и прочным, — быть соединенным в веках. Но Пушкину было не до того, чтобы следить, какую новую гимнастику выдумал г. Тютчев

в Германии... он носил свою железную трость. И он не заметил подтянутой фигурки г. Тютчева, с напряженным по красоте бицепсом под тонким сукном...^{*} И тут — вторая обида, тем более сильная, что вступает в резонанс с первой (она могла ее погасить, она же ее удваивает), — 1830 год. Тютчев почти пять лет не был в России и приезжает в Петербург, здесь читает в «Литературной газете» ту пресловутую статью, где Пушкин признает талант бесспорный — за кем?! — за Шевыревым и Хомяковым и отказывает в нем Тютчеву!⁶

Возможно, они даже встретились где-то мельком (у Смирдина, по предположению Левы); Пушкин прошел мимо, раскаленный, белый, сумасшедший, не обратив внимания на трепет и подрагивание незнакомого молодого человека (которому двадцать семь — не так мало! — это возраст самого обидчивого самоощущения пропущенной жизни, возраст прощания с непрерывностью жизни...), который уже пишет свои совершенные и более «далекие» стихи, пребывая в тени и неузнаваемости... Про себя-то Тютчев всегда знал, для себя-то он никогда не был «второстепенным» (по определению Некрасова), как для истории... А где же Пушкину в это лето замечать хоть что-либо? Когда Гончаровы наконец дали согласие; когда он вырвался от образцового и непривычного жениховства в Петербург, где «к стыду своему признаюсь, что мне весело...»⁷ (как и где там ему весело?..); когда вокруг него особенно сгустилась мелочная атмосфера непризнания и дележа славы («пересмотра») и литературная жизнь ему уже успела опротиветь до крайности; когда впереди у него — Болдинская осень, то есть внутренние давления развиваются в нем, по-видимому, непереносимые?.. «Там, там он напишет!.. — восклицает, кажется, Лева. — Единственную драму, дважды поставленную при его жизни»⁸. Он может не заметить сейчас Тютчева, потому что уже видел его, знает давно и надолго вперед, насквозь, навывлет. Так он прошел мимо Тютчева, обдав его потом и ветерком, ничего не видя, посмот-

* Кажется, в этой связи не пощадил Лева и Бунина, проводя историческую параллель. Мол, «опоздавший», лучше, совершенней (как Тютчев) писавший Бунин, ревнует все признанные современные ему судьбы. И когда наконец переживает всех и остается один, последний и единственный, то всю жизнь потихоньку отодвигает себя от современников и подвигает себя поближе к Толстому и единственному современнику — Чехову, пытаясь восстановить историческую (временную) справедливость, попросту своими силами. У него, как у Тютчева, есть к тому все основания. Отступление это, как мы сейчас вспоминаем, называлось «Опоздавшие гении», и высказывалось намерение посвятить этой теме отдельную статью. Этой статьи мы не видели.

рел на Тютчева белыми глазами, взбешенными жизнью, как на вещь, не посторонившуюся, — значит, не живую... обошел, не видя. Может, он свысока раскланивался и улыбался оскальной, мышечной улыбкой... может, вызываяще, может, нагло...⁹, и Тютчев примерил на него только что перечтенный стих из начавшего выходить четырехтомника (собрание сочинений — первые публикации: какой разрыв! — несправедливо превышающий четыре года в возрасте) — примерил на него «Пророка», будто Пушкин, раз что-то написав, должен был уже ходить в этом стихотворении всю жизнь, как в пиджаке!¹⁰ Примерил и... обратите внимание, даже фон — петербургско-августовский, с духотой, маревом, пожаром... а сколько портретности в «Безумии», в стихотворении о незнакомых Тютчеву водоискателях! «В беззаботности веселой...» — где он наблюдал беззаботность водоискателей? («к стыду своему признаюсь, что мне весело...»); «стеклянными очами чего-то ищет в небесах...» — легко представить себе взгляд Пушкина, когда он никого не хочет ни узнавать, ни видеть: «С довольством тайным на челе...» Нет, это все портрет и портрет мимолетный, прозленный, задевший душу фотографа. Перечитайте «Безумие» — какая подробность описаний движения и жеста! Наступил на ногу и не извинился, что ли, Пушкин? Как мог Пророк наступить на ногу?! Мало ли чем он мог быть озабочен: восстановлением ли чести своего черного прадеда? снятием ли обвинений во дворянстве с «Литературной газеты»? суеверным ли страхом перед переменной судьбы, которой он так добивался (хоть в Китай, хоть жениться...)? — мало ли... Мы не знаем... А Тютчев как современник тем более, но в нем вдвойне прорывается желчь, и он пишет «Безумие» — с образом Пушкина — шамана, «водоискателя»... Петербург взбудоражен известиями об июльской революции — какой же Пушкин пророк!.. Политик Тютчев, знающий все пружины, без всякого чувства юмора выдающий рецепты России и Европе, — и никогда не бывавший за границей Пушкин...

Такое и еще какие-то предположения предположил Лева, кое-как их обосновывая¹¹. В частности, нападал он и на легенду об особой якобы благосклонности Пушкина к Тютчеву при публикации знаменитого цикла в «Современнике». И в заглавии, данном самим Пушкиным, «Стихотворения, присланные из Германии», усмотрел Лева, вразрез с привычным толкованием, не подчеркивание философской направленности лирики Тютчева, а просто — что они не из России, а из Германии, и нечего спрашивать у них по-рус-

ски¹². Именно это якобы имел в виду Пушкин. Но тут даже мы, не будучи специалистами, с ним не согласны.

Но вот с тем, как Лева заявляет, что вовсе необязательно вечно должен работать двигатель «Старик Державин нас заметил...», что надо немножко отвыкнуть все наблюдать так, как в недавней живописи — «Белинский и Гоголь у постели умирающего Некрасова»; что современники не жили, сговорившись насчет своего будущего значения и места в литературе, как нам по-школьному кажется, когда мы уже привыкли, что все прозревали насквозь в наши и ради наших дней... — с этим трудно не согласиться...^{*13} В этом сказался его личный опыт недавнего среднего образования...

Но тут уж Лева договаривается до совсем страшных вещей. Он ставит под сомнение искренность стихотворения Тютчева на смерть Пушкина! (Кстати, Тютчев и не опубликовал его при жизни.) Вялое, скованное, утверждает он, удовлетворенное стихотворение. Такое испытывает человек после кризиса, когда миновало. И проговорные словечки: «будь прав или виновен он» (о противнике); «мир, мир тебе, о тень поэта, мир светлый праху твоему...» (это — как «лежи, лежи...»). И все стихотворение, как благодное прислушивание к послеобеденной дреме...^{**}

И только в конце — искренняя, *совпадающая* сила:

Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь...

Характерно, что «вражду» еще «рассудить» надо...¹⁵ И не те же ли «водоискатели» отзываются: «слышать воду» и «слышать кровь»?

Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

* Что он не читал статью Ю. Тынянова «Тютчев и Пушкин», кажется нам непростительным для литературоведа, хотя Левина статья написана в начале шестидесятых и тогда статья Тынянова еще переиздана не была. Но «лазил» же Лева по иным недоступным источникам еще и значительно раньше?.. Впрочем, это характерное свидетельство, это типично для того времени — выпадение целых очевидных областей, даже при пристальном изучении предмета. Но если Лева тогда и не читал, то прочел позже, и тогда не мог не огорчиться и не обрадоваться одновременно. Огорчиться, что не он первый взял под сомнение отношение Пушкина к Тютчеву. Обрадоваться же — толкованию Тыняновым эпиграммы «Собрание насекомых»: «Вот Тютчев — черная мурашка, вот Раич — мелкая букашка», — если еще напомнить, что Раич был учителем Тютчева¹⁴.

** Здесь Лева приводит нестати пример из черного юмора Тютчева 1837 года. Поинтересовавшись судьбой Дантеса и узнав, что он выслан, Тютчев воскликнул: «Счастливец! Пойду Жуковского убью».

И вот эти две, уже замечательные, строки — подлинны. Первая любовь!.. — в этом отношении к Пушкину сам Тютчев. Первая и безответная. Всю жизнь терзающая и ревнуемая. И то облегчение, которое испытывает, вместе с как бы горем, неудачливый и сосредоточенный любовник от смерти возлюбленной: уже больше никому не станет она принадлежать, и это еще что... главное, никого больше не сможет любить. Уф! Но жить-то надо... и без Пушкина мы живы... с кем? — с ним, с Тютчевым.

Тут Лева написал еще много отвлеченных от Тютчева страниц, рисующих психологическую картину подобного чувства, написал со знанием и страстью, и в этом сказался, по-видимому, печальный опыт его первой любви. Как, в свою очередь, сказался и его опыт попытки сближения с кем-нибудь из живых кумиров при выкладках насчет тяги Тютчева к Пушкину, безответность этой попытки и в таком случае «уценки» самого предмета влечения («не очень-то и хотелось» и «сам дурак»). Мы не можем восстановить по памяти, но там было несколько примечательно разумных страниц психологических обоснований (тоже в отвлечении от Тютчева), свидетельствовавших также о личном опыте, о пережитости подобных вещей автором.

Затем следует какое-то неожиданное отточие, и статья обретает еще один, внезапный и для самого автора оборот, даже перелом...

...А вдруг был ответный выстрел? В конце концов, у Пушкина была реакция, которой можно и позавидовать, — он был отличный стрелок. Не раздались ли выстрелы одновременно? Только Тютчев знал, в кого, а Пушкин мгновенно — на шорох в кустах... Накануне приезда в Петербург не Пушкин ли написал сонет «Поэту»?¹⁶ Нет ли в нем ответа на всю возможную полемику, на любой выпад?

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Нет нужды приводить дальше это знаменитое стихотворение — его пришлось бы переписать целиком. Неважно, что в описанной Левоу встрече поэтов ни тот, ни другой не знали о существовании «враждебного» стихотворения: пусть Тютчев прочтет этот сонет через год, а Пушкин «Безумие» — никогда, — важно, что и «Безумие», и «Поэту» написаны одновременно — они-то и есть свидетельство досадной невозможности контакта. Не Тютчеву отвечал Пушкин — Булгарину, Полевому... но — и Тютчеву! А priori — по заслугам.

Эти два одновременных стихотворения свидетельствуют о поразительно разных уровнях сознания — глубокого и высокого. Тютчев знает, с кем спорит; Пушкин если и ведет полемику, то оппонент для него лишь невнятный и общий, унижительный источник раздражения, от которого он стремится освободиться как от чувства мелкого и низкого. Он не отвечает на то, что вызвало его к ответу, — то был лишь повод. Он надолго забежал вперед и ответил сразу на весь представлявший ему процесс, ответил полностью, не спадая до уровня полемики синхронной и личной. В этом смысле именно Тютчеву он и отвечал...

Ты сам свой высший суд...

И это не все... Тут Лева из области истолкований снова переходит к утверждениям. Был, был-таки и действительно ответный выстрел! Не на шорох впотьмах, а в реального Тютчева. Лежа, с локтя, в пуговицу... Хотя это отчасти и опрокидывало построения Левы о том, как Пушкин не заметил «дуэли», что он был выше этого... Выше этого зато, воскликнул Лева без всякой связи, Пушкин был всегда! Он неизбежно начинал *обнимать* явление, как жемчужина — инородное тельце. Для него словно не было усилием каждый раз выходить на орбиту... Было, было это усилие — и тяжкое! — позже скажет об этом Лева. — Суть в том, что не делать этого усилия каждый раз, как бы оно ни было ему тяжело, он не мог — в этом он был ограничен своим уровнем, буквально до уровня ограниченности, но — как бы с внутренней стороны собственной сферы был он от-граничен: бродил по куполу снаружи. Сам к себе же попасть не мог...

Т Ю Т Ч Е В, 1830
«Безумие»

Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое...
.....живет.

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод...
...Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,

П У Ш К И Н, 1831—1833
«Не дай мне бог сойти с ума»

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:
Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.
То вспрыгнет вдруг и, чутким ухом
Припав к надтреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!..

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья поли,
В пустые небеса.
Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь, как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку, как зверка,
Дразнить тебя придут.
А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров —

А крик товарищей моих,
Да брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков.

И опять Пушкин предупреждает удар... Мог ли он прочесть «Безумие», мог ли он узнать в нем выпад? Предположить, что кто-нибудь подsunул ему список... все можно предположить, только поверить трудно. И хотя исследователи не могут датировать это стихотворение Пушкина точнее, для Левы достаточно и того, что оно написано после «Безумия» и до его публикации¹⁷.

И опять Пушкин оказался *полнее* Тютчева... Как Тютчев мог лишь пародировать внешний вид «пророка» своим сопоставлением, но не мог ответить на его содержание, на «программу», — так Пушкин не мог ограничиться одним лишь сопоставлением «безумий», а был обязан (и способен) ответить, выразив отношение до ясного, до точного, до конца.

Чувствовалось, что Лева набрел на эту параллель в процессе работы, когда все у него в мозгу было уже «готово»: требовалось лишь доказать параллелизм «Пророка» и «Безумия», очевидный для автора и даже раздражавший необходимостью эту очевидность еще и как-то доказывать; требовалось, однако, свести как-то концы, с тем чтобы перейти к главному для Левы — выражению собственного отношения. И вот только он это все полууспешно проделал — и тут наткнулся... Это так явно прочитывалось в его работе, так «уши торчали», что даже трогало и вызывало симпатию: наткнувшись, удержаться он уже не мог. Ослепленный возможностью открытия, неспособный удержать в поле собственного тяготения все количество брызнувших из-под этой возможности допущений, он, однако, в неизбежной честности азарта, на

какое-то время начисто забыл о предыдущих своих построениях, они ему стали как бы не важны, и с истовостью, которая, надо сказать, никогда не достойна лучшего приложения, чем к тому, что ее вызвало, он занялся невозможной попыткой доказательства действительного параллелизма «Безумия» и «Не дай мне бог...». Действительно, можно понять Леву, сотворившего таки себе кумира: можно отказаться от дуэли с Тютчевым ради свидания с Пушкиным! Берясь за свой труд, никак не мог он рассчитывать или надеяться на это. Волна чувства слизнула его и отнесла совсем уж вдаль от науки, с тем чтобы выбросить к ногам Пушкина. Эта встреча оправдывала все. К чести Левы можно сказать, что он все и отдал. Он был вынужден отказаться от половины своих, гораздо более обоснованных, предыдущих предположений ради внезапного, но непреодолимого искушения. Ему пришлось не заметить за собой некоторой оскомины оттого, что Пушкин таки заметил Тютчева, что если это так, то весь последующий ряд, связанный с публикацией в «Современнике», должен был бы быть им пересмотрен: шутка ли, Пушкин удостоил выпад ответа, и какого! Одно из любимейших стихотворений досталось — и кому!.. Это мешало Левины карты, но — кто бы отказался от невозможного...

Ах, как хотелось бы Леве, чтобы «стеклянные очи» Тютчева взглянули в «пустые небеса» Пушкина, чтобы раскаленный пейзаж пустыни перекочевал сквозь тютчевское «Безумие» из «Пророка» в «Не дай мне бог...»! Леве могло казаться, что такое пересечение сняло бы все затруднения дальнейшего доказательства. Нам так всегда кажется, что только то и препятствие, что на дороге... Но — это было бы слишком «на пальцах» для Пушкина, поворачивает Лева. Даже если представить себе те редкие обстоятельства, абсолютно к тому же неведомые, при которых Пушкин познакомился-таки с «Безумием», то, безусловно, он — лишь глянул, лишь пробежал, не дрогнув. Его ответ был написан по впечатлению, а впечатление это было негативным. Причем негатив этот буквален до физического смысла, как в фотографии. По светотени эти два стихотворения соответствуют, как негатив и позитив. У Тютчева — сень в самом безумии, а пламя — вокруг; у Пушкина — наоборот (только хронология позволяет так сказать, потому что наоборот-то как раз у Тютчева, а позитив, как верное изображение, вышел у Пушкина...), у Пушкина — сень вокруг, а безумие — как пламя. Действительно, у Тютчева: тайное довольство и веселая беззаботность безумия — на обгорелой, надтреснутой земле, под

слившимся с нею, как дым, небом; у Пушкина: пламенный бред и забытье в чаду — на воле, в благостной прохладе ночи, леса, небес, пенья соловья... Но откуда волны-то взялись в лесу? — изумляется далее Лева. И тут, отмечая некоторый формальный блеск предыдущего построения, мы вынуждены отметить и некоторую натяжку: Лева объясняет это несоответствие в пушкинском стихе подсознательным отражением «водяной темы» Тютчева.

Но Лева и сам почувствовал это. «Ах, как это все, по сути дела, неважно! — восклицает он. — Все равно он не ему отвечал!» (Мы хорошо запомнили это запальчивое, из подворотни «он не ему».) Он, может, себе отвечал, переживая (а может, так и не пережив...) новый рубеж — возраст Христа. Не по силам, не по силам было Пушкину — на грани... Но он не сделал бы эту жалобу темой своей поэзии никогда. Пусть Пушкин не читал «Безумия» — но и этот пласт ему не чужд, но как иначе он вскрыт!.. Тютчев не поверил в соответствие Пушкина взятой им на себя роли и счел эту претензию безумием, осудив и остудив. Но Пушкин и не брал на себя роли, приписанной ему Тютчевым: он был Пушкиным — этого достаточно, но никто еще не знал в те времена, насколько Пушкин — это Пушкин (за что Лева не осуждает и Тютчева). Но как раз для Пушкина-то безумие и было исключено как выход. Им самим. Безумие, по Тютчеву, есть облегчение, избежание жара жизни, в которой ноша разума непосильна... но как раз Пушкин и пронес эту пошу, не роняя. Это для него «программа», если хотите... Тут Лева посвятил много места развенчанию легенды о пушкинской «легкости», развенчанию, для нас уже не новому: Пушкину-то, мол, нелегко было быть легким. И хотя легенду развенчать невозможно, даже доказав ее несостоятельность, пока она сама не умрет (на то она и легенда, дань языческому сознанию), — тенденция этого развенчания есть восстановление некоторой справедливости в отношении Пушкина: за счет воздания должного его гению недооценен его подвиг. Пресловутая пушкинская гармоничность всегда была для Пушкина не только вольным даром, но и сознательным, подчас утомительным, с возрастом почти непосильным, но неизбежным усилием. Не изменять гармонии, по Пушкину, — нелегкий душевный труд. Пушкин — брат Моцарту в произведениях, но не в жизни: все-таки Россия... Гармония и легкость его произведений, в том же значении отнесенная к его творчеству, а с творчества — на личность, заслоняет нам, выражаясь современным диалектом (тут мы цитируем Леву), «меру его сознательности»

(хотя достаточно — прочесть...). Пушкин «сознателен» в полной мере, чуть ли не более, чем ему положено по гению, во всяком случае более, чем это подходит просто поэту, поэту «вообще» (даже по Пушкину, «поэт по лире вдохновенной рукой рассеянной бряцал»). Легенда о легкости Пушкина живуча именно потому, что ходульный образ поэта, существовавший традиционно и до Пушкина, сместился у нас в сторону Пушкина, совпал с ним и уже не отлепится от него никогда¹⁸.

Далее Лева заключает, что со смертью Пушкина в поэзии *победил* Тютчев. Что масштабы современного признания Пушкина ничего в этом смысле не доказывают, никакого господства пушкинской линии нет. Что это была дуэль, в которой Дантесом был Тютчев. Дух пушкинской поэзии был убит в неявной и неравной борьбе. Удивленное восклицание Баратынского о Пушкине: «Так он же философ!» — прозвучало лишь в нем самом¹⁹. В 1844 г. и его не стало. В 1845 г. «Тютчев — лев сезона»²⁰ уже и для друзей Пушкина. Пушкину был оставлен почетный мундир поэтической формы — самого его не стало. К мундиру пришли несколько пуговиц и более изящный позумент и набили всякой тусклой душевной дрянью. «С каждым днем властнеет Тютчев...»²¹ Цельность, гармония, воздух, мир — все было порешено. Все это Лева пишет длинно и неявно.

И здесь я уже не могу даже приблизительно передать то, как он это написал. Боюсь, изображение невинности и темный его язык станут чисто стилевой задачей. Постараюсь хотя бы передать пусть не то, что он написал, а как я его понял, в каком, так сказать, смысле (все равно достаточно темном)...

...Хотя существование Пушкина и служит для нас содержательным оправданием, Пушкин нам ничем не польстил, кроме «Памятника». Но и обращение в «Памятнике» к нам (главным образом в виде тунгуса и калмыка) — есть скорее абберрация, оптический эффект. Пушкин мало выразил сочувствия к нам: как это ни парадоксально, при нашей к нему любви и его неуязвимости мы мало узнаем в нем себя. Мы узнаем — в лучшем случае — мысли, но не чувства, сходные с нашими. И хотя мысли эти вызваны чувствами, но чувства те отлетели, от них лишь тень, как от облака. Узнавать свои чувства в стихах поэтов мы станем после Пушкина, когда поэты обучатся нашим чувствам, станут как мы, — это будет нам лестно, потому что выражено, а выраженность — возвышает и как бы оправдывает, и мы полюбим в поэзии узна-

вание своих чувств, полюбим за то и наших поэтов. Пушкин этим занимался в наименьшей мере: он не говорит о боли в настоящем времени, а лишь пройдя ее, выражает отношение к ней. Он как бы не считает ценным процесс до результата, сырье до продукта; «душевная кухня» — для него не источник поэзии и даже не тема, она — «малоценна». В этом, может быть, и есть основная причина того, что стихи Тютчева не привели его в восторг.

У Тютчева — ум, у Пушкина — разум. Ум — посягает, разум — объедает. Функции их чуть ли не противоположны. У Тютчева ум — источник постоянного неудовлетворения, противостояния жизни; у Пушкина — обретение гармонии в отношении к жизни есть функция разума. В конечном счете у Пушкина постоянно выражается не мысль и не чувство — у Пушкина выражено их отношение. Может, потому и не сочли его философом, что он был *разумен* всегда. За блеском, остроумием, изяществом, легкостью не найдешь лишь одной мудрой мысли, лестной нам, раз мы ее поняли, несмотря на всю ее глубину и сложность; блеск, остроумие, изящество, легкость — не сами по себе, они — выраженное отношение разума. Разум не нанесет сознанию глубокой раны ножевой мысли, не деформирует его, не исказит. Конечная неистинность мысли терзала глубокий ум Тютчева («Мысль изреченная есть ложь»), мысль не выражала действительного отношения. Для Пушкина этого противоречия не было: не все считал он должным воплощать, невоплотимое вполне могло входить в состав невыразимого и не нуждаться в выражении.

Это было не узвано. Несмотря на свою сложность и недемократичность, Тютчев оказался современнее по духу — тем и победил. Пушкин ли не выражал уже новое, наступившее на него время — или Тютчев это время выразил? Тютчев ли стал нам ближе, потому что время, им выраженное, оказалось ближе к нам, или мы оказались ближе к Тютчеву, потому что мы — такие? Мы ли стали ближе к Тютчеву, чем к Пушкину, или Тютчев встал поближе к нам? Короче, время ли такое? мы ли такие?.. Пушкин недовыразил нам нас, Тютчев это восполнил, за ним — другие. Время Пушкина ушло... А было ли оно у Пушкина? А вдруг он был не такой, как мы? После Пушкина мы привыкли приветствовать литературный прогресс: все ближе становилась литература к нам, все более про нас, про нашу боль, про нашу жизнь, про наше несоответствие... Про нас, про нас! Пушкин, выходит, про нас не писал. Пушкин — не про нас. Разум — может, это и есть «та великая

тайна», которую он «унес с собою»; из обещанных Гоголем двухсот лет мы прожили уже более половины...*

Пушкина Лева обожествлял, в Лермонтове прозревал свой собственный инфантилизм и относился снисходительно, в Тютчеве кого-то (не знаем, кого) открыто ненавидел.

Заканчивает Лева свою историческую новеллу (иначе мы не можем это определить) рассуждением о правомерности собственных построений. Он высказывает одну ускользающую по простоте мысль о том, что равно, если не более, ложно заключать какую бы то ни было историческую картину на основании лишь отчетливо известных и досконально выверенных данных. Что таковых мало и они чрезвычайно бедны. И как бы ни хотел ученый быть объективным, одним последовательным перечислением известных фактов он уже рисует, даже помимо воли, определенную жизненную картину и расстановку сил в нашем сознании. Но поскольку в этой картине неизбежно отсутствует какая бы то ни было полнота и, более того, нет никаких оснований утверждать, что факты дошли до нас и исчезли от нас, сохранив подобие и пропорцию действительной когда-то жизни, — то такая «научная» картина так же неизбежно неверна, как, возможно, и его, Левина, с той разницей, что, не содержа ни одной фактической ошибки, «научная» работа узаконивает и впоследствии предписывает всем свою скудость и нищету понимания.

* * *

Все было неверно в статье Левы, и даже то, что оказалось верно или может вдруг оказаться, получилось случайно (в этом, кстати, весь смысл слова «получилось»), из неверных посылок — совпало. Мы думаем, что если бы версия, подобная Левиной, могла бы получить столь же широкое и предписанное распространение, как и существующая за «научную», то она бы быстро стала столь же скучна и безвкусна, как все легенды о прогрессивной преемственности, о дружбе великих поэтов, об эстафете мысли и Прометеевом огне. Даже, может, она приелась бы и еще быстрее: столько в ней настырности и шуму. Но у нее есть одно неоспоримое преимущество: она такой (узаконенной) не станет никогда.

Если кто-нибудь спросит, как я все это, не свое, запомнил...

* Лева «обыгрывает» здесь начало и конец знаменитой пушкинской речи Достоевского (А. Б.).

Но, во-первых, мы упомянули (по объему страниц) едва четверть, мы не «упомнили» почти всю «научную» часть статьи. Во-вторых, когда мы читали эту статью, то уже очень интересовались нашим героем. В-третьих, вернувшись домой после чтения, мы тут же бросились листать имеющиеся у нас три томика означенных поэтов, чтобы все проверить личным впечатлением... В-четвертых, это неважно, как мы упомянули.

Мы нашли сочинение Лёвы основательным, но необоснованным; содержательным, но недоказательным. Но сопоставление текстов, освежение и перетряхивание их в нашей памяти было бесполезно, и это благодаря Лёве. Поэтому-то, может, и удалось многое восстановить в памяти, и до сих пор, как только возьмем томик с полки, неизбежно и неотвязно *помнится* статья Лёвы,— так что в конце концов мы с ней чуть ли не примирились. И тогда подумали, что, может, и не так уж он не прав, то есть, может, он и не прав, но имеет *право*... и тогда посягновение его на святыни не кажется нам уже столь святотатственным. Посягать на святыни можно ведь и ради *святого*. Если они заслоняют нам суть, решительно заявляет Лёва. Нам нравится в этом смысле больше всего в Лёвиной статье то, с чего он начал — с *содержания*, оставляя совершенство формы как бы в стороне, как необходимое условие для начала разговора: о чем все это?.. ах, вот о чем...

Единственно, в чем нам остается упрекнуть Лёву, что позиции и принципы, выраженные в его статье, при последовательном им следовании исключают возможность самой статьи, самого даже факта ее написания. Что нас удивляло всегда в опыте нигилизма — это его как бы завистливость, его потребность утвердиться на свержении. Своего рода сальеризм борцов с Сальери... Ведь если ты отрицаешь, то отрицай до конца. Почему же такое стремление занять место свергнутого? Тот (свергаемый) хоть утверждал в соответствии с занимаемым им в пространстве и времени местом. Его утверждение и его место столь едины, что отрицать утверждение можно лишь вместе с его местом. Парадоксально отрицать одну половину целого, желая другую... В этом смысле любая выраженность отрицания удивительна. Человек, ненавидя, скажем, суету, начинает, суетливо же, ее клеймить. Нет, чтобы раз уж ненавидишь ее — не суетиться!.. Ненавидя несправедливость, начинают восстанавливать справедливость по отношению к незначущему и отмершему, на пути к этому восстановлению верша походя несправедливость по отношению к чему-то живому. Если осточертеет пустота и никчем-

ность человеческого многоговорения, то, отрицая ее, сам начинаешь болтать безудержно... И так во всем. А главное, что в результате этой деятельности ничего не происходит, ничего не создается... О люди!

Ну что, скажем, Тютчев сделал Лева? Да что он сделал такого Пушкину, в конце концов?.. Даже если Лева во всем прав, то в чем виноват Тютчев? В том, что приревновал Пушкина и к Пушкину? В том, что сквозь всю жизнь пронес особые и тайные свои с ним отношения? Это еще не преступление, учитывая к тому же, что он кроме этого написал достаточно прекрасных стихов (что не отрицает и Лева). Он виноват лишь в узнавании, в узнавании Лева самого себя, в нелюбимом противостоянии собственному опыту. Тютчев виноват в том, что Лева не хотел бы отметить и в собственной жизни некие, пусть пародийные, сходства с объектом разоблачения: скажем, безответная любовь, отвергнутая дружба. Тютчев виноват и в том, что, как и Лева, опоздал с рождением и возникновением (каждый — в свое время), и опоздавший Лева, обратившись сердцем к другой эпохе, не прощает Тютчеву его «современное» пребывание в ней, для Лева желанное и недоступное... Ах, если бы то был Лева! — то он бы обнял, то бы прижал к сердцу Александра Сергеевича... но хватит, он уже обнимал раз своего дедушку.

Нет, положительно, всякий опыт ужасен! Тем более — выраженный. Воплощенный, он торжествует над создателем, хотя создатель, быть может, и тщится, что наконец его превозмог... Воплощенный опыт жалит сам себя, как скорпион, и идет на дно. И если ты уж имел несчастье приобрести его (опыт — как «лихо» в сказке: в торбочке, в мешочке...), то уж не воплощай, потому что не ты его — он тебя повторит!

Тютчев же — на своем месте. Он так же не заметил, что с ним стрелялся Лева, как Пушкин (если Лева прав) не заметил, что с ним стрелялся Тютчев. Но есть и разница...

К тому же странно, перетряхивая и свергая авторитеты, возводить еще повыше, другие. Действовать любимым авторитетом против нелюбимых, как фомкой, как рычагом, как дубинкой... Опять то же: ненавидя авторитеты, класть себя во славу их. О люди!

О Пушкин!



П Р И М Е Ч А Н И Я

Может показаться странным, что при таком отношении к статье Л. Одоевцева «Дуэль Тютчева» автор счел возможным и необходимым познакомить квалифицированного читателя с этим юношеским опытом. Но подобный упрек автору означал бы принципиальное непонимание задачи этой работы в целом. Здесь исследовался не Тютчев, не Пушкин, а их молодой исследователь. Однако автор хотел (и старался) не лишить и исследование своего героя некоторого, более точного, чем авторская фантазия, интереса.

Формальным условием для автора было, чтобы Л. Одоевцев до всего додумался сам, чтобы в доморощенной душе его действительно трепетало «открытие», чтобы он испытывал подъем и вдохновение, раздвигающее и выявляющее эту душу, — автор имел и такую неявную цель, как отображение логики очередного открытия интегрального исчисления чукотским счетоводом. То есть автора интересовала и та тонкая разница между «первым» и «вторым», когда «второй», для себя, существует с бескорыстием, безоглядностью и страстью «первого». Именно поэтому автор не познакомил героя с главным его предшественником — Ю. Н. Тыняновым (см. сноску на с. 190). Так что до всего, до чего додумался Л. Одоевцев, мог бы додуматься и другой внимательный читатель: его заключения построены на самом доступном материале. Он бы не мог додуматься до подстановки фамилии «Тютчев» в пушкинское «Собрание насекомых»... так он и не додумался.

Но из-за того, что Л. Одоевцев даже статью Ю. Н. Тынянова не знал, он воспользовался свободой первооткрывателя и, повторяясь во многих деталях, до некоторой степени перевернул вопрос: вместо тыняновского «Пушкин и Тютчев» возник «Тютчев и Пушкин»

Не то чтобы вопрос так никогда не ставился... Но приходится признать, что более освещался вопрос отношения Пушкина к Тютчеву, а после статьи Тынянова, по инерции обширных опровержений, все сконцентрировалось почти на одной лишь истории публикации в «Современнике». Отношение же Тютчева к Пушкину почти выпало как само собой подразумевающееся. Между тем личного отношения к Пушкину всегда было больше, чем пушкинского к кому-либо (ему хватало любви). Со смерти Пушкина это стало даже своего рода российской традицией — односторонние личные отношения с Пушкиным... От Гоголя к Достоевскому и далее, вплоть до М. Цветаевой, откровенно признавшей — «Мой Пушкин», и А. Ахматовой, оспаривающей его донжуанский список... (У Пушкина род таких же отношений устанавливался разве что с Петром...) Корень этих отношений — прижизненный, современный Пушкину, скорее даже уценивающий его, но уже несколько ревностный, личный: Пушкина не удавалось разглядеть,

приблизившись вплотную, — современникам не хватало их хрусталика, требовалась дистанция смерти. Искажение прижизненного пушкинского образа носит как бы оптический характер (вплоть до классического удивления Баратынского). Был ли «задет» Тютчев Пушкиным, как на том настаивает Л. Одоевцев, неизвестно, но факт развитых, односторонних, в чем-то личностных (пусть только как к поэту) отношений его к Пушкину, по-видимому, неоспорим.

Признание как таковое всегда устанавливает неравенство отношений. Позднейшие исследователи до буковки рассматривают отношения большого к малому, считая исподволь отношение к большому всеобщим. (Даже в том случае, когда предметом изучения является малое, они ищут поддержки этому предмету со стороны, тем отчасти уклоняясь от его изучения. И если современники слишком близко видят, то исследователи слишком близко подносят лупу к глазу.) Думается, в этом нет драмы и даже имеется свой ограждающий смысл: отношение малого к большому отдано художественной литературе, — но поскольку отношение к Пушкину выросло у нас в большую культурную традицию, стало как бы национальной нашей чертой, то и установление тютчевской линии этих отношений становится несколько даже более важным, чем само по себе отношение Тютчева к Пушкину.

Л. Одоевцев не только *обратил* (подчеркиваем возвратный смысл этого глагола) внимание от Пушкина к Тютчеву, но и перенес отношение к поэзии (отношение если и не изученное, то изучавшееся) на отношения поэтов, так сказать, «перешел на личности», что, хотя и подрывает чистоту его научной линии, свидетельствует о том, что вопрос этих отношений для исследователя современен, злободневен и обнажает тенденцию.

Исходя из качества самой его работы, мы приводим оптимально снисходительный комментарий, в данном случае, в силу бедности «аппарата» Л. Одоевцева, неизбежно краткий.

1. В 1873 г. Достоевский в разговоре сопоставлял «Пророков» Пушкина и Лермонтова, но с иным оттенком смысла, чем Л. Одоевцев, как раз ставя в заслугу Лермонтову — желчь. Об этом вспоминает В. В. Тимофеева (О. Починковская) («Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2. М., 1964, с. 174).

2. Нам пока не удалось обнаружить сопоставления этих стихотворений в предшествующей литературе. Действительно, эти параллельные все время пересекаются... Сам факт этого сопоставления, независимо от его трактовки, является наиболее ценным в работе Л. Одоевцева. Мы отчасти поторопились с этой публикацией, чтобы сохранить за Л. Одоевцевым хотя бы эту часть его стремительно тающего приоритета.

3. Фактов недостаточно, чтобы доказать гипотезу Л. Одоевцева, но некоторая осторожность Тютчева по отношению к его «Безумию» не исключается...

Тютчев выехал из Мюнхена в Россию в мае 30 года и по дороге написал «Здесь, где там вяло свод небесный...». («Небесный свод» фигурирует и в «Безумии», правда не «вялый».) На одном листе с этим стихотворением и еще двумя, датируемыми «июнь — сентябрь», впервые записано и «Безумие», что и позволяет предполагать, что стихотворение могло быть написано в Петербурге в июле — августе, в те три недели, когда там был Пушкин.

Из восьми стихотворений, датируемых этим петербургским периодом (включая «дорожные»), плюс четырех, предположительно датируемых этим пребыванием (в том числе «Безумие»), то есть из двенадцати стихов — три (возможно, просто менее интересных) вообще не печатались при жизни, семь печатались в «Современнике» (из них четыре в «пушкинских» номерах), два — в «Деннице» 31-го и 34-го годов. Из этих девяти печатавшихся — восемь включались потом в оба прижизненных тютчевских собрания, и лишь одно — «Безумие» — так и осталось в «Деннице» 34 года, затерялось. И зять Тютчева Ив. Аксаков «публикует» его лишь в 1879 году как новонайденное.

Читал ли Пушкин «Безумие», заметил ли?.. Этот вопрос, волнующий Л. Одоевцева, по-видимому, несуществен для его же построений. Все «антитютчевские» выпады были Пушкиным уже сделаны, «Безумие» 34 года не могло для него стать «Безумием» 30-го, никак не могло повлиять на то его отношение к Тютчеву, что было сформулировано в 29—30 годах. Однако саму «Денницу» 34 года читать он, конечно, мог (в связи с повестью С. Т. Аксакова «Буря»), работая в это время над «Капитанской дочкой».

4. Послание к Фету от 14 апреля 1862 года написано безусловно «на мотив» забытого Тютчевым «Безумия». В своем роде это более краткая, более усталая сумма «Безумия» и «Странника» (когда-то записанных на одном листе...) — итог. Его уже Тютчев включает в собрание 68 года, не забывает. Тема его «забывчивости», небрежности к собственным стихам — особая тема, опасная для построений Л. Одоевцева. Рассказав два-три анекдота о «милой» забывчивости Тютчева, оппонент может в прах развеять тему злой забывчивости поэта, нарацаваемую Л. Одоевцевым.

