

ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

ЛИТЕРАТУРА
В ПОИСКАХ
РЕАЛЬНОСТИ



ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

ЛИТЕРАТУРА
В ПОИСКАХ
РЕАЛЬНОСТИ

СТАТЬИ
ЭССЕ
ЗАМЕТКИ



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1987

В эту книгу включены работы разных лет — от 1920-х годов до 1980-х.

Первая часть книги состоит из статей теоретического характера. Теоретические вопросы я стремлюсь решать в них с исторической точки зрения и на конкретном историческом материале.

Вторая часть — мемуарная и эссеистическая. Подобный род литературы издавна существовал в моей писательской практике.

Между жанрами обеих частей я не ощущаю непроходимого разрыва. Все это для меня разновидности прозы. В моих литературоведческих книгах последнего двадцатилетия тоже порой идет прямой разговор о проблемах жизни, о психике человека. Эссеистика иногда естественным образом переходила у меня в повествование, даже с условными вымышленными персонажами. Они нужны мне в качестве объекта анализа тех или иных фактов душевного опыта.

Лидия Гинзбург

Художник Лев Авидон

1

*

ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОСТИ

*

ПУШКИН И ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА

*

ОБ ИСТОРИЗМЕ И СТРУКТУРНОСТИ

*

**ЧАСТНОЕ И ОБЩЕЕ В ЛИРИЧЕСКОМ
СТИХОТВОРЕНИИ**

*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОВРЕМЕННОКИ И ПОТОМКИ

1

Множество школ и направлений искусства провозглашали своей целью познание реальности (что неоднократно уже отмечалось). Цель эта понималась разным образом, даже противоположным. Классицизм XVII века, например, усматривал возвращение к истине в соблюдении классических правил; романтизм — в освобождении от этих правил.

Практически любая литературная школа считала, что открывает своими средствами основные признаки подлинного мироустройства — будь то чувственная конкретность натурализма или реальнейшие реалии символистов. Это не мешало тем или иным направлениям заявлять о собственной иллюзорности. Осознанная иллюзорность и условность становились тогда истиной данного мира, его конструктивной чертой, противостоящей неосознанному, обманчивым иллюзиям наивного сознания.

Присущую всем большим литературным движениям предпосылку обладания истинной моделью мира не следует смешивать с дилеммой воспроизведения действительности или ее идеализации. Реальность может предстать как идеальное, дедуктивным способом выведенное из идеальной модели (например, персонажи эпоса и рыцарского романа, или классической трагедии XVII века, или страсти и характеры у романтиков). Реальность (картина мира) может предстать как реальное, как индуктивно устанавливаемое жизнеподобие. Следует, таким образом, различать, в их взаимных соотношениях, три термина: *реальность*, *реальное*, *реализм*. О реализме речь пойдет в дальнейшем. Что касается идеального и реального, то это противопоставление древнее и необыкновенно устойчивое.

В лекциях по эстетике 1828 года Гегель уже назвал этот спор старым и безрезультатным.¹ В самом деле,

¹ См.: Гегель. Соч., т. XII. М., 1938, с. 164.

противостояние двух этих тенденций восходит еще к античности и с тех пор постоянно возобновлялось. Аристотель (ссылаясь на высказывание самого Софокла) говорил, что Софокл «сочиняет ⟨людей⟩ такими, как они должны быть, а Еврипид — как они есть»¹ (в XVII веке Лабрюйер повторил эту формулу, применив ее к Корнелию и Расину).² Комедия же, по Аристотелю, изображает людей худшими, чем они есть.

Знаменитый аристотелевский термин *мимесис* переводится *подражание*. Уже указывалось на неточность такого перевода. Слово *мимесис* допускает толкование более широкое — преобразующее воспроизведение объекта. В этом смысле не только изображение сущего (люди такие, «каковы они есть»), но и изображение должного (идеального) есть подражание; равно как и изображение комического. В «Парадоксе об актере» Дидро уточнил свое понимание идеального как разновидности «подражания». Он говорит, что большой актер может создать «идеальный образ воображением» и копировать его на сцене.³

Аристотелевское понятие *подражания природе* прошло сквозь многие века европейской культуры, принимая самые разные облики — от неоплатонических (подражание сверхчувственной сущности вещей) до натура-

¹ Аристотель. Поэтика, гл. XXV. — В кн.: Аристотель. Соч. в 4-х тт., т. 4. М., 1983, с. 644. В комедии «Лягушки» Аристофан изобразил спор о принципах трагедии между Эсхилом и Еврипидом (Аристофан на стороне Эсхила), в споре участвует Дионис. «Еврипид: Я вывел в драме нашу жизнь, обычаи, привычки. . . / Дионис: Клянусь богами, возвратись / Домой, афинянин любой / Кричит и спрашивает слуг: / Найдите, где у нас горшок! / Эй, кто же голову отгрыз / У рыбы? Я горшок купил / Лишь год назад, а он пропал. / А где вчерашний мой чеснок? / И кто оливку откусил?» С Аристофаном перекликается Гегель в лекциях по эстетике: «В театре. . . все устали от повседневных домашних историй и их естественного изображения. Мы устали от неладов отцов с женами, сыновьями и дочерьми, забот, причиняемых им плохим жалованьем, недостатком средств к жизни, зависимостью от министров и интриг камердинеров и секретарей, надоели нам также горести, причиняемые женщинам их дрязгами со служанками на кухне и со своими влюбленными чувствительными доченьками в жилых комнатах: все эти заботы и бедствия каждый находит в лучшем и более верном виде в своем собственном доме» (Гегель. Соч., т. XII, с. 165).

² Де Лабрюйер Жан. Характеры, или Нравы нынешнего века. М.—Л., 1964, с. 42.

³ Дидро Дени. Собр. соч., т. 5. М.—Л., 1936, с. 580.

листических.¹ Внутри этого более общего понятия, с таким же упорством, существовала противоположность устремлений к идеализации и к воспроизведению; последнее могло сопровождаться деформацией, комической или гротескной. Немецкая классическая эстетика определила две эти исконные тенденции как бинарность *идеального и реального*.

В «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинга идеальное и реальное — прежде всего философские понятия, соотносительные понятиям духа и природы. Но еще раньше Шиллер придал им также и специально эстетическое значение. С шиллеровским разделением искусства на *наивное* и *сентиментальное* связано противопоставление двух основных человеческих характеров — *реалиста* и *идеалиста*. Два характера порождают два художественных метода («изображение действительного мира» и «изображение идеала»). «И это два единственно возможные метода, в которых вообще может проявиться поэтический гений».²

У иенских романтиков двойственность идеального и реального (бесконечного и конечного) легла в основу учения Фридриха Шлегеля об античном и новом искусстве, Августа Шлегеля (в лекциях 1804 г.) о реальном и идеальном планах развития искусства в Германии. Понятия идеального и реального имеют существенное значение в «Эстетике» Гегеля. Там они получили историческое осмысление в концепции «обмирщения» искусства романтизмом, его внедрения «в конечные явления мира».³

В 1820—1830-х годах проблема идеального и реального занимала русскую эстетическую мысль. Уже А. И. Галич коснулся этих вопросов в своем «Опыте науки изящного» (издан в 1825 г.): «...Первый характер искусства древних есть жизнь внешняя, натуральная, а характер искусств новых — внутренняя, духовная»⁴. Эта формула в духе немецкой эстетики конца XVIII — на-

¹ Своего рода натурализм и иллюзионизм имели место еще в античном изобразительном искусстве. Это направление, пользовавшееся эффектами перспективы, светотени и т. п., осуждал Платон, о нем с неодобрением писал Плиний.

² Шиллер Фридрих. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, с. 338.

³ Гегель. Соч., т. XIII. М., 1940, с. 155.

⁴ Галич А. И. Опыт науки изящного. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. II. М., 1974, с. 225.

чала XIX веков лежит в истоках дальнейших дискуссий на тему об идеальном и реальном; в них участвовали Надеждин, Шевырев, Ив. Киреевский, Белинский, Герцен.¹ На русской почве эта проблематика предстала в особом, самобытном повороте, в силу ее причастности к предреалистическим устремлениям русской литературы.

Замечательна в этом отношении ранняя статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), примерно на четверть посвященная вопросу разделения литературы на идеальную и реальную.² Рассмотрение в этой статье Гоголя как реального поэта закладывало теоретические основы натуральной школы и — в перспективе — русского реализма.

Позднейшие теоретики и историки литературы часто отождествляли на всех исторических стадиях реальное с реализмом. Вследствие чего реализм стал понятием бесконечно растяжимым. Его начало относят то к Гомеру, то к эпохе Возрождения, то к литературе просветителей XVIII века. О границах применения этого термина спорили много. Существует точка зрения оценочная (что хорошо в искусстве — то и есть реализм), точка зрения типологическая (реализм и романтизм — «вечные» противоборствующие начала искусства), точка зрения историческая, согласно которой реализм порожден социальными и культурными условиями XIX века (начиная, примерно, со второй его четверти). Я также придерживаюсь этой точки зрения.

Теория и история литературы призваны не унифицировать, а дифференцировать явления, стремясь открыть и определить их специфику. Большие художественные

¹ Об этих дискуссиях см. мою статью «Герцен и вопросы эстетики его времени» — в кн.: Проблемы изучения Герцена. М., 1963.

² В пределах эстетических понятий романтизма этот вопрос ставил Шевырев. В 1828 г. в статье, посвященной переводу «Манфреда» Байрона, он писал о двух направлениях поэзии: «Один род ее изображает жизнь человеческую с ее стихиями, как-то: характерами, действиями, случаями, чувствами и проч., до малейшей подробности, до последней черты, едва заметной для простого глаза». Поэзия «второго рода», напротив того, «не любит мелочей; ее черты огромны, возвышенны, смелы; колорит ее темен, туманен; предметы в нем теряют свою вещественность... Всех поэтов и все произведения нашего века можно разделить по сим двум направлениям поэзии. К первому роду относятся Гете, Вальтер Скотт, Ирвинг Вашингтон, Купер, Манзони, наш Пушкин. Ко второму — Шиллер, Байрон, Мур, Жуковский, Мицкевич, Раупах» (Московский вестник, 1828, ч. X, с. 57—58).

стили подготовляются длительно, накапливают свои признаки. Но на каком-то историческом этапе направление обретает наконец свою сознательность и специфику. Тогда и появляется термин, указывающий на *новый факт*, который назрел и нуждается в определении.¹ Реализм XIX века — это система, чьей двигательной пружиной является человек, исторически, социально, биологически детерминированный. Эта система предполагает отказ от разделения действительности на сферы высокого и низкого; предполагает единство действительности и своего рода равноправие ее явлений, потенциальную возможность для каждого из них стать эстетической ценностью, материалом для возвышенного, трагического, лирического.² Тем самым неизбежен отказ от обязательной связи чувственно-конкретного с низким, комическим, гротескным, от жанрово-стилистической иерархии и эстетически препарированного, «избранного» (по выражению Пушкина) слова. Такова картина мира осознавшего себя реализма. Но интерес к *реальному*, под разными именами и обличиями, проходит сквозь всю европейскую культуру с разными ее стилями.