Однако можно было бы поставить послание Фету в некоторую связь с его статьей «О стихотворениях Ф. Тютчева» 1859 года. «В этом стихотворении чувство на *заднем* (выделено мною. — А. Б.) плане, хотя и не на такой глубине, на какой мысль в стихотворении Пушкина», — писал, в частности, Фет, сопоставляя (метод так не нов! — в отношении Тютчева к Пушкину он *просится*...) две «Бессонницы» («Русские писатели XIX века о Пушкине», Л., 1938, с. 248). Хотя Фет выступает апологетом Тютчева, но строит свою статью *от* Пушкина. Тогда послание Тютчева Фету вполне могло бы быть истолковано если и не как полемика, то как ответ, и в случае допущения гипотезы Л. Одоевцева «мост» этого стихотворения к «Безумию» стал бы понятен.

5. «В обоих случаях («Безумие» и «Послание к Фету». — А. Б.) поэт имеет в виду так называемых «водоискателей» («Sourciers»), людей, умевших распознавать в безводных местах наличие ключевой воды», — пишет в своих комментариях К. В. Пигарев (Т ю т ч е в Ф. И. Лирика, т. 1. М., 1966, с. 348).

Следует отметить, что без подобного комментария широкой публике мог быть неясен пафос обличения в этом прекрасном стихотворении. Не исключено, что именно эта невинность адреса, на самом деле столь конкретного, послужила для Тютчева поводом не включать «Безумие» в основные собрания. С другой стороны, «темноты» в поэзии не смущали Тютчева, были даже осознанной чертой его поэтики.

6. Факт, особенно подчеркивавшийся Ю. Н. Тыняновым. Собственно, единственный совершенно точный факт «антиютчевского» поведения Пушкина. Правда, и здесь беспаланность Тютчева названа не впрямую, а в обидно-косвенной форме вычитания. Следует подчеркнуть, что статья шла без подписи, что она прошла в начале февраля, более чем за три месяца до приезда Тютчева в Петербург. До установления авторства Пушкина читателю того времени следовало либо дойти умом, либо по подсказке. Можно было бы обидеться и на то, что Пушкин был и редактором этого номера (№ 8), но это тоже можно было знать лишь частно. Мог, конечно, подсказать тот же Киреевский, когда они виделись в Германии, — слабое предположение. Авторство Пушкина устанавливается по свидетельству Вяземского (более позднему) несомненно, но это все-таки вряд ли означает, что Тютчев об этом авторстве «вовремя» знал и мог бы обидеться специально для поддержания версии Л. Одоевцева.

Очень разумный довод, разжижающий сгущенные краски Ю. Н. Тынянова, выдвинула Н. В. Королева — «незнакомство поэтов». Шевырев и Хомяков в эти годы — близкие (Н. В. Королева употребляет эпитет «ближайшие») сотрудники Пушкина, а Тютчев — неизвестно кто, неизвестно даже где, раз не в России... (как нельзя не учесть этот довод в силу давнего знакомства с Н. В. Королевой).

7. «К стыду своему признаюсь, что мне весело в Петербурге, и я совершенно не знаю, как и когда вернусь...» — из приписки Пушкина к письму П. А. Вяземского В. Ф. Вяземской от 4 августа 1830 года. В письмах невесте — постоянные дежурные жалобы на скуку (Пушк и н А. С. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М.— Л., 1949, с. 300).

8. «...единственную, дважды поставленную...» — Л. Одоевцев имеет, по-видимому, в виду и действительно поразительное совпадение дат. Драма «Моцарт и Сальери» шла дважды в 1832 году (27 января и 1 февраля) и успеха не имела, а через пять лет, ровно в те же числа, «в новой режиссуре» — дуэль и отпевание.

9. Любопытно сравнить это предположительное описание с другим, писанным по памяти И. С. Тургеневым, видевшим Пушкина «...на утреннем концерте в зале Энгельгардт. Он стоял у двери, опираясь на косяк, и, скрестив руки на широкой груди, с недовольным видом посматривал кругом. Помню его смуглое небольшое лицо, его африканские губы, оскал белых крупных зубов, висячие бакенбарды, темные желчные глаза под высоким лбом почти без бровей — и кудрявые волосы... Он и на меня бросил беглый взор; бесцеремонное внимание, с которым я уставился на него, произвело, должно быть, на него впечатление неприятное: он словно с досадой повел плечом — вообще он казался не в духе — и отошел в сторону» (Т у р г е н е в И. С. Полн. собр. соч. и писем в 15-ти т., т. 14. М.—Л., 1967, с. 13). Тургенев славится точностью своих портретов, и если Л. Одоевцев не был знаком с этими мемуарами, то надо отдать должное его пластическому чутью.

10. Где и когда читал Тютчев пушкинского «Пророка» — в «Московском вестнике» ли 28 года (тот же Киреевский мог быть посредником) или в четырехтомнике (первые два тома вышли в 29 году)?.. Не исключается и необходимая Л. Одоевцеву возможность, что Тютчев впервые читает «Пророка» в Петербурге.

11. Обо всем этом комплексе предположений Л. Одоевцева: о возможной встрече поэтов, об определенной задетости Тютчева, об утаивании антагонизма и т. д., можно сказать в целом следующее.

Действительно, о пребывании Тютчева в Петербурге в 1830 году сохранились очень скудные сведения. Письма Тютчева до 36 года совсем не сохранились. Вообще следов отношения к Пушкину Тютчев почти не оставил. Единственный комплимент (достаточно в то же время косвенный) содержится в письме И. С. Гагарину (7 июля 1836 г.), являющемся ответом на известие о восторженном приеме, оказанном стихам Тютчева Жуковским и Вяземским, и «благосклонном» отношении Пушкина. Это письмо и не могло быть написано без той или иной оглядки, и, начав с комплимента уровню, достигнутому отечественной литературой (на примере прозы), русскому уму, «чуждающемуся риторике», Тютчев заключает: «Вот отчего Пушкин так высоко стоит над всеми французскими поэтами» (Т ю т ч е в Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957, с. 376).

«...есть вещи прекрасные и грустные», — пишет Тютчев Вяземскому 11 июня 1837 года о посмертных публикациях Пушкина, но в связи с просьбой устроить ему подписку на «Современник» (там же, с. 378). Слова «Пушкин» нет и в этой записке, но более это слово не встречается у Тютчева никогда.

Кроме стихотворения на смерть поэта существует еще одно немаловажное свидетельство — главным образом *давности* внимания Тютчева — «К Оде Пушкина на Вольность», 1820 год. Здесь оценка щедрее: «Счастлив, кто гласом твердым, смелым... вещать тиранам закоснелым святые истины рожден!»

И ты великим сим уделом,
О муз питомец, пагражден!»

Но и семнадцатилетний Тютчев — уже Тютчев. Если не как поэт, то как личность. Ибо заключает:

Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца,
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца!

Возраст поэтов, по времени написания «Оды» и ответа на нее, опять соотносится — 17. Тогда же, по свидетельству М. П. Погодина, юный Тютчев живо обсуждал с ним слух о том, что Пушкин бежал в Грецию.

И хотя Л. Одоевцев не приводит в своей работе этих свидетельств отношения Тютчева к Пушкину, но, и прибавив их, следует признать, что главным свидетельством такого рода отношений может служить лишь сам характер поэзии Тютчева.

Таким образом, отсутствие точных, не столь косвенных материалов, с одной стороны, делает работу Л. Одоевцева недостаточно доказательной, но, с другой, это же обстоятельство поддерживает его версию тем, что не опрокидывает ее.

12. То, что Пушкин не только напечатал, не только отстаивал тексты у цензора, но и сам дал название тютчевскому циклу, почему-то особенно убеждало оппонентов Ю. Н. Тынянова в его неправоте. Название цикла истолковывалось как проявление даже своего рода почтения к философской направленности лирики Тютчева (Г. Чулков, К. В. Пигарев). Однако и трактовка Л. Одоевцева не менее доказательна или столь же недоказательна. Для беспристрастного, право, нет ни особой почтительности, которую обнаруживает К. В. Пигарев, ни того пренебрежения, которое пытался вычитать Л. Одоевцев в столь обыкновенной фразе, как «Стихотворения, присланные из Германии». Ну и что ж, что из Германии... Хотя, конечно, просто так Пушкин слова не ставил, и что-то в этой формуле есть. Но, думается, более тонкий и двусмысленный оттенок, чем почтительность или оголенное русофильство. Пушкин еще и тем замечателен, что никогда не *впадал*...

13. С такого же рода рассуждения *начинает* статью Ю. Н. Тынянов.

14. Эта гипотеза Ю. Н. Тынянова не столько опровергалась, сколько отвергалась его оппонентами. Не склоняясь ни в ту, ни в другую сторону, здесь хочется еще раз подчеркнуть, что вокруг «Собрания насекомых»

действительно было как-то неоправданно много шума. И Пушкин был преувеличенно настойчив в отстаивании этого пустяка. С одной стороны, его реакция понятна нам как еще одно свидетельство непереносимой атмосферы, сгустившейся в это время вокруг великого поэта, с другой (что и отмечает Л. Одоевцев) — и сам Пушкин мог быть в это время особенно несносен, непереносим. Ряд, на который опирается Л. Одоевцев, живописуя возможную встречу Тютчева с Пушкиным, вполне убедителен: в январе Пушкин просится в Китай; в марте Булгарин открывает кампанию против Пушкина пасквилем в «Северной пчеле» (отметим, что пчела — насекомое); в апреле Пушкин просится поближе, в Полтаву, но и Полтава для него недоступна, как Париж, зато Гончаровы дают согласие, а он печатает в альманахе «Подснежник» пресловутое «Собрание насекомых», написанное по крайней мере за год до этого, но именно в апреле 30-го, — печатает... а в июле — перепечатывает его же в «Литературной газете», да еще и с издевательским примечанием, — и вот так, на этом выпаде, и въезжает в Петербург посреди июля, где уже обжился за два месяца Тютчев. Разговор о Пушкине, по-видимому, подхватывался с полуслова как готовый — у приличных людей была уже выработана матрица осуждения. Человек задетый и осуждающий Пушкина не был бы одинок — он попал бы в *общество*. Для *enfant terrible* Пушкин стал уже несколько стар; он был признан слишком рано и все еще продолжал *быть*, истощал терпение; он становился раздражающе прижизненно велик, то есть ему *не прощали*. И даже если Пушкин не имел в виду ни Тютчева, ни Раича и «букашкой» или «мурашкой» был не Тютчев, то, наверное, общество судачило, предполагало на точках, под что, собственно, и подставлялся не без злорадности Пушкин, прислушиваясь к жужжанию. Предположение, что именно Тютчев — «мурашка», вполне могло не принадлежать Пушкину — обидным оно бы было. Да что говорить, мнительный человек и сам мог заподозрить себя на месте точек — такое тоже не прощается. Исследователи озабочены установлением факта пушкинской оценки, но если Пушкин и окажется окончательно реабилитированным в отношении к Тютчеву, то Тютчев-то об этом не узнает. Если кто-нибудь заочно говорит обо мне плохо и я об этом узнаю через подставные лица, то заочно же, с легкостью, автоматически, свертывается во мне представление *о нем*. И если у меня не было мнения, то с этого момента оно будет. Не отпадает, правда, и вариант заинтригованности, когда я заочно относился к негодю с симпатией. Может возникнуть опасное желание проверить... И обо всем этом можно судить, лишь если я лично засвидетельствую, а если не засвидетельствую, промолчу?... а если совру?.. Современник и его историк движутся в темноте навстречу друг другу, но это странная одновременность, ибо современника уже нет, а историка еще нет. Для историка слишком отчетливы те немногие вещи, на которые он оглянулся, для современника они — поглощены жизнью. С чего бы, казалось, если исследователю удастся что-либо установить в точности, то в прошлом это становится как бы более очевидным и известным? Исследователь чаще, чем драматург, впадет в заблуждение, что «каждое ружье стреляет»

Узнав что-нибудь «новенькое» из ушедшей от нас эпохи, перекувырнувшись от радости, он совершает и некое логическое сальто: начинает не задумываясь считать, что то, что он установил с такой убедительностью, с тою же неумолимостью становится фактом, знанием, переживанием участников изучаемого им отрезка процесса. И жившему в своей эпохе человеку начинает приписываться знание окружающей жизни столь подробное, такой причинный интерес к деталям, что, опутанные грандиозной литературоведческой сплетней, эти милые прошлые люди начинают, признаться, выглядеть довольно несимпатично. Дискуссия заведет еще дальше, сосредоточившись в конце концов на каком-нибудь одном факте бесспорной спорности. Он-то и станет главным камнем преткновения, от него-то и начнет как бы зависеть то или иное разрешение всей проблемы. И здесь дела никогда не закрываются за недостатком улик... А ведь с равным успехом, если быть не мнительным или невнимательным человеком, можно и не заподозрить, что у статьи без подписи — автор Пушкин, что если он редактировал номер, то был согласен с его материалами, как и необязательно подставлять свое имя на цезуре. Хотя и тут столько же оснований подозревать, сколько быть заподозренным. Киреевский мог подсказать, даже показать, а мог и ничего не сказать. Про воспитание, про правила и нормы, про — что говорилось, а что не говорилось вслух, что за спиной, а что в лицо, что было обидным, а что оскорбительным, что не прощали, а что могли вовсе не заметить, — нам трудно сейчас судить достоверно, трудно не переносить свой опыт и автоматизм на подобного рода анализ, и хотя природа человека в принципе... вот тут и следует остерегаться: не слишком ли мы на себя похожи? Но как же мы бываем пойманы именно фактом несомненной достоверности! Едва ли не больше, чем двоящимся предположением.

15. Неожиданную поддержку в этой ультратрактовке Л. Одоевцев получил недавно в статье Г. Красухина «Великий спор». «Показательно, что Тютчев отказывается дать оценку пушкинскому поступку...» — говорит он, ссылаясь ровно на те же тютчевские строки («Вопросы литературы», 1972, № 11, с. 106). Г. Красухин трактует это стихотворение мягче, академичней, но совершенно в том же значении, что и Л. Одоевцев. Тут следует в последний раз подчеркнуть, сколь полезно было бы Л. Одоевцеву прочесть своевременно статью Ю. Н. Тынянова. Ибо хотя наш герой и может гордиться, что домыслил кое-что на десять лет раньше Г. Красухина, зато мог бы не открывать кое-что из того, что было изобретено лет за сорок до Л. Одоевцева.

16. «Поэту» — напечатано в «Северных цветах» на 1831 год. В рукописи помечено — 7 июля (Пушкин выезжает в Петербург 16 июля). Стихотворение отчасти вызвано нападками критика в «Северной пчеле» и «Московском телеграфе».

17. При всей занятости сопоставления этих двух стихотворений нам не остается ничего, как пожать плечами. Все-таки наука на то и наука, что ограничена. Она имеет дело с тем, что может доказать, а не с тем, что почувствовать (здесь и граница). Мы можем только сказать, что несложно принять тему лирики за линию спора, тем более время — одно, а люди в нем — разные. Эти невольные переклички и совпадения мог бы исследовать специалист, хорошо знакомый с поэтикой того времени. Уместно привести слова того же Тютчева: «Стихи никогда не доказывали ничего, кроме большего или меньшего таланта их сочинителя. Впрочем, это начинает быть верным и относительно прозы» (Из письма П. А. Вяземскому 13 сентября 1846 года. — Чулков Г. Летопись жизни и творчества Тютчева. Academia, 1933, с. 69—70).

18. Думаем, однако, что Пушкин не был бы благодарен за подобные «проищновения», ибо подвиг его был еще и в последовательном усилии скрыть свой подвиг, унижающий его гений.

19. «Все последние пьесы отличаются — чем бы ты думала? — силою и глубиною!» — из письма Баратынского к жене (1840). Л. Одоевцев неправильно цитирует его, возможно, с легкой руки И. С. Тургенева, в пушкинской речи которого как раз впервые и прозвучала эта перефразировка: «Пушкин — мыслитель! Можно ли было этого ожидать?» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем, т. 15, с. 72).

20. Из письма П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 29 января 1845 г. (Чулков Г. Летопись жизни и творчества Тютчева, с. 65).

21. «С каждым днем властнее Тютчев...» Строка Игоря Северянина («Тютчевский сборник (1873—1923)»). Петроград, Изд-во «Былое», 1923, с. 104).

1973



ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ ЖИТЬ

(Воспоминание о Пушкине)

Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? чорт с ними! слава богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах, певольно, увлеченный восторгом поэзии... Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением.

Пушкин — Вяземскому, 1825

I. СОВРЕМЕННОК И ПОТОМОК

Я скоро весь умру.

1825

Нет, весь я не умру...

1836

Влюбви нашей к Пушкину, конечно, всего много. И конечно, она давно уже больше говорит о нас, чем о нем. «Тебя, как первую любовь, России сердце не забудет»... И впрямь, второй первой любви не бывает. А мы все хотим, как впервые, все не забываем. И уже не столько Пушкин — наш национальный поэт, — сколько отношение к Пушкину стало как бы национальной нашей чертой. Одно — что уже ни одна жизнь не обходится без его стихов, другое — поклонничество, чрезвычайно развитое. До страсти, до пристрастия, до сектантства. Есть пушкинисты, пушкиноведы, но есть и пушкинофилы, пушкинианцы — пушкинолюбы. Пушкинофобии практически нет, хотя она и узнаваема с одного раза как нечто типологическое, то есть могла бы проявляться куда чаще как особая степень снобизма. Дух противоречия в отношении к канонизации Пушкина проявляется очень слабо; спор заходит лишь о степени любви или о ее точности, спор поклонников как сопер-

ников, будто мы в силах добиться ответной любви за силу и проникновенность нашего чувства: тут каждый считает себя наиболее достойным и таит надежду. А тот дух противоречия, который все-таки мог бы быть проявлен, так же необыкновенно ограничен, чуть ли не страхом, по крайней мере оглядкой, — стопроцентной опаской остаться даже не в меньшинстве (что бывает и лестно, и сильно для меньшинства), а просто — в единственном числе. Если ругать Толстого — ничего, сойдет, даже прислушаются; если Пушкина — могут выцарапать глаза. Тут даже русский ощутит себя русским. Не трожь святыню! Достоинство этой святыни в том, что ее никак не удастся ни скомпрометировать, ни раздуть, — она естественна, *принадлежна*.

Ни при каких приближениях, ни при каких взломах, ни при каких освещениях, срезах и ракурсах, ни при каком углублении Пушкин не утрачивает *тайны*. Он не «уносит ее с собой в могилу», унести можно лишь секрет, так же как и раскрыть. Тайна же лишь есть или нет, она — наличествует. Она есть жизнь живая. «Какой он был живой!» (М. И. Осипова, 1835).

Ни одного нашего писателя не воспринимаем мы до такой степени вместе с его жизнью. Есть у нас великие люди, хронометрированные даже с большею, чем он, подробностью. Но живой интерес к ним простирается лишь до определенной черты этой подробности, далее эта подробность становится все более академической. Про Пушкина мы вбираем каждый известный и становящийся известным про него факт точно так, как и каждое его слово. Факт этот не дрольет нам нового света, не приоткроет завесы, он ничего уже не расширит, он — всегда есть чистая радость все того же приобщения. И в этом смысле ни про одного человека в России мы не знаем столько, сколько про Пушкина, и ни одного — настолько же не знаем. Он так проявлен во всем, что его касалось, что рядом с ним любое другое житие окажется ограниченным ролью. Пушкин лучше других понимал и назначение свое, и даже значение, однако никогда не бывал ограничен ролью. То и поражает, что, под любым углом и прищуром, Пушкин до конца человек, хотя и исполнил свое назначение как никто другой. Живой, он жаждал воли и славы, вещей несовместных. Это несло страдание. Никто так не подставлялся чужому взгляду, как Пушкин, — взгляду как дулу. Но до такой степени быть выставленному на вековое рассмотрение, как Пушкину, не выдавалось никому. И это не просто всенародная любовь, это еще и крест, который он несет и за гробом своим, так

и не сбросив со своих плеч ношу назначения. Никто не подхватил и не помог. И это не наша заслуга, что мы его так уж любим. Все еще его. Ни один человек не выдержал такой пристальности: наша пристальность не выдержала. Мы наконец смирились с возможностью необсуждаемой и неосуждаемой приверженности и любви. Его пуля в нас болит, его рана нам светит. Когда кончилась его личная, его краткая, его такая собственная, такая единственная, такая его, такая живая, такая одна, такая жизнь, которую он так отстаивал (между прочим, и от нас) вплоть до смерти; когда крепость его жизни пала, тут уж все кинулось в пролом, жадные и любопытные: что внутри? Как Али-Баба, дорвавшись до сокровищ, перетряхивали мы его жизнь, музу и душу — так ничего и не нашли, никакого секрета, так и вышли с пустыми руками, ничего не удалось выхватить, так и заглядываем до сих пор в эту смерть его жизни, надеясь обрести свет, глядя в дырочку его простреленного архалука...

СВЕТИЛО, В ПОЛДЕНЬ УГАСШЕЕ,
и СОЛНЦЕ НАШЕЙ ПОЭЗИИ ЗАКАТИЛОСЬ! —

вот трагический образец разрыва формы и содержания! Эти две фразы можно проходить на уроках, чтобы навсегда запомнить, что синоним, омоним и антоним — вещи разные, а созвучный им аноним — еще одна вещь. Обе фразы родились анонимно, но авторство каждой было установлено тут же. Для сегодняшнего дня, спустя почти полтора века, они произнесены почти одновременно, с разницей в каких-нибудь полгода. Относились они к одному и тому же человеку. Противоположный смысл этих фраз в том, что между ними помещается смерть этого человека. Смерть человека Пушкина. Смерть человека потрясла всех, смерть поэта не всех, потому что первая формула относилась к нему живому.

Первая была произнесена еще современником, вторая — уже потомком.

Первому человеку — Булгарину — за его фразу ничего не было; многие близкие и любившие Пушкина «с сожалением» даже согласились с этой формулой (С. Карамзина). За второго человека — В. Ф. Одоевского — пострадал издатель: последовало нареkanie от министра просвещения за преувеличение («светило» и «просвещение», однокоренные слова, значит, одно и ведомство...). Парадоксально, что и Булгарин по-своему честен. «Жаль поэта — и великая, — а человек был дрянной», — писал он (4 февраля 1837 г.). Он себе не изменял.

Возьмем эти три фамилии, выплывшие без умысла первы-

ми: Булгарин, Уваров, Одоевский. Фигуры, ни в чем не подобные. Беспринципный журналист, вельможа-министр и писатель-аристократ. Двое Пушкина терпеть не могут, третий — любит. Двое считают его великим поэтом; Уваров, не могущий ему простить оды «На выздоровление Лукулла», и этого не считает («За что такая честь!»). «Солнце» — пожалуй, единственное для них общее слово, хотя бы и в смысле «полудня» и «половины» — незавершенности и недоделанности. Любопытно, что этот гибрид подлинного горя и неудовлетворенности исходит из ровно противоположного и, по-разному, всеобщего ощущения как раз завершенности, законченности Пушкина, для недоброжелательных современников выразившегося в расхожем мнении о его «исписанности».

Известно, что современники не имели представления о всем масштабе творчества Пушкина, как имеем, скажем мы. Он им еще не *предстал*. Особенно это относится к последним годам его творчества, как раз к тем, когда так утвердилось мнение о конце его как поэта. Современники не знали его поздней лирики, «Медного всадника», почему-то и «Каменного гостя»... не говоря об обширном пласте прозы. Известно также, что Пушкина весьма задевало это мнение о его поэтической кончености. Но он не только не мог опубликовать эти реабилитирующие его поэтическую репутацию тексты по соображениям, скажем, цензуры (что имело место в ряде случаев), но, как нам кажется, отчасти не публиковал их и по собственной воле. В этом хочется разобраться, потому что определенное противоречие между страданием от охлаждения публики и нежеланием поправить это положение публикацией того, что было у поэта «в столе» и было «готово», на первый взгляд есть (оказалось же это положение тут же поправленным после выхода посмертного номера «Современника» с неизданными «пиесами» Пушкина не только потому, что «они любить умеют только мертвых», но и по реальному восхищению читателей уровнем этой поэзии — знаменитое удивление Баратынского...).

Современный читатель и ценитель возмущен современным пушкинским: как можно, восхищаясь Пушкиным ранним, не воспользоваться счастливой возможностью при жизни восхищаться зрелым творением гения? Однако они смотрят в зеркало — наш современник и ЕГО... Наш знаток неизбежно продвигается вспять по Пушкину: знание раннего Пушкина для взрослого читателя вещь редкая, а знание лицейской лирики — почти профессиональный удел; зато захватан Пушкин поздний: и открытиями, и переосмысле-

ниями. Между тем в раннем Пушкине мы легко найдем все мотивы и даже целые «блоки» Пушкина зрелого. И хотя поздний и «лучше» раннего, не следует забывать, что пушкинский современник, воспринимавший поэта вместе со своим и его временем, как раз начинал свое восприятие с раннего и отдал тому дань, а потом, когда тот же поэт стал и сложнее и глубже, то он для современника *повторялся*, да еще и невнятно как-то. Получается, что они не знали позднего Пушкина, как мы не знаем раннего. Опять обратная перспектива.

Дело еще и в том, что произведения гения встают в ряд с современной ему литературной продукцией. Они несколько лучше (и то для избранного читателя) — только и всего. Они каким-то чудом не только не выделяются, но и пропадают в ряду¹ (вот еще отличие современника от потомка). Это временами раздражало Пушкина.

Пушкина хоронили при жизни неоднократно, как никого до и никого после. Вот друзья... «Я ужасаюсь, как он мало пишет» (Соболевский); «...его ругают наповал во всех журналах. «Северная пчела» говорит даже, что он картежник, чванится вольнодумством перед чернью, а у знати ползает...» (Погодин). Оба письма написаны почти в один день одному и тому же лицу (Шевыреву), одно из Парижа, другое из Москвы, за полгода до знаменитой Болдинской осени 1830 года. «Ты теперь вправе презирать таких лентяев, как Пушкин, который ничего не делает, как только утром перебирает в гадком сундуке своем старые к себе письма, а вечером возит жену свою по балам, не столько для ее потехи, сколько для собственной» (Плетнев — Жуковскому), — а это за полгода до второй Болдинской осени, 1833 года. И еще через три года, в последний пушкинский год, все говорилось и писалось так же, только еще с их точки зрения «обоснованней». Болдинской осени 1836 года не случилось, и это наша здесь тема.

В неудовольствии Пушкиным, таком для нас непонятном

¹ Такого много. Возьмем то, что под рукой. Вот «Северные цветы» на 1832 год. Вот «Моцарт и Сальери» между Розеном и Деларю, вот «Дорожные жалобы» между Струйским и Сомовым, вот «Бесы» между Волконской и Тепляковым... Не хочу сказать ничего плохого об этих поэтах, но в стихотворения Пушкина между ними проваливаешься, как в бездну. А вот из пушкинского «Альманашика»:

«Альманашник. Надеюсь, что вы не откажетесь украсить мой Альманак своими драгоценными произведениями...

Стихотворец. Ей-богу — нет у меня стихов, — все разобраны журналистами, альманашниками... () Отдавай стихи одному дураку в Альманак, чтобы другой обругал их в журнале. Жена и дети... Черт бы его взял... человек, кто там? () Я говорил тебе альманашников не пускать».

и неприятно парадоксальном, есть, в негативной форме, высшее признание, доступное современнику (в этом современник как величина исчезающая, преходящая, *временная* — постоянен во все времена): от Пушкина, выходит, ждали, как ни от кого, сразу и все, друзья и недруги, раз были им так недовольны. Ожидание того, что нам недоступно (счастья), или не по уму (истины), или не по силам (подвига), или не по заслугам (признания), или не по совести (свободы) — есть в высшей степени человеческая черта. Легче быть всегда готовым к тому, чего никогда не будет: счастья, славы, свободы, — чем соответствовать тому, что есть. Пушкин — это то, что есть. Отторжение — есть величайшее признание гения, на какое способен современник; оно равно и симметрично нашему последующему признанию, которое зато не подлежит обсуждению. Признанием можно отделаться от гения не хуже, чем гонением. Но от посмертного Пушкина нам не удастся отделаться никаким памятником, никакой бронзовой пулей. Начиная с той посмертной публикации в «Современнике», в нас не проходит удивление, кем был Пушкин и кто был Пушкин. Кто же это у нас был?! Все наши издания, вплоть до сегодняшнего дня, в каком-то, а может, и в главном, смысле *посмертные*.

«Кто же у нас был! и кого мы потеряли!» — непроходящий вздох. И, возможно, именно поэтому, как подсознательное желание облегчить потерю, до сих пор не умерла и традиция, доставшаяся нам от современников, — прижизненного его захоронения. Вопрос о том, ВСЁ ли сделал Пушкин и когда он сделал ВСЁ, закончен ли его путь, его назначение еще при жизни, не есть ли эта свершенность глубинная причина его гибели, ибо уход неизбежен (поэты на пенсию не выходят), — вопрос, казалось бы, праздный — до сих пор возникает, хотя уже давно нет речи о значении поэта: тут нет ни вопроса, ни спора («Пушкин — наше все»). Эти праздные, но до сих пор живые споры, до которых не опускается наука (хотя устно, кулуарно, между собой, они вполне ведутся самими что ни на есть академиками), слегка даже пошлы, хотя бы в старом смысле слова («пошлый — давний, стародавний; что изстари ведется...» — *В. И. Даль*). Частные эти обсуждения, в форме безоговорочного признания поэта, содержательно повторяют все заблуждения современников (то ли Пушкин настолько абсолютно живое явление, что и заблуждения о нем, с ним вместе, живы?..), и хотя обсуждения этого рода запретны для науки и вообще не очень позволительны, но — есть и живы. И даже иной раз прорываются в печать

как раз у тех, за кем, в силу безусловной самобытности, признается некоторая доля спорных суждений. Оригинальность — сколь легко она может оказаться сестричкой пошлости... «Однако погиб не тот здоровый, вдохновенный Пушкин, каким мы обычно его представляем себе, а погиб больной, крайне утомленный и неврастеничный человек, который сам искал и хотел смерти» (Зощенко). Или — современный поэт, последняя (по времени возникновения) крупная надежда русской поэзии, в одной из поэм описывает свое путешествие наподобие Данта, только не в ад, а на своеобразный поэтический Олимп, где несколько поэтов за всю историю человечества вкушают в белых тогах некой амброзии, куда ни одного из наших не допустили, разве Пушкина, но и тот не мог толком поднять бокал с этой высшей амброзией, а — «лишь расплескал». Уверен, что найдутся и еще примеры, пригодные для цитирования, но — не ищу. Та же тема, тот же поворот, где Пушкин, «сделавший все», равен Пушкину, который «не все, нет, не все сделал, что мог». Кровожадный современник здесь вполне равен благодарному потомку. И всем, с другой стороны, ясно, что Пушкин сделал, по крайней мере, больше всех. Оправдать эту пошлость (в старом смысле!) можно лишь тем, что если и впрямь Пушкин сделал лишь «половину», то какой же силы станет наша и так непреходящая боль его утраты!..

Допустим, Пушкин сделал ВСЕ, по крайней мере, потому, что мы не способны представить себе большего: что еще? Итак, он сделал все, но не оставил нам ЗАВЕЩАНИЯ (список долгов и «все жене и детям»...). Ни плана собрания сочинений, ни предсмертного стихотворения. Он сделал все и предоставил нам *свободу*.

И это не возмутительно и не страшно, что Пушкин (книга «Пушкин», которую мы держим в руках) до сих пор во многом зависит от воли редактора и составителя. Что закончено и что не закончено, что датировано и что не датировано, что первостепенно, а что не так уж первостепенно (скажем, вариации Пушкина на текст Жуковского «Боже! Царя храни!» в 1816 году)¹, — все это (до сих пор) дает свободу составителю: что в начало, что в конец, что в приложение...

А Пушкин был далеко не безразличен к этому... «тщатель-

¹ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в XVI т., т. I, с. 312. М.—Л., 1937—1949; при цитировании черновиков поэта ссылки даны в тексте с указанием тома и страницы.

но берег свои рукописи не только неизданные, но черновые, в которых были места нецензурные, либо искаженные цензурой, либо первоначальные наброски» (Бартенев) (вспомним: «перебирает в гадком сундуке своем...»¹). Анализ принципов, по которым сам Пушкин отбирал стихи в свои собрания, мог бы многое дать составителю (и дал, конечно), кабы мы имели не только волю и смелость, но и право на такой анализ. И то, что он не оставил нам точного сводного плана своих сочинений, что было бы вполне в его духе, свидетельствует... впрочем, это наш козырь в дальнейших рассуждениях.

Как хороша любая книга «Пушкин»! Пусть школьная, пусть областная, пусть бог весть по какому принципу избранная! Глядишь, какое-то стихотворение, которое ты раньше просматривал и почти не замечал, вдруг передвинулось и выглянуло — и опять ты чего-то в *своем* Пушкине не знал... По-разному собранный Пушкин — это опять новый Пушкин, потому что опять тот же. «Пушкин в Михайловском», «Пушкин в Грузии», «Пушкин в Одессе», «Пушкин-критик» — какие это все прелестные сочетания! По-прежнему остаются желанными проекты факсимильных прижизненных изданий, или изданий отдельных его тетрадей с сохранением черновой последовательности, или — мечта! — попытка хронологической последовательности текстов стихов, прозы, писем (единственный раз опробованная в томе «Болдинской осени»). Если учесть и назревшую потребность нового комментированного издания полного собрания его сочинений, то Пушкин, единственный наш писатель, у которого опубликована каждая строчка, до сих пор НЕ ИЗДАН; начата в 1837 году посмертная публикация его сочинений до сих пор не завершена.

Как принцип Пушкин нам оставил только дату — она есть признанная им завершенность. У Пушкина, как у природы, год — как цикл: опадают листья, выпадает снег, вдруг наверху страницы возникает другой год... Эти годовые кольца обнимают друг друга, и будто тома можно было бы представить не бок о бок, а вдвинутыми один в один, и если бы страницы вдруг стали прозрачными, то сквозь прошлую осень просквозила бы осень будущая и сквозь ту любовь — эта.

Давно сложился полный Пушкин по жанрам: том стихов,

¹ Как важна бы для нас теперь была даже последовательность, в какой лежали рукописи «в гадком сундуке», что о бок с чем... дополнительная возможность датировки. Но рукописи опечатали и разобрали, не учитывая пристальность потомков... До нас вошли в эту пирамиду, и поблекли и осыпались краски на глазах у вошедших.

том поэм и сказок, «Евгений Онегин» прогуливается между поэзией и драмой, том прозы, том критики, том истории, том писем... Но и тут есть тот же «произвол» составителя, каждый раз фундаментально обоснованный, который позволяет ревнивцу любить его своим способом. Если «Путешествие в Арзрум» — проза, то почему «Путешествие из Москвы в Петербург» — критика? «Сцена из Фауста» — это стихи или «маленькая трагедия»? Или вот вопрос: живи Пушкин дольше, стал бы он дописывать «Дубровского», «Арапа Петра Великого», «Путешествие из Москвы в Петербург», «Египетские ночи» — или оставил бы их незавершенными и писал бы дальше? А ведь что-нибудь из этого он наверняка забросил окончательно. Предпочтение Пушкина навсегда неизвестно составителю. А ведь точно, что он бы не ввел «Гавриилиаду» в основной свод поэм... Трудно. Да и неважно.

Важно это становится все больше и больше, когда мы приближаемся к концу, к последним вещам, написанным поэтом. И чем ближе к концу, тем важнее. Потому что, хотим или не хотим мы этого, психология наша такова, что то, что ближе к смерти, мы неизбежно нагружаем все тем же ЗАВЕЩАНИЕМ. Мы исподволь воспринимаем последнее слово поэта как последнее, что *он нам хотел* сказать. Попробуем рассмотреть, так ли это или в какой-то мере это так.

Пушкин сделал ВСЕ. Все — потому что погиб и больше ничего не мог сделать? или потому и погиб, что все уже сделал?.. Самому Пушкину близка подобная оценка. «О боже мой, — сказал я горестно, — не говорите мне о поездке в Грузию. Этот край может назваться врагом нашей литературы. Он лишил нас Грибоедова». — «Так что же? — отозвался поэт. — Ведь Грибоедов сделал свое. Он уже написал «Горе от ума» («Московский телеграф», 1830).

Дело в том, что гений, по-видимому, каждый раз делает все. Создание гения — это некая высшая готовность к смерти. Грибоедов один раз сделал ВСЕ. Пушкин — неоднократно, кстати, и в тот год, когда он сказал так про Грибоедова. Что такое Болдинская осень, как не попытка написать вообще все, чтобы ничего не осталось? Пушкин чувствует перемену судьбы и готовится к ней. И вот он готов. Готов так, будто больше ни писать, а если понадобится, то и жить не придется. Творчество зрелого Пушкина отмечено такими рывками и предчувствиями: он преодолевает судьбу, направляя ее фатальные силы в творчество, тем обескровливает и обезопаси-

вает ее. Предчувствие Судьбы — некоторая житейская судорога, всеми наблюдаемая, — творческий взрыв, происходящий в удалении и одиночестве и наблюдаемый лишь как результат: вот три стадии (три «такта») очередного пушкинского периода. «Пока не требует поэта...»

Так переживались им два поворота судьбы: восстание декабристов и женитьба. Вот за год до восстания, в «Воображаемом разговоре с Александром I»: «Тут бы Пушкин разгорячился и наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал его в Сибирь, где бы он написал поэму Ермак или Кочум разными размерами и рифмами...» — это ли не предчувствие, если не предвидение, в какой бы то ни было иронической форме? Вот до восстания полгода: «Плетнев поручил мне сказать тебе, что он думает, что Пушкин хочет иметь пятнадцать тысяч, чтобы иметь способы бежать с ними в Америку или Грецию. Следственно, не надо их доставать ему» (Воейкова — Жуковскому) — судорога жизни, фантазия поступков. И вот за месяц до восстания: «Трагедия моя кончена, я перечитал ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал: ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!» Трагедия кончена, Пушкин спасен. Остается лишь зайцу перебежать дорогу...

Такая же лихорадка предшествует Болдинской осени 1830 года: жениться ли, уехать ли... «...Екатерина Ушакова соглашается выйти за него замуж. <...> Однажды Пушкин пришел к Ушаковой и в разговоре сообщил, что он был у гадальщицы, которая предсказала ему, что он «умрет от своей жены». <...>. Однако Е. Н. Ушакова взглянула на предсказание заботливо <...> Дело разошлось...» (Бартенев). «Так как я еще не женат и не связан службой, я желал бы сделать путешествие либо во Францию, либо в Италию. Однако, если мне это не будет позволено, я просил бы разрешения посетить Китай с отправляющейся туда миссией» (Пушкин — Бенкендорфу, 7 января 1830 г.). «Правда ли, что моя Гончарова выходит за архивного Мещерского? Что делает Ушакова, моя же? Я собираюсь в Москву» (Вяземскому, конец января — начало февраля 1830 г.). «Я уезжаю, рассорившись с г-жей Гончаровой <...> Я еще не знаю, расстроилась ли моя свадьба, но повод к этому налицо, и я оставляю двери широко открытыми...» (В. Ф. Вяземской, конец августа 1830 г.). Наконец, холера и чума кажутся ему не менее привлекательными. Вот прекрасный отпечаток его душевного движения: «Я поехал с равнодушием, коему был обязан пребыванию моему между азиатцами. Приятели <...> упрекали меня за то и важно говорили, что легкомысленное бесчувствие не есть еще истинное

мужество (...) Вернуться в Москву казалось мне малодушием; я поехал далее, как, может быть, случилось вам ехать на поединок, с досадой и большой неохотой». Это — о возможности заразиться холерой. Дальше — Болдинская осень: «Есть наслаждение в бою и бездны мрачной на краю...» И впрямь писчее бешенство, овладевшее им, напоминает битву на краю смерти. «Теперь мрачные мысли мои порассеялись; приехал я в деревню и отдыхаю. Около меня холера морбус. Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да и засесть стихи писать». И вот Пушкин опять готов принять жизнь и судьбу, если не в виде Сибири, как пять лет назад, то в виде женитьбы.

Думаю, не такое уж преувеличение сказать, что он готовился к такому повороту, как «счастье всей жизни», именно так, как готовятся к смерти: Пушкин — опять *весь*. Если бы, не дай бог, Пушкин погиб бы после этого от холеры, то мы бы имели почти того же Пушкина, какого имели современники ко дню его злополучной дуэли. Праздное, негодное представление! Но Пушкин без последних шести лет, то есть даже без «Медного всадника», оставался бы для потомков не меньшим Пушкиным, чем сейчас.

Понять, что такое «поздний» Пушкин, становится особенно важно для решения вопроса о его «конце». Если бы деление Пушкина на жанры не вмешивалось в хронологию, если бы, нарушив традицию изданий его, мы бы собрали традиционный для других писателей последний его том, где с поздней лирикой соседствовали бы «Медный всадник» и «Золотой петушок», «Пиковая дама» и «Капитанская дочка» — создания, едва ли не лучшие во всех его основных жанрах, — то мы могли бы ощутить не только «вершинность», но и некоторую «отдельность» этих произведений от всего остального Пушкина.

Что такое достижения его второй Болдинской осени — 1833 года, когда, преодолев очередную циклическую маету, прорывается он очередной раз в следующую стадию своего никогда не прекращавшегося развития, чего бы оно, развитие, ему ни стоило? Они таинственны, его поздние творения, они мерцают, они приобрели новое, возможно никем ни до, ни после не достигнутое, измерение, навсегда ускользая от читателя в своем конечном смысле. Что они — предельное ли развитие всех предыдущих гармонических возможностей, еще одно ВСЕ, достигнутое Пушкиным после того, как ВСЕ, в пределах гармонии, заданной ему назначением, уже было выполнено? или вдруг, трудно себе представить, они уже есть

НОВЫЙ Пушкин, его начало, к которому он прорывался до самого своего конца и через дуэльный барьер? Поздний Пушкин или новый Пушкин? конец или начало? Тот же вопрос.

В поисках завещания мы приходим к проблеме воскрешения (чтобы спросить...).

«Предполагаем жить...»

II. ПОСЛЕДНИЙ ТЕКСТ

Подвиг — вещь сокрытая.

Вот эпизод, замечательно пересказанный М. Цветаевой, о человеке, чуть ли не десятилетия проведенном за границей и оказавшемся уже в 80-е годы в России. Он пришел с приятелем в театр, и тот, осматривая зал, толкнул его в бок: «Смотри, Пушкин!»! Это он так шутил. Этот наш русский иностранец, у которого в памяти все настолько сгладилось, связанное с Россией, обернулся и, не успев ничего вспомнить или подумать, на секунду увидел в ложе седого, в генеральском мундире *живого* Пушкина. В эту секунду он забыл, что Пушкин был убит. И я полагаю, что он действительно в момент этот видел его, а не сына его Александра Александровича. Редкая удача выпала на его долю!

Пушкин — это вечная утрата. И вечная память об этой утрате. Наше узнавание его есть не что иное, как род воспоминаний, именно воспоминаний, как о современнике, как о родном, как о безвременно ушедшем, как о любимом — как о реальном для нас человеке. Каждый русский вызывает его дух, и дух этот не устает к нам являться. Вплоть до воплощения, до живого ощущения, что он рядом, до желания обернуться.

Одно из таких воспоминаний всю жизнь преследовало меня. Это его последний текст. Последнее, что досталось нам на осмысление и рассмотрение из написанного его рукой (не считая реестра долгов, писанного уже раненым Пушкиным, но «рукою довольно твердой»). Записка редактора к сотруднице: с дежурными извинениями и комплиментами, с заинтересованностью заказчика — не более.

Поборовшись в детстве с искушением заглядывать в конец книги, я выработал в себе стойкую привычку так не делать. И этим я обязан тем единством ощущения текста от первого до последнего слова, без которого для меня книги как бы не существует. Дочитывая до точки, обретаешь вспышку цело-

го, — эта одновременность существования всего текста для меня и есть впечатление. Знакомясь с другими книгами любимшегося автора, я расширял это единство до ощущения единства творчества, знакомясь с биографией — до единства творчества и судьбы. Никогда такое знакомство не бывало полным — в какой-то момент оно насыщалось, и я удовлетворялся сложившимся образом. Мне хватало образа этого единства — подтверждать его дополнительным изучением уже не требовалось. Потребности прочесть ВСЕГО Толстого или ВСЕГО Достоевского я не переживал. Другое дело — поэт: там, в силу естественного совпадения автора и героя, цельность всего творчества как единого текста всегда воспринимается так же, как и совпадение завершённой жизни — с судьбою. А совпадение всего конечного, от А до Я, текста с судьбою, вычитывание (а не вычитание) судьбы из текста и текста из судьбы — рождает ощущение вершины и иллюзию постижения. Так что, сначала из романтических побуждений, а потом и по сложившейся привычке, заглядывал я в новую для меня поэтическую судьбу с точки зрения этого конечного единства. И чем больше ощущал его, тем больше оказывался и поэт. «С тех пор, как вечный судия...», «До свиданья, друг мой, до свиданья...», «Как говорят, инцидент исперчен...» — эти последние напутствия и прощания трагически уходивших поэтов, конечно, производят сильное впечатление. Позднее могла родиться и мысль, что о единстве всего творчества и всей жизни, то есть о целостности поэтической судьбы, настоящий поэт бывал даже отчасти заботлив, хотя оно и рождалось, естественно, на всем протяжении жизни как следствие служения божьему дару. Наконец, державинская «Река времен» — так и осталась для меня вершиной «последнего» стихотворения, даже его недописанность на полуслове¹, ибо истину уже сказано все: «А если что и остается // Чрез звуки лиры и трубы, // То вечности жерлом пожрется // И общей не уйдет судьбы!» Со временем прошла эта юношеская некрофилия, и, с набеганием собственных лет, сменялась состраданием к великому человеку.

И только с Пушкиным, единственным автором, все известные тексты которого были мною читаны и перечитаны, так и не складывалось у меня подобной завершенности. Хотя, если говорить не только о естественности и свойственности

¹ Речь о последующих двух зачеркнутых строках, не поддавшихся до сих пор расшифровке. (См. по этому поводу статью П. Паламарчука «Един Державин». — «Литературная учеба», 1980, № 5.)

единства всего творчества, но и о «заботливости» поэта о ней, именно Пушкин служил этому единству с наибольшей последовательностью и даже, как теперь бы сказали, «сознательностью». Единство пушкинского творчества — отдельная и неисчерпаемая тема; здесь можно лишь упомянуть о том, что таковое не только имело место, но и поддерживалось постоянным напряжением пушкинского духа: сличение черного материала с беловым текстом дает отчетливый образ этого усилия, отнюдь не связанный с большей или меньшей удачностью строки или строфы. Читая волшебные строфы, навсегда вычеркнутые из окончательного текста, приходишь в такое недоумение, что справиться с ним удастся, лишь признав, хотя так и не разгадав, наличие сверхзадачи. Щедрость, с какою мог вычеркнуть Пушкин, ни с чем не сравнима. Сравнима она лишь со скупостью. Или — строгостью («заботливость» здесь будет мягко сказано). В отношении к единству, некому лишь им одним до конца постигнутому целому, Пушкин так же аскетичен, как щедр в строке. Золото его наивысшей пробы, по ему ведется счет (и в жизни, подавая нищему не менее 25 рублей, он утверждал про себя, что скуп). И впрямь Пушкин скуп на дисгармонию в поэзии, как и на формальные проявления в жизни (он так же щедро тратил время на жизнь, как дар свой — на поэзию, и так же яростно скучал от нежизни, как строго изгонял дисгармонию). «Вычеркнутый» Пушкин тоже складывается в некое единство, но — изгнанное им. И, пожалуй, в «вычеркнутом» — содержится больше проекций и связей с позднейшей поэтикой: то, чем восхищались потом в других поэтах как новостью и «развитием», Пушкин-то и вычеркивал. В каком-то смысле он НАС вычеркивал. И вот, убедившись в том, что гармония — это отнюдь не только свойство, но и работа, но и жертва, с исчезающим недоумением перечитывал я последние оставшиеся от него строки, пусть формально, но стоящие в конце ВСЕГО ЕГО ТЕКСТА: «Вот как надобно писать!»

Если перекосятся и принять эти слова как напутствие, то всем нам, оставшимся после него в живых, следует писать, как детская писательница О. А. Ишимова. Полагаю, что она была культурная женщина и светлая личность. Но этого мне как бы мало.

По свидетельству В. А. Жуковского, это письмо Ишимова написано «за час перед тем, как ему ехать стреляться». В письме Жуковского отцу поэта о подробностях дуэли и смерти факту этому придается однозначное благородное толкование: «Это письмо есть памятник удивительной силы духа»

(что бесспорно так! — А. Б.); нельзя читать его без умиления, какой-то благоговейной грусти: ясный простосердечный слог его глубоко трогает, когда вспоминаешь при чтении, что писавший это письмо с такою беззаботностью через час уже лежал умирающий от раны».

«Умиление», «благоговейная грусть», «такая беззаботность»... Это уже не совпадало с моими чувствами. Тут естественно просматривалась дань уникальному жанру такого письма, предназначенного для прочтения и отцом, и не только отцом поэта. Сейчас, перечитывая цитату, я ловлю ее автора с поличным на преувеличении: умирающий Пушкин на снегу — это не через час, а через пять после письма Ишимовой; часы эти: час дня — выход из квартиры; четыре — выезд к месту дуэли, полпятого — прибытие на место... — часы эти расставлены тем же Жуковским в том же письме буквально на следующей его странице. Преувеличение это эмоционально и естественно, опровергать в нем нечего. Однако значение письма Ишимовой для самого Пушкина так и остается за семью печатями. Куда как убедительней Пушкин, сидящий на сугробе и смотрящий в сторону в ожидании, пока секунданты и Дантес вытаптывают в снегу площадку для дуэли, — сцена, описанная тем же Жуковским с безукоризненной скупостью слова, подробность, о которой действительно невозможно читать без слез. Жутью веет на современного нам читателя, запомнившего партию усевшегося на сугроб тенора отчетливее, чем «Евгения Онегина» или подробности пушкинской дуэли.

Возможно, письмо Ишимовой и не бередило бы меня до такой степени, кабы не одна вполне сложившаяся, вполне интеллектуальная и даже обоснованная точка зрения на трагический конец нашего поэта, а именно: что Пушкин полностью выполнил свое назначение, за границами которого жизни ему уже не оставалось, и тем или иным способом конец ему был сужден, что с объективной точки зрения он естественен: не так, так еще как-нибудь. И впрямь, Пушкин единственный, про кого можно сказать, что он выполнил свое назначение полностью, что здание его возведено под крышу (со шпилем «Памятника», если крыше уподобить «Медного всадника»). И это совпадало с моей выношенной убежденностью в совершенном единстве всего творчества и судьбы, как ни в ком, воплотившемся в Пушкине. Хотя все протестовало во мне чисто по-человечески против этого снисходительного разрешения ему умереть. Будто его еще и еще раз отсылали на ту же дуэль... Пластинка эта заскочила так

давно! Не совпадает ли, пусть и в ослабленной проекции, такое наше согласие с его смертью — с тем согласием, проявленным тем обществом, которое нами так осуждено? Не так же ли и мы кроваждно плачем над более свежими могилами, не смиряясь с невосполнимой утратой, а соглашаясь с нею?

Никто, как Пушкин, исходя из того же, им и не им прослеженного, единства Музы и Судьбы, не переживал с тою же силой сознания выполненности своего дела в этой его жизни, потому что никто и не видел еще целиком того здания, которое он строил с не нам доступной последовательностью. Много раз описаны с самыми разнообразными акцентами смонтированные обстоятельства его последних лет: и двор, и долги, и Дантес, и невозможность заняться своим делом. Они осмыслились в той или иной степени каждым исследовавшим или для себя вчитывавшимся в наследие и судьбу поэта. И с обстоятельствами этими невозможно не согласиться: они невыносимы. Но невыносимы они прежде всего потому, что, почти достроив свое «здание» (обозначим так систему творчества, ограниченную высшим назначением), Пушкин получил нежелательную возможность полностью «предаться» этим обстоятельствам, никогда до сих пор не бывшим ВСЕЙ его жизнью. Конечно, Пушкину всегда оставалось «что делать». Но Пушкин-издатель, Пушкин-историк, даже гениальные Пушкины — критик и прозаик никак не уравнивают нам Пушкина-поэта, в котором прежде всего и выявлялось великое его назначение и поприще. Замечательная поздняя лирика Пушкина, не известная при его жизни, была уже в значительной степени «запредельна», за пределами того, что так точно обозначилось в нем как единство и целое. Она уже не вычеркивалась, но и не публиковалась. Вот три его последних надежды на осень: «Видно, нынешнюю осень мне долго в Болдине не прожить... Погожу немножко, не распишусь ли; коли нет — так с богом и в путь» (1834). «...такой бесплодной осени отроду мне не выдавалось. Пишу, через пень колоду валяю. Для вдохновения нужно сердечное спокойствие, а я совсем не спокоен» (1835). «Я рассчитывал побывать в Михайловском — и не мог. Это расстроит мои дела по меньшей мере еще на год. В деревне я бы много работал; здесь я ничего не делаю, а только исхожу желчью» (1836).

Надо полагать, что обстоятельства Пушкина-поэта, завершающего свой непрерывный 20-летний путь, и были его основной трагедией. И как все то же великое единство творчества и судьбы проступают тогда и «обстоятельства» трагедии Пушкина-человека. По непосредственной приложимости

к судьбе они вроде и первые, но по причинности — вторые, хотя, по сути, те и те — неотделимы.

Тут следует сказать об общем характере всех воспоминаний и свидетельств о Пушкине — они последовательно противоречивы, они постоянно взаимоисключают друг друга. Подлинный Пушкин ни разу не уместается ни у кого в характеристику (хотя бы в той мере, в какой «уместился» у самого Пушкина на полтора страницах Грибоедов). Пушкин всегда остается между этими свидетельствами как проекция их взаимодействия, поблескивает в тени этого взаимогашения, напоминая нам забытые сведения из оптики и акустики. Неспособность современников «зафиксировать» такое живое явление, как Пушкин, видна не только в психологическом рисунке, но проявляется буквально, физически: «Ни у кого в жизни не встречала я таких прекрасных глаз!», «Как он напомнил мне обезьяну!» Пресловутый рост поэта достигает у Чернецова, писавшего его на известном параде на Марсовом поле (все-таки профессиональная точка зрения), точной цифры, переводимой в наши 167 см (рост отнюдь не маленький по тем временам, «средневысокий», как определял его позднее Достоевский). Смех Пушкина звучит в ушах современников и как самый заразительный: «кишки видны» (К. Брюллов), и как искусственный, натужный, вызывающе неприятный. И «легок»-то он оказался всего раз в жизни, когда умер, когда его переносили с дивана на стол: «как он был легок!» (А. О. Россет). А если перейти к психологическим характеристикам, о которых мы помянули, о характеристиках ума, таланта, трудолюбия и значения этого труда, — то мы утонем в томах противопечений и, произвольно (и даже по праву), согласимся лишь с теми, которые нас самих устроят, которые мы УВИДИМ, как, например: «Никого не знала я умнее Пушкина. Ни Жуковский, ни князь Вяземский спорить с ним не могли, — бывало, забьет их совершенно. Вяземский, которому очень не хотелось, чтоб Пушкин был его умнее, надует-ся и уже молчит...» Как приятно наконец прочесть такое! Как виден Вяземский... Вот и за Вяземским все признавали ум, потому что он не только был и впрямь умен, но и соглашался с *ролью* «умного человека», а это признается. Анекдоты и мифы о Пушкине и впрямь лучше выражают нам его, возможно потому, что он отчасти их сам творил.

«Какой он был живой!» Пушкину неинтересно и некогда исполнять роль или нести «образ». Можно полагать, что пушкинское «поведение», так разноречиво воспринимающееся, есть, в значительной степени, реактивное сопротивление

искажению собственного образа в чужом восприятии. Бесплезно пытаться быть понятным, если к вам подходят с меркой. Живому мерка никогда не подойдет. Пушкин совпадал с людьми лишь в восторге живой жизни — в любви, в дружбе; общей могла быть лишь эмоция, и никогда — оценка. Пушкинская оценка — спонтанна, не готова, всегда сейчас, потому — точна. Практически она не может совпасть ни с какой выработанной, готовой, даже «умной» точкой зрения. Он всегда видит то, что есть, а не что хотелось бы. Восприятие его всегда живо вместе с жизнью. Превосходство в уме и в жизни (не только в живости) лишает возможности контакта, и лишь влюбленность способна создать иллюзию общения. Быть всегда, заведомо не так понятным — человеку, столь жаждущему реального общения («мне одинаково интересно, что с дворником, что с царем...»), куда болезненнее, чем отвергать самую возможность контакта. И Пушкин в жизни, в «поведении», как бы творит пародию — не на себя, а на восприятие себя и вообще — на человеческое восприятие. Анекдоты о Пушкине, прежде Хармса, принадлежат самому Пушкину. Он пародирует любой остановившийся взгляд, всякую готовую «мерку», каждую фиксированную точку зрения — стремительная, боксерская реакция эпиграммщика. Стряхнуть готовое восприятие на уровень реального восприятия — конечная цель шокирования. К сожалению, удастся это лишь отчасти: застывшее восприятие всегда выдвинет гипотезу «анфан-террибля», чудака, противоречивой личности, прежде чем согласится признать в пародии собственное отражение. Мы ничего не поделаем здесь с тем, что иначе не обозначишь, как пошлость. Абсолютная неспособность к пошлости у Пушкина непростительным образом отняла любое ее проявление в другом (и Жуковский, и Вяземский, и Плетнев — все друзья почти — так или иначе бывали повинны в ней по отношению к поэту; эта возможность сохранилась, и когда его не стало, вплоть до сегодняшнего дня...); «задетость» Пушкиным — это задетость собой, собственной мертвостью или пошлостью — она в этом качестве не узнается или не прощается. Насколько спсиходительнее — а вернее, щедрее — бывал сам Пушкин в отношении к людям, а тем более к тем, кого любил! Его шаг навстречу неизмеримо шире того шажка, который делали или даже не делали ему навстречу (о поклонничестве не говорим: это способ любить себя...).

Итак, с нашей точки зрения, в воспоминаниях о Пушкине не искажают его образ лишь мифы и анекдоты, лишь проти-

воречия рассказчиков, — они куда точнее попытки серьезных характеристик. В некотором смысле наши сегодняшние «воспоминания» о нем могут быть и более точными, чем у современников. По крайней мере, спор точек зрения отчасти сменился одновременным сосуществованием их.

Анекдоты о суевериях Пушкина дают нам материал крайне важный для осмысления его трагического конца. И заяц, в декабре 1825 г. повернувший его сани обратно с дороги, которая его привела бы не столько в Петербург, сколько в Сибирь; и перстень («Талисман»); и целый свадебный шлейф примет — гаснущая свеча, падение креста с аналоя, путаница с шаферами... — все это укладывалось в лицейское еще предсказание немецкой гадательницы, так или иначе сбывавшееся и сбывшееся (смерть на 37 году от «белой головы»), — программа на все двадцать его последних лет... Между его живым умом и верой в приметы как раз есть связь. Есть даже такая связь с его способностью исторически мыслить. Ощущение судьбы абсолютно связано с ощущением назначения. Вмешаться в нее, исказить — означало для Пушкина самую большую угрозу: неисполнения Назначения. Стоять перед проблемой выбора для человека, прислушивающегося к биениям Судьбы, задача во много раз более сложная и опасная, чем обычный страх за свою жизнь или благоденствие. Сличение былых судеб со своей, едва простиупающей сквозь непрерывность жизни, проецирование представлений о своей судьбе на более современные или несостоявшиеся судьбы — не могут дать желаемого ответа (потому что судьба — только своя и именно своя), но способны отточить мозг историка до уровня узнавания и даже прозрения. Не слепая вера, а постоянное припадание «чутким ухом» к пульсу судьбы — вот что суеверия Пушкина. Примета — намек, напоминание о том, что кроме осознанной нами в данный миг закономерности всегда есть накрывающая ее высшая. В Пушкине-историке всегда это было: допущение еще более глубокого осмысления, чем то, которого он достиг, — иначе не было бы ни «Полтавы», ни «Медного всадника», где не только над героями, но и над автором простирается точно переданный покров тайны. «Так вот где таилась погибель моя!» — Олег наступает, между прочим, на Weisskopf (белую голову), предназначенную гадальщицей самому Пушкину; «вдруг слабым манием руки на русских двинул он полки...» — Карл уже знает о грядущем ему поражении. Историческое лицо у Пушкина всегда наделено способностью к предчувствию и сверхвидению — они тоже люди Судьбы.

И, конечно, Петр... С Петром у Пушкина род личных отношений и не только через прадеда арапа: Пушкин возводит поэтическую судьбу в ранг исторической, он сличает их, они для него — сравнимы. И в то же время: «Выронил я у тебя серебряную копеечку. Если найдешь ее, перешли. Ты их счастью не веруешь, а я верю», — пишет он другу... Трогательно и страшно: года через полтора он напишет «Медного всадника». Пушкин — это Петр и Евгений одновременно; но он как бы еще нечто большее, он — Пушкин.

Итак, в Судьбу нельзя вмешаться, руководить ею, а принимать кардинальные решения почти всегда — ошибиться. Остается одно: жить *естественно*. Что Пушкин и делает и всю жизнь, и каждую секунду. Он изо всех и из последних сил сохраняет естественность поведения в усугубляющейся неестественности чудовищной ситуации. Это приводит к кризису. Пушкин бросает вызов.

И успокаивается. В этом мемуаристы, видевшие его после вызова, сходятся почти все. Весел он и в утро перед дуэлью. Весел! Неужто это радость перед концом? Облегчение изжившего себя человека?.. Известно мнение его сестры, что «если бы пуля Дантеса не прервала его жизни, то он немногим бы пережил сорокалетний возраст». Так она оценивала его физическое состояние. По словам Е. Н. Вревской, Пушкин сам сообщил ей о своем «намерении искать смерти». Убедительно в этом свидетельстве и то, что Пушкин *видит* будущее и на вопрос о детях раздражительно отвечает: «Ничего, император, которому известно все *мое* дело, обещал мне взять их под свое покровительство». Как мы уже отмечали, в свидетельствах о Пушкине, даже если они непредвзяты, часто КОМУ и КАК важнее, чем ЧТО он говорит. Так и по этому свидетельству нельзя судить, устраивает ли Пушкина так точно прозреваемое им будущее. И, пожалуй, почти столько же свидетельств мы найдем в оппозицию первым: о том, что Пушкин мог бы еще жить, работать, и долго. Не будем опровергать одно другим: и то и другое справедливо.

Просто дело не в том, что Пушкин не мог больше жить, а в том, что он не мог ТАК жить. Его героическое усилие не искусить и не исказить судьбу закончилось тем, что уже не судьба, а люди поставили его перед неизбежностью поступка, и «зайцы» тут уже не могли помочь. Его вызов и его выбор грозили ему гибелью, и он это сознавал и шел на это. Но ставкой его было не просто остаться в живых и даже не возрождение, а — ДРУГАЯ ЖИЗНЬ. Он таил в себе надежду проскочить между жизнью и смертью, пройти через это

игольное ушко, верил в счастье второго рождения. Независимо от исхода дуэли, ТОТ Пушкин должен был умереть, ТОТ все сделал, ТОТ сохранил цельность и непрерывность жизни, творчества и судьбы, растянув это единство и наполнив его до предела, и ТОТ же Пушкин — не мог больше...

ЭТОТ Пушкин намеревался жить, коли жизнь ему будет дарована. Между жаждой жить и готовностью к смерти здесь нет противоречия; в правильной жизни его и не должно наблюдаться.

И письмо к Ишимовой становится тогда понятным. ЭТОТ, ТОТ ли Пушкин уповают на жизнь, а не на смерть. Смертельный исход не страшит, потому что ТАК жить невозможно и нет ни возможности, ни сил самому переменить Судьбу. Пушкин доверил выбор Промыслу (за несколько дней до смерти он говорил Плетневу «о судьбах Промысла»), готовясь принять и тот, по, что и важно, и ДРУГОЙ исход. Пушкин — весел. Он и раньше не страдал смертным грехом уныния. И письмо Ишимовой тогда играет роль *приметы*, тут же им изобретенной: он пишет его так, что он *вернется*. Любопытно, что следом за письмом он пренебрегает другой приметой, которой всегда неукоснительно следовал: «Часто, собравшись ехать по какому-либо неотложному делу, он приказывал отпрягать тройку, уже поданную к подъезду, и откладывал необходимую поездку из-за того только, что кто-нибудь из домашних или прислуги вручал ему какую-нибудь забытую вещь — вроде носового платка, часов и т. п. В этих случаях он ни шагу уже не делал из дома...» Но вот, написав это ничего не значащее письмо, стряхнув искус оставить нечто более ценное для потомков на случай смертельного исхода — стихотворение ли, записку... — он «начал одеваться; вымылся весь, все чистое; велел подать бекешу; вышел на лестницу. ВОЗВРАТИЛСЯ (выделено мной. — А. Б.), — велел подать в кабинет большую шубу. И пошел пешком до извозчика. — Это было ровно в 1 час».

Посмотрел ли он в зеркало? Плынул ли три раза через плечо? или забыл? или не стал?.. А не написал ли он именно в этот момент записку Ишимовой?.. В конце концов, нам ничего не известно. Представим только себе, что, вернувшись и ожидая в кабинете, когда ему принесут шубу, он еще раз (в последний!) был наедине с самим собою.

Его поздняя, «запредельная», как мы позволили себе выразиться, лирика приоткрывает нам отчасти завесу, и мы смутно различаем в перспективе ДРУГОГО Пушкина, на которого ТОТ Пушкин уповал. Думаю, что он старательно избе-

гал воображать себе ДРУГУЮ жизнь, даже отдалял от себя это представление, ограничиваясь верой в него, не желая его, что ли, истрепать. Так недописано «Пора, мой друг, пора!» — стихотворение с гениальным разбегом вдруг оборвано торопливой прозаической записью «для памяти»: «...в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc, — религия, смерть —». Etc... словно Пушкин сам поспешил отвернуться от отчетливо представшего перед ним образа: еще не пора...

Вот чья-то дневниковая запись со слов Гоголя: «И силы телесные его были таковы, что их достало бы у него на девяносто лет жизни (поручкой тому долголетие его потомков. — А. Б.). Я уверен, что Пушкин бы совсем стал другой. И как переменялся».

Да и «Медный всадник» — бесспорно вершинное его создание — это как посмотреть... так ли уж он замыкает «купол», возводимый всю жизнь Пушкиным? А может, наоборот, открывает дорогу? Дуализм человеческого сознания (кстати, не преодоленный и в полифонии Достоевского, все равно сводящейся к дуализму самого автора) впервые в литературе был преодолен Пушкиным — так не мог ли ДРУГОЙ Пушкин уже начинать с этого? Это непредположимо. Мы и ЭТОГО-то Пушкина не умещаем в сознание. Но чем больше я не могу понять, зачем же он написал эту внезапную редакционную записку в конце пути, тем больше осознаю, что сам Пушкин отнюдь не склонен был превратить свое творчество в замкнутую систему, что перед лицом Судьбы он оставил свой контур разомкнутым, прекрасно сознавая, что делает.

III. ШПАГА ЩЕКотЛИВОГО ДВОРЯНИНА

Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства...

Пушкин. «Вольтер», 1836

Опубликовав статью о письме О. А. Ишимовой, писанном Пушкиным перед самой дуэлью, я получил неожиданное количество читательских писем, точнее сказать — два, но зато неожиданных.

Как всегда бывает с желанием быть понятым в определенном смысле — в отсутствии именно этого смысла тебя и упрекнут. Будто те мысли, которые ты старался передать читателю, входя в его голову, становятся настолько его мыс-

лями, что их принадлежность он уже не обсуждает. А раз они возникают у него, значит, у тебя их не было. Обычное состояние оппонента... Тоже своего рода торжество: цель-то достигнута!

Одно письмо было похвальное, другое осуждающее (положительное и отрицательное...): не знаю даже, какое из двух обиднее.

Техник-мелиоратор, любитель-словоополкуигоревед т. Боберов из Мытищ снисходительно одобрил мою «деятельность по розыскам последнего текста, или завещания, А. С. Пушкина», считая трактовку письма Ишимовой («как прощального напутствия детской исторической литературе») в принципе верной; но упрекает меня в том, что я полагаю это письмо «последним его произведением». Последним же его произведением, с его точки зрения, бесспорно является неоконченная статья «Песнь о полку Игореве», она-то и есть «всем нам его завещание»¹, исполнению которого и посвятил всю свою жизнь мой корреспондент, дописав-таки то, чего не успел Пушкин. Как ученик Ивана Бунина², он просчитал древнерусский памятник вдоль и поперек по количеству слов, так и букв, исчислил их частоту и периодичность, открыв поразительные закономерности, доказавшие, что... при желании, мне не хватит здесь места привести его выкладки и выводы, но один краткий и примечательный Р. С., посвященный непосредственно А. С., я, возможно, и процитирую, но несколько позже.

«Милостивый государь! — писал мне второй корреспондент (письмо было со штемпелем Усть-Илимска). — Не могу сказать, что я когда-либо бывал поклонником Вашего скромного дарования, однако не полагал Вас способным нанести очередную рану пошлости столь невинной жертве, каковою является Александру Сергеевичу! Вы даже не знаете, какое законченное художественное произведение А. С. было последним! Вы навалились всем скопом на трагедию, и тени которой не способны пережить. «Между ними сложные отношения, — как писал другой великий писатель, которого я, однако, не переоцениваю, — борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы и понятия не имеете. И вы, получая двадцатого числа по двургривенному за пакость, наде-

¹ С чем бесполезно и согласиться... Последний призыв Пушкина к постижению древнерусской литературы до сих пор то ли не услышан, то ли оставлен одним специалистам. Она так и не стала чтением, то есть не вошла в нас. Этот пропуск ничем не оправдан. Если бы не титанические усилия таких людей, как Д. С. Лихачев, современный отечественный читатель знал бы о ней меньше, чем о «Гильгамеше»...

² Не тот Иван Бунин; а другой — американский профессор, родившийся в 1855 году, приехавший учиться в Гарвардский университет более ста лет назад. Последние пятьдесят лет своей жизни посвятил расчетам библии, открывая математические ее закономерности.

васе мундир и с легким сердцем куражитесь над ними, над людьми, которых вы и мизища не стоите, которые вас и в переднюю не пустят, но вы добрались и рады...» И особенно, конечно, Вам понятны переживания гения в связи с тем, что его цензором был сам император, а жена его — первой красавицей при дворе! Денежные его затруднения — под залог шалей, изумрудов и серебра — приводят Вас окончательно к ощущению, что окажись Вы рядом, то выручили бы его в получку. Вы открыли промышленные разработки уже не только Пушкина, но и всей его эпохи, подменяя гибельные и неблагоприятные культурные усилия в современной жизни паразитированием на вершинах духа, являющихся сокровенным нашим национальным достоянием. Вы, — писал далее он, — получив блатную лицензию на острел, вставляете дуло отвыкшему от охоты зверю прямо в ухо и, будто не ведая, что он — последний, что кто-то, неизвестный Вам и непрославленный, уберег его от Вашего похотливого внимания, спускаете курок, торжествуя от собственной смелости. Вурдалаки от культуры конца XX века, импотенты духа и созидания, Вы раздуваетесь от прикосновенности как от принадлежности, от принадлежности — как от реального дела!!! Не только ландыш или сайгака следует охранять от таких охотников за живым, как Вы!!! Всю пушкинскую эпоху следует огородить глухим забором, опутать колючей проволокой и выставить часовых, на выстрел не подпуская очередного «исследователя» не только к Наталье Николаевне, но даже и к Дантесу! Не характерно ли, что именно потомки Дантеса, с которыми Вы состоите в переписке, примкнули нынче к рядам пушкинофилии, гордясь своей принадлежностью к его биографии! Раз в жизни случилось Вам быть истинно поэтом, и вот на что Вы употребляете свое вдохновение! Вы сатаническим дыханием раздуваете искры, тлевшие в пепле мученического костра, и как пьяные дикари пляшете около своего потешного огня! Вы, подобно бесстыжей своднице, подстерегаете читателя по всем углам, чтобы говорить ему о Вашем Пушкине, Вы говорите, бесчестный Вы человек, что умираете от любви к нему!.. Вы и на Талант и на Вдохновение готовы объявить право. Каждого самостоятельно и свежедышащего воздухом культуры человека Вы готовы назвать «дилетантом», неопитом, невеждой! Спаянные окладами, званиями и академическими ссылками друг на друга, готовы Вы прежде всего отринуть реальные дела, способствующие расцвету отечественной культуры... Человека, открывшего интегральный закон «Божественной комедии», нашедшего секретный ключ к тайнописи Шекспира... совершившего открытия, делающие честь любой цивилизованной науке и ставящие русский приоритет на первое место в мире, Вы готовы втоптать в грязь или объявить сумасшедшим, облив академическим презрением... Книжники и фарисеи! «Горе вам, что строите гробницы пророкам, которых избили отцы ваши: сим вы свидетельствуете о делах отцов ваших и соглашаетесь с ними; ибо они избили пророков, а вы строите им гробницы. Дополняйте же меру отцов ваших».

Жалкий век! жалкий народ.

Чсть имею быть, милостивый государь, Вашим покорнейшим слугою
д'Аш»¹.

Не имея возможности ответить на его вызов (письмо было без обратного адреса), мне оставалось пережить все это, как говорят, в себе. И я отметил, что был особенно уязвлен и мне

¹ Автор придавал своему письму бесспорное значение, ибо оставил себе копию, доказательством чего явилась как раз последняя страница, размашисто подписанная «д'Аш»; в запальчивости перепутав, он вложил в письмо как раз второй, а не первый экземпляр ес...

хотелось с жаром возражать как раз лишь в случаях некоторого согласия с автором письма, когда он пытался отобрать *мое*. Вот в чем дело! — успокоился окончательно я, вычислив тем же способом в его агрессии и пафосе как раз повышенное согласие с моей статьей... Не приведи господь делить с кем-нибудь как безумие, так и одиночество: вот неотъемлемая собственность!