В этих дореалистических стилях рассеяны отдельные параметры реального. Предметность, изображение повседневности, обыденной обстановки и обстоятельств, люди, представленные в их психологических противоречиях, в их социальной характерности, слово, освобожденное от стилистической иерархии, — те или иные признаки реального можно найти в литературе античности, средневековья, Ренессанса, классицизма, Просвещения, романтизма, но там они разрознены и выполняют другие функции, зависимые от других концепций действительности. Речь идет, разумеется, не о неполноценности той или иной художественной системы по сравнению с будущим реализмом; лишь о том, что ей не следует при-

¹ Эстетическое значение термина «реализм» (он издавна употреблялся как философский) распространилось во Франции только начиная с 1850-х гг. (отдельные случаи такого словоупотребления встречались и раньше); в России начало систематически литературоведческого применения термина относится уже к 1860-м гг. Об этом см.: Сорокин Ю. С. К истории термина «реализм» в русской критике (Изв. АН СССР. ОЛЯ, 1957, вып. 3). Об истории употребления термина «реализм» см.: Wellek René. Concepts of criticism. New Haven and London, 1969, p. 225—240.

² См. включенную в настоящую книгу статью «Пушкин и проблема реализма». Первая ее редакция: «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе». — Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР, вып. 2. М.—Л., 1936.

сваивать это имя, если она исходит из иного, несовместимого с реализмом, миропонимания.

Говоря об удивительной предметности гомеровского эпоса, Гегель заметил, что Гомер «не забывает даже упомянуть о петлях, на которых поворачивается дверь».¹ Чувственной конкретностью в особенности отличаются описания «Одиссеи», более «бытовой» по сравнению с героической «Илиадой». Но в гомеровском эпосе реальное изображение мира подчинено модели отнюдь не реалистической, согласно которой поведением человека управляют судьба и воля богов. Причем боги определяют не только общее течение человеческой жизни, но внезапно вмешиваются в отдельные ее ситуации, по своему усмотрению решая их исход.

Христианская религия насквозь пронизывает культуру средневековья; она определяет и характерную для средневекового искусства трактовку плотского. «Человек той эпохи, — пишет А. Я. Гуревич, — был склонен к смешению духовного и физического планов и проявлял тенденцию толковать идеальное как материальное. Абстракция не мыслилась как таковая, вне ее зримого конкретного воплощения. И духовные сущности и их земные символы и отражения одинаково объективировались и мыслились в качестве вещей, которые поэтому вполне можно было сопоставлять, изображать с равной степенью отчетливости и натуралистичности».²

В своей книге «Мимесис» Эрих Ауэрбах противопоставил античному размежеванию стилей христианскую традицию литературы средних веков, с ее представлением о «тварности» человека, о страдающей плоти этого «тварного» (сreaturlich) существа. Но в системе религиозного мировоззрения «реальное» изображение плотского не мешало понимать изображаемое как аллегорию божественных истин и сущностей.³

¹ Гегель. Соч., т. XIV. М., 1958, с. 239. М. Л. Гаспаров в статье о Горации отмечает необыкновенную «вещественность, конкретность, наглядность» его стихов. Он цитирует примененную к Горации формулировку Гете: «жуткая вещественность» (см.: Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970, с. 13—14).

² Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984, с. 96.

³ Книга Ауэрбаха вышла в 1946 г. (русский перевод. — М., 1976). В ней на разнообразном (преимущественно романском) материале автор исследует проблему серьезного реализма, то есть реализма, освобождающего обыденное и низкое от комической и гротескной

Подобные перебои функций реального, их неполнота и зависимость от идеальных концепций характерны и для дальнейшего развития культуры. Так, Ренессанс создает личность многогранную, противоречивую, наделенную острым самосознанием. Но эта личность не обусловлена исторически и социально и тем отличается в принципе от личности реализма. Так, просветительский роман, мещанская драма, серьезная комедия XVIII века культивировали повседневность, обыденные обстоятельства жизни обыкновенного человека. Но обыденные обстоятельства не складывались на основе собственных социальных закономерностей; ими управлял строгий, весьма искусственный моралистически-дидактический механизм. Он сопрягался с представлением о *природе* как о сфере обобщенного (типического) и упорядоченного. Бинарность добродетели и порока, разума и безрассудства твердо вписана в картину мира литературы Просвещения, воплощена ее положительными и отрицательными персонажами. Вот почему французская трагедия XVII века с ее психологическими противоречиями и переходами (особенно у Расина) ближе к позднему психологизму, нежели просветительская трактовка душевной жизни в мещанской драме XVIII века.

Романтизм — особенно поздний романтизм — широко открыл дорогу реальному. Но, допуская смешение, пересечение возвышенного и «низкого», он, в силу своего двоemiрия, не допускал их реалистического равенства.

Человек испытывал потребность как-то отобразить эмпирию своего существования. И в разных эпохальных стилях присутствуют поэтому разные признаки реального. Но присутствуют они в разрозненном виде и всякий раз служат целому, познающему мир, исходя из иных, нереалистических воззрений. Только детерминированный человек литературы второй половины XIX века

трактовки. Ауэрбах вывел за пределы реализма стихийный натурализм смеховой культуры средневековья, все то, что под названием «гротескного реализма» подробно рассматривает Бахтин (см.: Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965). С. Аверинцев также противопоставляет античным канонам мотив страдающей и униженной плоти, присутствующий иудейско-христианской традиции: «Это образ страждущего гела, терзаемого тела, в котором, однако, живет такая «кровеная», «чревная», «сердечная» теплота интимности, которая чужда статуйно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 62).

связал воедино психологический анализ и предметность описания, социальную характерность и интерес к повседневному, историзм и отказ от жанровой и стилевой иерархии.

Художественное направление, назвавшее себя реализмом, — это система, картина мира, созидавшаяся на основе позитивных научных представлений XIX века и на основе закономерностей обыденного сознания эпохи.¹

На чем же основана самая возможность существования категории *реального* в качестве факта эстетического? Порой мы встречаемся с наивным пониманием искусства как копии жизни, — например, с осуждением натурализма за то, что он чересчур буквально ее копирует. Но искусство не может — если бы и хотело — *копировать* жизнь, потому что воспроизводит ее в другом материале (цвета, звука, слова), обрабатывая его согласно своим правилам и условностям. Единство и специфика материала — условие искусства; за исключением театрального, отделенного от действительности не единством и инородностью материала, но многочисленными условностями сценического действия. Прямая речь в литературном произведении более других повествовательных форм адекватна своему жизненному прототипу — устной речи человека. Но и литературная прямая речь не может «копировать» мимику, жесты — все чувственно-конкретное сопровождение разговора.

Почему же произведения искусства, в том числе словесного, обладают способностью создавать для нас иллюзию реальности, вызывать переживание реальности, несомненное и настойчивое? Эта возможность основана на том, что художественное слово может возбуждать у нас представления, в какой-то мере подобные представлениям, получаемым от соответствующих явлений объективной действительности. Гегель в «Эстетике» говорит, что звук — это «знак, и притом знак ставшего внутри себя конкретным представления. . . Звук благодаря этому становится *словом*. . . Вследствие этого настоящим элементом поэтического изображения является поэтическое *представление*. . .»² Представление, по Гегелю, есть

¹ Об «общепринятом мнении» как источнике эстетической нормы — см.: Тодоров Цветан. Поэтика. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 53—54.

² Гегель. Соч., т. XII, с. 93. В «Лекциях по эстетике» Гегель также утверждает: «Искусство получает возможность обманывать нас. . . видимостью, благодаря тому, что всякая действительность

подлинный материал поэзии (поэзии в широком понимании), тогда как для музыки звук — чувственный материал, как для живописи — цвет.

Поэтические представления могут быть жизнеподобными, то есть соответствовать представлениям, возникающим из эмпирического опыта людей той или иной социально-исторической формации (уже говорилось выше о том, что самый реализм XIX века в целом придерживался закономерностей научного и обыденного сознания своей эпохи). Поэтические представления могут быть дифференциальными, когда литература сознательно нарушает эти подобия — в каких-либо своих целях. Дифференциальное искони принимало форму комического, гротескного, традиция могла сопрягать его — как плотское, как бытовое — с реальным. С другой стороны, дифференциальные представления строили мир идеального. Идеальное исходило не из эмпирии, но из модели *должного*. Критерии его в развитии человеческой культуры многообразны. Но всегда это — «люди, такие, какими они должны быть», будь то богатырь эпоса, образцовый рыцарь или «избранный» романтический герой. Идеальное — категория одновременно эстетическая и этическая.

Дифференциальные представления существовали относительно подразумеваемой нормы. Впоследствии модернизм снял эту норму, и дифференциальное перестало восприниматься как таковое.

2

Литература прежде всего моделирует человека — это и есть искомая реальность. Искусство слова знает при этом две основные сферы изображения: поведение человека общественное и личное (понимаемое здесь широко — не только как действия, поступки, но и как чувства, мысли, всяческие реакции) и — внешний мир, воздействующий на поведение и сам подвергающийся воздействию. Предметное слово поэтому нельзя рассматривать как принадлежность того или иного стиля. Лирика в не-

должна проходить у человека через созерцание и представление и проникает в его чувство и волю лишь после того, как она прошла через эту среду. При этом безразлично, проникает ли внешняя действительность непосредственно или это происходит иным путем, а именно, посредством образов, знаков и представлений, которые имеют в себе и изображают собой содержание действительности» (там же, с. 50).

которых своих видах могла мало к нему прибегать, но в любом эпическом произведении, прозаическом или стихотворном, неизбежно присутствуют вещи, неизменные атрибуты действия.¹ В самом акте изображения внешнего мира заложено противоречие. Единичное и конкретное этого мира представлено словом, а слово по самой природе своей есть обобщение. Со словом приходится бороться, чтобы приспособить его к единичной вещи. Это достигается разными средствами.

Возможно *называние* вещей без дальнейших определений; вернее, в таких случаях дальнейшие определения предоставляются восприятию читателя. Другой способ — *перечисление*, когда от рядоположения вещей между ними возникают новые смысловые связи. Наконец — *описание*. Под описанием чаще всего разумеют рядоположение явлений, взаимосвязанных, взаимодействующих и развернутых определениями; тематически их разделяют на пейзаж, портрет, интерьер. Но наряду с этими системами существуют и самые краткие описания предмета (вплоть до одного эпитета), в которых действует тот же принцип — принцип выделения признаков, вернее наделения предмета признаками, поскольку художественное описание есть акт творческого видения и творческого выбора.

Признаки могут быть выделены метафорическим или метонимическим способом. Они могут быть оценочными, образительными или только информирующими о свойствах явления, о его социальном, биологическом, бытовом назначении.

Предмет может быть изображен дедуктивно, когда выделяемые признаки заранее содержатся в понятии о данном объекте или прикреплены к нему традиционным словоупотреблением. Он может быть описан и путем непредсказуемых уподоблений, и путем заново увиденных частных подробностей. Предметные слова выполняли в повествовании различные, исторически изменявшиеся функции. Предметное слово могло быть просто аксессуаром событий и ситуаций, более или менее нейтральным. Но в большинстве случаев окружающий текст сообщает

¹ А. П. Чудаков пишет в статье «Предметный мир Достоевского»: «Писатель может говорить лишь на предметном языке этого эмпирического мира — только так он может быть понят и понятен. Поэтому внутреннее — надвременное и вечное — передается в формах предметно-временных, в вещном облике той эпохи, к которой художник принадлежит». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, 4. Л., 1980, с. 105.

предметному слову свою символику, определенную семантическую окраску. Оно становится экспрессивным знаком в картине мира, которую строит произведение.¹

Так, например, средневековый эпос, средневековый рыцарский роман богаты упоминаемыми в них вещами. Но вещи эти подобраны по определенному стереотипу: оружие, конская сбруя, одежда, утварь, напитки и еда. Стереотипные вещи означают богатство и пышность, воинскую доблесть, иерархическое достоинство идеальных действующих лиц рыцарского мира.

Бургундская корона у девы на челе
Сверкала ослепительно в вечерней полумгле.

Как говорят сказанья, ломились от еды
Столов, накрытых пышно, бессчетные ряды.
Вин, и медов, и пива хватало там вполне,
А уж гостей наехавших не сосчитать и мне!

.
Вдова родных и ближних сердечно обняла
И поспешила дальше приречную тропой.
С ней сто четыре девушки в одежде дорогой

Из тонких, разноцветных, слепящих взор шелков.
Вокруг скакало много бежларенских бойцов.
При каждом щит надежный, копьё и меч булатный.
Бургунды же поехали к себе на Рейн обратно.²

Вот, например, изображение одежды героя в рыцарском романе Кретьена де Труа «Эрек и Энида» (XII век):

В Эрека пышном одеяньи,
Богато золотом расшитом
И мехом для тепла подбитом
Зверька чудного с черной шеей,
Головкой молока белее,
С пушистым голубым хвостом
И серым в пятнах животом,
И спинкой в полосах багряных;
В индийских землях, в дальних странах
Зверьки подобные рождаются. . .
Был королем Эреку дан
И плащ роскошный, дорогой:
В его застежке золотой
Двух хризолитов блеск огнистый,

¹ Персонаж, скажем, положил сверток на стол. В такой ситуации стол может быть чистым аксессуаром. Но если персонаж положил сверток на стол, *заваленный книгами*, то стол уже получает некую символическую значимость.

² «Песнь о Нибелунгах». Л., 1972, с. 73, 151.

И два сверкают аметиста —
По паре с двух ее сторон.¹

Здесь каждый предмет выступает как знак пышности, великолепия, щедрости сюзерена (короля Артура). Любопытно, что столь конкретно описанный индийский зверек — это зверек фантастический.² В том же романе Кретъена де Труа подобную функцию могут нести и предметы самые обыденные. Молодой оруженосец из графского замка обращается к Эреку, которого он встретил на дороге:

Пирог у нас пшеничный есть;
Прошу, отведайте его,
И мне не нужно ничего
Взамен от вас. Из лучшей он
Муки сегодня испечен.
Прошу: вино и сыр я вам
На белой скатерти подам,
Чтоб добрый получить обед,
Вам ехать дальше смысла нет.³

Пшеничный пирог, сыр («жирнейший» сказано об этом сыре немного дальше), скатерть — все это тоже знаки изобилия, рыцарской щедрости и учтивости.

Мир идеального (идеальных рыцарей и дам в данном случае) не замкнут наглухо; в него проникает реальное, повседневное, бытовое. Эта разомкнутость присуща вообще литературе, предшествовавшей XVII веку. Эстетическая мысль Ренессанса теоретически признавала античное размежевание стилей, но на практике ренессансная литература широко допускала их смешение. Только французский классицизм XVII века установил незыблемую жанрово-стилистическую иерархию, строго ограничил круг предметов, дозволенных к упоминанию в произведениях высокого жанра. В рыцарском романе вещи — даже сыр и пирог — это знаки ценностей, но в то же время они сохраняют свою чувственную конкретность. Произведения французского классицизма, разумеется, не обходятся без вещей. Но вещи в литературе классицизма имеют тенденцию развеществляться (неразвеществленные вещи становятся достоянием низших жанров); в сло-

¹ Де Труа Кретъен. Эрек и Энида. Клижес. М., 1980, с. 206—207.

² См. об этом там же, с. 500.

³ Там же, с. 99.

вах, означающих чувственно воспринимаемый мир, предметное содержание вытесняется, подавляется интенсивной стилизованной окраской.¹

Новое отношение к материальному миру принесло с собой Просвещение, особенно поздняя просветительская литература, смыкающаяся с сентиментализмом. «Коварство и любовь» Шиллера (1784) начинается авторской ремаркой: «Миллер встает с кресла и оставляет виолончель. За столом сидит жена Миллера, еще в капоте, и пьет кофе». Ремарка, сразу дающая тон, программная для «мещанской трагедии». Капот, кофе — это тоже знаки, знаки повседневности, которая служит фоном бедственной судьбе маленьких людей (что не мешает, впрочем, нагромождению в пьесе мелодраматических событий).

Сентиментализм заменил классическое изображение страстей изображением чувствительных переживаний. Чувствительность направлена не только на отношения с людьми, но и вообще на окружающий мир. Чувствительность ищет для себя объекты. Круг этих объектов стереотипен и ограничен. У сентиментализма есть своя эстетика предметности. Она порождает наборы вещей (утварь, вообще предметы домашнего обихода) — носителей идеи ценности повседневного бюргерского существования. Это особенно характерно для жанра современной идиллии. На основе этого жанра возникла поэма Гете «Германн и Доротея» (1798); вся она насыщена такого рода предметностью. Приведу один пример. В самом начале поэмы жена состоятельного бюргера (трактирщика) разговаривает со своим мужем; речь идет о немецких беженцах, спасающихся от армии Наполеона.

Und es versetzte darauf die kluge, verständige Hausfrau:
Vater, nicht gerne verschenk ich die abgetragene Leinwand,
Denn sie ist zu manchem Gebrauch und für Geld nicht zu haben,
Wenn man ihrer bedarf. Doch heute gab ich so gerne
Manches bessere Stück an Überzügen und Hemden,
Denn ich hörte von Kindern und Alten, die nackend dahergehn.
'Virst du mir aber verzeihn? denn auch dein Schrank ist geplündert.
Und besonders den Schlafrock mit indianischen Blumen,
Von dem feinsten Kattun, mit feinem Flanelle gefüttert,
Gab ich hin; er ist dünn und alt und ganz aus der Mode.²

¹ О «стилевом слове» см. в моей книге «О лирике», 2-е изд. (Л., 1974, гл. «Школа гармонической точности»).

² И на это сказала умная, понятливая хозяйка дома: Отец, я неохотно раздариваю сполненное белье, потому что оно может пригодиться, и за деньги его не достать, когда оно понадобится. Но

Этот фрагмент, как и вся поэма, — сублимация бюргерской домовитости, возведение ее атрибутов в эмоционально-эстетический факт.

Наряду со стереотипами утвари, вещей домашнего обихода сентиментализм пользовался стереотипами и в изображении природы. Природа — важнейший объект для естественного человека, ставшего чувствительным человеком. Именно природа стимулировала культуру описания. Эмоциональный пейзаж завоевывает место прежде других типов описания; он приобретает устойчивые черты. У пейзажа, как и у домашнего обихода, появляются свои наборы объектов и их оценок. Обильные эпитеты сентиментализма традиционны или указывают на общие, видовые свойства избранных предметов. Описательность необходима была сентиментализму как способ приложения и развертывания точки зрения чувствительного человека. Так подготовлялись обширные, разветвленные описания романтиков.

Внешний, материальный, предметный мир — чрезвычайно важная категория эстетического мышления романтизма. Классицизм XVII века размежевал идеальное и реальное, распределил его по жанрам и стилям, сентиментализм придерживался среднего стиля. Романтизму присуще не размежевание миров, но их конфронтация, сознательное противостояние или взаимодействие.

Ранние немецкие романтики (иенские) выдвинули идею одухотворенной плоти (особенно Фридрих Шлегель в своем романе «Люцинда»); для поздних романтиков повседневность, материальный мир — это «низкая», прозаическая действительность, противостоящая идеалу. Здесь важна именно активность конфронтации, живое чувство болезненной скрещенности двух начал в душевном опыте человека, — это чувство большой напряженности достигает у персонажей Гофмана. Второй член конфронтации — эмпирический мир тем самым потребовал своего изображения.

Пейзажные описания сентименталистов были особой сферой, своего рода отступлением от текста повествования; за пределами пейзажа предметы внешнего мира

сегодня я так схотно отдала некоторые наволоки и рубахи, из тех, что получше; я ведь слышала о детях и стариках, которые бродят нагишом. Но простишь ли ты меня? — твой шкаф тоже ограблен. Я отдала и халат с индийскими цветами, из наилучшего ситца, подбитый лучшей фланелью. Он тонкий и старый и совсем вышел из моды.

представляли не столько в связных картинах развернутого описания, сколько в виде упоминания, перечисления, то отдельными аксессуарами, то «наборами», имевшими символическое значение. Романтическое описание расширилось, захватило разные области жизни, — разные, в частности, для разных романтических школ и группировок.

Романтический историзм и романтическая экзотика, потребовавшие колорита места и времени, определили новое отношение литературы к изображению внешнего мира.

Историзм порождал множество исторических предметов — знаков, символов изображаемой эпохи. То же можно сказать об экзотических предметах — носителях местного колорита различных культур.

«Если читатель согласен, мы попытаемся хотя бы мысленно воссоздать то впечатление, которое он испытал бы, перешагнув вместе с нами порог этой обширной залы (залы парижского Дворца правосудия. — Л. Г.) и очутившись среди толпы, одетой в хламиды, полукафтанья и безрукавки.

Прежде всего мы были бы оглушены и ослеплены. Над нашими головами — двойной стрельчатый свод, отделанный деревянной резьбой, расписанной золотыми лилиями по лазурному полю; под ногами — пол, вымощенный белыми и черными мраморными плитами. В нескольких шагах от нас огромный столб, затем другой, третий — всего на протяжении залы семь таких столбов, служащих линией опоры для пяток двойного свода. Вокруг первых четырех столбов — лавочки торговцев, сверкающие стеклянными изделиями и мишурой; вокруг трех остальных — истертые дубовые скамьи, отполированные короткими, широкими штанами тяжущихся и мантиями стряпчих... В высоких стрельчатых окнах — тысячцветные стекла; в широких дверных нишах — богатые, тончайшей резьбы двери; и все это — своды, столбы, стены, наличники окон, панели, двери, изваяния — сверху до низу покрыто великолепной голубой с золотом раскраской, успевшей к тому времени уже слегка потускнеть и почти совсем исчезнувшей под слоем пыли и паутины в 1549 году, когда дю Брель по традиции все еще восхищался ею».