И я остался наедине с шарадой, заданной мне д'Ашем... При первом чтении, сгоряча, я ее и не заметил: «Какое законченное художественное произведение А. С. было последним?»

И я не мог себе тут же ответить, какое. Может, стихотворение, что к 19 октября, — «Была пора: наш праздник молодой...»? Но оно осталось незаконченным. Да и эти, играющие в свайку и в бабки («На статую...»), и законченные, и даже опубликованные при жизни все путали: их трудно было бы населить каким бы то ни было биографическим, завещательным или прощальным смыслом — но они могли оказаться написанными после 19 октября... Возможно, что д'Аш имел свою гипотезу датировки какого-нибудь из поздних стихотворений. Скажем, «Пора, мой друг, пора ..» сумел передвинуть поближе к дуэли. Как бы нам этого хотелось!..

У Пушкина — поведение, у нас — психология. Когда мы наводим поверх поведения гения свой психологический рисунок, как тут удержаться, как не впасть...

Что ни поставь в конец, нам будет сверхзначить, подтолкнет наш шарик непременно скатиться в единственную лунку. «Капитанская дочка»? Письмо Чаадаеву? «Песнь о Полку...» — разве в любом из них мало для напутствия череде поколений?

«Капитанская дочка» оказалась завещанием Пушкина. Открывая читателю свою выстраданную правду о русском народе и русском бунте, писатель как бы призывал задуматься над коренными вопросами социального развития России, будущей революции и будущей судьбы народа» (1977).

Но если уж так нагружать, то последним текстом внезапно может оказаться и что-нибудь другое... В. Берестов замечательно доказал, что текст «Как за церковь, за немецкою...», всегда считавшийся фольклорной записью, на самом деле авторское произведение. «Так бы я и печатал эти стихи, — заключает он, — в третьем томе десятитомника следом за «Памятником» (1981).

А вдруг д'Ашу удалось уточнить датировку стихотворения «От меня вечер Леила равнодушно уходила», и оно подвинулось к дуэли?..

Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».
Я насмешнице нескромной
Отвечал: «Всему пора!
То, что было мускус темный,
Стало пыпче камфора».
Но Леила неудачным
Посмеялася речам
И сказала: «Знаешь сам:
...Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам...
...Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам...»

Как горек такой хлеб, если он съеден перед гибелью! Как рисует он нам состояние поэта!.. (Первоначальный вариант: «Камфара лишь мертвецам»...)

А друг не про Леилу, а про чижика?..

Забыв и рощу и свободу,
Невольный чижик падо мной
Зерно клюет, и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

Разве, если станет последним, не будет — о том же? Тут вам и камерюнкерский мундир — вполне оперение, уподобление поэта «невольному чижикю», но песенка — все же «живая»! «Что прелестью живой стихов...» А то количество ассоциаций и связей, что добывается из первой строки: «Забыв и рощу и свободу...» — тут и «Не дорого ценю я громкие права...» и «...восславил я Свободу...». Далее развернем гипотезу об автопародии Пушкина — его собственная усмешка над «Памятником»: рисовал же он на себя карикатуру в венке, писал же он «Графа Нулина» вслед за «Годуновым», пародию на Шекспира после Духа Шекспирова. «Бывают странные сближения...» Так бы и оставил я «чижика» вслед за «Памятником»...

«Задача д'Аша» может показаться, а может и оказаться неразрешимой. Может, д'Аш счел «художественным» любой текст, вышедший из-под пушкинского пера?.. Не конспект же из Крашенинникова, набросанный накануне гибели? Хотя и там найдем пушкинский порядок слов...

Неужто письмо Геккерну имел он в виду? И «работал» Пушкин над ним достаточно долго: почти три последних месяца своей жизни, начиная с анонимки от 4 ноября; и столько

пластов этого письма сохранилось до наших дней: черновики от 17 ноября и роковой окончательный текст, писанный перед самой дуэлью. Так поучительно видеть следы отнюдь не теоретических мук поэта, поиски оскорбительного слова, преображение эмоций в документ, то есть орудие, подчиненное цели. Что отброшено, что оставлено... Анализ подобного рода много очевиднее свидетельствовал бы о состоянии поэта, чем любой перебор биографических сведений. «Других доказательств нет, как слова самого песнотворца», — напишет поэт незадолго до конца, между неотправленными и отправленным вариантом.

Однако кощунственно было бы писать о письме Геккерну как о «произведении» (что, например, вполне допустимо и необходимо в случае с письмом Чаадаеву от 19 октября) — оно не подлежит критическому анализу, разве лишь — следственной экспертизе. Это редчайший текст для поэта, в нем не может быть ни умения, ни таланта — в нем участвует лишь человек. Это — чистое поведение, такое же, как пощечина, такое же, как следующая за пощечиной дуэль.

Но вот некий текст *писателя* Пушкина, входящий в каждое собрание на правах отдельного законченного произведения, единственного датированного исследователями 37-м годом, то есть и впрямь *последнего*. Это «Последний из свойственников Иоанны д'Арк». Произведение, показанное *читателю* при жизни самим поэтом (А. И. Тургеневу — 9 января, основание датировки...) и, по-видимому, предназначавшееся для ближайшего номера «Современника», где и было опубликовано, но уже в посмертном номере. Никто, однако, не придал этому тексту особого значения ни как шедевру, ни как, хотя бы символически, последнему произведению. Оно *не прочитывалось* и заняло рядовое место среди статей для «Современника». Лишь без малого век спустя ошибка была поправлена по подсказке самого Пушкина, зафиксированной в дневнике того же Тургенева; исследователи проверили и легко доказали, что объекта рецензии никогда не существовало, что вся она вымысел. Но как Тургенев не понял, зачем написал свой *pas-tich*¹ Пушкин, так и последующие издатели остались в недоумении: зачем это было надо и про что².

¹ Подражание, пародия (*франц.*).

² «С какой целью сделано это Пушкиным — неизвестно. Возможно, что он хотел напечатать это в «Современнике», но преследовал ли он цели мистификации или хотел выдать за беллетристическое произведение, утверждать невозможно». — Б. Томашевский. (См.: Пушкин А. Сочинения. Л., 1937, с. 947).

Однако этот загадочный текст становится более объяснимым, если мы прочтем его в контексте, точнее — посреди вариантов письма Геккерну.

Письма Геккерну пишутся по-французски; письма, приводимые в «Последнем из свойственников...», имитируют перевод с французского и английского. В жизни — благородный сочинитель Пушкин пишет подлому аристократу Геккерну, задевшему в анонимных письмах честь и чистоту Натальи Николаевны; в «Последнем...» — благородный Дюлис, потомок Орлеанской девы, пишет возмущенное письмо грязному писаке Волтеру, задевшему в пасквиле честь великой девицы... Все переставлено местами, все контрастирует, как негатив и позитив, как оттиск и клише. Обе переписки совпадают в том, что благородный (по побуждениям) вызывает оскорбителя на дуэль, и в обоих случаях вызываемый проявляет трусость и старается сделать все, чтобы дуэль не состоялась. Возмущению по этому поводу (в одном случае Пушкина, в другом — некоего английского журналиста) нет предела.

Такая калька имеет точную по психологии дату: Пушкин *уже* отказался от дуэли в связи с помолвкой Дантеса с Екатериной Гончаровой; с середины декабря по 3 января Дантес болен, не показывается на глаза — нет постоянного раздражителя.

«Это очень красивый и добрый малый, он в большой моде и 4 годами моложе своей нареченной. Шитье приданого сильно занимает и забавляет мою жену...», — пишет Пушкин в конце декабря отцу в тоне успокоенного, даже удовлетворенного раздражения. 3 января Дантес выздоравливает, появляется; на 10 января назначена его свадьба. Именно этой предсвадебной неделей и датируется последнее, «предсвадебное», а оказывается, предсмертное сочинение поэта.

Эта псевдостатья — как пьеса (в ней опыт «Маленьких трагедий»): то же количество действующих лиц, что и в жизни (в «большой трагедии»...). Так сказать, в ролях Натальи Николаевны, Пушкина, Жуковского, Геккерна, Бенкендорфа, хозяев петербургских салонов — Иоанна д'Арк, д'Арк Дюлис, английский журналист из «Morning Chronicle», хозяева «философических гостиных и старинных залов» и «другие благородные особы» (и там, и там).

Страстно не желая перебирать снова трагические обстоятельства, для связности рассуждения, придется все-таки еще раз подчеркнуть один их аспект, обычно считаемый фоном, сценой, на которой выступают герои, но здесь, возможно, именно сцена, кроме самого Пушкина, — главный герой.

Не так уж задета сама пушкинская честь — сколько ее задевают; Пушкин не только оскорблен, но и презирает своего потенциального противника, ему поэтому не так важна победа над противником, сколько — в глазах света. Это стало общим местом, что «свет убил Пушкина»; мы настолько далеки от реального представления того, что это такое, «высший свет», что всего лишь повторяем вслед за Лермонтовым, прекрасно свет знавшим, множественное число «не вы ль...». Даже в наших условиях, если вокруг начнет поблескивать новой светскостью... да что говорить, вызвать некого. Анонимность — уже есть общественность: она — адресована, у нее — стоит за плечами. Дантес — тень Геккерна, Пушкин хочет поразить не тень, а цель (ибо Геккерн — главный оскорбитель, он автор анонимок, в чем Пушкин убежден). Но, как в сказке Шамиссо, тень конкретнее своего хозяина. Дантес — уже ясен; подлость же подметных писем, написанных анонимно, то есть от общего лица, — нельзя пережить.

«Это выказывает одну странную сторону его характера, а именно его пристрастие к светской молве, к светским отличиям, толкам и условиям. И тут, как и после, жена его была только невинным предлогом, а не причиной его взрывочного возмущения против судьбы» (В. А. Соллогуб о январском вызове).

«Я знаю автора анонимных писем, — говорит он еще 13 ноября княгине В. Ф. Вяземской, — и через неделю вы услышите, как станут говорить о мести, единственной в своем роде; она будет полная, совершенная; она бросит того человека в грязь; громкие подвиги Раевского — детская игра в сравнении с тем, что я намерен сделать».

«С сыном уже покончено... Вы мне старичка подавайте».

Цель Пушкина — не романтическая, не даже будущая печоринская; не месть, не убийство, не самоубийство, а восстановление чести в глазах света. Объект вызова для него более непереносим, чем оскорбитель; он достоин чести драться с Пушкиным лишь по сословному признаку и еще более по месту, занимаемому в обществе. Когда Пушкину открылся другой путь разрешения всей проблемы — путь светский, — путь своего рода интриги, путь как бы «в стиле» противника, — то путь этот, бесспорно, увлек его азартом «соответствия», некоей дьявольской гармонией цели и средств. «Я, как видите, добр, бесхитростен... — будет писать он в черновике неотправленного письма Геккерну от 17 ноября, с огромным подразумеваемым «НО». — Я заставил его (Дантеса. — А. Б.) играть роль столь жалкую...»

И вот полная, казалось бы, победа, и испуг, и трусость Геккерна, и просьбы о соблюдении тайны получения вызова, и независимая огласка всего, и последовавшая внезапная помолвка Дантеса со свояченицей поэта, отменившего дуэль ради ее счастья, — все это должно было выглядеть неоспоримой победой именно в глазах света... но не выглядело, и — никакого торжества Пушкина, что смешон не он, а они, не произошло.

И это явное свидетельство того, насколько Пушкин не был *своим*. Французы Дантес и Геккерн были «своими», а Пушкин — нет. Это именно «своим» сочувствуют, к ним спускают, их выгораживают: «свои» — не смешны. Осужден оказался опять Пушкин, и смешон — он же. Дипломату он пишет, что «побил его по всем пунктам», как... дипломат, и это по-детски трогательно. «Я, как видите, добр, бесхитростен...» — это и в черновике интриги главная правда. Он — да, они — нет. И в светской интриге оказался он слишком изыщен и тонок — *непрочитываем*, то есть опять простодушен.

Он вскрывал рискованно и мастерски сейф там, где просто брали со стола. Конечно, такое смешно. Смешным же он не умел быть (сколь неоднократно: «готов быть всем, кроме шута...»). Он был смешлив, остроумен, но не смешон. Нет более мстительных людей, чем те, кто не понимает шуток, здесь не понимали ЕГО шуток. А ИХ шуток не принимал ОН. Всякое общество страшно не неравенством прав, а уравнением обязанностей. Отношения со светом, столь тяготившие поэта, но и занимавшие его по принадлежности (и более того), не отличались взаимностью, что и выразилось в полном невнимании к его дипломатической победе. Борьба на сцене была выиграна, а с самой сценой — проиграна. Именно эта победа без лавров, этот безрезультатный результат особенно взбесили поэта, поверх самих участников и событий. Никакой разрядки.

Не принесшее удовлетворения, не освободившее желчи, дело, однако, было решено, и перерешать его Пушкин уже и не мог, и не собирался. Но быть хотя бы понятым он желал. Хотя бы теми, кто разумеет печатный текст. Чтобы убедиться в этом, попробуем заглянуть одновременно в текст последнего сочинения и в предшествовавшую ему переписку¹.

¹ Параллель эту рекомендуем перечитать дважды — вдоль и поперек. Если бы при этом попытаться сделать «обратный перевод» переписки Дюлиса и Вольтера на французский, на котором пишутся письма Геккерну, с какими возможными кальками мы бы встретились?.. Пока что можно лишь предложить иметь в виду двуязычное мышление Пушкина (сочиняя «перевод с английского», Пушкин мыслит только по-русски).

Это сочинение преисполнено не только грубыми ошибками, непростительных для человека, знающего сколько-нибудь историю Франции,

но еще и нелепою клеветою касательно короля Карла VII, Иоанны д'Арк, по прозванию Орлеанской девственницы <...> и других благородных и знатных особ. <...> Иоанна д'Арк была родная сестра Л..., от коего происхожу по прямой линии. А по сему не только я полагаю себя в праве, но даже и ставлю себе в неперменную обязанность требовать от вас удовлетворения за дерзкие, злостные и лживые показания, которые вы себе позволили напечатать касательно вышеупомянутой девственницы.

Итак, прошу вас, милостивый государь, дать мне знать о месте и времени, также и об оружии, вами избираемом, для немедленного окончания сего дела.

Честь имею и проч.

Несмотря на смешную сторону этого дела, Вольтер принял его не в шутку. Он испугался шуму, который мог бы из того произойти, а может быть, и шпаги щекотливого дворянина, и тотчас прислал следующий ответ. «<...> Письмо, которым вы меня удостоили, застало меня в постели, с которой не схожу вот уже около осьми месяцев. Кажется, вы не изволите знать, что я

<...> Письмо это... было сфабриковано с такой неосторожностью, что с первого взгляда я напал на следы автора. <...> и был уверен, что найду пройдоху (17 ноября — Геккерну).

...Будучи единственным судьей и хранителем моей чести и чести моей жены и не требуя вследствие этого ни правосудия, ни мщения, я не могу и не хочу представлять кому бы то ни было доказательства того, что утверждаю.

В общем, все были возмущены таким подлинным и беспричинным оскорблением; но, твердя, что поведение моей жены было безупречно, говорили, что поводом к этой низости было настойчивое ухаживание за нею г-на Дантеса (21 ноября — Бенкендорфу).

Я хочу, чтобы вы дали себе труд и сами нашли основания, которые были бы достаточны для того, чтобы побудить меня не плюнуть вам в лицо и уничтожить самый след этого жалкого дела <...>

Имею честь быть, барон, ваш нижайший и покорнейший слуга (17 ноября — Геккерну).

Я приговорен к гильотине; я зываю к милосердию; если это не удастся — придется взойти на эшафот. (Слова Геккерна из письма Жуковского Пушкину от 10 ноября.)

...что делал его бедный отец, силясь отбиться от несчастья, которого одно ожидание сводит его с ума. <...> отец, испугавшись свидания, обратился ко мне. <...> Нын-

бедный старик, удрученный болезнями и горестями, а не один из тех храбрых рыцарей, от которых вы произошли. Могу вас уверить, что я никаким образом не участвовал в составлении глупой рифмованной хроники <...>, о которой изволите мне писать...»

«<...> Спрашивается, чем извинить малодушную неблагодарность французов? Конечно, не страхом диявола, которого исстари они не боялись. <...> что же сделал из того Вольтер, сей достойный представитель своего народа? Раз в жизни случилось ему быть истинно поэтом, и вот на что употребляет он вдохновение!

Он сатаническим дыханием раздувает искры, тлевшие в пепле мученического костра, и как пьяный дикарь пляшет около своего потешного огня. Он как римский палач присовокупляет поругание к смертным мучениям девы.

Все с восторгом приняли книгу, в которой презрение ко всему, что почитается священным для человека и гражданина, доведено до последней степени кинизма. Никто не вздумал заступиться за честь своего отечества,

че поутру скажу старому Геккерну, что не могу взять на себя никакого посредства... (10 ноября, Жуковский — Пушкину) *.

Все есть дело отца и весьма натурально, что бы он на все решился, дабы отвратить свое несчастье. Я видел его в таком положении, которое нельзя выдумать и сыграть как роль (11—12 ноября, Жуковский — Пушкину)*.

По виду бумаги, по слогу письма, по тому, как оно было составлено, я с первой же минуты понял, что оно исходит от иностранца, от человека высшего общества, от дипломата (21 ноября — Бенкендорфу).

Вы, представитель коронованной особы, вы отечески сводничали... вашему незаконнорожденному или так называемому сыну <...> Это вы диктовали ему пошлости, которые он отпускал, и нелепости, которые он осмеливался писать. Подобно бесстыжей старухе, вы подстерегали мою жену по всем углам <...> бесчестный вы человек <...> вы бормотали... Это еще не всё (17 ноября — Геккерну).

Если дипломатия есть лишь искусство узнавать, что делается у других, и расстраивать их планы, вы отдадите мне справедливость и признаете, что были побиты по всем пунктам (17 ноября — Геккерну)

* Эта часть текста писана по-русски.

и вызов доброго и честного Дюлиса, если бы стал тогда известен, возбудил бы неистощимый хохот не только в философических гостиных барона <...>, но и в старинных залах потомков... Жалкий век! жалкий народ!»¹

...вы услышите, как станут говорить о мести единственной в своем роде; она будет полная, совершенная; она бросит этого человека в грязь... (Слова Пушкина из письма Жуковского Пушкину от 14—15 ноября.)

Это пародия, это мистификация, это памфлет — опыт отчаянной литературной игры. По пародийной своей природе «Последний...» восходит к недавним запискам Пушкина над статьей «Вольтер» (не позднее сентября 1836 г.) — предмет пародии свеж в его памяти; по памфлетной — соотносится с историей с Геккерном. Мистификация — это уже сам Пушкин и отчасти автопародия.

Поскольку, мистифицируя, Пушкин во многом воспользовался заготовленной им же самим впрок формой, а именно статьей «Вольтер», на ней следует остановиться подробнее. Возможно сходство обеих статей как по герою, так и по конструкции и отвлекло внимание от «Последнего...»: одна оказалась в русле другой.

Статья «Вольтер» есть рецензия, или реферат, в том духе, в каком писались статьи Пушкина для «Современника», — на книгу документов, составленную из переписки Вольтера по поводу покупки имения у президента де Бросс и другой переписки, послужившей поводом окончательного разрыва с Фридриком II. Оба инцидента, обе эпистолярные «дуэли» забавны, если иметь в виду столь прославленных их участников (как впоследствии и дуэль в «Последнем из свойственников...»). Можно предположить, что денежные обстоятельства самого Пушкина, приведшие как раз в это время к идее продажи Михайловского, и обстоятельства торга Вольтером местечка Турне — могут быть в некоторой ассоциативной связи. В таком случае активная переписка поэта в декабре о торге Михайловского могла вернуть его память к недавней статье «Вольтер» и послужить мостом, связующим Геккерна с Вольтером. И впрямь, если пролистать последние письма Пушкина и к Пушкину, как перемежаются и переплетаются его

¹ Правка Пушкина в «Последнем из свойственников...» подтверждает его эпистолярную основу: оцупь вариантов ширится как раз в тех местах, что пересекаются с «геккерновской» темой. Поиски «точного» оскорбления такие же, как и в письме. Например: «за дерзости и лживые показания — за дерзостные и лживые показания» и т. п.

«денежные» письма с «геккерновскими»... восходя и там и там все к тому же Бенкендорфу, образуя ужасающий конгломерат, усугубляя раздражение от бытия...

Так что возможно, что эти две статьи о Вольтере связаны между собою не так формально, что они продолжают друг друга, причем взаимодополнение это производится «задним» числом; поставленная в связь с предложенным прочтением «Последнего...», статья «Вольтер» становится тоже более «сочиненной», нежели просто рецензия. Вместе они достаточно полно описывают обстоятельства последних месяцев жизни поэта, причем наконец в его собственном самосознании и оценке, а не в косвенных свидетельствах.

Если «буржуазные» упражнения Вольтера по поводу условий покупки имения пересказываются Пушкиным с юмором и даже симпатией, то взаимоотношения с монархом оценены хотя и по заслугам, но с некоторой завышенной для обычной статьи эмоциональной силой, с энергетическими нарушениями в стиле, свидетельствующем о том, что предмет есть лишь повод.

Точкой поворота тона статьи «Вольтер», границей, разделяющей эпизоды, является цитата из Вольтера: «...боюсь быть подобен рогатым мужьям, которые селятся уверить себя в верности своих жен. Бедняжки втайне чувствуют свое горе!» Именно после этих неосторожных слов Вольтера, хотя и никак не в связи, нарастает раздражение, а затем и пафос Пушкина, разворачивается дыхание текста. Взаимоотношения Вольтера с монархом решительно осуждены:

«Вся эта жалкая история мало приносит чести философии. Вольтер, во все течение своей долгой жизни, никогда не умел сохранить своего собственного достоинства».

Звучит едва ли не главное пушкинское слово ДОСТОИНСТВО.

Кому все это говорит Пушкин? Вольтеру? вольтерьянцам? себе?..

Вольтер здесь во всем антипод Пушкину: Пушкин продает имение за долги — разбогатевший Вольтер его покупает; Пушкин, униженный монархом, сохраняет свое достоинство — обласканный монархом Вольтер его теряет... Мелькает в статье и отмеченный комментаторами «кафтан», намекающий на досаду камер-юнкерского мундира.

«Что из этого заключить? — так по-пушкински спрашивает Пушкин. — Что гений имеет свои слабости, которые утешают посредственность <...> что настоящее место писателя есть его ученый кабинет и что, наконец, независимость и само-

уважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы».

Если в статье «Вольтер», писанной поначалу как бы лишь Пушкиным-журналистом, в конце прорывается ВЕСЬ Пушкин, писатель и человек, открыто пользуясь поводом сказать «свое», то в «Последнем...» Пушкин себя конспирирует со всей тщательностью. Конспирация здесь образует форму этой неожиданной мистификации.

Антиподом Вольтеру, оскорбившему честь великой девицы, за человека Пушкина выступает дворянин обедневшего и честного рода (как и Пушкин) Дюлис, а за писателя Пушкина — некий английский журналист. И опять пафос авторского комментария в тот же внезапный момент перерастает сам комментируемый эпизод. Чем так прогневила Франция английского журналиста? Пусть у Англии и есть своя традиция удобной неприязни уживающихся соседей... Не в этом дело. Англия ставится в скрытый пример отдаленной России, податливой всему французскому настолько, что европейское для нее и есть французское...

«Но варварство англичан может еще быть извинено пред-рассудками века, ожесточением оскорбленной народной гордости, которая искренне приписала действию нечистой силы подвиги юной пастушки. Спрашивается, чем извинить малодушную неблагодарность французов? <...> Англия дала пристанище последнему из ее сродников».

Можно прочесть эти строки без «Англии» и «англичан»...

Последний благородный француз — и тот в Англии... Вольтер, Геккери, Дантес — французы. Абстрактному англичанину доверяет Пушкин свой суд... И будто его же попросит первого быть секундантом собственной дуэли с французом¹... Все это странно.

Статьи Пушкина его «профессионального» журналистского периода, когда он не только хотел, но и *должен* был их писать в интересах своего журнала, когда он искал повода их писать, когда существовала пресловутая «ваза», описанная Гоголем, в которую он сбрасывал записки мимоходом приходивших ему мыслей и заметок, а потом черпал наугад, как его же герой из «Египетских ночей», чтобы написать на попавшуюся, как рыба, тему... статьи эти *сочинены*. Образ в них

¹ «26 на балу у графини Разумовской Пушкин предложил быть своим секундантом Магенису, советнику при английском посольстве. Тот, вероятно, пожелал узнать причину дуэли; Пушкин отказался сообщить что-либо по этому поводу. Магенис устранился» (П. А. Вяземский).

важнее информации, материал служит поводом для пушкинского выступления. Отрезок жизни, оставшийся Пушкину от «Памятника» до гибели, обозначен продукцией, характерной для прерванного творчества. Осень, к которой все готовилось, и копилось, и вызревало, не состоялась — происходит внутренний отказ (до времени!..) от стихов и прозы, и как бы случайно написанные статьи начинают невольно носить все более «художественный» характер. Пределом такой «сочиненности» критической статьи является «Последний из свойственников...», оказавшийся последним...

Случаи «сочинения» статей встречались у Пушкина и раньше. Но когда в 1830 году он сочинял статью о «Записках Видока», то, сводя счеты с Булгариным, он находился совсем в ином положении, чем в 1837-м, сочиняя «Последнего...». В 1830-м он хотел, чтобы все узнали в предмете цель, в Видоке — Булгарина. Журнальная, чернильная дуэль и пальба допускали это: с щелкопером — его же оружием. Булгарин, человек не пушкинского круга, никогда не мог его оскорбить в той степени, что Геккерн в 1836-м. Не ответь Пушкин на гипотетический болгаринский вызов на дуэль, никто бы и не осудил. Смешон был бы все равно Булгарин. В споре с Булгариным Пушкин ощущал за собой бесспорное одобрение своего круга, смех общества его поддерживал.

Иная оскорбительность с Геккерном. Кроме того, что тот был «его круга» (и выше), каким бы он ни был ничтожеством; кроме того, что Пушкин подчинялся предрассудкам их общего круга, и ответить-то он не мог, потому что на анонимки не отвечают.

Нет адреса. Женитьба Дантеса сковала дуэльное разрешение конфликта, единственно для Пушкина, по его представлениям о представлениях его круга о чести, возможное. Общественный резонанс на «победу» Пушкина в интриге его не только не устроил, но и более раздражил. И Геккерн не Булгарин... Отсюда эта форма, эта сверхзашифрованность «Последнего...». Пушкин не писал притч, «Последний...» — есть притча, подтекст которой был слишком конкретен, чтобы не быть угаданным. Здесь анонимна не подпись, а содержание. Проверив на таком тонком и близком ему в последние месяцы читателе, как Тургенев, он мог вполне убедиться, что притча эта и не прочитывается, и не будет прочтена. Тогда зачем она?

Оставалось вернуться к первому варианту — письму Геккерну...

Современные читатели Пушкина вряд ли представляют себе еще одну его попытку — невозможность какого бы то ни

было облегчения чувств путем жалоб, излияний, исповедей и проч. И не только потому, что не оказалось рядом человека близкого... но и потому, что не принято, не принято и обществом, и в то время, и Пушкиным самим по себе. Избыточная «психологичность» ситуации непереносима для Пушкина еще и как утрата некоего *качества* жизни. Психология, в которой мы находим себе оправдание, расценивалась бы им как утрата собственного достоинства, как слабость, как низость. «Психология» в пушкинскую эпоху не переживается, а проживается, не как процесс, а как преодоление. Поступок (в переговорах и письмах обсуждаются лишь его стороны и способы) — единственная форма преодоления. Произведение для Пушкина — тоже форма поступка. Поступок или произведение? «Психология» и достоинство несовместимы. Есть лишь один способ преодоления психоаналитической ситуации: чтобы ее в тот же миг не стало. Осмыслением она не разрешается. Вот еще один, отчасти исторический, а не индивидуальный аспект, каким образом когда-то совпадали слово и дело или (в литературе) дело и слово.

Ностальгия по несовершенному поступку (в пушкинской судьбе — мудро, провидчески, даже стоически и жертвенно не совершенного ради исполнения назначения) сопутствует всей жизни поэта. Так, не разделяя *тогда* и настолько отойдя *потом*, — сожалеть до конца дней о неразделенной с декабристами участи, или завидовать смерти в неравном бою («Завидуя тому, кто мимо нас шел умирать...»), или... Разрешение жизненной коллизии роковым поступком не считалось им (остатки рыцарства), как в позднейшие времена, глупостью. Умнейший человек и есть умнейший человек. Он и сейчас умнейший. Мы не поумнели по сравнению от того, что *позже*. Не поумнели, но поняли, что страсти — роковы, а поступки — необратимы, что таковые, с какого-то времени, помечены маркою «глупости».

Поступок — была бы Болдинская осень 1836-го, поступок — была бы дуэль в ноябре... Обе не состоялись: и осень, и дуэль... Поступок — казалась интрига, умом и твердостью превзошедшая трусость и коварство... не оказалась. «Последний из свойственников...» — произведение-поступок. Еще одна попытка против рока, ради назначения. Оказалось, мало.

Говорится: «Каждый писатель пишет о себе». Имеется в виду: так или иначе. Проговаривается, или отталкивается от конкретных жизненных ситуаций, или скрывает что-либо — так или иначе: биография. Менее всех, казалось бы,

Пушкин... Невольно, не заметив того ни разу. Но — «он до-вольно исповедался в стихах своих».

Девяносто лет просуществовало его последнее произведе-ние без тени сомнения в его реферативной основе. Да и после доказательства его полной выдуманности оно продолжает до сих пор входить в том критики, никакого отношения, кроме пародийного, к ней не имея. Действительно, квазистатья «Последний из свойственников...» как бы невидима в послед-них днях Пушкина, из которых уже каждая строка просит истолкования и находит его у исследователей. Она теряется среди текстов Пушкина, которым мы придаем более принци-пиальное значение; еще в бо́льшую тень она уходит в слепя-щем свете обстоятельств, неминуемо приводящих поэта к смерти. Она, как стихи на статуи, взялась ни с того ни с се-го — просто статья, как и то, просто стихи. Тексты эти едва ли не досаждают своею случайностью в напряженном прочтении потомками последних дней поэта. Я рад был бы утверждать, что их наличие, в той же мере, как и письмо его О. А. Ишимо-вой, доказывает независимость поэта от предопределенности не только судьбы, но и нашего этой судьбы прочтения. Но соб-лазненный и спровоцированный истовым негодованием д'Аша, перечитывая и впрямь последний текст «Последне-го...», не мог и я отделаться от недоуменного вопроса: зачем? Зачем в последние дни? зачем все это надо было выдумать про Вольтера и Дюлиса с англичанином? зачем возводить вымы-сел в квадрат и даже в куб? зачем показывать тут же А. И. Тургеневу эту все-таки непонятную вещицу?.. Что-то во всем этом не то.

Какой еще реферат заканчивал Пушкин с такою же энер-гией поэтической скорби, как «Скупого рыцаря» или «Полко-водца»: «Жалкий век! жалкий народ!»?¹

¹ Я готовил статью к печати, когда выплыло то, что не могло не выплыть: мое опасливое предположение оказалось прочно доказанным (Д. Д. Благой. «Главою непокорной (Ключ к последнему произведению Пушкина)». — В кн.: Б л а г о й Д. Д. Душа в заветной лире. М., 1979, с. 477—500). Известие меня обрадовало, поскольку мои размышления и не претендовали на откры-тие в научном смысле, однако оказались академически подтверждены, на что я не смел и рассчитывать. (Я попал в положение собственного героя — см. сноску к с. 190 этой книги — и усмехнулся протяженности его мести...) При-мечательно, однако, то, что доказано это было все-таки недавно — спустя еще пятьдесят лет после обнаружения, что «Последний...» вовсе не статья, то есть через сто сорок с лишним лет после ее написания и опубликования. Фальси-фикация Пушкина «работала» почти полтора века! Можно испытать и некое удовлетворение от побития своего рода рекорда (от Мериме, поймавшего са-мого Пушкина на «Песнях западных славян», до входящего у нас нынче в моду Борхеса...).

IV. БОЛДИНСКАЯ 36-го

Меня упрекают в изменчивости мнений. Может быть, ведь одни глупцы не переменяются.

(Слова Пушкина за год до кончины)

Моложавые мысли, как и молоджавое лицо, всегда имеют что-то странное и смешное.

Пушкин. «Александр Радищев», 1836

Недавно у прославленного современного поэта прочитал я в его темпераментной статье примечательную сентенцию. Упрекая начинающих поэтов в беспочвенности (в том, что они рожь от овса не отличают...), отмечает он, что Пушкин, к примеру, великолепно знал сельское хозяйство, на уровне теперешнего агронома. Соображение сильное (особенно в отношении агрономов...), но меня лично не смущающее.

Независимо от принадлежности сельской тематике, поэт и крестьянин существа по природе сходные, даже созвучные: пишут и пахут, страда и страдание, жатва и жертва. Одинаково не учтен их труд до урожая, одинаково зависят они от погоды. Неизвестно, когда поэт «работает», поскольку настоящий поэт всегда поэт и «в свободное время» непозтом не бывает. Как и крестьянин, поэт работает *всегда*. Само написание, столь прихотливо и капризно расположенное в его днях, есть уже не труд, а — праздник, награда за труды душевные, бесспорно — урожай.

Пушкин, как никто, поэт сезона; как разве крестьянин, переживает он ежегодный этот оборот, эту великую и жизнеутверждающую повторность бытия: опять почка и опять снег... Каждый год его лирики одарит нас зимой, весной и летом...

Осень — любимая пора не только Пушкина. Это пора заслуженного всеми трудами года покоя и удовлетворения. Если — урожай... Но если не урожай, та же осень — это горе, это голод. По крайней мере, на год. А если два неурожая подряд...

Пушкин привык к плодотворной осени. Как у поэта, хозяйство у него процветало. В болдинские свои осени снимал он и по три-четыре урожая в год: не сам-десять или сам-пять, а все сам-сто. Чего, естественно, в природе не бывает, а если бывает (поскольку Пушкин — природа), то раз в сто, а то и более лет, когда та же природа (надо сказать, при всей своей щедрости, до чего же прижимиста и экономна!..) рождает Пушкина.

Пушкину нелегко было быть Пушкиным («Подвиг — вещь сокрытая»...), но, надо полагать, он к этому привык; привык к своей данности, все трудности относя за счет Судьбы и Назначения, а то и всего лишь досадных обстоятельств.

Пушкин не привык к поэтическому поражению — он всегда побеждал. Он легко бросал начатое (если не шло), и мы теперь с удивлением вчитываемся в прекрасные строки, казалось бы ни в чем не уступающие... почему оставил? зачем не продолжил? отчего не вернулся?... Он проскакивал, он пролетал.

Он рано стал зрел; он был мудр, он видел насквозь. Но и он не уследил, куда это все вдруг делось: и эпоха, и свобода (не та, которой всегда не хватает), и молодость.

Куда делось все то, чем он до сих пор *пользовался*.

Всему пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем лица день заветный.
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
Недаром — нет! — промчалась четверть века!
Не сетуйте: таков судьбы закон;
Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

19 октября, которому Пушкин посвящает эти строки, кажется едва ли не самым вдохновенным днем за весь последний его год. Датой этой помечены и окончание «Капитанской дочки», и письмо Чаадаеву, написанное не с меньшею, если не с большею ответственностью — как *произведение* — с черновиками, с последующим чтением друзьям (А. И. Тургеневу). Поразительная плотность творчества этого дня может быть, по-видимому, пояснена: это проекция болдинской продуктивности.

19 октября своеобразный пушкинский Новый год (в любом случае — больше, чем общий Новый год). Это апогей его осени, который он привык и встречать в апогее. С 1826 года дата эта соединяется в его сознании и с 14 декабря, с лицеистами, встречающими праздник «в краю чужом» (именно так отмечает он 19 октября 1830 года, в Болдино, один, сжигая X главу о 14 декабря). 19 октября — это ежегодный парад памяти: прошедший год, прошедшие годы... — день, от которого отсчитывается вся жизнь. Стихи, посвященные этому дню на протяжении жизни, — невольный биографический цикл; но день этот обозначен и другими вехами. «Евгений Онегин», «Цыганы», «Борис Годунов», «Полтава», разгар первой болдинской осени, «Медный всадник» — вот как отмечается им

19 октября. Не так часто попадал он на общий праздник, но каждый раз мог ощущать себя первым среди равных (что так важно для сверстников во все времена!..).

Иначе выглядело 19 октября 1836 года в его жизни, а главное, в его творческом самочувствии: у него сорвалась эта осень. Он был к ней готов (об этом еще пойдет речь) — она была необходима ему как воздух, как дальнейшая энергия жизни, как будущее. Срыв этой осени можно считать (из всех постоянно перебираемых обстоятельств) главным обстоятельством его гибели.

От «Памятника» (т. е. 21 августа) и до дуэли не находим мы у Пушкина столь же творческого дня, как его последнее 19 октября. Эта крохотная осень, взамен несостоявшейся, пережитая им перед встречей, много в себя вобрала, но еще больше отразила...

Вы помните, как наш Агамемнон
Из пленного Парижа к нам примчался.
Какой восторг тогда пред ним раздался!
Как был велик, как был прекрасен он,
Народов друг, спаситель их свободы!