Так в «Соборе Парижской богородицы» (1831) Гюго изображает Дворец правосудия города Парижа, заполненный толпой, собравшейся смотреть мистерию. Разде-

лить с ним впечатление от этого зрелища автор предлагает читателю («Если читатель согласен, мы попытаемся хотя бы мысленно воссоздать то впечатление, которое он испытал бы. . .»). В самом тексте, однако, нет никаких следов чьей-либо точки зрения на изображаемое. В нем вообще отсутствует сиюминутное впечатление, которое приписывалось бы автору, читателю или одному из персонажей. Фикция «читателя», которую вводит Гюго, нужна лишь для того, чтобы создать историческую перспективу, установить дистанцию между девятнадцатым веком и пятнадцатым. Зал Дворца правосудия описывается не как однократно увиденный и воспринятый, но таким, каким он был *вообще*, когда в нем разыгрывались мистерии. Происходящее точно датировано (6 января 1482 года), но описание не локализовано датой в данном повествовательном времени. Это подчеркнуто забегом вперед, в XVI век, и будущим отзывом о раскраске зала. В описании нет ничего однократного, спонтанно увиденного. Соответственно вещи представлены общими признаками, скорее родовыми, чем частными и единичными. Это либо название, сопровождаемое логическими определениями: «деревянная резьба», «белые и черные мраморные плиты», либо оценочные определения: «тончайшая резьба», «великолепная голубая с золотом раскраска». Предполагаемый зритель — читатель 1831 года — это абстракция, не влияющая на структуру изображения. «Короткие широкие штаны тяжущихся» — археологическая деталь, свидетельство о покрое одежды XV века. Вещи, признаки и детали вещей — все это знаки того или иного исторического содержания. Историческое описание романтизма часто бывает метафорическим, оставаясь дедуктивным и обобщенным. Романтический субъективизм не распространялся на внешний, материальный мир.

«Отверженные» появились в 1860-х годах, но Гюго упорно сохранял в этом романе романтический метод своей молодости. Отступления-размышления, характерные для «Собора Парижской богородицы», здесь разрослись до грандиозности. Роман перерезают размышления самые разные — об арго, о революционных мятежах, о короле Луи-Филиппе, о Ватерлоо, о монастырях. Романтическим историзмом окрашены эти огромные отступления. Среди них едва ли не самое знаменитое — отступление о парижской клоаке. Рассказана ее история, описано ее устройство. Отступление возникло в сюжет-

ной связи: Жан Вальжан, спасая раненного на баррикаде Мариуса, пробирается по подземным ходам клоаки. Эта сюжетная часть повествования гораздо беднее исторической. Рассказано о том, как Жан Вальжан ощупью в темноте прокладывает себе дорогу, как он наконец пробивается к свету, но нет конкретного восприятия персонажем обстановки, нет его единичных, сиюминутных впечатлений. Клоака — это тоже факт истории, клоака, какой она была сама по себе, независимо от наблюдателя.

В романах Вальтера Скотта предметный мир также существует по законам романтического историзма. Вот, например, описание места, предназначенного для рыцарского турнира в романе «Айвенго»: «Для въезда бойцов на арену в северной и южной стенах ограды были устроены ворота, настолько широкие, что двое всадников могли проехать в них рядом. У каждого ворот стояли два герольда, шесть трубачей и шесть вестников, и кроме того, сильный отряд солдат для поддержания порядка. Герольды обязаны были проверять звание рыцарей, желавших принять участие в турнире. С наружной стороны южных ворот на небольшом холме стояло пять великолепных шатров, украшенных флагами коричневого и черного цветов: таковы были цвета, выбранные рыцарями — организаторами турнира. Шнуры на всех пяти шатрах были тех же цветов. Перед каждым шатром был вывешен щит рыцаря, которому принадлежал шатер, а рядом со щитом стоял оруженосец, наряженный дикарем, или фавном, или каким-нибудь другим сказочным существом, смотря по вкусам своего хозяина». Здесь тоже сочетание вещей — носителей исторических значений (герольды и оруженосцы здесь также «предметны»). Такова обстановка, в которой вообще происходили турниры XII века. В ее описании нет ничего, что было бы увидено именно участниками данного повествовательного момента. Романтическая экзотика — увлечение многообразными инородными культурами — порождена теми же мировоззрительными предпосылками, что и романтический историзм. Подобное назначение выполняли и слова — носители экзотической окраски.

Наряду с колоритом места и времени новое изображение предметного мира определялось романтическим пониманием «низкой действительности». Романтическая конфронтация идеала и действительности запечатлелась в учении об эстетических правах характерного и без-

образного. Фридрих Шлегель усматривал в современной эстетической культуре «преобладание *индивидуального, характерного и философского*... Безобразное подчас необходимо ему (философскому) для завершенности, и прекрасное используется им только как средство для определенной философской цели». ¹ Шлегель соотносит характерное с индивидуальным. Индивидуальное было лозунгом романтизма, но осуществлялся он особым образом. Индивидуалистические герои романтиков подобны друг другу (в свое время об этом писал Г. А. Гуковский); они могут быть сведены к нескольким повторяющимся моделям. В романтическом изображении предметного мира также преобладали родовые признаки над частными. Романтическое характерное и безобразное («низкая действительность») стало материалом, источником для реализма, но реализм преобразовал этот материал свойственным ему умением видеть частное (новый способ индивидуализации). Предметы предстают уже не наборами, с их заведомым экспрессивным и символическим значением; потенциально любое явление действительности может быть *увидено* художником и стать эстетическим объектом.

В дореалистических стилях изображение внешнего мира обычно дедуктивно, ориентировано на общие родовые признаки или на предсказуемость традиционных определений. Это вещи, *какими они должны быть*, если перефразировать знаменитую формулу Аристотеля о людях, «какими они должны быть», и о людях, «каковы они есть».

Реализм XIX века — это восприятие индуктивное, задерживающееся на частностях, резко локализованное в пространстве и во времени. Американский исследователь Стефен Хит назвал «порогом релевантности» (threshold of functional relevance) степень подробности, меру разложения на отдельные признаки, присущую тому или иному описанию вещей и действий. ² Реализм резко увеличил «порог релевантности». Он открыл подробности, кем-то увиденные. Этим субъектом может быть персо-

¹ Шлегель Фридрих. Об изучении греческой поэзии. — В его кн.: Эстетика, философия, критика, т. 1. М., 1983, с. 108.

² См.: Heath Stephen (псевдоним Cleanth Peters). Structuration of the Novel-Text. Signs of the Time. Granta, Cambridge, 1971, p. 75. См. об этом также: Culler Jonathan. Structuralist Poetics. Ithaca, New York, 1978, p. 143.

наж, рассказчик, автор (притом автор может стремиться к предельной объективности, как Флобер, например).¹ Увиденное предстает единичным, однократным. Оно может быть как бы изъято из повествовательного потока и воспринято как симультаный, сиюминутный срез существующего, — тем самым непредсказуемый, иногда вплоть до парадоксальности.

Р. Якобсон утверждал, что для реализма в целом характерно использование «несущественных» признаков. В качестве примера Якобсон приводит сцену самоубийства Анны Карениной, отмечая, как Толстой занят маленьким красным мешочком, который в минуту самоубийства Анна держала в руках.² Замечу, что «несущественные» признаки, не служа непосредственно фабульному движению или развитию магистральных тем произведения, имеют, однако, с этими событиями и темами символическую связь, неизбежно порождаемую контекстом. Так, красный мешочек Анны несет пронзительную символику переплетения, спутанности в жизненном опыте огромного и мельчайшего. В то же время «несущественные» предметные признаки предназначены уплотнять для нас иллюзию живой жизни.

В «Отверженных» Гюго изображена битва при Ватерлоо. Изображена согласно канонам романтического смещения ужасного с патетическим. На героике и патетике Гюго продолжал настаивать и в начале шестидесятых годов. Но еще за двадцать с лишним лет до этого в «Пармской обители» (1839) Стендаль, изображая Ватерлоо, предложил совсем другую, сознательно антиромантическую концепцию войны. Толстой оценил этот эпизод и освоил в своих целях стендалевскую прозаизацию войны. Но Стендаль — это та стадия развития прозы,

¹ Здесь мне важно отличие художественного метода дедуктивного, исходящего из заведомо данных признаков явления, и метода индуктивного, исходящего из воспринимаемых частных признаков. Другая проблема — дифференциация точек зрения автора, рассказчиков, персонажей. Об этом подробно в книге Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (М., 1970).

² Jakobson Roman. Du réalisme en art. — В кн.: Questions de Poétique. Paris, 1973, p. 37. См. также: Шкловский Виктор. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1928, гл. V. Детали «Войны и мира». «Для возбуждения доверия читателя ему нужно сообщить лишнее...» — пишет Шкловский (с. 102). А. П. Чудаков трактует метод Чехова как создание «неотобранного» мира, «не освобожденного от побочного и случайного». См.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 155, 282 и др. |

когда еще не могли работать подробности, свободные от фабульных связей.

В военном эпизоде «Пармской обители», в истории крушения идеальных представлений героя о войне, едва ли не самый знаменитый и характерный момент — это встреча Фабрицио с телом убитого солдата, которое преградило дорогу его лошади. «Фабрицио застыл от ужаса. Больше всего его поразили босые грязные ноги трупа, с которых уже стащили башмаки, да и все с него сняли, оставив только рваные штаны, перепачканные кровью... пуля попала около носа и вышла наискось через левый висок, отвратительно изуродовав лицо. Уцелевший глаз не был закрыт».

Все эти частные, непредсказуемые подробности имеют, однако, прямое отношение к теме эпизода в целом, к теме войны, взятой в ее будничном ужасе. Иначе у Толстого. В «Войне и мире», наряду с деталями, фабульно прикрепленными, существуют *свободные* детали.¹ «Один из докторов в окровавленном фартуке и с окровавленными небольшими руками, в одной из которых он между мизинцем и большим пальцем (чтоб не запачкать ее) держал сигару, вышел из палатки». «Небольшие руки» именно такая свободная деталь. Она обязательна для картины войны, операционной палатки, ожидающих очереди раненых. Она принадлежит подразумеваемой сверхфабульной реальности, которая так важна для Толстого. Символика контекста, впрочем, все же срабатывает; *небольшие* руки врача контрастны тому тяжкому и страшному делу, к которому они предназначены. Зажатая между мизинцем и большим пальцем сигара тоже свободная деталь, но она плотнее включена в картину операционной палатки («чтоб не запачкать ее...»).

Толстой — создатель жизненных подобию твердо владел соотношением уровней обязательного и необязательного. Он открыто порой доводит до сведения читателя существенность несущественного, мнимо случайного. Под Бородином полк Болконского, бездействуя, стоит в резерве, на открытом месте, под сильным огнем

¹ Необязательные детали связаны у Толстого с его трактовкой персонажа как не замкнутого в своих характерологических свойствах. Для Толстого последним словом художественного постижения был не герой, но общая жизнь, протекающая через героя. См. об этом в моей книге «О психологической прозе» (Л., 1977, с. 301—304 и др.).

французской артиллерии. «Большую часть времени люди полка сидели на земле. Кто, сняв кивер, старательно распускал и опять собирал сборки; кто сухой глиной, распорошив ее в ладонях, начищал штык; кто разминал ремень и перетягивал пряжку перевязи; кто старательно расправлял и перегибал по-новому подвертки и переобувался. . . Самое большое внимание заслуживали события совершенно посторонние, не имевшие никакого отношения к сражению. Как будто внимание этих нравственно измученных людей отдыхало на этих обычных, житейских событиях. . . Общее внимание обратила небольшая коричневая собачонка с твердо поднятым хвостом, которая, бог знает откуда взявшись, озабоченной рысцой выбежала перед ряды и вдруг от близко ударившего ядра взвизгнула и, поджав хвост, бросилась в сторону. По всему полку раздалось гоготанье и взвизги». Здесь показан самый механизм превращения несущественного в существенное. Сцепление необязательных, мельчайших действий и впечатлений оказывается трагической душевной самозащитой против безвыходного «ужаса положения».

Толстой обычно не закреплял внешний мир развернутыми описаниями, — он работал отдельными резкими штрихами. В действенность развернутого описания Толстой не верил, и в своих ранних дневниках он прямо говорит о том, что человека нельзя описать — получается непохоже. Тургенев, напротив того, охотно описывал — наружность героев, природу. Но Тургенев не выступал с декларациями о значении описаний. Теоретизирование по этому поводу вообще не свойственно большим писателям русской литературы XIX века; оно в высшей степени свойственно французам.

Во Франции описание стало не только художественной практикой, но и первостепенной теоретической проблемой. В описании французский реализм видел вернейший способ литературного овладения действительностью; Бальзак тесно связал с описанием свою основополагающую идею изучения среды. В «Утраченных иллюзиях» в иронической речи журналиста Лусто (обращенной к Люсьену де Рюампре) традиционной литературе противопоставляется новая литература 1830-х — начала 1840-х годов в качестве литературы образа (image), то есть описания: «Ты объяснишь, что в наши дни создается новая литература, в которой злоупотребляют диалогом (самая легкая литературная

форма) и описаниями, которые избавляют от необходимости мыслить. Ты противопоставишь... (романы XVIII века. — Л. Г.) новейшему роману, в котором все переводится на язык образов и который Вальтер Скотт чрезвычайно *драматизировал*... Ты разгромишь этот злосчастный жанр, который ты назовешь под конец *образной литературой* (*litterature imagée*)... Ты покажешь эту славную фалангу (писатели предшествующего поколения. — Л. Г.), сопротивляющуюся нашествию романтиков, отстаивающую идею и стиль против образа и болтовни...»

Раннереалистическим описаниям материалом служит еще по преимуществу безобразное и комическое — в чем сказывается их романтический генезис. Нормальной действительностью, всерьез воспринимаемой, переживаемой, реализм овладел не сразу. Низкое, безобразное, комическое, во всяком случае дисгармоническое, как объект описания — это относится к Бальзаку, к Гонкурам (в романах и даже в «Дневнике»). Относится и к опытам раннего русского реализма, к физиологическим очеркам, вообще к произведениям натуральной школы.

Молодой Некрасов в рецензии 1845 года на сборник «Физиология Петербурга» отнесся к этой направленности вполне сознательно: «Все эти статьи, кроме литературного достоинства, имеют еще и достоинство правды, весьма важное и даже главное в сочинении такого рода. В некоторых из них выставлены, правда, одни *смешные*, в других одни *темные* стороны народного быта петербургского населения, но это первая часть труда, который обещает неопределимое число последующих частей, в которых могут впоследствии развернуться стороны серьезные и светлые того же предмета, который рассмотрен в первой части только с одной точки зрения».¹

Эти оптимистические «последующие части» никогда не осуществились, как не осуществилась третья, положительная часть «Мертвых душ».

В том же альманахе «Физиология Петербурга», к которому он писал предисловие, Некрасов, под заглавием «Петербургские углы» (из записок одного молодого человека), напечатал главу из своего романа «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Для этой прозы в высшей степени характерно описание подвала, в кото-

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, т. 9. М., 1950, с. 143.

ром сдаются углы: «Комната была вышиной аршина в три с половиной и имела свой особенный воздух, подобный которому можно встретить только в винных погребах и могильных склепах. Налево от двери огромная русская печка с вывалившимися кирпичами; остальное пространство до двери было завалено разным хламом; пол комнаты дрожал и гнулся под ногами; щели огромные; концы некоторых досок совсем перегнили, так что, когда ступишь на один конец доски, другой поднимается... Главное украшение стен... составляли продолговатые кровавые, впрочем невинные, пятна, носившие на себе следы пальцев и оканчивавшиеся тощими остовами погибших жертв, да густые слои расположенной по углам и под окошками, в виде гирлянд и гардин, паутины, которая тонкими нитями в разных направлениях пересекала комнату, попадая в рот и опутывая лицо». Это своего рода отрицательная описательность — каждая единица текста непременно содержит какой-либо элемент, наделенный отрицательной оценочной окраской. С принципом отрицательной описательности в русской литературе порывает Тургенев.

Во французской литературе от гротеска как всеобщего способа описания внешнего мира отказался Флобер (Стендаль писатель не описательный). Флобер увидел *нормальную* действительность. Наряду с «нормальной» действительностью у Флобера был мир «Саламбо» со своими романтическими приемами описания. Любопытно, что роман «Саламбо» был завершен примерно одновременно с другим произведением запоздалого романтизма — «Отверженными» Гюго. Обильные описания «Саламбо» — это собственно рядоположение знаков экзотического и сублимированного.

«Потолок состоял из маленьких золоченых балок, среди которых были вставлены аметисты и топазы. По обеим сторонам длинной комнаты тянулось низкое ложе из белых ремней; над ним раскрывались в углублении стен полукруги наподобие раковин, откуда свешивались до полу женские одежды. Ониксовый выступ окружал овальный бассейн; тонкие туфли из змеиной кожи стояли на краю бассейна рядом с алебастровым кувшином... Веера из крыльев фламинго с черными коралловыми ручками валялись среди пурпуровых подушек, ящичков из кедрового дерева, черепаховых гребней и маленьких лопаточек из слоновой кости. Кольца и браслеты были нанизаны на рога антилопы; глиняные

сосуды выставлены для охлаждения в расселину стены, на камышовую плетенку». Экзотика сгущена до предела и по видимости археологична. Но археологизм романа условен. В книге «Творчество Флобера» Б. Реизов говорит, что Флобер, несмотря на большую работу над источниками, не мог достичь археологической достоверности и скорее заботился об общем, иногда зыбком впечатлении от экзотического материала.¹

В «Саламбо» характерная черта дореалистического описания — вещи, «какими они должны быть», взятые в своих общих признаках. Иначе — в «Воспитании чувств». В самом начале романа изображен речной пароходик, на котором Фредерик Моро возвращается домой: «Суматоха улеглась; все разошлись по своим местам; кое-кто, стоя, грелся у машины, а труба с медленным ритмическим хрипением выбрасывала дым, поднимающийся черным султаном; по ее медным частям стекали капельки воды; палуба дрожала от легкого внутреннего сотрясения; колеса, быстро вращаясь, разбрасывали брызги». Вспомним «Саламбо»: «Веера из крыльев фламинго с черными коралловыми ручками валялись среди пурпуровых подушек...» Это перечисление суммарно обозначенных вещей определенного колорита. В приведенных же строках из «Воспитания чувств» все держится на частных, дифференциальных признаках. Эти капельки воды однократны, в данный момент кем-то увидены.

Флобер отчетливо отличал увиденное от дедуктивно мыслимого. Мопассан вспоминал слова Флобера: «Можно представить себе пустыню, пирамиды, сфинкса, еще не видел их; но чего никак нельзя вообразить — это голову турецкого цирюльника, сидящего на корточках у порога своей двери».²

В романах Золя внешний мир становится объектом сосредоточенного внимания. Он перенасыщен вещами и признаками вещей, гиперболичен, подробен. Как теоретик, Золя отвергал описания самодовлеющие. В статье «Об описаниях», входящей в сборник «Экспериментальный роман», Золя писал: «...Мы не станем описывать того, что совершается в сердце или мозгу персонажа, не отыскивая в окружающей среде причин или последствий

¹ См.: Реизов Б. Г. Творчество Флобера. М., 1955, с. 368—369 и др.

² Мопассан Ги де. Под солнцем. — Полн. собр. соч., т. X. М., 1947, с. 7.

этого. Отсюда и возникает то, что именуют нашими бесконечными описаниями... Итак, я следующим образом определяю понятие «описание»: состояние среды, которым обуславливается и дополняется облик человека».¹ Обостренность причинно-следственных связей материального мира с человеком привела к тому, что формирующие человека вещи находятся с ним в символическом отношении. Натурализм Золя символичен. Символику эту образует плоть вещей.

Реализм хотел увидеть не отстоявшуюся поверхность предмета, но извилистую трещину на поверхности, или капли воды, стекающие по меди труб. Реалистическое описание — это в пределе бесконечное разложение признаков на признаки еще более дробные. Поздний русский реализм прозой Бунина дал образцы подобного предельного расчленения — непрерывной, напряженной словесной переработки осязаемого внешнего мира.

«...Всаживать вилы в толстый, сухо-упругий сноп, подхватывать скользкую рукоятку вил коленом и с маху, до боли в животе, вскидывать эту великолепную шуршащую тяжесть, осыпающую тебя острым зерном, на высокий и все растущий на все уменьшающейся телеге огромный, отовсюду торчащий охвостьем снопов воз... а потом опутывать его тяжко-зыбкую, со всех сторон колющую и душно пахнущую ржаным теплом гору жесткими веревками, изо всех сил стягивая ее ими, тугонатуго захлестывать их за тележную грядку... а потом медленно идти за ее качающейся громадой по выбитому, ухабистому проселку, по ступицу в горячей пыли, все время глядеть на лошадь, кажущуюся под возом совсем ничтожной, все время внутренне тужиться вместе с ней... Это все не шутка, да еще с раскрытой под солнцем головой, с горячей, потной грудью, разъеденной ржаным сором, с дрожащими от переутомления ногами и с полынью во рту!» («Жизнь Арсеньева»).