Это — «властитель слабый и лукавый, плешивый щеголь, враг труда, нечаянно пригретый славой...» — сожженная 19 октября X глава.

«Что же касается нашей исторической ничтожности, — пишет он в тот же день Чаадаеву, — то я решительно не могу с вами согласиться». И далее, перечислив Олега и Святослава, татарское нашествие, обоих Иванов, Петра, Екатерину... «А Александр, который привел вас в Париж? и (положа руку на сердце) разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Думаете ли вы, что он поставит нас вне Европы? Хотя я лично сердечно привязан к государю...»

И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал,
И над землей сошлись новы тучи,
И ураган их...

«Разметал» — не последовало. Стихотворение осталось неоконченным. По разбегу и подробности оно едва ли перевалило за середину. По историческому же смыслу доведено ровно до той же черты, что и исторический экскурс в письме Чаадаеву: «на рубеже Европы» и «вне Европы». Николай... «И ураган их...»

«И ураган их...» Как похожа эта ступенька, этот обрыв на

отработанный Пушкиным прием окончания стихов — «как бы» неоконченных:

Громада двинулась и, рассекая волны,
Плывет...
Куда ж нам плыть?

Или:

Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит¹.

Или только что, месяца два назад:

Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелеблясь и шумя...

Но как бы того ни хотелось, последнее стихотворение, посвященное 19 октября, законченным не объявись. Возможно, что, обещая друзьям «дописать» его, он вряд ли собирался это делать. Он искусно оставляет его неоконченным (хотя оно и впрямь не окончено) — возможно, навсегда, даже переживи он дуэль. Потому что тоска по ушедшему выходила куда сильнее выраженных в рифмах новых взглядов, которые куда лучше, чем в стихи, укладывались в письмо Чаадаеву, где и продолжились: «Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человека с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал.

Вышло предлинное письмо».

Предлинные стихи и «предлинное» письмо — и то, и другое адресовано в один и тот же адрес — в *прошлое*:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари.

¹ Оба эти стихотворения имеют отторгнутые в окончательном варианте (очень щедро) продолжения.

Прошлое стало *историей*. Это всякий раз означает, что поколение ушло. Пушкин — один не только потому, что — герой, что — не понят, он одинок и как каждый представитель поколения, пережившего себя. Это происходит всегда быстро — на глазах у еще нестарых, казалось бы, людей. И вот уже следующее поколение (сын друга) не понимает отцов и упрекает «военное поколение» в том, что оно щеголяло презрением к требованиям гражданского строя. IX время ушло.

Осталось СВОЕ время. К этому и приспособляется Пушкин. История, происходящая на глазах, — невидима и неопишима, но даже когда, по мере продвижения человека в глубь возраста, начинает проступать, прорисовываться в прошлом, она все еще не может быть предметом описания, потому что — болит, и лишь во вторую очередь, потому что еще нельзя. Зато этой, воспринятой уже в протяженном времени болью можно измерить историю более удаленную. Ею-то и занимается, все более погружаясь, Пушкин.

«Капитанская дочка», под которой ставит он конечную дату — 19 октября... Престранный сюжет! Пушкин достиг в ней такой очаровательной повествовательности, что сюжета не успеваешь разглядеть. Наверно, запало в душу тогда (как не запасть!) высочайшее хамство николаевской резолюции на «Борисе Годунове»: «Переделать в повесть на манер Вальтёр Скотта»... Что ж, пожалуйста... вот она. Если говорить о форме романа — то это вещь первая, небывалая, а потом единственная, потому что такого краткого и ясного сюжетного романа так и не стали писать в России (занявшись другим и создав вскорости совсем небывалый роман — русский...).

Но — о сюжете. Сюжет — есть мысль, поэтому — о чем это? Мы знаем: о Пугачеве, о крестьянской войне... И правда, и в этом плане — необыкновенные достижения: кто до Пушкина делал у нас такие массовые сцены, кто до него (да и после) создал такой верный образ русского мужика, как Пугачев?.. Но опять же, о чем сюжет? А он о том, как прямые честь («Береги честь смолоду» — первый эпиграф романа), благородство и чувство долга сталкиваются с ревностью и завистью (как и у Сальери, неглупой); выражающейся в прямом же предательстве, но еще больше (и тоньше) сюжет этот о том, как эти самые честь, благородство и чувство долга как раз и оказываются обвиненными в предательстве, но еще дальше (и глубже) этот сюжет о том, что несправедливо обвиненные честь, благородство и чувство долга *никогда* не могут оправдаться, потому что вместе они образуют то ДОСТОИНСТВО, которое не позволит этого сделать. Человек с чувством соб-

ственного достоинства никогда не оправдывается, а потому — погибнет. И хотя роман кончается «хэппи-эндом» (прелестным и в духе жанра), хотя...

Но это же истинно пушкинский сюжет! То есть сюжет Пушкина. И он ему предстоит.

Если очень новы по самой фигуре замысла (странны) шедевры 33—34 годов: «Медный всадник», «Пиковая дама», «Золотой петушок»... — то не менее «странна» и «Капитанская дочка» (недаром Пушкин переключается на нее с «Дубровского» в том же 33 году). Странность эта утаена под покровом внешней традиционности исторического романчика.

Итак, так много за одно лишь 19 октября 1836 года! Но сколько же на самом деле?

Возможно, куда меньше. Мы не знаем, сколько он мог поработать над «Капитанской дочкой» именно 19 октября: она была уже в цензуре и готовилась к печати. Возможно, лишь крошечный аппендикс послесловия (и то, возможно, лишь последний его абзац: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам...»); с видимым удовольствием выведена внизу дата: «19 окт. 1836» — словно и вся приписка ради даты. Так ему хотелось ощутить свой труд! ощутить непропущенной осень!.. что, право, мог он пойти перед собой на такую уловку, датируя самое крупное свое последнее произведение, под покровом занимательности, чрезвычайно для него сокровенное.

Теперь стихи... По всей видимости, он начал их загодя, чтобы успели к 19-му. Сколько их было уже написано? дописывал ли он их 19-го?.. — тоже вопрос. Может, они были как раз до «И ураган их...» уже и написаны. Но даже если и не продолжал, то — перечитывал и, в этом случае, наверняка. Во всяком случае, они перешли в письмо Чаадаеву, которое в любом случае написано именно в этот день.

Нет, это был мучительный день! Письмо это писано двумя, тремя, семью Пушкиными, сошедшимися воедино: и лицеистом, которого поразил «старик» Чаадаев (22-х лет), и государственным мужем, по ошибке обойденным чинами, и романтиком декабризма, нашедшим себе пристанище в русской истории, и запутавшимся человеком, «возомнившим себя практиком» (Бартенев), затеявшим издавать журнал и знающим, что письмо будут читать, и человеком, столь тянувшимся к европейской культуре и так жестоко к ней не допущенным (невъезды за границу), и, наконец, гением и истинно патриотом... все это — Пушкин.

Вот оговорочки, расслаивающие текст письма, они — о

реальном положении Пушкина, издателя и поэта, навсегда, пожизненно поднадзорного («сердечная привязанность к государю» уже цитировалась):

«Благодарю за брошюру, которую вы мне прислали, я с удовольствием перечел ее, хотя очень удивился, что она переведена и напечатана»*. Я доволен переводом... Что касается мыслей, то вы знаете, что я далеко не во всем согласен с вами».

Эти крадущиеся глаголы... Эта безадресность: себе, ему, им, потомкам. А главное, все — правда. Ведь Пушкин не так уж и крутит, сколько *закручен*. Не врет, а правда — испорчена. Такое время: надо быть уже либо тем, либо этим... С собой, пронесшим себя сквозь жизнь и сохранившим чувствительность духа, — никак нельзя. Пушкин — один, он пытается иметь в себе новую правду, не предавая старой. Гриневское положение!

«Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко».

Вправо, влево, в центр, в чужое ухо... А вот эта последняя фраза — весь Пушкин, сам Пушкин с его справедливостью, точностью и беспощадностью оценки: «громко».

«Вы хорошо сделали, что сказали это громко».

«Громко» — так оценивает это сам Пушкин без навязанных ему коэффициентов. Громко... не более.

Письмо замечательное. Все то глубокое и мудрое о России и ее истории, о православии и его истории, что так стремительно, кратко и точно написано им как оппонентом Чаадаева, я здесь пропустил, отсылая тех, кто не помнит, к самостоятельному перечтению. Я ограничился лишь периферией письма, его рамкой, его внутренним климатом, рисующим лишь человеческое состояние автора.

Взгляды Пушкина на историю, на пути России, на государство претерпели глубокие и принципиальные изменения. Это явилось как результатом беспрестанного занятия предметом (историей), так и результатом судьбы и попытки ее преодоления. Это не есть результат перемены взглядов «слева направо», как это кто-нибудь склонен толковать ныне, это результат его непрерывного развития. Оттого, что взгляды

* Бедный Пушкин! У которого в сентябре цензура не пропустила даже его причесанного Радищева... А тут такое!

Пушкина сместились по спектру развития вправо, положение его отнюдь не улучшилось. Он ни к кому не «примкнул», он не менял лагеря, он оставался собой. И корысти не было, и выгоды не получилось. Пушкин как был, так и остался тем более сам по себе. Отчуждение и одиночество его усилились тем, что до конца обозначились, несносность положения все время усугублялась тем, что чем более ясным в мироощущении он становился, тем менее бывал понят, тем менее годился. «Я добр, бесхитроsten...» — это оставалось главным. Желание быть понятым никогда не покидало его, его бесконечный ум никогда не доходил до «кинизма». Полное сознание своего гения и высочайшего назначения никогда не ставило его «над людьми», всегда легко соседствуя с простодушием. Всему тому, что теперь называется «сопротивлением среды», чего, как мы знаем, у него «с молодых ногтей» было предостаточно, — Пушкину было нечего противопоставить, кроме творчества. Лишь оно давало ему дальнейшую энергию жизни и отношения к жизни. Когда и это оказалось отнято, когда мир и жизнь слились для него в сплошную, как забор, полосу сопротивления и отчуждения — все вызвало кипение желчи, все стало на одно лицо: друзья — стали бывшими, враги — стали новыми, кумиры — умерли... Запад и западники злили его, вплоть до неприязни к европейской цивилизации, которой ему так недодали, когда он ее жаждал.

Семья, дети, мундир, архивы, долги... Европа отступила перед этой армией. Зато интерес к колонизации, к диким народам, его собственные путешествия, да и чтения, включая Крашенинникова и Теннера. «В разговоре с каким-то страданием во взгляде упоминал он о Лондоне и в особенности о Париже!»

Исторический взгляд на жизнь достался ему дорого — в утешение и в утишение — даровал ему единственную свободу. «Какое поле — эта новейшая Русская история! — восклицает он в письме лицеисту Корфу за несколько дней до их общей встречи. — И как подумаешь, что оно вовсе еще не обработано и что, кроме нас, русских, никто того не может и предпринять! — Но история долга, жизнь коротка, а пуще всего человеческая природа ленива (русская природа в особенности)».

Чаадаев его раздражил своим сочинением. Возможно вполне, что он уже раздражал его и как личность. Что это, действительно, будто и время не прошло?.. Способность мыслить, столь Пушкиным почитаемая как редкость в России (вспомните комплименты поэзии Баратынского и прозе Вяземско-

го), — так вот эта редкая способность — и она не впрок. Она подвела, оказалась — неумна.

Трудно уловить, меж каких строк письма — старому другу, старшему другу, гонимому, одинокому и единственному, великому человеку — сквозит-таки не только несогласие, но и раздражение. И не только понятное раздражение порядочного человека, поставленного невольно в опасное и от одного этого уже неприличное положение. Это раздражение, как и расхождение, имеет уже корни.

Ты просвещением свой разум осветил.

Ты..... правды лик увидел,

И нежно чуждые народы возлюбил,

И мудро свой возненавидел.

Если некоторые исследователи видят в адресе этого стихотворения Чаадаева, то вот еще одно, портретное, относимое почему-то к Вольтеру (хотя тоже предположительно):

Еще в ребячестве, бессмысленный и злой,
Я встретил старика с плешивой головой,
С очами быстрыми, зеркалом мысли зыбкой,
С устами, сжатыми наморщенной улыбкой.

«Наморщенная улыбка» — и впрямь напоминает нам Гудона... Но «быстрые очи» несколько странны для мрамора (хотя Пушкин и видел скульптуру в динамике. — Л. С. Пумпянский, Р. О. Якобсон, Ю. М. Лотман). «Зыбкая мысль» — больше подходит Чаадаеву, чем Вольтеру в восприятии Пушкина. Для лицейского сознания Чаадаев был «старик»¹. Когда Пушкин пишет Чаадаеву именно 19 октября, то одновременно и в 1836 году и в 1816-м, когда с ним познакомился.

¹ Восприятие возраста — одно из наиболее причудливых психологических явлений. С годами, пока мы стареем, молодеют родители и учителя. В это восприятие вмещивается не только опыт любви, но и история. Как раздвигала возрасты последняя наша война!.. На воевавших с первого дня и на успешных повоевать в последний год и на так и не успевших повоевать, а потом — на помнящих и не помнящих войну... Так и в пушкинскую эпоху участник Бородинской битвы Чаадаев был старше Пушкина много больше, чем на пять лет. Детское и юношеское восприятие военного поколения, да еще и дистанция между поклонником и кумиром, да еще мундир и ранняя зрелость внешности Чаадаева, да еще и нормы созревания и старения в их эпоху, когда Вяземский, будучи старше всего на семь лет, всю жизнь не может пережить в себе ощущение «старшего» поэта в отношении Пушкина, не говоря о «старом» Пушкине 1836 года или совсем уж «старичке» Геккерне сорока шести лет... Есть еще и возраст мысли и мировоззрения: то, что оставил в молодости, кажется нам устаревшим.

Стихотворный портрет слишком точен и слишком личен, чтобы относиться к одному Вольтеру. Все сойдется и в портрете, и в биографии, и в столкновении мировоззрений, и в том случае, если это Чаадаев. Вольтер и Чаадаев — могут быть даже неким искаженным взаимным образом. Если кандидатура Вольтера выводится на передний план потому, что Пушкин им как раз в то же время занимался, то «в то же время» занимался Пушкин и Чаадаевым. Любопытно, что Пушкин показывал Тургеневу свой «пастиш» одновременно с письмом Чаадаеву, неотступно думая о Геккерне. Сходство... В этом стихотворении самый «тип» западника в раздраженном взгляде Пушкина. Нет, необязательно лицейский Вольтер... То может быть портрет человека, встреченного в жизни, идеи которого соблазняли, восхищали, искушали, отравляли, приводили... За все заплачено жизнью, получено опытом, воплощено в судьбу. Многое отблестело, идеи материализовались, фантомы персонафицировались. Добро стало конкретно, и зло — реально.

Я не смею делать этого предположения, но поскольку и датирование предположительно, включая 1836 год, оба наброска еще могут подвинуться к позднейшей своей границе.

«Вы хорошо сделали, что сказали это громко. Но боюсь, как бы ваши [религиозные] исторические воззрения вам не повредили <...> Надеюсь, что ее (статью. — А. Б.) не будут раздувать. Читали ли вы 3-й № Современника? Статья «Вольтер» и Джон Теннер — мои...»

Опять этот глаз и это ухо... Но не только себя или свой журнал бережет здесь Пушкин — Чаадаева! Он пишет кроме своей правды, кроме ответа Чаадаеву еще и «тому, кто прочтет» в любом случае, — спасительную оценку письма, не подсудное его толкование.

При всем этом Пушкина трудно назвать противоречивым. Он последователен в иной последовательности: он — последовательно человек, и он последовательно — Пушкин. Он не противоречив — он одновременен. Пока одни выбирают, он — вмещает. Каков выбор... когда не только за границу — в деревню, в ссылку, в изгнание не попасть! 19 октября 1836 года он одновременно юн и стар, сам себе сын и сам себе отец; юному не побороть старого, а старый не хочет легкой победы над молодым... Это как последняя встреча перед расставанием. Так оно и оказалось.

И вот так, не отправив Чаадаеву письмо, с неоконченным стихотворным посланием и свежим номером своего «Совре-

менника» под мышкой, приходит он на 25-ю годовщину к школьным друзьям, за один день попытавшись воссоздать в себе пропущенную осень. По-видимому, не вполне удалось...

По трем свидетельствам присутствовавших на встрече: он либо сразу не стал читать свое послание сам и передал для прочтения товарищу, либо начал и не мог от волнения продолжить и тоже передал, либо начал читать и разрыдался и не мог дальше. Слезы — оспариваются...

Но вот что он напишет отцу на следующий день:

«Я рассчитывал побывать в Михайловском — и не мог. Это расстроит мои дела по меньшей мере еще на год. В деревне я бы много работал; здесь я ничего не делаю, а только исхожу желчью».

После 19-го октября он уже не пытался «возместить» осень.

«По меньшей мере еще на год...» То есть до следующей осени.

То есть до сентября 1837-го...

V. ИЗГНАНЬЯ НЕ СТРАШАСЬ...

Терпенье смелое во мне рождалось вновь...

1821

От 19 октября в одну сторону — осталось две недели до 4 ноября, до анонимного письма, а там — дальше и до конца... в другую, в которую мы в этом исследовании движемся, то есть вспять, мы тоже ничего столь же существенного, как этот день, не отметим, пока не упремся во что-то сплошное и твердое, в монолит и мрамор, не ощутим холод внезапного прикосновения...

21 августа мы упираемся в пьедестал.

Опекушин или Аникушин?..

Если эту стену между читателем и Пушкиным воздвигли в 1880 году, то уместно одно образное наблюдение, сделанное не так давно¹.

За три месяца до открытия памятника Пушкину на Тверском бульваре Достоевский стоял все на том же Семеновском плацу в пятидесятитысячной толпе на одной публичной казни. Приговоренный стоял на помосте, накрытый с головой белым балахоном. Этот призрак сам по себе произвел впечатление на

¹ Волгин И. Завещание Достоевского. — «Вопросы литературы», 1980, № 6.

Федора Михайловича, однажды казненного. В июне того же года — так же была толпа, так же на пьедестале стоял под белым покрывалом Пушкин, то же ожидание «события» охватило всех. Эта «рифма» не могла не произвести на него впечатления. Действо свершилось под неописуемое ликование публики; Достоевский произнес свое «про тайну, которую он унес с собою». До памятника Пушкина *оставался* тайной, но после открытия он *стал* ею, замурованный в бронзу: памятник открыт — тайна закрыта.

Опекушинский Пушкин (странное все-таки созвучие...) — хороший. Он был лучшим в грандиозном конкурсе, и ошибки в выборе не произошло. Мне попала на глаза довольно страшная картинка (художник о том не ведал еще, что он сюрреалист), иллюстрировавшая итоги конкурса. На одном листе, в количестве нескольких десятков, под номерами, были перерисованы конкурсные модели памятника... Пушкин то стоял, то сидел, то даже лежал, то рука вперед, то обе назад, то в цилиндре, то с ним же «на отлете», то ветер дул ему в лицо, навсегда шевеля кудри, то летящий юноша, то удрученный мудрец, то лучше скульптор, то совсем никуда... Эта толпа пушкиных ужасала. Один памятник никогда не бывает так мертв, как несколько обок. Это было кладбище пушкиных. Столько раз подряд следовало его похоронить на одном кладбище, чтобы он был наконец и навсегда мертв.

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...
Сколько богов, и богинь, и героев!..—

писал Пушкин в стихотворении «Художнику» незадолго до своего знаменитого «Памятника».

Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров —
Грустен гуляю...

В черновых вариантах находим: «окруженный толпою кумиров», «стесненный толпою кумиров»...

Вот видение: толпа вокруг памятника окаменела, а Пушкин, сойдя с пьедестала (ибо был там, под балахоном, живой, как и приговоренный!..), проходит сквозь бронзовую публику легкой походкой, не оборачиваясь, унося под мышкой свою тайну с собою...

Сказал же кто-то, что мы любим чужую славу лишь потому, что в ней есть и наша лепта. Но доходит все это дело до того, что наедине с нею мы и остаемся — с крошечным карманным бюстиком, брелочком «Пушкин». Слава есть народная и мировая (в смысле «на миру») — это складчина; обратному дележу она не поддается; слава не подлежит тиражу.

Едва ли можно найти во всей пушкинской поэзии более известное стихотворение, чем «Я памятник себе воздвиг...». Разве что «Я помню чудное мгновенье» не менее знаменито. До чего же различны эти два Я!.. Судить о поэтических достоинствах этих стихотворений нет никакой психологической возможности, настолько они впечатаны в сознание. Не только возможности, но и права: одно — вершина всей любовной лирики, другое — главное во всем творчестве. «Памятник»¹ — это генерал, фельдмаршал, главнокомандующий над всеми стихами Пушкина. Всегда несколько странно, когда памятник известнее, чем человек. Еще странней, когда он главнее. Еще страннее, когда такой памятник воздвигнут самому себе. Всегда горько, когда заслуги становятся важнее дел. Когда из всего, что человеком сделано, на первый план окажется выдвинута самооценка, родившаяся в горьком чувстве непонимания и непризнания. При жизни Пушкин скорбел об обратном (написал в 1835 году «Полководца», посвященного непонятости и непризнанности: «О люди! жалкий род, достойный слез и смеха! // Жрецы минутного, поклонники успеха! // Как часто мимо вас проходит человек // Над кем ругается слепой и буйный век...»). И «Памятник» Пушкина — о том же. Но стихотворение, одетое потомками в бронзу, *стало* не об этом. Пушкин жив еще и в том смысле, что до сих пор с этой тенденцией борется.

Чудо пушкинского творчества в целом — непрерывное развитие, как бы подчиненное единому замыслу, — обеспечено не только гениальной идеей гармонии, воплощенной в нем от рождения, и не только последовательным многолетним трудом, но и постоянным и со временем все более сознательным усилием Пушкина остаться в пределах этой гармонии, в *подчинении* своего гения этому единству. Усилие это не только не ощутимо читателем, но и тщательно сокрыто, даже «законспирировано». Львиная доля пушкинского ПОДВИГА заключается именно в этом невидимом СЛУЖЕНИИ. На поверхности — только естественность, только легкость, только гармоническое решение. Чего стоила эта легкость!.. Печальные жизненные обстоятельства Пушкина подробно уже прислонены любящими исследователями к его творениям. В этом наша постоянная дань позднего сочувствия поэту; ПОДВИГ же его гораздо более прославлен, чем осознан и оценен. Поэзия его предстает перед нами всегда в виде

¹ Хотя правильно называть это стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», я буду применять прижившееся в обиходе; оно короче.

чистого «дара», а для нас — ПОДАРОК. В этом тоже наша ему дань, им же, впрочем, и обеспеченная, цели своей он достиг: мы не знаем, как он это сделал, — мы имеем дело с чудом. Последовательным и непрерывным усилием пушкиноведение, кажется, воскресило все, что можно было воскресить из небытия уже пройденной жизни, — изучен каждый клочок, однако чудо от этого не развеялось, а как бы даже возросло. Обстоятельства воскресли, а гайна — лишь углубилась. Подвиг — это то, что достается людям, а не герою. Пушкин это знал лучше всех. С этой точки зрения «Памятник» может показаться противоречащим всей его поэтической и позиции и традиции — обнажением, скорее внезапным, чем закономерным, проявлением более отчаяния, чем силы, как любая личная демонстрация или манифестация. Единственное возмездие поэту, что на реальном памятнике, поставленном ему благодарными людьми, начертаны его собственные слова о себе. Случай, который мы не замечаем за Пушкиным и одному ему и прощаем.

Дело, естественно, не в недостаточной скромности. Да и есть ли оценка, которая может быть для нас нескромной в отношении Пушкина!.. Уж если говорить об оценке, выведенной себе Пушкиным, то она недостаточна, неполна, в неполноте своей даже неточна (в пушкинских категориях точности...). Психологически это понятно и неизбежно. Пушкин и это знал лучше всех. «Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая», — писал он Вяземскому еще в 1825 году. Поэтическое Я всегда отделено от Я человеческого. Пушкин никогда не изменял ни тому, ни другому, потому что никогда их не путал. В «Памятнике» он впервые будто изменил своему поэтическому Я (человеческому Я он так и не мог изменить, что и свело его в могилу), но опыт искренности как раз и невозможен в поэзии, именно в самом искреннем из искусств, потому что в стихах искренен ПОЭТ, а не человек. Так что в «Памятнике» Пушкин не преувеличил свою оценку, а просто не мог ее дать. Человеческая (а не поэтическая) скромность обнажила и овнешнила предмет поэзии в этом стихотворении, и символ стал «вещью». Пушкин в нем смотрит на себя и свое значение со стороны, сговывая себя как раз от излишней скромности объективностью оценки. Это как бы не он сам, а другие в его представлении оценивают его роль по справедливости, если бы они могли быть справедливыми. Но они, как мы знаем, как знал Пушкин и как не знали они сами, справедливы не были.

«Внешний» способ написания «Памятника» виден и в тексте — и в форме, и в содержании, и еще отчетливее проступает в черновике. Отказ от лирического героя сказался его утратой, на единственном в пушкинской практике случае доказав непререкаемую закономерность повествования: оно не может быть «от себя».

Общеизвестный факт далеко не всегда «работает». Хотя все знают, что стихотворение Пушкина есть переложение из Горация, что строкам своим в вожатые сам Пушкин поставил его латынь в виде эпиграфа¹, что к тому же Пушкин в этом переложении выступает уже в российской традиции, окончательно обозначая ее, вслед за Ломоносовым и Державиным, которых он чтит и из всех *выбрал* себе в предшественники, — все это ничего не меняет в нашем сознании, от почитателя до специалиста, и это со школьных лет прививается каждому ученику: «Памятник» у нас все равно принадлежит только Пушкину на правах стихотворения, от первой до последней буквы (от Я до А) им сочиненного. Все в нем нами назначено пушкинским... Между тем самое большое нововведение в Горация — перенос на российскую почву — проделал Державин; он проявил эту поэтическую решимость, это его воля и смелость. Так что Пушкин уже и не Горация перелагает, а Державина, чего не скрывает («Портрет его в подражание Державину: «Весь я не умру!» — А. И. Тургенев. Дневник). Приходится все это повторять без большой охоты, но и без всякой надежды, что сознание в этом отношении хоть как-то подвинется: сознание вещь устойчивая — всегда там, где окопалось. И все-таки, еще раз, вот — Державин:

Я памятник себе воздвиг, чудесный, вечный
Металлов тверже он...

...
Так! — весь я не умру; но часть меня большая,
От глена убежав...

...
Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева...

...
Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях...

...
О муза! возгордись заслугой справедливой,
И, презрит кто тебя...

¹ Эпиграф приписан после написания стихотворения — Пушкин счел необходимым напомнить читателю...

Любопытно, что в первом наброске у Пушкина стоит то же самое, дикое для нынешнего слуха «прóйдет»; потом он меняет порядок слов, решив, что настолько следовать за первоисточником уже «слишком». Пушкинские стихи, естественно, лучше, но ведь и у Державина это — не лучшие его стихи. А за сорок лет поэзия, главным образом трудами того же Пушкина, прошла-таки путь...

Комментаторы Пушкина неоднократно отмечали «параллели» отдельных строф стихотворения с другими его стихами, некоторый момент «самоцитирования» с ясным обозначением адресов. Комментарии эти не заподозрить в необъективности, поскольку они лишены каких бы то ни было критических притязаний.

Идя по этой протоптанной тропе, поглядывая на установленные по ней многочисленные указатели, я пытаюсь сейчас сбиться с дороги, или пройти по ней с зажмуренными глазами, или, наоборот, с открытыми там, где знание наизусть позволяет ходить с закрытыми... В общем, преодолевая школьный страх, попытаюсь (для себя) прочесть это стихотворение *впервые*, то есть непосредственно. Как бы не зная про Горация и Державина, как только пушкинское... Читая для себя и про себя, пытаюсь вывести стертое восприятие пушкинских строф из хрестоматийной инерции, как озадачивается и настораживается внутренний слух странным для современности звучанием лиц, имен и глаголов... И тогда, вслед за хрестоматийным, сквозь ожившее современное звучание, текст начинает настаивать не на нашем, а на своем, пушкинском строительстве слова.

Итак, строфа за строфой, строка за строкой — слово за слово...

Строфа I (назовем ее «Пьедестал»)

Я памятник себе воздвиг нерукотворный...

Я... СЕБЕ... Никогда у Пушкина Я так не выступало, тем более: Я — себе. Скромным поэтом он никогда не был, слишком высоко осознавая *роль* поэта на всем протяжении своей жизни, но и никогда не позволял себе в слове человеческой нескромности (всегда равной безвкусию). Вот по алфавитному списку:

Я вас любил: любовь еще быть может...

Я верю: я любим; для сердца нужно верить...

Я видел Азии бесплодные пределы...

Я видел смерть; она в молчаньи села...

Я возмужал среди печальных бурь...
Я думал, сердце позабыло...
Я ехал в дальние края...
Я люблю вечерний пир...
Я не рожден святыню словословить...
Я не совсем еще рассудок потерял...
Я памятник себе воздвиг нерукотворный...
Я пережил свои желанья...
Я помню чудное мгновенье...
Я слезы лью; мне слезы утешенье...

Если их расположить не по алфавиту, а хронологически, эффект не изменится: небывалое Я «Памятника» окажется последним.

Я ПАМЯТНИК... При необъятности мотива монументов, кумиров, скульптур в творчестве Пушкина, при неотвязности этой надгробной темы — никогда скульптура у него не бывала столь неподвижна и мертва: она всегда имела некую гиньольную тенденцию ожить (Кюмандор, «кумир на бронзовом коне», «...с шатнувшихся колонн // Кумиры падают!») — им присуще буквальное, физическое движение... неподвижен становился герой (живой человек) от гибели души или безумия — маска, автомат: Германин, Евгений из «Медного всадника». «...посадят на цепь <...> как зверка...»¹ «Я — памятник» — словосочетание, объединяющее скульптуру и лирического героя. Они совпали, схватились, как борцы, как цемент, и застыли в навечной позе. Пушкину это не нравилось и в скульптуре, не только в лирике...

Решетки, столбики, нарядные гробницы...
...мавзолей.
Дешевого резца нелепые затеи,
Над ними надписи и в прозе и в стихах
О добродетелях...
По старом рогаче вдовицы плач амурный;
Ворами со столбов отвинченные урны...

Безусловный образец его поздней лирики «Когда за городом задумчив я брожу», писанный за неделю до «Памятника»,

¹ Соотношение оживающей скульптуры и окаменевшей души в поэзии Пушкина блестяще излагает Ю. М. Лотман.

по эстетической направленности представляет собою как бы «антипамятник». Дерево над могилой кажется поэту памятником идеальным...

На место праздных урн и мелких пирамид.
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Колеблясь и шумя...

ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ... «Воздвиг» — есть строительство руками; «нерукотворный» — вот ускользнувшее во времени словечко! Нерукотворность, то есть нематериальность, духовность, как бы опровергнута самим Пушкиным в следующей строке:

К нему не зарастет народная тропа...

Если памятник — нерукотворный, то и тропа незарастающая, в смысле — духовная, в смысле — путь... Но со стороны народа, поскольку народ — реален, и тропа как бы буквальна, материальна. Этот переход из духовности в материальность и обратно, этот постоянный пушкинский перенос-перелет, поворот значения из духовной в материальную ипостась — не противопоставляет, а соединяет жизнь и дух. Для нас же нематериальная основа всей строфы испарилась, воплощенная в материи бронзы реального памятника. И теперь мы прочитываем Пушкина как бы с конца, одушевляя (максимум!) реальный памятник в той степени, в какой у Пушкина могла ожить статуя Командора. Любопытно, какие могли бы быть памятники Александру Сергеевичу, не пойми мы его «Памятник» как посмертную подсказку, своего рода эскиз к проекту?.. Трогательные бюстики на бульварах (Одесса, Тифлис...)? Бульвары — вот что пушкинское! заповедники: аллеи, дубровы, садовые скамейки... сами прогулки! «Нерукотворность» почти не прочитывается теперь в пушкинском эпитете, означая чуть ли не одну лишь превосходную степень исполнения монумента. Пушкина стало можно чеканить на монетах.

«Я», которым открывается все стихотворение, теряется в мощной сени монумента; Я не стало. «Он», памятник, стал героем всей первой строфы. Это именно к нему теперь и не зарастет «народная тропа» — буквально, кладем букетик к подножью... (любопытно, как «народная тропа» переключалась из стихотворения в современное просторечие, означая тропу напрямик, сокращающую путь, по непроложенному и неразрешенному, через огороженный газон, например).

Вознесся выше он главою непокорной
Александрійского столпа.

Эти строки — как лавровый венок, но тоже из бронзы — живой поэт к концу строфы забыт окончательно. «Аллюзия» Пушкина с Александровской колонной — более созвучие, чем точность, в *его* категориях точности: Александрійский столп — другое сооружение.

Строфа II (...«Воспоминание о поэзии»)

Нет, весь я не умру — душа в заветной* лире
Мой прах** переживет и тлетья убежит.

«Я» — вернулось, Я — вполне человеческое, поэтическое, пушкинское, в традиции всей его лирики, особенно ранней, 1820—1822 годов, где весь словарь этих стихов наличествует. Будто через державинскую архаику возвращается он к архаике Лицея; Державин и Лицей — рядом: архаика для Пушкина 1836 года — его молодость...

Надеждой сладостной младенчески дыша,
Когда бы верил я, что некогда душа,
От тлетья убежав, уносит мысли вечны,
И память, и любовь в пучины бесконечны,—
Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений,
В страну, где смерти нет...

(1823)

Увы, моя глава
Безвременно падет: мой незрелый гений
Для славы не свершил возвышенных творений;
Я скоро весь умру.

(1825)

И весь финал стихотворения «К Овидию» (1821) созвучен, «параллелен» расположенному в далеком еще будущем «Памятнику»...

Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
Не славой — участью я равен был тебе.

* Первоначально «бессмертной». Как не случайна эта замена! Более глубокое значение слова «заветный» (завещанность, тайность) должно бы было отослать наше восприятие назад, к «нерукотворности» памятника, связав дар и жизнь материальной аллегоричностью лиры.

** Первоначально «меня»... Эти замены на более «скромные» слова естественны в строфе в связи с ее «очеловечиванием» после строфы первой. И единство стиля восстанавливается...

Мотив славы, мотив выполнения назначения столь же традиционен во всей поэзии Пушкина. Вернулось Я — человеческое, вернулось и Я — поэтическое...

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

«Народ» в этой строфе отошел вдаль; заслуги, слава и бессмертие — чисто поэтические, перед искусством, для чего и требуется хотя бы «один пиит»: чтобы оценить. Ужасное, однако, апокалиптическое будущее предусмотрено в этом заявлении! (И прошлое... «Со мной уж Дельвига нет», и Кюхля в Сибири...)

С т р о ф а III («И м п е р и я...»)

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык...¹

Возвращение к I строфе, прыжок через II строфу... Скачок головокружительный: от одного «пиита» — ко «всей Руси великой», — однако нами эта ступенька не воспринимается, мы об нее не запинаемся, то ли от затверженности стихотворения, то ли «пиит», ставший со временем словом не возвышенным, а пренебрежительным, нам не так важен, как «вся Русь»... Опять зазвучали «мне», «меня» — в каком-то непущинском произнесении. «Я», в первой строфе окаменевшее в памятнике, вдруг ожило из камня, окончательно утратив праобраз «кумира» — самого Пушкина, и объявилось это новое Я в очень пестром и неожиданном окружении. И поэт здесь до некоторой степени выступает перед аудиторией (памятник — маска — актер...²), а не перед «последним пиитом». «Слух... пройдет...» Славянское «слух» — молва, весть.

¹ «Язык» (црк.) — чужой народ, иноверцы, иноплеменники... (См. словарь Даля).

² В развитие темы «ожившая статуя — окаменевшая душа», можно наметить звено «актер», как бы помещающееся между. Актер — отчасти поэт, отчасти ожившая статуя... Отдав творчеству душу, поэт не то мертвеет, не то замирает. (Вся гамма переходов «маска — актер — поэт — камень» намечена в образе импровизатора в «Египетских ночах», 1835). В этой связи любопытно рассмотреть и заметку Пушкина о «Железной маске». Поместившись между статьями «Вольтер» и «Последний из свойственников...», как бы нам ни хотелось образовать «трилогию», заметка эта не может в той же мере выступить свидетелем по делу Пушкина. Это в чистом виде реферат (из того же Вольтера), но реферат этот усугубляет пушкинский ряд оживших кумиров и окаменевших душ еще одним жутким вариантом: лицо, которого никто не видит, живой человек, закованный в маску.

Только что, строфой выше, это было славой. «Слух» связан по народности и архаизму с последующим крутым императивом. «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» Для нашего же уха что-то есть в глаголе «пройдет» — от преходящести. Пушкин и знал, и понимал «народы»; интерес к ним проявлен до последнего его дня (заметки о Камчатке); все перечисленные в «Памятнике» народы — встречены им в жизни, знакомы. Подобные перечисления встречались и раньше (сам Пушкин мог и не вспомнить своих давних текстов в момент написания «Памятника»...):

Меж ними зрится и беглец
С берегов воинственного Дона,
И в черных локонах еврей,
И дикие сыны степей,
Калмык, башкирец безобразный,
И рыжий финн, и с ленью праздной
Везде кочующий цыган!

«Братья разбойники», 1821—1822

Я жил тогда в Одессе пыльной...
Где ходит гордый славянин,
Француз, испанец, армянин,
И грек, и молдаван тяжелый,
И сын египетской земли...

«Евгений Онегин», 1827

Тунгус — единственный незнакомец...

«Тунгусов я встречал мало, но в них что-то есть: звериное начало... в них сильно развито, и, как человек-зверь, тунгус в моих глазах гораздо привлекательнее расчетливого бурята» (Кюхельбекер — Пушкину от 12 февраля 1836 года. — XVI, 85).

Над этой строфой Пушкин более всего работает, осуществляя национальное предпочтение во многом по соображениям ритма и рифмы. Именно здесь он пошел «дальше» Державина, подменив географию этнографией.

«И (внук славян), и Фин и ныне полу (?) дикой // И гор (дый?) зор (?) кой // и Фин, и внук Славян // И гордый внук Славян, и Фин // И Фин, (Грузинец), Кир (гизец) // И фин, Грузинец, ныне дикой // Черкес и (Тунгуз) (Киргизец) и Калмык — //Тунгуз жестокой и Калмык» (III₂, 1034)¹.

¹ Ср.: «Отсюда до угров и до ляхов, до чехов, от чехов до ятвягов, от ятвягов до литовцев, до немцев, от немцев до карелов, от карелов до Устюга, где обитают поганые тоймичи, и за Дышащее море; от моря до болгар, от болгар до буртасов, от буртасов до черемисов, от черемисов до мордвы — то все с помощью божьей покорено было христианским народом...» («Слово о погибели Русской земли», XIII век).

В окончательной, известной нам назубок редакции края Империи подобны «розе ветров»: север, юг, запад, восток.

Последняя правка в этой строфе: «сын степей» стал «друг степей». Замена «сына» «другом» связана с «внуком» славян: в одной строфе «внук» и «сын» сочетались неучтенным родством.

Строфа IV (...«Возвращение к своему народу»)

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал...

Стоит припомнить бесконечную сквозную линию его лирики: поэт — чернь — толпа — народ, чтобы, с одной стороны, проследить развитие и разделение этих понятий (все более плотное объединение толпы и черни и все более принципиальное разделение черни и народа...), — а с другой, что за все годы, именно «любезен» он ни разу не бывал и в близком по времени к «Памятнику» стихотворении отчетливо заявлял:

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно...

5 июля 1836

Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Любопытно, что дальнейшее развитие строфы, связанное со свободолюбием, неизбежно привело к тому же царю. Уже «чувства добрые» имеют к нему отношение¹, а «милость к падшим» — прямой адрес.

Метаморфозы, которые претерпела эта строфа от черновика к беловику и обратно (в редакции Жуковского), свидетельствуют о противоречивости и даже неточности адреса всего стихотворения. «Добрые чувства», одобренные Александром, и следом, вскоре, «восславил свободу», за что он поплатился ссылкой и гонением того же Александра; «милость к падшим» (декабристам) — обращение уже к Николаю. В каком-то смысле в этой строфе изложена, причем хронологически последовательно, биография поэта. Это очень грустная строфа.

¹ Блок, составляя «своего» Пушкина, записывает в «Дневнике» 21 января 1921 г.: «1819... «Деревня»... Александр I — «bon sentiments», а через 17 лет у Пушкина — «чувства добрые» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М. — Л., 1963, с. 399).

В самом деле, обратиться одновременно и к народу; и к своей молодости и ее друзьям, и к царю — представить это как единство и примирить — задача не из простых. Как рано это в пушкинской судьбе определилось и в какой непоследовательности!.. Ода «Вольность» и «Деревня»... разрешение первой книги стихов и следствие над декабристами... просьба не за себя, а за друзей, в стихах, которые теми же друзьями осуждены за верноподданность («Стансы», «Друзьям» и т. д.).

Правка строфы это иллюстрирует. «Памятник» — стихотворение не исповедальное, а адресованное. О том, что его вызвало к жизни, следует говорить особо. Первоначальное «вослед Радищеву» адресуется, безусловно, той публике и тем из друзей, кто косится на его придворное положение и «перемену» взглядов. Статья «Радищев», предназначенная в «Современник», находится как раз в это время в цензуре. Несмотря на ее политическую «умеренность», он, по-видимому, не уверен в благополучии прохождения. Но пушкинский взгляд на Радищева в этой статье объясняется отнюдь не одним намерением, чтобы статья «прошла». Это вполне выношенный и выраженный взгляд на Радищева как революционера: «Мы никогда не почитали Радищева великим человеком. Поступок его всегда казался нам преступлением, ничем не извиняемым, а «Путешествие в Москву» весьма посредственной книгой; но со всем тем не можем в нем не признать преступника с духом необыкновенным; политического фанатика, но действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарской совестью». Вычеркнутое из «Памятника» это «вослед» читается очень неожиданно вместе со статьей, писанной весной того же года. Отношение к Радищеву и к гораздо более близким поэту декабристам выравнено в оценке Пушкина 1836 года: речь может идти лишь о «милосердии» (в черновом варианте) и «милости» самодержца к «падшим», как и в случае с Радищевым. Это — реальность времени. «Восславил» (восходит к недавно звучавшим «слуху» и «славе»...) — совершенное прошлое время; «призывал» — несовершенное, не конечное и не конченное, многократное (вплоть до «Пира Петра I» в 1835 году).

С т р о ф а V («Возвращение к себе»...)

Веленью божию, о муза, будь послушна...

Это последний, вершинный блок «Памятника» (верхний, раз в конце...) — наиболее неожидан по общему развитию стихотворения. Вообще стихотворение отчасти повторяет

технологии циклопического сооружения — некой пирамиды: глыба на глыбу, каждая слишком отдельна и монументальна. Внезапность последней строфы, если понимать все стихотворение в том школьно заученном смысле лишь пафоса и величавости, мало оправдана; строфа будто не оттуда. Если же принять, что в предыдущей строфе с печалью изложена автобиография поэта, то этот финал куда более закономерен как некий отказ от предыдущих посылок. Отбросив вышеупомянутую тщету и суету, поэт снова принадлежит не народу и не царю, а, как и прежде (как во II строфе), самой поэзии — Музе и даже выше — «велению божью». Характерно это повышение строки в черновике над зачеркнутым «призванью своему»... Не подсказка, не глас, не что-либо еще столь же косвенное, а — ВЕЛЕНЬЕ, восходящее к «Пророку».

Обиды не страшась, не требуя венца...

«Обиды не страшась» куда более близко и подходяще для набора, чем зачеркнутое и едва ли не самое важное для понимания «изгнания не страшась». Не только память о молодых годах, о той ссылке и ее плодотворности... Вся строфа — в настоящем и в будущем. Изгнание ко времени написания «Памятника» стало уже мечтой, на практике не осуществимой, перерастающей в отчаянный план стимулирования Судьбы — в Дуэль. «Не требуя венца» — суть отмена зачина стихотворения: «Я памятник себе...»

Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

В черновике — «хвалу и брань толпы»... Опять все slipped в понятие черни, в некоего безликого, неизвестного, обобщенного глупца, — подставляй на его место кого хочешь: Булгарина, былого друга, самого царя...

Вся строфа необычайно естественна по поэтическому дыханию — и в духе, и в традиции как раннего, так и позднего Пушкина. Традиция эта зарождается в ссылке:

Терпенье смелое во мне рождалось вновь;
Уж голос клеветы не мог меня обидеть,
Умел я презирать, умея ненавидеть.
Что нужды было мне в торжественном суде
Холопа знатного, невежды <при> звезде
Или философа...

«Челдаеву», 1821

И возрождается в мечте о ссылке новой — «Из Пиндемонти», воссоединившегося с неоконченным «Пора, мой друг, пора...».

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

— Вот счастье! вот права...

Быть может, он для блага мира,
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий непрерывный звон
В веках поднять могла...

Что... тень, // Быть может, унесла с собою // Святую тайну...¹
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племени.

«Евгений Онегин», VI глава

Почти три года отучал я себя от «Памятника», чтобы попытаться прочесть его «по-дошкольному», и так и не перешагнул в себе «наследника» и «потомка».

Я обратился к авторитетам — и на 224-й странице монографии академика М. П. Алексеева, целиком посвященной этому стихотворению, прочитал: «Едва ли мы погрешим против истины, если предположим, что стихотворение «Я памятник себе воздвиг...» мыслилось поэтом как предсмертное, как своего рода прощание с жизнью и творчеством в предчувствии близкой кончины, потому что само слово «памятник» вызывало прежде всего представление о надгробии. «Кладбищенская» тема в лирике Пушкина последнего года его жизни была темой навязчивой, постоянно возвращавшейся в его сознание; подводя итог своей литературной деятельности, он тем охотнее вспоминал о ее начале, о первых своих поэтических опытах¹ и об оценке их друзьями лицейских лет»...

Я хотел оторгнуть подобное прочтение «Памятника» и не мог его преодолеть в себе.

Где же неруководность памятника? И где последняя строфа, в которой светлое будущее отринуто вместе с печальным прошлым во имя настоящего ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС. Сейчас и здесь, где жить и продолжать выполнять назначение — выше всего («веленье божие»), где отвергнута сама возможность озираться по сторонам: на будущую славу, на царя, толпу, — во имя Поэзии и Жизни... Где план жизни, выраженной в идее нового изгнания?..

Я понимал и то, что само стихотворение в этом не виноват

¹ Из слов этих строк XXXVII строфы состоит знаменитая фраза Достоевского.

то. Не виновато оно в том, как мы его прочитываем. И вот, как бы нарочито я ни изворачивался в прочтении, освободиться от Опекушина я не мог... и вдруг, однажды, в результате ли всего... «Странное все-таки стихотворение... — подумал я. — С чего бы вдруг? Начинается с одного — кончается заведомо противоположно. И на пути от I к V строфе три раза меняет русло. Неуправляемое какое-то. И правка — лихорадочна, поспешна и противоречива...» И вдруг дано мне стало очиститься от пристрастия. Это оказалось так просто! Глагол!!

воздвиг — не зарастет — вознесся
не умру — переживет — убежит — славен буду — жив
будет
пройдет — назовет
долго буду — пробуждал — восславил — призывал
будь — не страшась, не требуя — приемли — не оспори-
вай.

Поразительная, латинская¹ глагольная мощь открылась вдруг, когда слетела окалина затверженности, которой глагол, по всей видимости, поддается в меньшей степени, чем эпитеты и дополнения... Вихрь, смерч времен!

Совершенное прошлое, недавнее, как бы подразумевающее: успел, уже, только что («воздвиг») — сменяется вечным будущим («не зарастет») и следом — опять совершенным прошлым, но обращенным в то же вечное будущее («вознесся») ... Будущее, удаляющееся во все более далекое будущее: «не умру... назовет... убежит... буду... будет... пройдет... назовет... буду...» И взгляд из далекого будущего на себя в настоящем, когда оно станет далеким прошлым, когда себя давно уже нет: «пробуждал... восславил... призывал...» Как давно это было!..

Но нет! жив! в эту минуту, за этим столом!..

Будь! — наказ Музе — это ближайшее будущее: завтра, послезавтра — то есть само дело, то есть план, как жить. Советы будто бы Музе, не себе, как: «не страшась, не требуя... приемли... не оспоривай...» И памятка самому себе (вычеркнутое место — как зарубка...): чего не страшась? ИЗГНАНЬЯ.

¹ Хотя Пушкину, по его собственному признанию, не было времени читать по-латыни после Лицея, нельзя не иметь в виду (хотя и трудно проанализировать и учесть) обширное знание языков (в том числе и мышление на другом языке — французском) — здесь безусловно расширение и обогащение русских грамматических форм. Например, в попытке передать русским глаголом временные оттенки, свойственные другим языкам.

Чтобы определить место «Памятника» в лирике Пушкина, надо пытаться понять, какое место отводил ему сам поэт, а не то, какое отводим ему мы. Некоторую подсказку мы можем получить, анализируя окончательную правку стихотворения и обстоятельства его написания.

Пушкин переписывает «Памятник» с черновика и как бы остывает. Конечная правка по этому автографу носит сначала поэтический характер: «бессмертная лира» становится «заветной», «меня переживет» — «мой прах переживет...». В III строфе переставлены слова да «сын степей» становится их «друг»... Здесь уже другой, «хозяйственный» смысл правки, как у поэта-переводчика.

Дальнейшая правка (в предпоследней, «биографической» строфе) носит противоречивый характер: то идет навстречу публике, то будущему публикатору, друг друга взаимоисключая. У Пушкина уходит «непроходимый» Радищев и «изгнанье». А какова по экономии правка в строке: «И милосердие воспел»!.. Вычеркивается «сердце воспел», «И мило...» оставляется; надписывается сверху «...сть к падшим».

Эта «внутренняя редакция» самого Пушкина позволяет предположить, что поэт не исключал возможности его печатать, а может, для того и было писано. (Хотя не исключено, и что потом бы раздумал...) «Из Пиндемонти» — стихотворение, возможно, и менее прогрессивное, чем «Памятник», по общественным идеям, однако куда менее печатно: смягчение его редактурой без утраты смысла невозможно («И чутко ли цензура в журнальных замыслах стесняет балагура...»); Пушкин и не торопил его к печати: оно могло и подождать в ряду всей его поздней лирики, оно было ЕГО, пушкинское. Такое стихотворение, как «Памятник», писанное не для публики, а, как теперь говорят, «в стол», лишается не то чтобы смысла, а необходимости его писать. Свидетельство Н. Муханова (по дошедшим до нашего времени сведениям, первого читателя «Памятника») таково: «Показал... только что написанное стихотворение, в котором жалуется на неблагодарную и ветреную публику и напоминает свои заслуги перед ней». Муханов для нас не авторитет в области поэзии, его оценка может быть сколь угодно неточна. Но интересно то, что в самом «Памятнике» мы не найдем и слова жалобы — одно самоутверждение. Стихотворение по содержанию — «не о том», о чем говорит Муханов. Откуда он это взял и изложил как впечатление от прочитанного? Либо оттого, что лучше нас представлял себе «контекст» стихотворения, находясь в нем, в том же времени (так называемый упадок интереса публики

к Пушкину, распространенное мнение о его закате, Пушкина так задевавшее...); либо от комментария самого Пушкина (свидетельство Муханова через неделю после написания, еще сгоряча...). Отсюда вывод, что стихотворение могло быть написано как *ответ* неблагодарной публике, как *вызов* накануне «изгнания», а не смерти, как все впоследствии поспешили истолковать. То есть «Памятник» написан не «для себя». Лишь в конце, словно вдруг успокоившись, решительно отойдя в сторону от всего предшествовавшего текста, приказал он Музе «быть послушной» «веленью божию». Противоречия и некоторая непоследовательность Пушкина в «Памятнике» заставляют нас еще раз вернуться к его душевному состоянию накануне...

Стихотворение «Когда за городом, задумчив, я брожу...» — куда более мрачное, «кладбищенское», по определению уже цитированного нами автора, написано за неделю до «Памятника» — 14 августа. (Эта дата покажется нам в дальнейшем рассуждении очень важной...) О настроении, состоянии духа, отношении к жизни оно свидетельствует гораздо точнее «Памятника», с достоверностью, доступной лишь подлинной лирике. Мысль о смерти, безусловно, посетила его, но и здесь она отвергается: обстоятельства подогнали его к краю, но все в нем возмущено от возможности умереть ТАК. Если смерть неизбежна и даже близка, то и она входит в «программу» побега, деревни, осени, покоя и воли. Только ТАК и никак иначе.

Вся переписка 1836 года — это «Современник» и деньги. С деньгами совсем становится плохо как раз с приближением долгожданной осени. Он не может отдать и наиболее настоятельные долги; ему не удается получить и от самых безотказных друзей в долг. Без этого ему НЕ УЕХАТЬ. 8 августа он берет у своего постоянного ростовщика Шишкина «под залог шалей, жемчугов и серебра» самую большую за год сумму — 7000 рублей (он не может расплатиться за дачу и снять на зиму квартиру). 13 августа (не позднее) пишет он своему шурину Павлицеву о согласии на продажу Михайловского. Наверно, не только невыгодные условия удручают его в этом решении... Не говоря о том, чем было Михайловское для него самого, это и могила матери, свежая еще могила. Не только кладбище из окна дачи на Каменном острове описано им 14 августа, но и кладбище в Михайловском: «Стоит широко дуб над важными гробами...» «Важный» в его понимании — значительный для него.

14 же августа получает он от переписчика сделанную по

его заказу свежую копию «Медного всадника»... В ряду других, многократно разобранных обстоятельств, толкнувших Пушкина к написанию «Памятника», нам хотелось бы рассмотреть и это; оно может оказаться и более главным.

Напомним его гордую запись в «Дневнике» от 14 декабря 1833 года: «Мне возвращен «Медный всадник» с замечаниями государя. Слово *кумир* не пропущено высочайшей цензурою; стихи... вымараны. На многих местах поставлен (?), — все это делает мне большую разницу. Я принужден был переменить условия со Смирдиным».

Он исколебимо придерживается этого решения на протяжении двух с половиной лет, храня в нетропути вершинное свое создание. И вот денежные ли обстоятельства, обстоятельства ли «Современника», давшие дополнительный повод неблагодарной публике... но он решается (сам! никто ему не напоминает и не подсказывает...) попробовать приспособить поэму для печати, для чего и отдает ее переписчику (приблизительно 7 августа, в самый долговой разгар...). 14 августа копия у него в руках, и он может приступить к неблагодарному занятию. Но даже он, лишь увидев перед собою текст, ощутил всю меру...

Какое-то особое сгущение отношений с цензурой¹ наблюдается с конца июля, одновременно с обострением денежных обстоятельств, дополняя друг друга, разжигая желчь...

Вот из писем цензора «Современника» А. Л. Крылова, посылавшихся как раз в это время как из торбы:

А. Л. Крылов — Пушкину, 25 июля 1836 г. Петербург

... «Челобитную»* я не подписал потому, что надобно избежать и слова «вельможа», дабы отклонить возможность применения и намеков, которых читателю искать весьма натурально...

Из статей, возвращенных вам прежде за подписью цензуры, князь Михаил Александрович желает видеть №№ XV и XVI мелких стихотворений, принадлежащих автору в Мюнхене**, ибо обе статьи сии пропущены Комитетом в его отсутствие. Посему прошу вас всепокорнейше доставить эти №№ или прямо к его сиятельству, или прислать их для доставления на мое имя (XVI, 143).

¹ Отношение Пушкина к цензуре как таковой и конкретные отношения его с цензурой — принципиально разные вещи. Пушкин 30-х годов наследовал в восприятии цензуры взгляды Н. М. Карамзина, признавая ее как необходимое государственное учреждение. Но функции цензуры, как он их понимал и как они осуществлялись практически, были источником постоянного переживания; теоретические взгляды расходились с личным опытом.

* «Челобитная. Башилову» — стихотворение Д. Давыдова.

** Речь о «мелких стихотворениях, принадлежащих автору в Мюнхене» (Тютчев Ф. И.): XVI — «Не то, что мните вы, природа», XV — «Сон на море», XVII — ?..

27 июля .

В статье «Челобитная» сомнение мое относилось только к одному слову «вельможа». Если неудобно заменить его каким-либо другим, то благоволите доставить мне эту статью к завтрашнему заседанию; может быть, комитет внесет в журнал и оставит в том виде, как я имел честь препроводить ее в последний раз. Подобным же образом, может быть, я в состоянии буду удержать и в статье г. Гоголя намеки о сахаре и ассигнациях; благоволите прислать мне эту часть статьи... (XVI, 143—144).

28 июля

...имею честь известить, что в сочинении г. Гоголя Комитет согласился допустить шутку на предпочтение «Ассигнаций», оставив, однако, исключенным другое место «о сахаре».

Стихотворение под № XVI: «Два демона и пр.» предложено было князем Михаилом Александровичем снова в сегодняшнем заседании, и Комитет признал справедливее не допустить сего стихотворения, за неясностью мысли автора, которая может вести к толкам, весьма неопределенным.

Относительно замечания вашего на предполагаемые в № XVII-м точки, «что цензура не тайком вымарывает и в том не прячется»**, долгом почитаю присоединить с своей стороны, что цензура не в праве сама публиковать о своих действиях; тем более она не в праве дозволить посторонние на это намеки, в которых смысл может быть неодинаков. По крайней мере, я не могу убедиться ни в позволительности отмечать точками ценсурные исключения, ни в том, что такие точки могли быть нужны для сбережения литературного достоинства (XVI, 144).

15 августа в цензуру уходит статья самого Пушкина о Радищеве. Надо полагать, что Пушкин не слишком верит в успешное ее прохождение. Вот письмо Пушкина, дошедшее до нас лишь в черновике:

Д. В. Давыдову, Август 1836 г. Петербург

Ты думал <...> что твоя статья о партизанской войне пройдет сквозь цензуру цела и невредимо. Ты ошибся: она не избежала красных чернил. [Это мне это несчастье Кажется цензоры вымарывают только для того]** Право кажется военные цензоры марают для того чтоб показать что они читают. <...>

[Зависеть] Тяжело, нечего сказать. [И одна цензура] И с одною цензурою напляшешься; каково же зависеть от целых четырех? Не знаю [чего хотят от русских писателей] чем провинились русские писатели, которые не только [смирны, безответны смирны и безответны] смирны, [но даже вообще согласны с духом правительства но даже сами от себя следуют духу правительства] но даже сами от себя согласны с духом правительства. [Но знаю что отроду не бывал я] Но знаю что никогда не бывали они притеснены как нынче: [даже и

* Пушкинские слова из не дошедшего до нас письма. Хитрость Пушкина, которую отводит цензор, однако, имела результат: точки были проставлены.

** Автор просит извинения за некоторую графическую вольность, неизбежную при попытке передать черновик средствами набора, оправдывая ее наглядностью. Так «слышнее» правка.

в последние десять даже и в последние пятнадцать даже —] и в последнее [пяти] пятилетие царствования [Александра] покойного императора когда вся литература сделалась рукописною и [не лзя] благодаря Красовскому и Бирюкову [Одно спасение нам если сам государь взглянет на дело если государь успеет сам сие прекратить и разрешит, но цензура]

Цензура дело земское; [из нее сделали] от нее отделили опричину — а опричники руководствуются не уставом а своим крайним разумением» (XVI, 258—269)¹.

Гоголь, Тютчев, Д. Давыдов... Какие, однако, имена отстает Пушкин у цензуры!

А теперь он САМ цензурирует свое великое детище...

Трудно представить себе что-либо менее вдохновенное, чем эта правка. Только в состоянии глубокой депрессии и меланхолии можно дойти до такого безразличия к слову. И это гений, только что своей рукою писавший гениальные же стихи, той же рукою проходится по гениальному же тексту, которому и знал и назначил цену 14 декабря вслед за написанием...

Вычеркнуть — одно дело. Пушкин всегда вычеркивал, делал это, как никто другой, щедро — от него не убудет... Можно даже сказать, что он *смело* вычеркивал, так же, как *смело* сжигал. Чаще всего он делал это *сам*, даже без указания. Часто мы и не поймем, зачем он это делал, из каких «высших» своих соображений...

Править — не вычеркивать. Тем более по указке. Тем более когда это лишь условие печатания, а не приказ к исполнению. Скорее всего царь забыл о существовании поэмы за столь продолжительный срок. Никто не напоминал и не указывал Пушкину в этот момент — Пушкин принимает решение править столь же самостоятельно, как в свое время решение НЕ править. Трудно представить себе более оскорбительный для поэта момент! Пытаясь выбраться из положения унижительного, погружаться в еще куда более унижительное... это и есть отчаяние.

«Кумир на бронзовом коне»... Нет другого слова, чем «кумир». Оно выросло из всей его поэзии, населенной этим понятием, непрестанно развивавшимся и переосмысляемым. Оно доросло до «Медного всадника» и вросло в него настолько, что вот когда изменение одного слова приводит к изменению всего смысла!..

¹ Как это соотносится с вариантами незадолго до этого письма писанного стихотворения «Из Пиндемонти»: «Или несет... ценсурные вериги//Или стеснительной опутана ценсурой//Иль вдохновенный ум ценсурой —//Морочит олухов иль грозная (?) ценсура//Морочит олухов, иль важная (?) ценсура»... (III₂, 1030—1031).

«...это делает мне большую разницу»...

И Пушкин последовательно вычеркивает из поэмы слово «кумир» и надписывает отстоящее от него на космическое расстояние слово «седок». Трудно вообразить себе более неподходящую замену! Может, она тем и хороша, что настолько не подходит, что — вопиет...

И что-то она нам напоминает, эта замена... Нечто куда менее значительное, но сходное... Это зачеркнутое «сын» и надписанное «друг» в «Памятнике»...

Так что вполне возможно, что между реакцией на охлаждение публики и «Памятником» стоит как раз это звено — работа с 14 по 21 августа над «исправлением» «Медного всадника», неблагодарный труд, на который, однако, мог решиться доведенный всеми своими делами поэт, отчасти из-за этого охлаждения. Ибо что более могло доказать ИМ неувыдаемость его поэтического гения...

Унижение, пережитое им за этим занятием, трудно преувеличить. Он уже достаточно надсажен отношениями с цензурой, чтобы еще и это испытывать — самому этим заниматься... Возможно, вдохновенность текста поэмы отрезвила его от этого наваждения, от этой казни собственного детища, отвратила от самоубийственной правки, — он оставляет это дело, испытывав, однако, всю его горечь. Он вторично принимает то же решение — не публиковать поэму.

Это был подвиг преодоления отчаяния.

Он испытал унижение, но об этом и знал один только он.

Он мог написать «Памятник» именно в этом состоянии.

Стихотворение, как нам кажется, не вполне удовлетворило его. «Кумир — седок» отразились в нем...

Каково же и за что было это загробное наказание... чтобы Жуковский воспользовался его отвергнутой правкой для посмертной публикации...

Чем был бы памятник Фальконета без пушкинской поэмы?.. Книжный «Медный всадник» превзошел его бронзовую материю, одухотворил ее. И никто теперь не видит памятник допушкинским (каким он был и есть) — все видят героя великой поэмы. И художники, бесконечно рисовавшие здесь свой Петербург, рисовали уже не памятник, а персонажа пушкинской поэзии...

И какая перевернутая история вышла со стихотворением «Памятник»... Бронзовый Пушкин Опекушина заслонил от публики слишком многое в Пушкине и его поэзии.

Тот переход живого в мертвое и мертвого в живое, который так занимал Пушкина и который он, как никто, умел выра-

зить! Кумиры оживают, герои каменеют... Рукопожатие Дон Гуана и Командора — момент перехода смерти в жизнь и жизни в смерть... вечный этот финал!

Отказ от правки «Медного всадника», совпадающий с написанием «Памятника», — одна из сторон пушкинского подвига («вещи сокрытой»). Он не убил ожившего кумира, сам обронзовев. И «Памятник» застыл водоразделом Пушкина мертвого и Пушкина живого в нашем сознании.

Он сохранил «Медного всадника» как настоящий, ЦАРСКИЙ памятник СЕБЕ.

Теперь скульптура Фальконета такой же памятник Пушкину, как и Петру, и более памятник Пушкину, чем Аникушин и Опекушин.

VI. МЕЖДУ ЖЕРТВЕННИКОМ И ХРАМОМ

Воды глубокие
Плавно текут.
Люди премудрые
Тихо живут.

Пушкин, 1836

Намерению начать новую жизнь всегда предшествует кризис, попытку ее все-таки начать — сторожит крах. Обстоятельства — всегда есть или всегда найдутся: они стоят наготове. Почему-то они отступают на второй план (никуда не деваясь), если кризиса нет, если он миновал. Кризис в принципе не ужас, а стадия развития.

Поэт — человек развития. Пушкин — поэт развития. Никто, как Пушкин, не менялся с таким постоянством, умудряясь каждый раз одному ему известным чудом пройти по самому краю, вписаться в предельную кривую, означив новое качество в пределах изначальной цельности. Никто, как Пушкин, не написал столько. Писали и больше, но только он написал столько *нового*.

Качество новизны, кабы не наша привычка сызмальства к его текстам, не утратилось и по сей день. Богатство пушкинских жанров — не только в разнообразии, но и в неповторимости. Развивалась без Пушкина лирика, расцвела без Пушкина проза... Но где хотя бы один роман в стихах, как «Евгений Онегин», или такая поэма, как «Медный всадник», или «Маленькие трагедии», или такой компактный сюжетный роман, как «Капитанская дочка», где «Пиковая дама»?.. Они

стоят во времени, как рекорды, никогда не побитые, обрстая легендой недостижимости.

Так называемый «творческий кризис» не есть утрата способности, а есть ощупь продолжения пути, невозможность остановки в нем, невозможность повторения предыдущего успеха (он уже *был*)... Тайна новизны в том, что она никак не обозначена в жизни как цель достижения, она — невидима. Она — есть, и ее — нет. Никакой гарантии, что она может быть еще раз достигнута, даже у гения быть не может. Это ощущение неизбежно исполнено трагизма; эта трагедия разрешается лишь обретением нового качества. Таким образом, писать — это не профессия, а способ жизни, причем единственный для пишущего. Непреодолимость обстоятельств на пути к творчеству есть жизнью данная форма «кризиса».

Поверженность кризисом бывает только полная. Когда рядят о «кризисе» поэта — как это напоминает скандирование плембеев на трибунах амфитеатра, требующих добить поверженного. Так же скандируют они, когда уже *поздно*: требуют оставить ему жизнь (воскресить). Люди слишком дорого ценят свои аплодисменты.

Пушкин сделал все. Он не один раз сделал все. Он каждый раз делал все. Это режим гения — писать, будто приговорен к смерти и завтра уже ничего не напишешь (читай стихотворение «Андрей Шенье»...). Каждое произведение — итог, каждое произведение — все.

Что можно сделать еще, когда сделано ВСЕ? — вот и принцип творческого кризиса. (Каким бы неподходящим ни казалось слово «кризис» для Пушкина...)

Кризисы Пушкина приводили его, сквозь отчаяния и судороги фатальных авантюр (никогда не осуществлявшихся...), к фантастическим взрывам нового качества: в 25-м, 30-м и 33-м годах. Каждый раз Пушкин выживает именно этим «чудом» — выходом в творчество. В 25-м он оказался бы на Сенатской площади, в 30-м — сбежал за границу и расстроил брак... кабы не ОСЕНЬ.

Надежда на осень становится у Пушкина хронической.

Но слишком много уже *было*; жизнь — не впереди, как когда-то, как еще недавно, как было всегда во всю молодую жизнь, — жизнь уже была («Свой путь земной пройдя до половины...»), многое пройдено безвозвратно, хотя бы первое видение. Пушкин — уже другой.

И кризис — другой. Авантюрные выходы, полыхавшие в молодой голове в кризисную пору, теперь (как и тогда) не только невозможны, но уже и непредставимы. Семейный, зре-

лый (по тем представлениям, уже и немолодой...) Пушкин, чтобы выйти из кризиса, должен начать *vita nuova**.

План «новой жизни» вырисовывался ему окончательно уже в 34 году. В отличие от безумных планов юности, он реален, он вполне достижим. Казалось бы...

Сразу после второй болдинской осени 33 года, в ощущении набранной высоты, как происки темных сил Судьбы, возник злосчастный камер-юнкерский мундирчик. Подать в отставку, скрыться в деревне и работать — решение быстрое, не вызвавшее в нем колебаний. Но — жена, деньги, Жуковский, царь, свет... все тут же слепилось в невообразимую плотность и — отложилось: не пора, до поры...

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...

В этом изумительном стихотворении — вся программа «новой жизни». В прозаическом конспекте продолжения она изложена уже в деталях:

«Юность не имеет нужды в *at home***», зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу, — тогда удались он *домой*.

О, скоро ли перенесу мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть».

10 января 1836 года, поздравляя Нащокина с женитьбой, он пишет:

«Мое семейство умножается, растет, шумит около меня. Теперь, кажется, и на жизнь нечего роптать, и [смерти] старости нечего бояться. Холостяку в свете скучно: ему досадно видеть новые, молодые поколения; один отец семейства смотрит без зависти на молодость, его окружающую. Из этого следует, что мы хорошо сделали, что женились».

Взгляд на «новую жизнь» не переменился, но Пушкин все там же, в том же мундире — растут только долги и заботы, обгоняя детей. Деревня не приближается.

Осенние «побеги» 34-го и в особенности 35 года не принесли ему ожидаемого урожая. Жатвы не хватает, чтобы относительно спокойно пережить петербургскую зиму. Каждый раз решение оставить это все только крепнет, но не приближается. Твердость этого решения становится как бы буквальной: схватывается, как цемент, и, как камень, повисает на шее,

* Новая жизнь (*лат.*).

** Дома (*англ.*).

усугубляя ощущения разнообразной несостоятельности. Два года уже этому решению.

Пушкина охватывает авантюризм зрелости — деловой. Что еще — эта попытка журнала, изначально задуманная как средство вылезти из долгов и встать на ноги (чтобы начать все ту же «новую жизнь»)? «Пушкин почитал себя практиком» (Бартенев) — вряд ли еще какая, столь же обыкновенная, фраза может содержать в себе столько же иронии. «Современник» еще более приковывает его к Петербургу, а необходимость «поправить дела» от этого только растет. Но он не устает верить, что все это ему удастся. «Новая жизнь» становится условием *самой* жизни.

Не в этом году, так в будущем, не в будущем, так через год...

И чем неотвязнее дела с журналом, тем больше упований на удачную, урожайную осень 36-го.

«Проезжаю через Тверь на перекладных... — пишет он Лажечникову 20 (?) мая, оправдываясь, что не навестил его. — Отлагаю до сентября, то есть до возвратного пути...»

«Возвратный» этот путь удаляется от него, однако, быстрее, чем Пушкин приближается к нему...

«Я приехал к себе на дачу 23-го в полночь, — пишет он Нащокину 27 мая, — и на пороге узнал, что Наталья Николаевна благополучно родила дочь Наталью за несколько часов до моего приезда... Дай бог не сглазить, все идет хорошо. Теперь поговорим о деле. Я оставил у тебя два порожних экземпляра «Современника»...»

Четвертый ребенок и второй «Современник»... Все это «забирает» Пушкина с неотвратимостью: «Второй № «Современника» очень хорош... я сам начинаю его любить и, вероятно, займусь им деятельно». Практик... Человек, который делает Дело, не бывает деловым... Ему некогда; у него на это — ни времени, ни сил...

И все та же надежда — на Осень:

«Здесь у меня голова кругом идет, думаю приехать в Михайловское, как скоро немножко устрою свои дела» (Павлицеву — 13 июля).

Практическая возможность Осени все менее основательна; творческая же — не лишена на этот раз оснований... Она нам кажется выше, чем в два предыдущих года. Она вполне возможна в масштабах 33-го...

С начала 1836 года, несмотря на все сгущающиеся «обстоятельства», Пушкин работает необыкновенно много: и «Современник», и статьи для него, и завершение «Капитанской доч-

ки», и вечный и непрерывный его Петр... Но это еще не тот «новый» Пушкин, которого подготовил «кризис».

Что «нового» находим мы в Пушкине в преддверии долгожданной осени 36-го? После его второй болдинской 33-го? После «Медного всадника» и «Пиковой дамы»? После «Капитанской дочки» и «Золотого петушка»?.. Это его возродившуюся лирику, летний его «цикл»...

Лирика — в большой степени возможность молодости. Для зрелого поэта способность к ней не есть величина постоянная. Лирика становится «реже» и обретает иное качество. Всплеск лирики у зрелого поэта можно считать наивысшим показателем его «формы». Но, будучи столь редким и все более драгоценным для возраста явлением, она и наиболее осуществимый жанр в практике жизненной суеты. Она — короче. Ее «легче» написать, чем роман, поэму или историческое исследование, требующих длительного уединения и покоя, которых, как мы знаем, у Пушкина к 36 году окончательно не стало. И наличие новой лирики в это время говорит о многом и еще более *обещает*.

После болдинской осени 1830 года, после женитьбы стихи в Пушкине резко иссякли, «кончились». Они ищут себе повод — подражание, перевод, альбом, случай, дату. За исключением нескольких стихотворений 1831—1834 годов, когда мы говорим о поздней, философской лирике Пушкина, то имеем в виду стихи двух последних лет. Во-первых, их значительно больше, во-вторых, именно там проявляется некое новое качество, отдельное от всей предыдущей лирики. Любопытно, что стихи 1835—1836 годов соотносятся друг с другом по тому же принципу « годового кольца », как и прежде: « Вновь я посетил... » и « Когда за городом задумчив я брожу », « Я думал сердце позабыло... » и « О нет, мне жизнь не надоела... », — можно найти тематические и смысловые соответствия и в ряде других стихотворений, хотя это и будет выглядеть несколько натянуто: скажем, « Полководец » и « Памятник » или « Туча » и « Была пора, наш праздник молодой... ». Но этот ежегодный повтор мотивов, проецирующихся друг на друга то ли колец, то ли витков, столь характерный для всей лирики Пушкина, в эти два года означает и нечто другое. Именно в эти два года в лирике Пушкина складывается новое для русской поэзии понимание поэтического цикла, настолько новое, что в этом же смысле оно возродилось (берем на себя смелость это утверждать) даже не в Анненском, а в Блоке. Цикл как осознанная

форма лирического дневника, наметившийся в 1835 году, осознан Пушкиным как новая форма в 1836 году (хотя и не закончен). Стихотворения, входившие в цикл, Пушкин обозначил шестью римскими цифрами; на I и V зияет пустота, искушающая современных исследователей подставлять на их место то или иное стихотворение. Скорее всего эти номера следует искать среди незаконченного в то же время, поскольку Пушкин создавал именно «цикл», а не «складень». Создание этого цикла можно считать последней крупной и качественно новой работой Пушкина. Лето 1836 года, всего полгода до гибели...