Это описание противоположно «отрицательным описаниям». Здесь каждая подробность сопровождается положительной оценкой. Иногда прямой («великолепная тяжесть»), но в основном как бы перевернутой, мнимо отрицательной — зерно острое (колющее), веревки жесткие, в животе боль от усилия, человек тужится, глядя на лошадь, потная грудь разъедена ржаным сором... Но все это подразумеваемая ценность трудного и радостно-

¹ Золя Эмиль. Собр. соч., т. 24, М., 1966, с. 424—425.

го общения с землей, побеждаемого сопротивления жизненной материи.

Строки из «Жизни Арсеньева» — образец напряженных уподоблений слова чувственным восприятиям внешнего мира. Все устремлено к тому, чтобы вызвать в читателе как можно более вещественные представления. Сжатое сочетание зрительных, моторных, осязательных, обонятельных, вкусовых (вкус полыни) впечатлений. Жизненное впечатление единично, слово всегда отвлечение и обобщение. Следуя за рассказом Бунина о возке скошенной ржи, мы присутствуем при том, как слово вступает в борьбу с собственной обобщающей потенцией, как оно, с помощью разных средств расщепления, стремится вернуться к единичности предмета.

Параллельно эволюции изображения внешнего мира (включая портретные признаки человека) эволюционировала другая основная сфера изображения — поведение человека. Поведение, понимаемое как система соотнесенных реакций организма на среду, — это поведение в широком смысле. Оно включает действия, мышление, речевое поведение (речь внешняя и внутренняя). Эволюция изображения психической жизни человека направлена все в ту же сторону наибольшей индивидуализации, детализации, индуктивности, — особенно в реализме XIX века. В этих вопросах самым осознанно теоретизирующим был французский реализм и натурализм.

Существующая тенденция круто отделять натурализм от реализма создает неточную картину литературного процесса. Вдохновитель и идеолог натурализма Золя во всех своих работах под «писателями-натуралистами» подразумевал не только Гонкуров, Доде, самого себя, но также Бальзака, Флобера. Метод Флобера был для него идеальным писательским методом. Утверждение, что натурализм — в отличие от реализма — буквально *копировал* действительность, особенно неприменимо именно к Золя с его гиперболизмом, символизмом, импрессионистически-живописным видением вещей. Копировать действительность специфическими средствами искусства вообще невозможно, но в своих декларациях натурализм крайне заострил лозунги: «как в жизни», «взято прямо из жизни» и т. п. В статье «Натурализм в театре» Золя писал: «...Теперь берут прямо из жизни

историю какого-нибудь человека или группы людей и правдиво описывают их поступки. Произведение превращается в протокол и только...»¹

Что же, собственно, означает это «прямо из жизни»? Мы знаем, что искусство по самой своей природе не может брать «прямо из жизни», а может только перерабатывать жизнь, строя второй мир в своем материале — звуке, цвете, мраморе, слове. Следовательно, «брать прямо из жизни» может означать только перерабатывать жизнь особым способом, отличным от других способов.

Требование истинности литературы существовало в разные времена, но никогда эту истинность не мыслили как непосредственную пересадку жизни в литературу. Литературные системы, основанные на жанрово-иерархическом размежевании стилей, вообще не могли ставить подобный вопрос. Ведь реальное как низкое, комическое, гротескное предполагало не тождество жизни, а ее деформацию. Идеальная истинность классиков не только не отвергала условности, но именно в условностях (правилах) черпала меру своего правдоподобия. Правда жизни романтиков — это правда страстей, которым надлежало быть преувеличенными, героическими, неистовыми, правда гигантски обобщенных индивидуальностей, образцы которых искали у Шекспира.

Реализм исходил из монистически понимаемой действительности — единого источника возвышенного и низкого, прекрасного и безобразного. Он настаивал на том, чтобы приложить к этой действительности научные методы наблюдения и анализа. Отсюда возможность поновому понятого лозунга: «взято из жизни». К чему же сводилась эта формула в практике хотя бы французского реализма-натурализма?

Реализм усиленно наращивал открытое до него *реальное*. Он организовал реальное и собрал воедино его параметры. Он привнес от себя — решающую для него — концепцию человека, детерминированного исторически, социально, биологически. Это сделало реализм новой системой и позволило ему заявить о впервые найденной подлинной правде жизни. При этом, как во всяком искусстве, в реализме XIX века работали свои механизмы условности. Один из важнейших — в особенности для

¹ Золя Эмиль. Собр. соч., т. 24, с. 334.

реализма французского — это рационалистическая трактовка действительности.

Недаром Золя писал: «...Когда пьеса превратится в логический рассказ о реальных событиях, то тем самым будет открыто поле для глубокого анализа, и драматурги станут исследовать взаимное влияние персонажей на события и событий на персонажи. Вот почему я часто говорил, что принципы натурализма вновь заставят нас обратиться к истокам нашего национального театра, к принципам классицизма. Ведь в трагедиях Корнеля, в комедиях Мольера мы находим именно тот постоянный анализ персонажей, которого я требую; интрига здесь на втором плане, пьеса представляет собой подробные рассуждения о характере человека в форме диалога. Но только я хочу, чтобы человека не отделяли от природы, а, напротив, еще глубже погрузили в нее, я хочу, чтобы его изучали в тесной связи с окружающей средой, чтобы анализу подвергались все биологические и социальные причины, которые его определяют. Словом, принципы классицизма представляются мне пригодными при том условии, что они будут дополнены научным методом, и тогда современное общество станут изучать с той же точностью, с какой химия изучает различные вещества и их свойства».¹

Французский реализм не стремился найти средства адекватной передачи спонтанного процесса жизни, ее нерасчлененного течения. Наблюдением (описанием) и анализом он рационалистически обрабатывал модели действительности, прилагая к ним критерии господствующего позитивизма. Он создавал литературу *объяснения*. Столь важное для него описание тоже было объясняющим, поскольку оно выявляло причинные связи человека со средой. Эта объясняющая литература в принципе отличается от анализа прежнего аналитического романа. Аналитический роман («Адольф» Бенжамена Констана, например) исследует соотношение психических элементов, логику их развития, но он оставляет в стороне их социальный генезис.

Натуралистические декларации применения научного метода, конечно, не следует понимать буквально. Мы имеем дело не с наукой, но с искусством, и с искусством по большому счету. Причинно-следственные связи становятся эстетическим объектом. Поэтому объяснение в

¹ Золя Эмиль. Собр. соч., т. 24, с. 357—358.

прозе реалистов только отчасти является прямым, в основном же косвенным. Читатель получает изображение среды, характера — как бы материал для художественного умозаключения. Эмма Бовари в каждом своем помысле и поступке объяснена физиологически и социально, но объяснена не средствами понятийной речи, а через единичную и обобщенную эстетическую структуру.

Как теоретик натурализма, Золя не задумывался над возможностью новых форм адекватности жизненному процессу; он требовал полноты детерминизма, в первую очередь естественнонаучного, физиологического. С этой точки зрения Золя осуждал интеллектуализм Стендаля, говоря, что у героев его есть только голова. Гонкуры, напротив того, были для него идеалом полноты физиологического объяснения.

Рационалистическая традиция восходит еще к античности, когда были созданы первоначальные модели природы, человека, вещей, которые, видоизменяясь, проходят через европейскую культуру и достаются в наследство каждому историческому пласту от предыдущих. И каждый исторический пласт, перерабатывая модель человека, воспринимал какие-то ее коренные черты как неизменные и само собой разумеющиеся. Однако к концу XIX века становится явственной неудовлетворенность литературно-психологическими канонами, начинаются поиски какой-то, еще неопределимой новой адекватности жизни. Появилось стремление уловить за привычной видимостью некую подлинную фактуру существования, скрытую постепенно отстоявшимися формами.

Раньше всего эти тенденции обнаружили в русском реализме, в своих высших проявлениях стремящемся отклониться от рационалистической нормы. Творчество Достоевского не было литературой объяснения. Достоевский не предлагал данные для художественных умозаключений, но заставлял читателя решать задачу логически непредсказуемых поступков своих персонажей.

Толстой сложен; Толстой объясняет, но этого ему мало, он стремится за канонической видимостью найти подлинную реальность. Недаром он столь многое предсказал из того, что впоследствии завладело литературой XX века — внутренний монолог, поток сознания, интуитивную речь персонажей, динамику психического процесса.

Эту же русскую традицию разрушения фабульных и психологических границ на рубеже XIX и XX столетий

продолжает Чехов. Вирджиния Вульф, представительница западного авангарда 1920—1930-х годов, увлекалась русской литературой. Чехов был для нее современным, актуальнейшим писателем, у которого надо учиться и которого воспитанный на привычных формах английский читатель воспринимает с усилием. Именно отсутствие границ и вечных повествовательных правил восхищало Вирджинию Вульф в Чехове. Она писала: «О чем это? И почему он сделал из этого рассказ? — спрашиваем мы, читая рассказ за рассказом». Особенно поразил ее рассказ «Гусев». «...Основное внимание переносится на то, что раньше считалось несущественным, и сразу же становятся необходимы иные очертания формы, трудные для восприятия, немыслимые для наших предшественников. Только современный писатель, возможно, только русский счел бы интересной ситуацию, которую Чехов положил в основу рассказа «Гусев»... Акценты сделаны в таких неожиданных местах, что поначалу кажется, будто там вообще нет акцентов; и только позднее, когда глаз привыкает к сумеркам и различает очертания вещей в комнате, видим мы, насколько завершен рассказ, как глубок и как верно в соответствии со своим видением Чехов отбирает то, другое и третье и располагает все вместе так, чтобы получить нечто новое».¹ Очевидно, что речь идет о новом соотношении между работой писателя и действительностью, о какой-то новой адекватности жизни, «немыслимой для предшественников».

Вирджиния Вульф писала о Чехове в середине 1920-х годов, но поиски еще небывалой литературной реальности начались гораздо раньше, в конце XIX века. Любопытный эпизод в этом плане представляет собой деятельность немецких «последовательных натуралистов» (конец 1880-х — 1890-е годы). Молодые немецкие писатели 1880-х годов были убеждены в необходимости коренного обновления литературы. На этом фоне складывается теория и практика группы, назвавшей себя «последовательными натуралистами»; ведущим ее деятелем был Арно Хольц.² В рядах этой группы не было ни одного писателя, достаточно крупного для того, чтобы в самом деле обновить литературные методы, но экс-

¹ Писатели Англии о литературе. М., 1981, с. 284, 280.

² О Хольце и его группе см.: Адмони В. Поэтика и действительность. Л., 1975, с. 23—26.

перимент немецких натуралистов был причастен к важным тенденциям эпохи.