Выпишем «в столбик»:

- | | | |
|----------|--------------|---|
| | 25 марта — | Художнику |
| IV | 5 июня — | Мирская власть («Когда великое свершалось торжество...») |
| III | 22 июня — | (Подражание итальянскому) («Как с дерева сорвался предатель-ученик...») |
| неоконч. | до 5 июля | — «Напрасно я бегу к сионским высотам...» |
| VI* | 5 июля | — Из Пиндемонти («Не дорого ценю я громкие права...») |
| II | 22 июля — | «Отцы пустынноики и жены непорочны...» |
| | 14 августа — | «Когда за городом задумчив я брожу...» |
| | 21 августа — | «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» |
| неоконч. | август — | «От западных морей до самых врат восточных...» |
| неоконч. | август — | «Ценитель умственных творений исполнских...» |
| | нач. сент. — | Родословная (переработка из «Езерского») |

«Новая жизнь» не могла быть не сопряжена и с новым творчеством.

«Цикл» и посвящен этой новой жизни.

«Пора, мой друг, пора...» и «Вновь я посетил...» — ближайшие предшественники летних стихов 36 года. Первое намекает на будущее «Из Пиндемонти», второе — на «Когда

* Поскольку стихотворение I Пушкиным не названо, а цифрой II помечено стихотворение, написанное позже, чем VI, то естественно датировать построение цикла не ранее 22 июля. Если же он написал свой список позднее, то либо не позднее 14 или 21 августа, либо не считал следующие два стихотворения относящимися к циклу.

за городом задумчив я брожу...». Мотивы эти зародились в лирике Пушкина практически вместе с внутренним решением изменить образ жизни, начав «новую», в которой он собирался дожить до конца дней своих. В «цикле» — программа эта нашла окончательное выражение.

И последняя строфа «Памятника», с другой стороны, приводит нас туда же, лишь на шаг назад и в глубь пушкинской жизни, еще исполненной намерения жить.

Написанное за неделю до «Памятника» стихотворение «Когда за городом задумчив я брожу...» (которое вполне могло бы оказаться пропущенным V номером...) — пусть в самой пессимистической форме, все равно есть проекция плана «новой жизни»: поэту омерзительна мысль не столько о смерти, сколько о смерти в пределах «прежней» жизни, так ее и не покинув; вид пригородского кладбища, на котором его *могут* похоронить...

Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать...

Стихотворение писано 14 августа, а не позднее 13 августа он пишет Павлищеву, который его и удручает, и раздражает своими расчетами по продаже Михайловского, которого он вряд ли жаждет встретить:

«Вы пишете, что Михайловское будет мне игрушка, так — для меня; но дети мои ничуть не богаче Вашего Лели; и я их будущностью и собственностью шутить не могу».

И, несмотря на такую «испорченность» места, он все равно рвется туда, не мысля пропустить именно ЭТУ осень. И кончает письмо так:

«Нынче осенью буду в Михайловском — вероятно, в последний раз».

Центральное, по выраженности новой программы жизни, стихотворение цикла — «Из Пиндемонта» (оно обозначено и конечной цифрой VI):

Не дорого ценю я громкие слова,
От коих не одна кружится голова...

Все эти «слова, слова, слова» когда-то были содержанием его молодости, а теперь:

При звучных именах Равенства и Свободы,
Как будто опьянев, беснуются пароды...

(Эти строчки, правда, вычеркиваются.)

Отражена в стихотворении и досада на сегодняшние его заботы с «Современником»; они через запятую приравнены ко всем прежним заблуждениям:

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.

И дальше, впрямую, как манифест «новой жизни»:

Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода...

Побег. Или Изгнание... И та же покойная, в трудах, жизнь, что описана еще в «Пора, мой друг...», что манит его даже как возможность смерти — быть там, в новой уже жизни, похороненным...

Пушкин все лето «держится», уповая на осень, подготавливая себя к ней... Ему это нелегко. Всего лишь в месяце от «Памятника», накануне цензурных сгущений вокруг «Современника», накануне августовского спазма «обстоятельств», нами отчасти описанного, 22 июля пишет он великую молитву (переложение из Ефрема Сирина):

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

Пушкин — держится и верит в себя «нового». До долгожданной осени остается не так уж много... И мы снова упираемся во что-то монолитное и холодное, сплошное и непреодолимое — в тот же пьедестал.

Здесь неоднократно говорилось об особенном свойстве пушкинского Я — никогда не быть только личным свидетельством. И самая интимная лирика его, и даже его письма не дадут нам возможности судить о чем-либо сверх того, что он *хотел* сказать. Пушкин не проговаривается, за ним не понаблюдаешь, он, будучи сама открытость, в этом смысле неуловим. И лишь в «Памятнике» образовалась первая единственная трещинка в его поэтическом Я, позволяющая судить о его личных обстоятельствах независимо от его воли. И тексты, следовавшие за «Памятником», как раз те, о которых мы здесь размышляли, тоже впервые являются не только вполне пушкинскими творениями, но и *свидетельствами*, возможно, и невольными, его биографии. Текст впервые вы-

рывается из пушкинской магнетической власти и становится *документом*, который следует рассматривать вперед любых других свидетельств и показаний.

Казалось бы, легче и справедливее пытаться прочесть Пушкина, чем *про* Пушкина; увидеть, что написано в строках, а не скрыто в свидетельствах. Впрочем, обличать любопытство к частной жизни гения — тоже занятие не сложное. Может, так он устроен, человек, что Страсти воспринимает непосредственнее Творения, что только через Страсти и способен он воспринять Творение. Во всяком случае, пушкинские творения, как и его страсти, — нерасторжимое целое.

Каким бы был «новый» Пушкин, будущий Пушкин? Гадать невозможно и бессмысленно. Важно, на чем мы здесь и настаиваем, что он *мог* быть, что он был бы.

Во-первых, Клио не покинула бы его. И не только Петр Великий, в которого он столько уже вложил труда... Все, что после «Памятника», глядит в сторону истории. Неоконченная статья «Песнь о полку Игореве» — вот еще одно направление его культурной и просветительской работы: древнерусская литература. Укажи нам на нее как следует Пушкин, мы бы имели теперь с ней куда более близкие отношения.

Во-вторых, проза. Тут явно Пушкин не сказал своего последнего слова. Он мог бы дать нам образчик исторического романа (а ведь и лучшие наши достижения в этом жанре до сих пор вырастают из нескольких глав «Арапа Петра Великого», первого его опыта прозы).

В-третьих, лирика, которую, что ясно из чтения цикла 36 года, он выводил уже на некий новый качественный виток и иной уровень. Будущность Пушкина-лирика как раз и не вызывает сомнений.

В-четвертых, и это главное, Пушкин — непрогнозируем. «Новыми» по качеству своему были уже его произведения 33 года, а кто мог подозревать о них! О «Медном всаднике», о поздней лирике не имел понятия никто из оплакивавших его смерть. Возможно, это самолюбивая реакция на охлаждение публики, но все меньше удостаивает ее и Пушкин своими публикациями, все меньше говорит с друзьями о планах, поэтическое его развитие становится все более глубоким, скрытым, подводным. «Пушкин не только не заботился о журнале (речь о «Современнике», то есть 1836 год. — А. Б.) с родительской нежностью, он почти пренебрегал им. Однажды прочел он мне свое новое поэтическое произведение. «Что же, — спросил я, — ты напечатаешь его в следующей книжке?» — «Да,

как бы не так, — отвечал он, — я не такой дурак: подписчиков баловать нечего. Нет, я приберегу стихотворение для нового тома сочинений моих». Вполне возможно, что он читал Вяземскому из «цикла»...

Это сейчас мы знаем, что он написал, или думаем, что знаем... Современник же не знал и текстов. Его цикл 36-го и свет-то увидел через двадцать лет после смерти. Рукописи ли залежались, восприятие ли не было еще готово?..

«Новый том сочинений моих» оказался бы *новым*.

Приходится признать, что и мы вряд ли готовы к восприятию того, что он «мог бы» написать. Но жизнь наша, продлиась тогда жизнь его, могла бы быть иной.

Вся схема его отчаяния в 36 году есть героическое преодоление этого отчаяния ради будущей, новой жизни. Созидательные хлопоты по журналу (хоть и досаждающие); рождение четвертого ребенка; весь летний «цикл» (прежде всего молитва Ефрема Сирина); надежда на непременною осень: занять, перезанять, заложить, перезаложить... — но ВЫЕХАТЬ! Что все это, как не неистовое желание жить, преодолеть, превзойти... Именно этот ряд заканчивается «Памятником» как поражением, как приговором.

Но и после «Памятника»... Оцепенев, он не отошел от цикла, а — остановился на нем; цикл замирает лишь на год, до будущей осени 1837 года. Работа 19 октября, перед встречей с лицейскими друзьями, тому доказательство: перед ними, перед самим собой делается вид, что Осень не пропущена, что это еще НЕ ВСЕ.

И в канун Нового, 1837 года, пережив ноябрьский свой срыв, закончившийся сватовством Дантеса, он пишет:

«Я надеялся повидаться с вами осенью, но мне помешали отчасти мои дела, отчасти Павлищев, который привел меня в плохое настроение, так что я не захотел, чтобы казалось, будто я приехал в Михайловское для раздела» (24 декабря — П. А. Осиповой).

«Я очень занят. Мой журнал и мой Петр Великий отнимают у меня много времени; в этом году я довольно плохо устроил свои дела, следующий год будет лучше, надеюсь» (конец декабря — отцу).

Тот Пушкин сделал ВСЕ. Новый — только начал.

Пушкин переменился. Это было трудно. Но его хватило на перемену ради будущей жизни.

Не хватило Судьбы — *второй* не было дано.

Пушкина хватило — Судьбы не хватило.

Молитва его не дошла...

VII. ПОВЕДЕНИЕ КАК ТЕКСТ

(ТОЧКА)

Вот как надобно писать!

*Пушкин,
последнее предложение
последнего письма,
последняя его точка.*

1

63

«Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку в своих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» написан 13 и 14 декабря. Бывают странные сближения».

«Имея привычку», Пушкин, однако, саму эту заметку не датирует. Писана же она ориентировочно в прославленную его первую болдинскую осень. Пушкин хорошо помнит обстоятельства написания «Графа Нулина», о которых не ведал во время создания. И почти через пять лет вторично и подчеркнуто датирует поэму.

Биографические и исторические обстоятельства и создания поэта не столько отражают друг друга, сколько идут навстречу, иной раз меняясь местами, ибо сами становятся обстоятельствами биографии. Они взаимовлияют, они равноправно вплетены в судьбу. Написанное произведение — всегда победа, позволяющая увидеть судьбу, не исказить или выдержать ее удары. «Борис Годунов» уравнивает непристствие на Сенатской площади, а «Медный всадник» позволяет снести легкость камер-юнкерского мундира. Для нас «Медный всадник» — уже большее историческое событие, чем само наводнение...

Со временем дата наполняется дополнительным смыслом, как воронка водою.

Как тянет любого автора, закончив значительный (пока что лишь для себя...) текст накануне, скажем, собственного дня рождения (или возлюбленной, или наследника...), или просто недолюбливая то или иное число, или иное число любя, чуть слукавив, изменить дату на день вперед или назад... Не просто тщеславие — простительная слабость — одно из немногих прав автора. Не только и слабость... попытка приложить ухо, услышать приближающийся гул в рельсе времени.

Пушкин, безусловно, не был сему чужд. Доказать трудно — проследить возможно.

Общая для нас хронологичность: дня рождения, Нового года — для Пушкина как раз нехарактерна. И в письмах и дневниках — редко и достаточно безразлично: «Тетка... прислала мне корзину с дынями, земляникой, клубникой — так что боюсь поносом встретить 36-й год моей бурной жизни»; «начнем Новый год злословием, на счастье» ...Кажется, лишь «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?..» датировано днем рождения — но зато и все стихотворение именно на эту тему.

Датами года для Пушкина безусловно зато были дни Вознесения (по собственному признанию), дни 19 октября и 14 декабря. И странно залегает в его жизни еще не имеющее никакого смысла 27 января¹.

Возможно, и не каждый текст, помеченный 19 октября или 14 декабря, в точности был окончен (или начат) именно в этот календарный день. Слишком часто впоследствии начи-

¹ Вот, например, парадоксальное сочетание дат: «Показание по делу об элегии «Андрей Шенье». 27 января 1827 года. В Москве:

Сии стихи действительно сочинены мною...

Все сии стихи никак, без явной бессмыслицы, не могут относиться к 14 декабря».

В III главе обещали мы вернуться к письму любителя-литературоведа А. Боберова из Мытищ. В постскриптуме к основному тексту он сообщает ряд своих любопытных наблюдений над числами в жизни Александра Сергеевича. В частности, он построил для Пушкина модные нынче биоритмы и получил на графике два нулевых значения, что бывает достаточно редко и чревато различными опасностями (именно в такие дни на трассе не выпускаются пилоты и водители...), — именно 27 января 1837 года. Так же, отметил Боберов, что 27 января существенно входит в жизнь убийцы Пушкина как до, так и после роковой даты: 27 января 1834 г. был он зачислен в гвардию, 27 января 1836 г. — был произведен в поручики, — и были то главные события его карьеры, необыкновенно удачно складывавшейся (см. с. 204, прим. 8).

27 января 1841 г. был он чуть не убит во Франции, случайным выстрелом, егерем на охоте, ранен в ту же руку... За этими занятыми наблюдениями наш корреспондент предлагает нам ряд выкладок, связанных с магическими свойствами чисел 27, 37 и 99... Оказывается, эти числа, в некоей математической интерпретации, являются не чем иным, как тузом, тройкой и семеркой (туз полагает он единицей, т. е. 1, 3, 7...). Полагая 27-е число как днем рождения, так и днем смерти, 37 — как годом смерти, так и числом полностью прожитых лет, а 99 — годом рождения, начинает наш математик-пушкинист числа эти делить и множить и извлекать что-то за гранью нашего математического образования, получая, как в замкнутом кругу, все те же числа: либо 137, либо 27, либо 37, либо 999... Даже всех дней жизни начисляет (почему-то в сотнях дней) 137, а точнее — $137 \times 99 + 137 + 27 + 37$. Дальнейшие парадоксы Боберова, исчисленные как «ставки Пушкина», приводящие к выпадению дамы пик 27.1.37, перестают быть только забавными...

нает встречаться это «странное сближение». Тем более можно судить, что текстам, помеченным этими числами, Пушкин придавал особое значение. Это акценты Судьбы. (Или пародия на историю: «Мысль пародировать историю...»)

14 декабря 1826 года Пушкин отмечает свой отказ от печатания «Бориса Годунова» в связи с беспрецедентным по глупости царским отзывом.

Второе «Воспоминание в Царском Селе», датированное 14 декабря 1829 года, соединяет собою как 1814 (лицейский) год написания первого «Воспоминания...», так и 19 октября 1817-го с 14 декабря 1825-го, обе даты «зарифмованы» Пушиным и Кюхельбекером (лицеистами и декабристами): «Воспоминаниями смущенный, исполнен сладкою тоской...»

19 октября 1830 года (к той же осени относится соображение о «странных сближениях»...) Пушкин сжигает X главу «Евгения Онегина», посвященную событиям 14 декабря. Действие уже ритуальное...

Ровно через восемь лет после «Годунова», того же 14 декабря, но 1834 года, запись в дневнике о новом витке взаимоотношений с «высочайшей» цензурой — снова отказ от печатания, на этот раз «Медного всадника», в связи с николаевскими пометками, ставшими Пушкину известными не 14-го, а еще 11-го декабря. Но именно 14 декабря это гордое, даже величественное: «Это делает мне большую разницу».

В январе — декабре 1835 года Пушкин конспектирует «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова. Хотя конспект до некоторой степени авторизован и некоторые его страницы являются уже пушкинскими, позволяя судить о стилистике будущей его «Истории Петра», сам Пушкин не мог еще относиться к этому тексту как к авторскому, не придавал ему еще значения *написанного* произведения — это его рабочий материал, который не требует датировки в той мере, в какой бывает значима дата в произведении авторском. Пушкин помечает начало работы, первую тетрадь, потом третью, потом забывает проставлять даты и лишь на последней — снова стоит дата, и это опять 14 декабря. Конспектируется, впрочем, последняя страница жизни, последний год Петра и последний его январь... Но это и начало последнего пушкинского года. «27 января, — писал Александр Сергеевич 14—15 декабря 1835 года, — Петр потребовал бумаги и перо и начертал несколько слов неясственных, из коих разобрать было можно только сии: «отдайте все»... перо выпало из рук его». «Петр перестал стонать, — писал он далее, — дыхание остановилось — в 6 часов утра 28 января Петр умер на руках Екатерины».

Отношение Пушкина к Петру — тема огромная, непрерывно изучаемая и не до конца изученная. *Отношения* Пушкина с Петром (личные) освещены еще меньше. Между тем они не только были, но и безусловно влияли на развитие Пушкина, особенно после 1825 года. У Пушкина были предшественники и старшие собратья по перу, но вряд ли кто в России того времени мог взять на себя действительную роль наставника, учителя или кумира: как сравнительная величина Пушкин сразу одинок, как гений. Байрон... уже в 1824 году, после «Цыган», Пушкин не может скрыть раздражения по поводу настойчивого стремления современников понимать его в «байронической» традиции. Другие двое занимают его воображение: Шекспир и Гёте (в значительно меньшей степени). Им в основном посвящены его труды 1825 года. «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!» — в восторге этом по поводу окончания «Бориса Годунова» есть и момент восхождения на шекспировскую вершину. «Новая сцена из Фауста» — легкий пролет не то сквозь, не то над, не то мимо Гёте. И, наконец, «Граф Нулин», через месяц с небольшим после «Годунова», — уже *пародия* на Шекспира — чистый вздох и усмешка освобождения от кумира. Пушкин в русской литературе уже встал на мировую дорогу всей стопой. Пушкин это не только *уже* Пушкин, но уже *только* Пушкин. Литературная его роль перерастает в роль историческую. И Петр начинает его занимать более Байрона и Шекспира.

Нельзя сказать, что он так и подумал: Петр и я, я и Петр... Так задолго до него подумали другие. Эта идея носилась и оседала. Она была во многих головах. Это была *общая* мысль. Мысль самого времени.

Баратынский писал в то же время Пушкину в ссылке:

«Возведи русскую поэзию на ту ступень между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один...»

И Бестужев писал ему туда же:

«В доказательство тому приведу и пример: что может быть поэтичнее Петра? И кто написал его сносно?»

Жуковский все подталкивает под локоток:

«Ты создан попасть в боги — вперед».

«На все, что с тобою случилось и что ты сам на себя навлек, у меня один ответ: ПОЭЗИЯ. Ты имеешь не дарование, а гений».

И так много раз. И хотя Пушкину про Петра и не пишет

(из постоянных своих «педагогических» соображений) — Вяземскому, мечтая о будущем Пушкина, пишет (26 декабря 1826 г.):

«Нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого».

Пушкина же напутствует:

«Пиши «Годунова» и подобное: они отворят дверь свободы».

В 1825 году Пушкин впервые вчитывается в «Деяния Петра» И. И. Голикова...

Эти десять лет буквально «посвящены» Петру, составляя значительнейшую часть всего его творчества: первое большое произведение в прозе, хотя и неоконченное, «Арап Петра Великого» (пушкинская проза начинается с Петра...), «Полтава», «Стансы», «Медный всадник», «Пир Петра I»... И, наконец, бесконечная работа над будущей «Историей Петра», прерванная лишь смертью.

Пушкин гордился своим прадедом особо, через «арапа», Петрова крестника, роднясь с Петром. В набалдашник его палки была вделана пуговица с мундира Петра...

14 декабря 1835 года, открывая последнюю тетрадь конспекта, Пушкин записывал:

«1724. Петр во время праздников занялся с Феофаном учреждениями, до церкви касающимися.

<...> Петр сим указом превратил монастыри мужские в военные госпитали, монахов в лазаретных смотрителей, а монахинь...

Указ о вольности брака. Родители должны были давать присягу, что детей не принуждают...

Незаконнорожденных записывать в художники...

О доносах по службе подчиненного на начальника...

За бранное слово, крик etc. штраф (в присутственном месте).

Петр занялся планом Академии Наук — и списывался о том с Лейбницем, Вольтером, Фонтенелем...

Библиотекару Шумахеру для угощения посетителей 400 р...

Петр, издав еще множество указов, отправился в феврале к Олонецким водам и лечился...»

Пушкин виднеется из-за страницы конспекта — с его интересом и удовольствием. Конкретность и живость государственной заботы прельщает, так или иначе, его в Петре. Быстро меркнувший ассоциативный блеск за каждой строкой

человека, живущего через 110 лет, человека, торопящегося сейчас, собирающегося написать все это *потом*. Изредка ассоциация современника прорывается все же в текст:

«Аврамов был при шахе в Ардевиле. На него нападали чернь, но он был счастливее Грибоедова. Он отстрелялся и бутылкою вина утушил все сие дело...

5 ноября Петр...»

3

5 ноября 1836 года Пушкин уже отослал вызов Дантесу в связи с получением накануне анонимного письма с посвящением его в историографы Ордена рогоносцев. 5 ноября он уже ждал ответа и *решения* своей судьбы. Тут же в дело вошел Жуковский со своим искренним, как всегда, и неблагодарным стремлением все уладить в судьбе Пушкина. С этого момента и до трагического конца он в своей переписке становится невольно основным «историографом» дуэли Пушкина, растянувшейся почти на три месяца. Теперь продолжим чтение конспекта Пушкина о последних днях Петра от 14 декабря 1835 года, по параллельно «конспекту» Жуковского о последних днях Пушкина...

ТЕКСТ ЖУКОВСКОГО

(4—5 ноября 1836—29 января 1837 г.)

(По поводу вызова 5 ноября):

Еще я не дал никакого ответа старому Геккерну: я сказал... что не застал тебя дома... Итак, есть еще возможность все остановить. Решить... Но, ради бога, одумайся. Дай мне счастье избавить тебя от безумного злодейства, а жену твою от совершенного посрамления. Ты вчера, помнится мне, что-то упомянул о жандармах, как будто опасаясь, что хотят замешать в твое дело правительство <...> Он (Геккерн. — А. Б.) в отчаянии... сказал: «Я приговорен к гильотине; я взываю к милосердию, если это не

ТЕКСТ ПУШКИНА

14—15 декабря 1835 г.

(5 ноября 1724—28 января 1725 г.)

5 ноября. (Эпизод спасения бота...): Петр на яхте своей прибыл в П. Б... Петр послал на помощь шлюбку... Петр гневался, не выдержал — и поехал сам... Петр выскочил и шел по пояс в воде, своими руками помогая тащить судно. Он не спал целую ночь и возвратился в П. Б.

В сие время камергер Монс де ля Кроа и сестра его Баме были казнены. Монс потерял голову; сестра его была высечена кнутом. <...> Императрица, бывшая в тайной связи с Монсом, не смела за него

удастся — придется взойти на эшафот...»

Вот, что приблизительно ты сказал княгине третьего дня, уже имея в руках мое письмо: «...через неделю вы услышите, как станут говорить о мести, единственной в своем роде; она будет полная, совершенная...» (О 27 января): ...по выборе места надобно было вытоптать в снегу площадку

⟨...⟩ Пушкин сел на сугроб и смотрел на роковое приготовление с большим равнодушием.

⟨...⟩ Он оперся о левую руку, лежа прицелился, выстрелил, и Геккерн упал... Пушкин, увидя его падающего, бросил вверх пистолет и закричал: «Bravo!»

«Что делает жена? — спросил он однажды у Спасского. — Она, бедная, безвинно терпит! в свете ее заедят».

...ни слова, ни даже упоминания о поединке. Однажды только, когда Данзас упомянул о Геккерне, он сказал: «Не мстить за меня! Я все простил».

С утра 28-го числа, в которое разнеслась по городу весть, что Пушкин умирает, передняя была полна приходящих... Люди всех состояний, знакомые и незнакомые... Трогательное чувство национальной общей скорби выражалось в этом движении, произвольном, ничем не подготовленном. Число приходя-

просить, она просила за его сестру. Петр был неумолим. ⟨...⟩

Оправдалась ли Екатерина в глазах грозного супруга? По крайней мере, ревность и подозрение терзали его*. Он повез ее около эшафота, на котором торчала голова несчастного. Он перестал с нею говорить, доступ к нему был ей запрещен. Один только раз, по просьбе любимой его дочери Елизаветы, Петр согласился отобедать с той, которая в течение 20 лет была неразлучною его подругою.

26-го утром Петр (?) повелел освободить всех преступников, сосланных на каторгу...

27-го дан указ о прощении не явившимся дворянам на смотр. Осужденных на смерть... простить...

25 января церкви были отворены: в них молились за здоровье умирающего государя. Народ толпился перед дворцом.

* Пушкин и раньше «наследовал» эту драму: «В семейственной жизни прадед мой Ганнибал так же был несчастлив, как и прадед мой Пушкин» (1834). «Он умер очень молод и в заточении, в припадке ревности или сумасшествия зарезав свою жену, находившуюся в родах» (1830).

щих сделалось наконец так велико...

Бедная жена встретила его в передней и упала без чувств... «Не давайте излишних надежд жене, не скрывайте от нее, в чем дело; она не притворщица...» Княгиня* была с женою, которой состояние было невыразимо; как привидение, иногда прокрадывалась она в ту горницу, где лежал ее умирающий муж... Она в совершенном изнурении лежала в гостиной, головою к дверям, и они одни отделяли ее от постели мужа.

Когда поутру кончились его сильные страдания... «Жену! позовите жену!» Этой прощальной минуты я тебе не стану описывать.

Потом потребовал детей; они спали; их привели и принесли к нему полусонных. Он на каждого оборачивал глаза молча, клал ему на голову руку и потом движением руки отсылал от себя.

«Все жене и детям»... (И. Т. Спасский).

У него спросили: желает ли он исповедаться и причаститься. Он согласился охотно, и положено было призвать священника утром. Умирающий исповедался и причастился с глубоким чувством.

Раз он подал руку Далию и, пожимая ее, проговорил: «Ну, подымай же меня, пойдем, да выше, выше... ну, пойдем!» Но, очнувшись, он сказал: «Мне было пригрезилось, что я с тобой лезу вверх по этим книгам и полкам; высоко... и голо-

Екатерина то рыдала, то вздыхала, то падала в обморок, она не отходила от постели Петра и не шла спать, как только по его приказанию. Присутствующие начали с ним прощаться. Он приветствовал всех тихим взором. Потом произнес с усилием: «После...» Все вышли, повинувшись в последний раз его воле.

Петр царевен не пустил к себе. Кажется, при смерти помирился он с виновною супругою.

Тогда-то Петр потребовал бумаги и перо и начертал несколько слов неясственных, из коих разобрать можно только сии: «Отдайте все...» — перо выпало из рук его. Он велел призвать к себе царевну Анну, дабы ей продиктовать. Она вошла — но он не мог уже ничего говорить.

«Сие едино жажду мою утоляет; сие едино услаждает меня». «Верую и уповаю», — несколько раз. «Верую, господи, и исповедую, верую, господи: помоги моему неверию», и сие все, что весьма дивно (сказано в рукописи свидетеля),

* В. Ф. Вяземская.

ва закружилась». Немного погодя он опять, не раскрывая глаз, стал искать Далеву руку и, потянув ее, сказал: «Ну, пойдем же, пожалуйста, да вместе».

Лицо его прояснилось, и он сказал: «Копчспа жизнь». (...) «Жизнь кончена!» — повторил он внятно и положительно.

Я смотрел внимательно, ждал последнего вдоха; но я его не приметил.

Не буду рассказывать того, что сделалось с печальной женою.

лице к веселию елико мог устроенная, говорил — по сем замолк.

Петр перестал стонать, дыхание остановилось — в 6 часов утра 28 января Петр умер на руках Екатерины.

Трудно с уверенностью сказать что-либо об этих параллелях, кроме того, что они «наводят на мысль». Абсолютная, не требующая доказательств независимость этих текстов, писанных разными людьми о разных людях, — единственное, что оправдывает сличение. Если эти тексты ничего не знали друг о друге, то один умирающий знал о другом, знал много, долго и точно. Каковы бы ни были страдания Пушкина, сознание его оставалось в высшем смысле ясным. Он не говорил более о каких бы то ни было литературных делах, но думал чего не успел («Я бы писал...»). Самая большая незаконченная работа — история Петра. Еще 27 января утром он над ней работал. 28 января умер Петр, 28 января умирает Пушкин... Этот символ мало что значит, и вряд ли мудрый Пушкин мог перегрузить его значением. Но конспект от 14 декабря 1835 года — был.

Во многих отношениях он его поправил и улучшил. Это видно.

4

«...Презрение ко всему, что почитается священным для человека и гражданина, доведено до последней степени кинизма. Никто не вздумал заступиться за честь своего отечества, и вызов доброго и честного Дюлиса, если бы стал тогда известен, возбудил бы хохот неистощимый не только в философических гостиных барона... и М-те... но и в старинных залах потомков Л... и Л...

Жалкий век! жалкий народ!»

Пародия на геккерновскую историю не состоялась. Отписаться от судьбы Пушкину не удалось.

Оставалась по-прежнему дуэль.

Она — состоялась.

Она известна нам не менее, чем любимая оперная партия. Все в ней было только так — иначе нет мелодии. Не будь Пушкин ранен... убивал ли бы он Дантеса? Пародией разрешиться не могло. Условия дуэли, по настоянию Пушкина, не позволяли промахнуться обоим. Дальше — лежа, в снегу, попал, «bravo»... кто подставил под пулю пуговицу Дантеса? Мужчина и боец, Пушкин осуществлен до конца: никакой рыхлости, никакого позднейшего налета. Но — не убийца. Стечение, которого ни предусмотреть, ни подыграть нельзя. Пушкин-имя сохраняется жить, жертвуется живой Пушкин. С услужливостью и выгодностью сознания наследников, какого бы мы получили себе Пушкина, кабы судьба ответила Дантесу тем же, чем ему?

Пушкин, лежа, в снегу, отвечал ему *тем же*.

Судьба — единство жизни и текста, так заботившая Пушкина на протяжении ВСЕЙ его жизни, — свершилась. Усилие — увенчалось. Сошлось. И вот у нас тот Пушкин, которого мы, не только из праздного любопытства, рассматриваем уже лишь вместе с биографией: с Лицеум, Натальей Николаевной, Бенкендорфом... **ЕДИНЫЙ** Пушкин.

Вариантов у этой дуэли нет. Вот его разглядели с Данзасом на набережной... всполошились, нагнали у Черной речки, застигли... скандал, фарс еще больший...

Вот Дантес промахивается — что делать Пушкину?

Или Дантес не ранит, а убивает его наповал... Бедная Наталья Николаевна! Как бы мы теперь обходились с ней!.. Мы бы не сомневались в ее виновности. Вряд ли бы он поблагодарил нас за это. Но он не мог бы и нас вызвать на дуэль...

Вариантов нет. Все фальшивит, кривляется, искажается перспектива — кривое зеркало, укороченные ножки, ускоренные ранним кинематографом несерьезные телодвижения, букашки куклы, мультяшники... Это тяжело, одышливо и несерьезно, как сегодняшний день. Это не Пушкин.

Вот, все — так же, только нет спасительной для Дантеса пуговицы... Тот же Пушкин и не тот. Не наш это Пушкин. Усилие всей жизни, всего труда, единственное в каждой строке и жесте, становится как бы и не настолько единственным, насколько единственен для нас НАШ Пушкин, поскольку ЦЕЛ, поскольку ВЕСЬ.

Единство жизни и текста может быть обнаружено в любой

точке и снова обратиться Судьбою: заяц, мундир, Дантес... Но непоправимо его можно нарушить — лишь в самом конце. Если текст закончен, то он закончен. К нему не припишешь. Не исказит его только точка. Она ставится. Пуля. Пуговица. Это Судьба.

Вариантов у этой дуэли нет не только потому, что у того, что ЕСТЬ, нет вариантов. Даже у сочувствующего судьбе героя Провидения нет выбора между поэтом и человеком. Человек — не считается.

Есть лишь один вариант, единственная возможность счастливого исхода этой дуэли — несмертельность раны Пушкина.

Пушкин физически не только такой же человек, как все, а может, и больше, чем все, человек: ему так же больно, он так же не хочет умирать... но только ли это беспокоит его в настойчивом расспросе докторов: смертельна ли рана?

Его беспокоит не только, а может, сначала, и не столько это. Выбор все еще не окончен! Все тот же труд соединения поэзии и жития — предстоит или не предстоит? Поэтому — благодарность (столь не показная...) докторам за честный ответ, благодарность профессионала профессионалу, мужества за мужество.

Лишь с этого момента все окончательно ясно. Если бы не ужасные физические страдания, то это почти то же чувство облегчения, что и утром перед дуэлью: решилось — весел!

Текст и жизнь сошлись воедино. Пересеклись. Точка.

Сама жизнь его становится текстом.

Можно верить потрясенному абсолютному слуху А. И. Тургенева, Жуковского¹ и особенно великого слухача Даля — это точнее стенографии или магнитофона: слова умирающего Пушкина — его слова².

Пушкин — уже ничего не напишет. Слово стало лишь произносимым. Никого не заподозришь в нарочитом поведении перед смертью, не только Пушкина. Только не Пушкина.

«Он так переносил свои страдания, что я, видя смерть перед глазами, в первый раз в жизни находил ее чем-то обыкновенным, нисколько не ужасающим» (Плетнев).

¹ Жуковский, как известно, «редактировал» смерть Пушкина в интересах его семьи и посмертной репутации, но лишь в «высочайшем» аспекте. Характерно, что в этих случаях он мало приводит прямой речи Пушкина — больше пересказывает.

² Честные врачи подтверждают, путая лишь порядок слов, для них не столь важный.

Жуковский приводит слова доктора Арендта, лучше других представлявшего себе, какую боль испытывал Пушкин: «Я был в тридцати сражениях, я видел много умирающих, но мало видел подобного».

Барант: «Как русские в 12 году...» («Кто умирать шел мимо нас...»)

Даль советует: «...Не стыдись боли своей, стонай, тебе будет легче». — «Нет, — он отвечал перерывчиво, — нет... не надо... стонать... жена услышит... Смешно же... чтоб этот... вздор... меня... пересилил... не хочу».

Смешно... вздор... меня... пересилил...

Арендт, восхищенный мужеством раненого *по сравнению*, не мог себе представить, чем оно уравновешено, чем обеспечено.

Основная ноша была сброшена. Подъем кончился, и крест внесен. Двойной нагрузки жизни и текста больше не было. Умирая, Пушкин принадлежал уже только жизни. Впервые в жизни.

Подвиг кончился. Осталось уже последнее дело жизни — умереть достойно. Это несравнимо с предыдущим грузом. Смешно... вздор...

МЕНЯ... Пушкина.

Раз уж ТО его не пересилило, то это... «Смешно...»

«Он мучился менее от боли, — пишет Жуковский, — нежели от чрезмерной тоски: «Ах какая тоска! — иногда восклицал он, закидывая руки на голову. — Сердце изнывает!»

Что была эта тоска? О чем память? Или чего предчувствие? Это — тайна.

Но все сказанные им слова — *последней* точности:

«Смерть идет».

«Нет; здесь мне не житье; я умру, да видно уж так и надо».

«Долго ли мне так мучиться! Пожалуйста, скорее!»

«...скажи жене, что все, слава богу, легко...»

«Я думаю (умереть), по крайней мере, желаю».

«Ну, ну, ничего, слава богу, все хорошо!»

И слова — высшей точности:

«Кончена жизнь. Жизнь кончена».

Об этом нельзя писать. Тут не выкрутишься и не уточнишь. Кто мог поставить такую точную точку в конце ВСЕГО? Мало сказать — гений, надо сказать: Пушкин.

Не меньше Петра... Такое соотношение поэта с великим царем в позднейшей мировой литературе возможно лишь в России. Что на что не променял Пушкин, из всех возможностей предпочтя Судьбу, прожив свою жизнь со ссылками,

царями, долгами, Третьим отделением, цензурой, невыездом за границу, камер-юнкерством, гибелью друзей, непониманием публики?.. На теоретическую мировую славу (буде оказался в Европе бы...) не разменял он своего мирового значения, достигнутого в России и *путем* России,— своего рода *трон*. Насчет «мировой славы» он не заблуждался... Об этом свидетельствует его неоконченная статья «О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая», непосредственная предшественница «Последнего из свойственников Иоанны д'Арк». «Изо всех великих писателей Мильтон был всех несчастнее во Франции»,— говорит Пушкин и далее обрушивается на В. Гюго за то, что тот вывел поэта Мильтона в своей трагедии *шутом* (ключевое слово позднего Пушкина).

«Или мы очень ошибаемся, или Мильтон, проезжая через Париж, не стал бы показывать себя как заезжий фигляр и в доме непотребной женщины забавлять общество чтением стихов, писанных на языке неизвестном никому из присутствующих, жеманясь и рисуясь, то закрывая глаза, то возводя их в потолок. Разговоры его с Дету, с Корнелем и Декартом не были б пошлым и изысканным пустословием; а в обществе играл бы он роль ему приличную, скромную роль благородного и хорошо воспитанного молодого человека».