Хольц объявляет недостаточными, недействительными все до него существовавшие принципы правдоподобия; необходимо найти новую реальность и средства для ее выражения. Хольц при этом был маниакально убежден в грандиозности собственных открытий. Свод своих теоретических размышлений он назвал: «Новое словесное искусство», а в предисловии к своему трактату «Искусство, его сущность и законы» он писал: «Это произведение я водружаю как межевой камень в истории человеческого словесного искусства; оно отметит границы между двумя эпохами».¹ Среди своих теоретических работ Хольц поместил письмо к Золя, в котором утверждал, что теория Золя в принципе не отличается от предыдущих литературных теорий, что французский натурализм не сумел открыть новый метод, по-новому приближающий писателя к реальности жизни.

Хольц предложил собственную формулу искусства: «Искусство имеет тенденцию снова превращаться в природу. Оно становится ею в меру присущих ему средств воспроизведения и использования этих средств». Хольц понимает, однако, изначальную нетождественность жизни и литературы; он обозначает ее через x . Получается формула: «Искусство = природе — x ». x не может исчезнуть, но может увеличиваться и уменьшаться в зависимости от «средств воспроизведения».² Хольц считал, что в своих рассказах, в пьесе «Семейство Зелике» (и то, и другое написано в соавторстве с И. Шлафом) ему удалось предельно уменьшить x . Хольц приводит отзыв рецензента на постановку «Семейства Зелике», утверждавшего, что авторы пьесы достигли того полного разрыва с основами старой драматургии, которого не достигли ни Гауптман, ни Толстой (ранее тот же театр показал «Перед восходом солнца» и «Власть тьмы»).

На практике теоретическая формула Хольца сводилась в основном к двум моментам: дифференцированное изображение внешнего мира и попытки стенографического изображения прямой речи. О психологическом значении расчлененного описания писал еще предшественник «последовательных натуралистов» Карл Блейбтрей: «Только тот годится в реалисты, кому даны дар техни-

¹ Das Werk von Arno Holz, В. Х. Берлин, 1926.

² Там же, с. 82—83 и др.

ческого видения и сила пластического изображения механических предметов. Этот дар позволит ему также применить микроскоп психологического исследования к душевным событиям в их интимнейших сплетениях, позволит фотографировать их в их чувственно осязаемой форме, как любое механическое явление внешнего мира». ¹

• Сам Хольц придавал решающее значение микроскопическому видению вещей. Он писал, что «„нехудожники“ (Die Nichtkünstler) в природе вообще ничего не видят. . . Ради каждой мелочи . . . всегда сначала должны прийти художники, чтобы снова прооперировать им толстую как бревно роговую оболочку глаза. В противном случае искусство вообще было бы излишне». ²

Хольц рассказал о том, как он со своим соавтором Шлафом работали над наиболее известным их рассказом «Папа Гамлет»: «Мы. . . устранили всяческие традиции и сосредоточились только на том, что мы воспринимали как действительность. В этом у нас не было литературных предшественников. Уже писали целые романы, воспроизводящие жизнь, целые *серии* таких романов (намек на Ругон-Маккаров Золя.—Л. Г.). Но изучить один-единственный каблук сапога считали все еще ниже своего достоинства. Уже пользовались, правда, подозрительной трубой, но еще не пользовались микроскопом. . .» В рассказе «Папа Гамлет» есть такое место: «Ночник на столе начал слегка дрожать. Колебались светлые продолговатые кольца, которые вода его наискосок отбрасывала на скатерть, на кусок ковра. Посуда и стекло выступали среди них черными тенями. Кофейник перешел через край скатерти. . . Белые световые кольца струились и струились, масло тихо потрескивало на столе, от фитиля брызнула искорка и плавала теперь черной точкой в плотной золотисто-желтой массе». Эти строки Хольц называет «самыми удачными в книге» и рассказывает о том, как авторы создавали нужную им «натуру». Они раздобыли масло, фитиль, среди дня завесили окна и добились требуемых эффектов ночного освещения. ³

Хольц всячески подчеркивал новизну и действенность своих микроописаний, но, в сущности, у него их мало.

¹ Bleibtreu Karl. Revolution der Literatur. Цит. по кн.: Naturalismus. Leipzig, 1936, S. 53.

² Das Werk von Arno Holz, B. X, S. 198.

³ Das Werk von Arno Holz, B. XI. Berlin, 1926, S. 253.

Основное его внимание обращено на попытки «стенографической» передачи прямой речи. В плане поисков наибольшей жизненной адекватности «средств воспроизведения» прямая речь персонажей, естественно, обладала совсем особым значением. Ведь это тот единственный случай, когда являющееся средством воспроизведения слово равно изображаемому объекту. Разумеется, «стенографичность» здесь относительная, волей-неволей подчиняющаяся литературному заданию, но во всяком случае прямая речь изображена как прерывистая, тавтологическая, часто неправильная, с недосказанными фразами, с элементами нечлннораздельности. Хольц даже утверждал, что ему удалось обновить «языковую кровь (*das Sprachblut*)» литературы.¹

Хольц цитирует отзыв критика, писавшего о нем и его соавторе Шлафе: «При чувственном восприятии всего мира слух их также удивительно обострился по отношению к человеческой речи. Они не только воспринимали устную речь с гораздо большими нюансами, чем это делалось прежде, они также наблюдали и воспроизводили с величайшей точностью то, что можно назвать «мимикой речи»: все эти маленькие вольности и неловкости в области синтаксиса, логики и грамматики, в которых выражается становление и формирование мысли, бессознательные реакции на мнения, высказывания и жесты собеседника, предупреждение возражений, *captatio benevolentia*,² выражение всех этих незаметных душевных движений, мимо которых, как «несущественных», отражатели жизни обычно стремятся проскользнуть, хотя в них именно по большей части содержится и угадывается «истинная сущность».³

Этот отзыв вполне соответствовал представлениям Арно Хольца о собственной деятельности. Однако писательские возможности в данном случае отставали от теорий широкого размаха. «Последовательные натуралисты» последовательнее всего были в своих попытках адекватного изображения устной речи. Хольцу не удавалось, согласно его декларациям, создать произведение, действительно свободное от повествовательных канонов. Но исторический интерес представляет сама по себе осознанная неудовлетворенность существующими формами

¹ *Das Werk von Arno Holz*, В. X, S. 189.

² Снискание благосклонности (*лат.*).

³ *Das Werk von Arno Holz*, В. XI, S. 253—254.

литературного познания реальности, самая постановка вопроса о какой-то новой адекватности жизненному процессу. Немецкий натурализм 1880—1890-х годов предвосхитил более поздние стремления модернизма найти новые словесные средства для раскрытия скрытой от обыденного взгляда, заслоненной литературными традициями подлинной реальности бытия.

Мы продолжаем пользоваться расплывчатым понятием *модернизм*, прилагая его ко множеству разнородных явлений. У нас нет другого обобщающего термина для обозначения определенных тенденций в искусстве конца XIX — XX веков. Высшего своего осуществления эти тенденции достигли в первой четверти XX века, в прозе, означенной именами Пруста, Джойса, Кафки.

Модернизм XX века попытался придать поискам «истинной реальности» характер коренного переворота, разрыва с традицией и открытия основ для нового постижения человека. Особенную теоретическую отчетливость эти устремления приобрели во Франции. Не ставлю себе задачей охватить здесь это движение на всем его протяжении и во всей противоречивой множественности его элементов. Остановлюсь только на одном эпизоде — на некоторых теоретических аспектах французского авангардизма середины века.¹ 1950—1960-е годы являются в известном смысле его кульминацией (в 1970-х годах обозначается спад, кризис движения).

На практике французский авангардизм середины века не решил намеченные задачи. И потому, что в его рядах не было писателя достаточно сильного для того, чтобы осуществить вожделенный переворот, и потому, что материал словесного искусства имеет свои неотъемлемые закономерности, которым он шел наперерез.

3

Модернизму XX века присущ парадокс: провозглашенная им условность, формализация искусства сопряглась с поисками *истинной реальности*, которую надо освободить от наслоений обманчивой видимости, ставших стереотипами обиходных, научных, художественных

¹ О творчестве французских авангардистов середины века у нас неоднократно писали. К этой теме обращались Л. Андреев, Т. Балашова, С. Великовский, Е. Евнина, С. Завадовская, Т. Мотылева, недавно вышла книга Л. Зониной «Тропы времени. Заметки об исканиях фрайцузских романистов (60—70-е гг.)» (М., 1984).

представлений. Обращение к спиритуалистическому, сверхчувственному как к «реальнейшей реалии» имело за собой традицию, уходящую в древность (в новое время таковы, например, устремления русских символистов). Но в XX веке речь шла и о другом. О поисках скрытой реальности, подлинной, но не потусторонней, — средствами, которые в разных областях представляли как порождение новых знаний о человеке.

Самое раннее в этом ряду и чрезвычайно устойчивое, многолетнее воздействие принадлежит Бергсону и Фрейдю — основополагающие для их концепций работы относятся уже к концу XIX — началу XX века. Бергсон противопоставил условному расчлененному времени, времени иллюзорных реальностей, которыми оперирует разум, — неделимое «реальное время», представляющее собой чистую длительность. Это и есть сама жизнь, реальность, постигаемая интуицией и скрытая от расчленяющего разума, которому доступна только поверхность вещей. В учении Фрейда в другом плане, но столь же активно представление о скрытой от самого человека подлинной реальности его подсознательного и бессознательного.

Книга Соссюра «Курс общей лингвистики», изданная посмертно (в 1916 году) по разрозненным записям автора и конспектам его учеников, заложила основы семиотической лингвистики. Одно из важных ее положений — это произвольность языкового знака. В языке связи между означающим (акустический образ) и означаемым, по Соссюру, имеют характер только конвенциональный. Притом означаемое Соссюр трактует не как вещь, а как понятие, *концепт* данной вещи.¹ Условность — конструктивный принцип этой теории, утверждавшей «безразличие» языкового знака к своему предмету.

Семиотика (семиотическая лингвистика как важнейшая ее отрасль) все шире распространяется, начиная с 1920—30-х годов, захватывая самые разные области знания. Теория знаков способствовала представлению о реальности, которая, по соглашению, может быть обозначена другим шифром, разными шифрами. В 1938 году появляются «Основания теории знаков» Ч. У. Морриса.

¹ См.: Де Соссюр Фердинанд. Труды по языкознанию. М., 1977, с. 100—101. Положение о полной произвольности знака впоследствии оспаривалось рядом лингвистов семиотического направления, в том числе Р. Якобсоном.

В 1930-х же годах были посмертно впервые опубликованы работы родоначальника семиотики Ч. Пирса, который занимался проблемой знаков еще с 60-х годов XIX века. Пирс также описывал знаки, основанные на соглашении, на правилах, — наряду со знаками иконическими и знаками-индексами, основанными в первом случае на сходстве, во втором — на смежности между означающим и означаемым.