И далее примечательный пассаж о возможностях перевода:

«Если уже русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к переложению слово в слово, то каким образом язык французский, столь осторожный в своих привычках, столь пристрастный к своим преданиям, столь неприязненный к языкам, даже ему единоплеменным, выдержит подобный опыт, особенно в борьбе с языком Мильтона, сего поэта, все вместе и изысканного и простодушного, темного, запутанного, выразительного, своенравного и смелого даже до бессмыслия?»

Многое из сказанного о Мильтоне есть, пусть отдаленная, но автохарактеристика, продолженная в той же статье далее, в противопоставленном Гюго Шатобриане:

«...Шатобриан на старости лет перевел Мильтона для куска хлеба. <...> Тот, кто, поторговавшись немного с самим собою, мог спокойно пользоваться щедротами нового правительства, властью, почестями и богатством, предпочел им честную бедность. Шатобриан приходит в книжную лавку с продажной рукописью, но неподкупной совестью. <...> критика может

оказаться строгою к... недостаткам столько, сколько ей будет угодно: несомненные красоты, страницы, достойные лучших времен великого писателя, спасут его книгу от пренебрежения читателей... <...> Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках... которые и составляют истинное достоинство Опыта» (XII, 137, 143—145).

Истинным достоинством опыта обладают и все последние (после «Памятника») тексты Пушкина. *Личный* опыт никогда не сказывается раньше на его произведениях до такой откровенной степени. Это его *признания*. Они произносятся и впрямь на уровне завещания, *последнего* слова.

Умирал ли он на самом деле в контексте «смерти Петра», не так и важно. Точно — что Пушкин-человек умер, как царь.

В царствовании своем вознесся он, может быть, и не выше Медного Всадника, зато выше Александрийского столпа.

5

Незадолго до рокового события Пушкин рассказывал кому-то, что все важнейшие события его жизни связаны с днем Вознесения. Он имел даже намерение выстроить в Михайловском церковь во имя этого дня. Он считал, что совпадения эти недаром и не могли быть делом одного случая.

Он родился в день Вознесения, венчался в церкви Вознесения, помолвка и рождение первенца Маши падают на этот день, последний Гриша родился чуть раньше, но видит его Пушкин по приезду из Пскова в этот день... прибытие в ссылку в 1820 году и прошение об освобождении (которое наконец было удовлетворено) в 1826-м... выход в свет «Цыган»... «побег» в Арзрум... Но, по-видимому, более на эти дни упало событий глубинных, внутренних, которым сам Пушкин придавал значение и которые мы проследить в точности не можем.

Смерть его случилась задолго до весенних этих дней.

Но за 3/4 часа до смерти видится подъем, круча, та самая по житиям известная «лестница»...

Он зовет Даля:

— Ну, подымай же меня, пойдем, да выше, выше,— ну, пойдем!

— Мне было пригрезилось, что я с тобою лезу вверх по этим книгам, полкам; высоко — и голова закружилась.

— Кто это? Ты? Что это я не мог тебя узнать?

— Ну, пойдем же, пожалуйста, да вместе*.

— Кончена жизнь. Жизнь кончена.

Но это был еще не конец...

«Я смотрел внимательно, — пишет Жуковский, — ждал последнего вздоха; но я его не заметил. (...) Так тихо, так таинственно удалилась душа его».

Далее следует поразительная страница описания лица поэта.

Жуковский остается с ним один на один.

«...руки... как будто упавшие для отдыха после тяжелого труда».

«Мне все хотелось спросить у него: «Что видишь, друг?»

«...никогда на лице его не видал я выражения такой глубокой, величественной, торжественной мысли. Она, конечно, проскакивала в нем и прежде. Но в этой чистоте обнаружилась только тогда, когда все земное отделилось от него с прикосновением смерти. Таков был конец нашего Пушкина».

Эта страница письма отцу поэта есть точная прозаическая копия известного его стихотворения на смерть Пушкина; на наш взгляд, самого нежного поэтического отклика на смерть Пушкина:

Он лежал без движения, как будто по тяжелой работе
Руки свои опустив...

Но у Пушкина уже был близкий образ... В стихотворении «Труд» (1830):

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату принявший свою...

Момент послесмертия Пушкина, так точно «зарисованный» Жуковским, тут же переходит в Бессмертие.

Начинаются таинственные, вовсе не до такой степени оправданные опасениями III отделения, перемещения мертвого поэта, начинается музей...

А. И. Тургенев, сопровождавший тело Пушкина, пишет в дневнике:

«6 февраля. Я бросил горсть земли в могилу; выронил несколько слез... и возвратился в Тригорское. Там предложили мне ехать в Михайловское... Дорогой Марья Ивановна объяснила мне Пушкина в деревенской жизни его...»

* По этой «лестнице» Пушкин поднялся выше книг и выше литературы, а усердный и честный Даль буквально принял призыв и еще долго карабкался вверх по полкам, пока не воздвиг пирамиду русской речи...

Только сровнялась могила Пушкина — и первая экскурсия по «памятным местам» — залог нынешнего заповедника.

Пушкин не оставил нам прощального стихотворения. Это за него сделал Лермонтов, открыв свою собственную поэтическую Судьбу. Он не ведал о существовании пушкинского «Памятника» и возвел ему свой... Кончились школьные переложения из учителя, сколь бы вдохновенны они ни были (большинство поэм до 1837-го). Лермонтовское «Смерть поэта» все зиждется на реминисценциях из поэта оплакиваемого (VI глава «Евгения Онегина», «Андрей Шенья»...) — поверхностного параллельного чтения VI главы и «Смерть поэта» достаточно, чтобы в этом не усомниться. «Хладнокровно — ровно», «убит!», «увял» — Лермонтов сам отсылает нас к Ленскому, воспетому «им с такою чудной силой», — но, именно при столь прямых заимствованиях, сколь напоено стихотворение Лермонтова внезапной и самостоятельной поэтической силой! И «Памятник» Пушкина, который потомки постепенно назначили «завещательным» стихотворением за неимением такового, и «Смерть поэта» Лермонтова — одинаково сложены, скроены из предыдущих стихов и мотивов Александра Сергеевича, но пушкинское, будучи «про себя», этим же и сковано, так и осталось сложенным из «блоков», а лермонтовское — сплавлено великим чувством, энергией новорожденного гения. Оно воспламенено тем чувством, которое возможно выражать лишь в отношении другого, не в отношении себя.

В сознании общества рождается Лермонтов, чтобы метеором выгореть в его плотных слоях. Гоголю — не для кого больше писать: «Моя утрата всех больше. <...> Что труд мой? Что теперь жизнь моя?»

Пушкинская эпоха кончалась еще раньше его гибели. Она ее длит титанически, как мог. С его смертью она кончилась, так, будто она была один человек. В огромной степени это так и было.

Благодаря Пушкину его эпоха для нас и умнее, и осмысленнее себя. Она сдвинута на его гений. События ее доходят до нас уже в его оценке и окраске, хотя оценка эта, в свое-то время, была уникальна, или опережающая, или нехарактерна, то есть была современной лишь в своей точности и качестве, но не в присутствии ни современности, ни эпохе.

Пушкин вобрал в свой контекст не только Языкова, Вяземского и Баратынского (поэтов, так или иначе с ним что-то в поэзии «деливших»), но почти что и декабристов с Чаадаевым

(всегда имевших к Пушкину свой счет и свою претензию). Лермонтов отделился разве и то *после* Пушкина... Смирдин и Плетнев, Булгарин и Греч, Бенкендорф и Дубельт, да и сами Александр и Николай — всего лишь спутники с его орбиты. И все эти сестры, кузины, княжны... С чего бы нам знать, что был такой добрый генерал Инзов, в какой другой эпохе знаем мы генерала, с которым имел дело, скажем, даже Лев Толстой? Казалось бы, ближе и понятней нам?

В какой мере вобрал, а в какой создал?.. Читая переписку, чаще всего поражаешься его снисходительности. Сам будучи мальчиком, он разговаривает и со взрослыми, как с детьми. Не обижаясь на их бессмысленные суждения, он старается не задеть их возражением (показательна его переписка с друзьями-литераторами). Его идеалы дружества всегда в работе: он собирает, соединяет круг, как бы круг этот, в свою очередь, не разъединял его с собою... Это одиночество; есть доля разочарования в друзьях по духу, Музам и т. п., в не смущенном ничем пристрастии к писателям Пушкину или Нащокину.

И еще, он — щедрее. Пока современники выцеживали и взвешивали свою оценку, боясь передать (особенно в последние его годы), это он писал о Баратынском, а не Баратынский о нем, это он дал сюжеты Гоголю, это он опубликовал Тютчева (хотя, возможно, и не оценил его в должной мере)... Это даже так, что он своей смертью уступил место Лермонтову, дав и ему взойти на его краткий срок, дав недолго посветить и его сумрачному светилу (два солнца вместе не сверкают...).

И какой бы еще человек выдержал столь пристальное рассмотрение нации на протяжении полутора веков столь бурной и переменчивой отечественной истории?

А природоохранная функция поэта — сохранность усадеб и пейзажей, уцелевших или даже возрожденных из праха лишь силой его имени? Он остановил вокруг себя время, оно застыло, он один населяет его. Силой своего имени он переплел одну из наиболее сохранившихся красных книг времени — пушкинскую эпоху.

В какой мере равнялся Пушкин на Петра? Трудно «переходить на личности», легко впасть... Но вот мы говорим: пушкинская эпоха с не меньшим основанием, чем эпоха петровская.

Пушкин ни в чем не устарел до сего дня, он читается, может, и с новым, но никак не с меньшим восторгом: он — живой. Но вот то и любопытно, что при этом влияние его на саму

русскую жизнь куда значительно, чем влияние на последовавшую русскую поэзию.

Два крестьянина сказали, в его и в наше время, по-мужицки точно:

«Александр Сергеевич Пушкин помер; у нас его более пету!..» (Кольцов, 1837).

«Влияния Пушкина на поэзию русскую вообще не было. Нельзя указать ни на одного поэта, кроме Лермонтова, который был бы заражен Пушкиным. Постичь Пушкина — это уже надо иметь талант». (Есенин, 1924).

Кратко и ясно.

Это сейчас мы изрыли пушкинскую эпоху своими ходами. Со смертью Пушкина никто еще не знал, что это — эпоха. После лермонтовского стихотворения, после шока посмертного номера «Современника» («кто был и кого потеряли!..») эпоха провалилась в небытие и забвение надолго. Забылось даже, какого он был роста (от 155 до 167), был ли он красив или похож на обезьяну, курил или не курил, ВСЕ ли он написал или не ВСЕ, скверный был характер или легкий, до сих пор не могут разобраться с Натальей Николаевной... забылось, и все умерли. Спросить некого. Остались (все сходятся в воспоминаниях) — улыбка ослепительная и смех «до кишок». Стихи остались. Даже места, где пролилась его кровь у Черной речки, через 20 лет участник дуэли Данзас не мог определить с уверенностью («кустарника этого мы уже не нашли, он вырублен, и земля разделена»). Показания разошлись: слева или справа от дороги? И обелиск на месте дуэли, у которого мы скорбим, возможно, вовсе не там, и мы его крови не топчем...

Но какого красного цвета эти белые январские дни его смерти!

Помнил ли Пушкин, что умирает вместе с Петром... по Достоевский, сказавший свою «тропную» пушкинскую речь за полгода до смерти, готовящийся к выступлению по поводу дня смерти Пушкина и умирающий в тот же день, — точно, что знает об этом!

И вот Блок, «Записная книжка», 1918 год...

«27 января. «Двенадцать»

28 января. «ДВЕНАДЦАТЬ»

29 января... Сегодня я — гений».

«Бывают странные сближения»... (Пушкин).

«Скифы» соответствуют «Клеветникам России». Случаются повторения в истории» (Блок. Дневник. 21 (8 февраля) 1918 г.).

«Чуть было не поссорился со двором... Однако мне это не пройдет» (Пушкин. Дневник. 22 июля 1834 г.).

«...ты слишком неосторожно берешь иные ноты, Помни — тебе не «простят» «никогда» (Белый — Блоку, 17 марта 1918 г.).

«Доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит...»

Блоку — 37 лет. «Двенадцать» — это дуэль, в которой он погибнет.

Красное и белое. Кровь на снегу.

1980—1984



ПОЛЕТ С ГЕРОЕМ



Петербург создан для прогулки: он как парк, он как зал. Зал и парк. Но — погода. Болото, миазмы, лихорадка, инфлюэнца, насморк — постоянный упрек Петру, — и мы вступаем в нашу эпоху уже гриппа, чихаем. Гулять есть где, но — некому. Не погуляешь.

«Климат С.-Петербурга, несмотря на главный свой характер — непостоянство, должен быть отнесен к *последовательным*.

Весна начинается довольно поздно. В начале мая нередко случается видеть падающий снег. В 1834 году снег шел 18-го мая!

Лето весьма кратковременно. Хорошего, теплого времени редко бывает более шести недель; прочие, так называемые летние дни, во всем уподобляются дням поздней осени.

Осень, нередко весьма продолжительная, есть самое неприятное в Петербурге время, косго главные принадлежности: туман, дождь, ветер, а иногда снег, скоро исчезающий при температуре между —2 и —6 Реом. Чрезвычайная краткость дней дает повод сказать, что в течение октября, ноября и декабря Петербург покрыт мраком, особенно для жителей высшего класса, которые, просыпаясь поздно, едва успевают узреть дневной свет, скрывающийся в ноябре и декабре около трех часов пополудни» («Статистические сведения о Санкт-Петербурге», 1836, изданы при Министерстве внутренних дел).

1836 год... Еще — Пушкин.

Между тем настоящий Петербург — Ленинград можно увидеть лишь при ясной погоде. Будто первый проект в голове Петра был под голубым куполом. Два раза в год даруется эта погода: в белые ночи и в бабье лето. Что такое две безоблачные недели для ленинградца... по-видимому, то же, что для петербуржца в 1836-м.

Конечно, хорош бывает для урожденного и мельчайший

рассеянный дождичек, или, скорее, морозящий туман, когда тепло и безветренно, осенью еще ранней, когда ваш плащ покрывается таким воздушным серебром, будто вы на дне, будто вы — водоросль, будто вы даже рыбка, лениво и бесшумно перебирающая плавниками.

Бесполезны очки, которые надо все время протирать, и когда вы их спрячете за ненадобностью в карман, обнаружите, что ничего не изменилось: все вокруг и так было близоруко: и даль, и близь, и лица — и черты, и очертания.

Но и такие дни, на любителя, — еще реже, чем белая ночь или золотая осень. Остальное все — ноябрь. Это «бр-р» осенних месяцев кажется корневым.

Описание ленинградской погоды грозит сюжетом, навязывает своей неизбежностью и постоянством — события, намекает на дальнейшую толщину романа: уже дома, уже сняв намокший плащ и потирая руки...

Но и в ноябре бывает один день... Да, я уже пытался однажды описать то чистое окно, тот ледяной небесный взор, что смотрит в упор и не мигая на вышедший на улицы народ... И казалось, что эта ясность недаром, что она чуть ли не вынуждена специальными самолетами, что за нее придется поплатиться, когда она сомкнется двойным ненастьем, вернувшись на пути своя.

И действительно, утро следующего дня более чем подтверждало такие предчувствия. Оно размывалось над вымершим городом и аморфно оплывало тяжкими языками старых петербургских домов, словно дома эти были написаны разбавленными чернилами, бледнеющими по мере рассвета. И пока утро дописывало это письмо, адресованное когда-то Петром «назлу надменному соседу», а теперь никому уже не адресованное и никого ни в чем не упрекающее, ничего не просящее, — на город упал ветер. Он упал так плоско и сверху, словно скатившись по некой плавной небесной кривизне, разогнавшись необыкновенно и легко и пришедшись к земле в касание. Он упал, как тот самый самолет, налетавший... Слово самолет тот разросся, разбух, вчера летая, пожрал всех птиц, впитал в себя все прочие эскадрильи и, ожирев металлом и цветом неба, рухнул на землю, еще пытаясь спланировать и сесть, рухнул в касание. На город спланировал плоский ветер, цвета самолета. Детское слово «Гастелло» — имя ветра.

Он коснулся улиц города, как посадочной полосы, еще подпрыгнул при столкновении где-то на Стрелке Васильевского острова и дальше понесся сильно и бесшумно меж отсыревших домов, ровно по маршруту вчерашней демонстрации.

Проверив таким образом безлюдье и пустоту, он вкатился на парадную площ дь и, подхватив на лету мелкую и широкую лужу, с разбегу шлепнул ею в игрушечную стенку вчерашних трибун и, довольный получившимся звуком, влетел в революционную подворотню и, снова оторвавшись от земли, взмыл широко и круто вверх, вверх... И если бы это было кино, то по пустой площади, одной из крупнейших в Европе, еще догонял бы его вчерашний потерянный детский раскидайчик и рассыпался бы, окончательно просырев, лопнул бы, обнаружив как бы изнанку жизни: тайное и жалостное свое строение из опилок... А ветер расправился, взмывая и торжествуя, высоко над городом повернул назад и стремительно помчался по свободе, чтобы снова спланировать на город где-то на Стрелке, описав таким образом нестеровскую петлю...

Так он утюжил город, и следом за ним по лужам мчался тяжелый курьерский дождь, по столь известным проспектам и набережным, по взбухшей студенистой Неве со встречаемыми рябеющими пятнами противотечений и разрозненными мостами; потом мы имеем в виду, как он раскачивал у берегов мертвые баржи и некий плот с копром... Плот терся о недобитые сваи, мочалая сырую древесину; напротив же стоял интересующий нас дом, небольшой дворец — ныне научное учреждение; в том доме, на третьем этаже хлопало распахнутое и разбитое окно, и туда легко залетал и дождь и ветер...

Он влетал в большую залу и гонял по полу рассыпанные повсюду рукописные и машинописные страницы — несколько страниц прилипло к луже под окном...

Здесь я впервые и увидел своего героя...

А ветер мчался дальше, как вор, и плащ его развевался.

И этот ветер, раз подхватив, гнал дальше и дальше моего героя, как рваный лист, шурша страницами романа...

Петербург, однако, не Ленинград. Я отправлял героя за сюжетом в новый район, последние дома... Он никогда не бывал тут. С удивлением поймал себя на соображении, что, пожалуй, во всю жизнь ни разу не покидал старого города, ни один его житейский маршрут не пролегал за пределы музейных же проспектов-коридоров и зал-площадей... странно. Он знал об окраинных новостройках понаслышке: что они есть, — но имена их путались в его сознании — вот и сейчас он забыл, как называется район, куда он прибыл... снова полез в записную книжку. У него было такое чувство, что он попал в другой город.

...Солнце садилось, дул стылый морозный ветер, и какая-то опасная прозрачность наблюдалась в воздухе. На западе вот-

кнулись в горизонт три острых и длинных облака. Они краснели чуть фиолетово. Туда, в пустоту, уходил пустырь, с бурьянами и свалками: чуть ближе, прямо в поле, было трамвайное кольцо, действительно — кольцо (он раньше думал, что это выражение образное, а не буквальное). Оно поблескивало в черной траве, и трамвая не было. Казалось, дома стояли покинутые — такое было безлюдье и звенела тишина. В закатных лучах, на голубом фоне, отдельные, сахарные, стояли редкие заиндевшие кубы домов, слепо и безжизненно отблескивая гладкими окнами в закат. Все было как бы при-
свившимся.

Он пересек это пространство сна, со всех сторон продуваемое, все в сквозняках, непонятно не ощущая собственных движений — ветерок, аура... Разыскал наконец подъезд. Стоял под легкомысленным красным козырьком, у дырявой зеленой стеночки, рядом желтая с синим скамеечка для сидения старух — стоял и стыл. Не решался войти.

Лучше бы и не решился! его там так обидели, как только романист может обидеть своего героя в угоду сюжету, лишь бы длился и длился начатый ветром роман. В тихом оцепенении от случившегося спустился он вниз, бережно медленно неся себя как бы спеленутого и трогательно-легкого... Морозный ветер, с особой силой раздувшийся к ночи, нахлестал его по щекам, тут же, не выходя из подворотни. Подворотни, впрочем, не было, как не было и улицы — все был один большой двор, по которому метался, свиваясь в сухие злые смерчки, ветер. Ему было здесь просторно, ничто не ограничивало его и не направляло, в каком-то смысле ему было некуда дуть — и он дул всюду. Снег уже начинал прикрывать эту пустыню, с шорохом прокатывался по остывшим лужицам асфальта. Раскачивались туда-сюда тусклые пятна света под редкими, расставленными по непонятной системе фонарями. Людей не было, машин не было, улицы не было — дороги не было.

Он брел в этом неудавшемся пространстве то ли города, то ли романа, вываливаясь в дыры света и снова пропадая.

И все-таки — на погоде легче! Героя продуло и протрепало на мосту, промыло и простудило, и, заходясь крупной дрожью, чувствовал он свое пальто великоватым, болтающимся, и это было почти приятное чувство. Он чувствовал, как его утреннее бесформенно-бритое отражение обращается под хлыстом дождя и ветра в *лицо*. Увеличивались глаза, тонко прилипали щеки: он настрадался.

Не будем воспроизводить всех его плутаний — это Одисея. Проследим за ветром, за его полетом. Ибо и герой уже

именно летел, подхваченный ветром и наводнением, на раковистом, гладко-стеклянном буруне, цвета минерала обсидиана, ибо невская волна — это уже не жидкое тело.

Нева выходила из берегов. Она уже затопила романтические ступени, на которых сиживают в белые ночи, обнимая девушку за свой пиджак. Нева мерно и уверенно билась о парапет, и хлынуть через край ее удерживало, казалось, лишь известное из школьной физики поверхностное натяжение жидкости — она вздулась противоестественным пузырем, как линза. Этот бугор Невы почти уже соприкасался с висящим страшным брюхом неба, и слиться им мешала лишь ледяная чувственность воображения. Герою хотелось бы быть пониже ростом, чтобы не чиркнуть невзначай головой по этому набрякшему пологу, к которому стоило лишь прикоснуться...

Мы видим этого победителя трудностей на знаменитом мосту. Мост положен на подушку Невы. Город вымер, транспорт не ходит, фонари не горят. Он на мосту один, на самой его горбушке, на полпути, в середине контраста «земля — небо», «герой — автор», «левый — правый берега»... Ему нужно на *тот* берег. У него на это столько же шансов, сколько у мухи, попавшей в клейстер. Именно что-то такой же вязкости и однородности представляет собою погода на мосту — петровское варено.

Он несет стекло — три больших листа, ему едва хватает рук. Его крутит под этими чудовищными острыми парусами. На шее у него, на веревочке, — пакет с замазкой, что придает ему окончательный вид самоубийцы... Но мужество человека безгранично, как отчаяние, и равно ему. Оно равно и этой погоде, этому ветру, и за пределами этого равенства ничего нет. Он не может сдвинуться с места. Его крутит, он не чувствует рук, они приросли к стеклу — их можно оторвать только от него самого, но не от стекла. Стекла чуть попискивают в небольшом, но тесном и мокром трении. По стеклу текут крупные капли. Мы видим героя сквозь это стекло. И словно даже слышим закадровую дивную и нечеловеческую музыку... Последнее, прекрасно его лицо!

Никого нет в этом мире, кроме застекленного, прозрачного героя. Только совсем на краю невской линзы шарит прожектор и гудит сирена. Три отчаянных черных буксирчика суется вокруг легендарного, льдистого в серебре неспгоды и свете прожекторов, крейсера. Словно бы он поплыл. Глухо и ватно выпалила пушка — не на корабле. Петропавловская крепость...

И этот ветер, кружащий, как Нестеров, над городом, и этот

катящийся по Дворцовой площади раскидайчик, и стремительно вздыбившаяся Нева, остановленная ветром, как чугуный конь Фальконетом, и мой развевающийся на ветру герой, мой стяг... все это... что это? ума не приложу... там где-то, на самом дне моего испуганного детского сознания... Все-таки Глиэр...

Смена исторических эпох на самом деле значительно круче смены эпох геологических, поражающей умозрение своей непоправимостью. Разница в том, что история происходит на наших глазах. Легкое сожаление по поводу мамонта и саблезубого тигра, по сути, не более торжества выживших: мы жизнеспособны, раз их нет. Всякого рода кладбище и пепелище демонстрирует нам прежде всего то, что мы-то целы. По этой причине так победоносен человек на Земле.

Мой дед родился еще при крепостном праве, моя дочь была зачата к столетию его отмены (1961), которое никак у нас отмечено не было. Психологическое основание было глубже идеологического: слишком это, оказывается, было недавно! еще твой дед вполне мог быть рабом. Для нас, родившихся при новом строе, понятие «до революции» было отодвинуто так же далеко, как и «до рождения Христа». Между тем я родился, когда Советской власти еще не исполнилось и двадцати лет. Тогда еще оставалось много вещей той эпохи, еще больше людей, но я уже не мог воспринимать их: и вещи и люди уже доживали, а не жили, ибо жизнь — это воспроизведение, а не замкнутые жизненные процессы. К тому моменту, когда я стал способен об этом задуматься, из бывших вещей воспроизводились лишь папиросы «Герцеговина Флор» (их, как оказалось, курил дореволюционный человек), почему-то печенье «Мария» (правда, по новому правописанию) да еще балет (при мне происходило вытеснение привычного «Мариинский» новым «Кировский», теперь произошло)... не сразу я понял, что в подобном ряду наиболее значителен сам город, в котором я живу, — город, по-новому названный, новыми людьми населяемый, но все тот же — Петербург. В этом городе все соотнесено с чем-либо до него бывшим: Северная Венеция, Северная Пальмира, второй Париж... но не вторая Москва... Тут я учился ходить по второй в Европе площади (Дворцовой), видеть самый большой собор после Св. Петра (Исаакиевский), наблюдать одну из самых больших мечетей (на этот раз почему-то не вторую, а третью в мире)... Если уж не первое, то самое большое. Да что говорить! — напротив

моего отчего дома росла, по нашим сведениям, самая большая в Европе пальма (из растущих в оранжереях), в нее, как и в единственного слона (наверно, тоже самого большого, по крайней мере из живущих на шестидесятой параллели), угодила во время блокады бомба... Пальма и слон погибли на периферии детского сознания, а Петербург опять уцелел — и Петропавловская крепость, и Зимний дворец, и Медный всадник, и Ростральные колонны, и сфинксы (хотя и древнеегипетские, но уж безусловно самые северные)... — в общем, ПЕТЕРБУРГ, в котором «может быть, родился и я», в котором жил и Пушкин, который основополагал и Петр, Петербург, в котором классицизм и барокко будут как бы чуть точнее, чуть более классичны и чуть менее барочны, в котором стремление догнать означало подавленное «превзойти». И есть такое ощущение, что этот придуманный и навязанный России город — вечен, что с ним уже не вяжется его юный возраст (каких-нибудь двести — триста лет). Он вечен не древностью и жизнью, как Рим, — он был задуман как «вечный», вечным он был уже в голове Петра, до первого топора: он неподвижен в сознании. Оттого каждый в него приезжающий попадает не в город своих представлений — не в город Петра, Пушкина, Ленина, он попадает именно в тот же Петербург, вечный, в котором и эти люди, составившие ему славу, лишь бывали, — так же «блистали в нем и вы». С человеческой точки зрения Петербург не город Петра и Пушкина, а город Евгения и Акакия Акакиевича — те же чувства породят в вас эти великие декорации, какими волновались души этих героев, какими, надо полагать, хоть и не нам чета, были взволнованы умы их создателей. И в том Петербург, второй и третий в своих площадях и ансамблях, — наконец и навсегда первый и единственный город. Загадка его, заданная Петром, не разгадана от Пушкина до наших дней потому, что ее и нет, разгадки. Фантом, оптический эффект, камер-обскура, окно в Европу, в которое вместо стекла вставлен воображаемый европейский пейзаж... И тут все мои упоминания, столь бессвязные: о мамонте, крепостничестве, пальме и слоне, барокко и балете, — сходятся в одно: «Может ли быть материализован идеал?» Не может. Но вот же он! Петербург, сам по себе произведение, — возможно ли символизировать символ, абстрагировать абстракцию, идеализировать идеалы, фантазировать фантазию, допустить условность внутри условности? Окажитесь в Петербурге зимой, осенью, белой ночью (желательно в ясную и безлюдную погоду) — вы войдете в картину Кирико, вы окажетесь в положении литературного героя даже не читан-

ного вами, даже не написанного никем произведения и, сами того не заметив, ощутите на плечах пелерину, то ли на голове цилиндр, то ли ноги ваши обтянуты трико, и вы вылетаете из-за кулис на авансцену под углом героев Шагала, перебирая в полете ногами, ощущая на себе, как пастернаковский Гамлет, «тысячу биноклей на оси». Человек, родившийся в Петербурге, родился в балете — как же ему воспринять эту пыльную неуклюжую условность, когда его впервые поведут в знаменитый Кировский (б. Мариинский) театр? До сих пор в моем сознании это первое тошнотворное головокружение от условности внутри условности, от условности, подражающей условности... В те времена условность в декорациях была недопустима, они были «как настоящие»; зрители особенно охотно аплодировали смене декораций (теперь мне мерещится в этих аплодисментах искренности облегчения, род разрядки при встрече с понятным и доступным сознанию...): мы видели настоящую Петропавловскую крепость, которую уже сегодня видели настоящую, падал настоящий снег... под наши аплодисменты выпархивала под этот снег голая балерина, в белоснежной же пачке... Своими прыжками через сцену она «выражала» горечь встречи с любимым человеком, о чем мы все успевали прочесть в программке в кратком изложении содержания во время антракта; так мы сидели не дыша, совмещая только что прочитанное с только что увиденным, и в нужном месте догадывались хлопать по выражению лица примадонны... так и не удалось мне отделаться от этого жгучего и непобедимого детского чувства стыда и неловкости, в котором еще и никому нельзя признаться, от этой заданности и обязательности восторга, от этой всеобщей повинности до нас рожденной славы...

И все-таки — Пушкин!.. Четверть века спустя, мы катили с героем в просторном черном «ЗИМе», откуда мне так ново и полно (из-за сопровождаемого нами нобелевского американца) был виден изначальный Петербург. Господи, господи! что за город!.. какая холодная блестящая шутка! Непереносимо!.. но я ему принадлежу... весь. Он никому уже не принадлежит, да и принадлежал ли?.. Сколько людей — и какие это были люди! — пытались приобщить его к себе, себя к нему — и лишь раздвигали пропасть между градом и Евгением, к нему не приближаясь, лишь от себя удаляясь, разлучаясь с самими собой... Вот этот золотистый холод побежал по спине — таков город. Бледное серебряное небо, осеннее золото шпилей, чер-

вляная, старинная вода — тяжесть, которой придавлен за угол, чтобы не улетел, легкий вымпел грубого Петра. С детства... да именно так представлял Петра! — как тяжелую темноту воды под мостом. Золотой Петербург! именно золотой — не серый, не голубой, не черный и не серебряный — золотой!.. — шептал я, разглядывая свою родину глазами, которыми зря награждал иностранца. И отворачивался от него — в славное, не слепящее, не червонное золото Ленинграда.

Зачем ему Пушкин?.. Всюду, однако, был выходной. И пока мы вот так, от одного музея к другому, мотались по городу — целенаправленно, с плавным бесшумным шорохом, от памятника к памятнику, памятников вдруг стало много, от скорости они становились почти что рядом, плечом, что ли, к плечу; город был светел, бесшумен за окном, просторен и прозрачен — покинут... и эти сомкнувшиеся памятники — неожиданно много, целое население, медное население города — поводыри времени, приведшие нас за ручку в сегодняшней день...

Солнце склонялось, и город все золотел. Как он мал-невелик!.. Как быстро, как осень, пролетел он за окном: только что Исаакий — и уже Острова...

Место дуэли — последнее, что мы не могли найти. И помстилось: вот место, видимое лишь посвященному, лишь достойному, а для остальных нет его: стоит газетный киоск, закрытый на обед, и все.

И, в этом наконец согласный со своим героем, я высаживаю его из машины надоевшего американца и оставляю на набережной подчеркнута вдыхающим невиский нефтяной воздух. Он облокотился на парапет и следит за своим окурком, поглощаемым маленьким водоворотиком. Ему кажется, что ему хорошо, что он наконец вырвался. Он смотрит в грязную воду, в радужные завитки и всякий небольшой мусор, который ему уничижительно кажется подходящим для его взгляда. Он долго не подымает глаз на столь любезный ему, вытершийся и пыльный, с торчащими проволочками поломавшихся тускло-золотых ниток гобелен, что кажется подвешенным на том берегу для просушки. И пока на том берегу проветривается золото петербургского пейзажа, пока мы отплываем от героя как бы на речном трамвайчике и герой начинает плавно качаться у нас перед глазами, на фоне выцветшего золота с силуэтом Медного всадника, будто он, как Евгений, станцует нам сейчас свое па-де-де, пластически выражающее тоску по возлюбленной Параше... вот что он думает за автора, пока мы отплываем и не вздернули еще наверх его заплечный фон

(балетный задник)... он — чувствует (это чувство и есть мысль), что он *вернулся*. Только откуда и куда? Это и мне хочется догадаться. Но убежденность, что в этой вот точке жизни я уже был, уже стоял, и тогда — где же я прошлялся долгие годы, описав эту мертвую петлю опыта, захватив этим длинным и тяжелым неводом, которым, казалось, можно выловить океан, лишь очень много пустой воды?.. Помнится, хотел я однажды установить точку, с которой все началось, в которой все прервалось — думал такое соображение... — и не находил.

Вот он и стоит в этой точке, покачивается, уменьшаясь на фоне, а мы на своем трамвайчике... качаемся в его глазах.

Я вышел на том берегу при другой погоде. Спустился у сфинксов к Неве. Было странно тихо, плыла Нева, а по небу неслись, как именно в сером Ленинграде бывает, цветные, острые облака. Неслось — над, неслось — под, а я замер между сфинксами в безветрии и тишине — какое-то прощальное чувство... как в детстве, когда не знаешь, какой из поездов тронулся, твой или напротив. Или, может, Васильевский остров оторвался и уплыл?.. Раз уж сфинксы в Петербурге, чему удивляться? Им это было одинаково все равно: тем же взглядом смотрят они — как в пустыню... И впрямь, не росли ли до них в пустыне леса? не было ли под Петербургом болота?.. Станный город — как сон... Будто его уже нет. Декорация... Нет, это не напротив — это мой поезд отходит.

1970, 1982



СО Д Е Р Ж А Н И Е

О Т В Е Т

Два ответа на один вопрос . . .	4
---------------------------------	---

СОЕДИНИТЕЛЬНЫЙ СОЮЗ

1. Писатель и читатель	6
2. Писатель и критик	10

ИСКУШЕНИЕ АКЦЕНТОМ

1. Более смело следовать традиции	18
2. Различие как основание общности	23

«НЕТ! НИКОГДА Я ЗАВИСТИ НЕ ЗНАЛ...»	28
---	----

БИТВА

1. От А до Ижицы	37
2. Экология слова	43
3. Соображение прозаика о Музе.	48
4. Размышление на границе поэзии и прозы	52
5. Вопрос читателя	65
6. Прямое вдохновение	74
7. Проза и Муза (Перемирие)	82

П О Р Т Р Е Т И П О С Т С К Р И П Т У М

ПАСТОРАЛЬ, XX ВЕК	86
ФЕНОМЕН НОРМЫ	102
РОМАНТИЗМ И ОПЫТ	113
МОЛЧАНИЕ СЛОВА	128

Г Е Р О Й И Е Г О А В Т О Р

АХИЛЛЕС И ЧЕРЕПАХА	148
ЧЕРЕПАХА И АХИЛЛЕС	156
ПРОФЕССИЯ ГЕРОЯ	175
ПРЕДПОЛОЖЕНИЕ ЖИТЬ (Воспоминание о Пушкине)	210
I. Современник и потомок	210
II. Последний текст	221
III. Шпага щекотливого дворянина	231
IV. Болдинская 36-го	248
V. Изгнания не страшась...	258
VI. Между жертвенником и храмом	280
VII. Поведение как текст (Точка)	290
ПОЛЕТ С ГЕРОЕМ	309

Битов А. Г.
Б 66 Статьи из романа. — М.: Советский писатель, 1986. —
320 с.

Автор размышляет о проблемах, вызывающих сегодня большой интерес: читатель — писатель — критика, национальное и интернациональное в литературе, язык и поэтическая речь, границы жанров. Даны ряд портретов современных писателей (Грант Матевосян, Тимур Пулатов и др.). Завершает книгу цикл статей о А. С. Пушкине.

4603010102—060
Б ————— 467—86
083(02)—86

ББК 83.3Р7

Андрей Георгиевич Битов

СТАТЬИ ИЗ РОМАНА

М., «Советский писатель», 1986, 320 стр.
План выпуска 1986 г. № 467.

Редактор Г. Э. Великовская

Худож. редактор А. С. Томилин.

Техн. редактор И. М. Минская

Корректоры Н. П. Задоронова и Р. Г. Рагимова

ИБ № 5168

Сдано в набор 09.04.85. Подписано к печати 24.01.86. А 03325. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Обыкновенная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 16,80. Уч.-изд. л. 18,10. Тираж 20 000 экз. Заказ № 237. Цена 90 коп. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