Позднее, в 1950—1960-х годах начинается увлечение учением Н. Хомского о порождающей грамматике. Эта теория различает *поверхностные предложения* речевой практики и соответствующие им *глубинные структуры*. Глубинная структура — своего рода семантический «замысел» будущего высказывания, который определяет первичное отношение между его субъектом и объектом. Посредством синтаксических и других трансформаций глубинная структура преобразуется в поверхностное предложение звучащей речи. Одна и та же глубинная структура может быть выражена разными по своей форме поверхностными предложениями. «В этом состоит центральная идея трансформационной грамматики — человек способен проникать глубже поверхностных структур предложения, трансформируя эти структуры в глубинные структуры, передающие скрытые значения». ¹ Таким образом, мы опять имеем дело с некоторой скрытой реальностью, скрытой прежде всего от сознания того, кто является ее носителем.

Упоминаю здесь некоторые лишь имена и направления из тех, которые, выйдя за границы специальных знаний, наложили свой отпечаток на умственную жизнь, на искусство, в целом на западную культуру первой половины и середины XX века. Реальное время Бергсона, бессознательное Фрейда, семиотика и семиотическая лингвистика, трансформационная лингвистика Хомского — все эти теории (и их дальнейшее развитие) создавали картину существования «скрытых значений», скрытой интуитивно познаваемой реальности или знаков, находящихся в произвольной связи со своим концептом. Знаки образуют систему, шифр, код. Отсюда вывод, что условность заменима другой условностью. Все воспринимаемое воспринимается в виде знака — в том числе человек. Человек — это тоже код, который, следовательно,

¹ Слобин Д., Грин Дж. Психоллингвистика. М., 1976, с. 32. См. также с. 69, 272 и др.

может быть заменен другим кодом — новым человеком.

Человек-код и человек-магма, иррациональная бесформенная сущность — два ключевых, совмещенных, хотя, казалось бы, несовместимых, образа французского литературного авангарда XX века. Эти разные, в своем роде даже полярные, подходы к человеку сближает общая направленность против трехмерного человеческого образа, унаследованного от литературы XIX века.

Модернисты иногда прямо отрицали, отвергали реализм, но гораздо чаще говорили о новой, подлинной реальности и даже о новом реализме (авангардисты 1920—30-х годов назвали себя сюрреалистами), противостоящем реализму XIX века, который именовали «бальзаковским». Для «бальзаковского» реализма изображаемая действительность рационализирована; она предстает нам пропущенная через категории разума. Это было для него условием жизнеподобия; он не стремился быть адекватным нерасчлененной, текучей жизненной материи. Но эта задача в конце концов возникла; и речь шла теперь не о жизнеподобии, проверяемом разумом, но о прежде неведомой адекватности жизненному процессу или о самодовлеющей реальности языка и вообще семиотических систем.

Таков новый реализм в понимании наследников сюрреалистов, приверженцев «нового романа» или неоавангардистов, группировавшихся вокруг журнала «Тель Кель».

«Формальные поиски, — писал Мишель Бютор, — отнюдь не противоречат реализму, как часто воображает близорукая критика, они являются условием *sine qua non*¹ более продвинутого реализма».² Другой представитель «нового романа» Роб-Грийе утверждает: «...Вырисовываются первоначальные элементы реалистического письма в еще неведомом роде; оно начинает сейчас появляться на свет».³ Он же в другой статье говорит о движении от реализма к реальности, о том, что все писатели считают себя реалистами, потому что все настоящие писатели стремятся через реальность избавиться от омертвевшей формы.⁴

¹ без которого нет (*лат.*).

² Butoir Michel. Le roman comme recherche. — В его кн.: Répertoire. Paris, 1960, p. 9.

³ Robbe Grillet Alain. Pour un nouveau roman. Paris, 1963, p. 15.

⁴ См. там же, с. 171.

Можно было бы привести множество подобных высказываний. Старый реализм, с этой точки зрения, это то, что принято считать реализмом по привычке и в силу установившегося общего мнения. Это своего рода *соглашение* между членами определенного общества.

Высшим проявлением, кульминацией старого реализма явился роман XIX века, и «новый реализм» предъявляет ему свой счет. Главное обвинение — это заранее заданная, предустановленная картина мира, рационалистически организованного, позитивного.

Отстаивая новонайденную реальность, Роб-Грийе полемизирует с традицией XIX века: «Хорошо рассказывать — это, таким образом, значит уподоблять то, что пишешь, заранее сфабрикованным схемам, к которым люди привыкли, то есть их готовым представлениям о реальности». Возникает образ мира, «устойчивый, связанный, непрерывный, однозначный, полностью поддающийся расшифровке». ¹ Очевидно, что эта упрощенная модель вовсе не соответствовала сложному опыту прозы XIX века, особенно русской (Толстой, Достоевский, Чехов), но упрощенная модель нужна была в полемических целях.

Роман не только свидетельствует об «однозначном» мире, но он также и формирует этот мир и людей, его населяющих. Роман стал мощным средством человеческого самознания и самоотчета. Об этом пишет, например, Филипп Соллерс, возглавлявший группу журнала «Тель Кель»:

«Роман это способ, с помощью которого это общество говорит само с собой, способ, которым индивид должен проживать свою жизнь, чтобы общество его признало. Таким образом, существенно, чтобы «романическая» точка зрения была вездесущей, очевидной, неприкосновенной... Все притом происходит, как если бы эти книги были написаны заранее, как если бы они были частью этой речи, этой мысли, анонимной, всесильной... От этого зависит наша идентичность, то, что о нас думают, то, что мы сами думаем о себе, способ, которым наша жизнь незаметно приводится к соглашению. Что можно в нас узнать, если не персонаж романа (во мне, с вами гово-

¹ Там же, с. 35, 37. Клод Мориак, также принадлежавший к группе «нового романа», утверждал, что традиционная критика страдает *асимболией*: она «не в состоянии воспринимать и применять символы, то есть сосуществование значений» (Maugiac Claude. L'Alitterature contemporaine. Paris, 1958, p. 40).

рещем, что узнаете вы, если не персонаж романа?). Какое слово ускользнет от этого слова, лукавого, безостановочного, которое как будто всегда налицо, прежде чем мы успели о нем подумать? Можно в конце концов быть признанным — преимущественно посмертно — «великим мыслителем» или «великим поэтом», но «великий мыслитель», «великий поэт» — это *прежде всего* персонаж романа. Роман ... это *ценность* нашей эпохи, другими словами — ее инстинктивный справочник, осуществление ее власти, ключ к ее повседневной бессознательности, механической, замкнутой». ¹

По мнению теоретиков авангардизма, самые грамматические формы служили устоям этого упорядоченного романа. Ролан Барт обращает внимание на значение третьего лица («„Он“ — это условно-типическая фигура любого романа»), ² особенно же на роль видо-временных форм глагола. В своей работе «Нулевая степень письма» Барт рассматривает *простое прошедшее* (совершенный вид) как основную глагольную форму традиционного романа. «Итак, прошедшее время повествования — наррации входит в систему безопасности Изящной Словесности. Воплощая саму идею упорядоченности, оно служит одним из тех многочисленных формальных соглашений, которые заключают между собой писатель и общество — ради оправдания писателя и во имя спокойствия общества. Простое прошедшее время *означивает* самый факт созданности произведения. ... Оно продолжает вселять уверенность, заставляя слова выражать завершенные в себе, устойчивые, субстантивированные поступки... Напротив, когда Повествование отвергают ради иных литературных жанров или когда внутри самой повествовательной литературы простое прошедшее время уступает место менее орнаментальным, более естественным, упругим и близким к разговорной речи формам (настоящему или сложному прошедшему времени), тогда Литература превращается в хранилище самой плоти бытия, а не его внешних значений. Поступки, будучи отъяты от Истории, воссоединяются с конкретными человеческими личностями. Теперь понятно, в чем польза и в чем неприемлемость простого прошедшего времени

¹ Sollers Philippe. Le roman et l'expérience des limites. — В его кн.: Logiques. Paris, 1968, p. 228.

² Барт Ролан. Нулевая степень письма. — В кн.: Семиотика. М., 1983, с. 323.

в Романах: это — ложь, выставляющая себя напоказ...» Старый роман стремится «снабдить воображаемый мир формальным свидетельством о его реальности, в то же время сохранив за этим знаком двусмысленный характер двойственного объекта — одновременно правдоподобного и ненастоящего». «Его цель состоит в том, чтобы, надев маску, тут же указать на нее пальцем».¹

Описание — одна из важнейших основ «старого романа»; соответственно «новый роман» подвергает ее пересмотру. Теоретик группы Жан Рикарду утверждает: «Каждый повседневный предмет неисчерпаем; если внимание по отношению к нему возобновляется, оно *до бесконечности* умножает его аспекты. Напротив того, определить предмет с помощью описания это значит привести в действие *закрытую* комбинацию качеств».² Описание — это отбор, оно ограничено по самой своей природе. Действительность мы воспринимаем суммарно и симультанно, тогда как описание развернуто во времени. Оно поневоле сукцессивно, хотя и стремится к симультанности. Отсюда парадоксальное положение: «...Описание — самый серьезный противник натурализма. Каждый автор, желающий вызвать особенно сильную иллюзию реальности, должен поэтому ограничивать возможности описательного анализа».³

«Бальзаковское» описание тавтологично. Оно либо иллюстрирует заранее существующую концепцию, либо предваряет значение, неизбежно вытекающее из объекта. Описание, таким образом, по большей части основано на «установленном значении» (*sens institué*).

Как, однако, согласовать это с описательным методом ведущего писателя группы Алена Роб-Грийс? Вещизм его отличительная черта, и романы его переполнены статично изображенными предметами. Оказывается, это совсем другое, «новое описание», которое Рикарду называет созидающим. О «созидающем» описании говорит в своих теоретических работах и сам Роб-Грийс. Это описание отправляется от ничего и измышляет свой мир (писатель видит вещи, которые он выдумал). Это мнимая описательность, несмотря на стремление к точности, граничащей с галлюцинацией. В том же духе выска-

¹ Там же, с 321—322.

² Ricardou Jean. La description créatrice... — В его кн.: Problèmes du nouveau roman. Paris, 1967, p. 91.

³ Ricardou Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris, 1971, p. 24.

зывается, например, один из участников дискуссии о романе, устроенной журналом «Тель Кель». Описание — это диспропорция вещей, она дезориентирует читателя. Уже Бальзак чем подробнее, тем призрачнее. О произведениях Роб-Грийе: «чем больше этот роман... пробует описывать, быть реалистичным, тем он ирреальнее».¹

Новый роман противостоит старому и методом описания, и даже глагольными формами. Это относится и к другим элементам романа, и к самому его существу. Существо старого реализма — репрезентация, предполагающая *выражаемое* в виде субстантивированной действительности. Рикарду поэтому вводит термин *анти-репрезентация*, то есть созидание, изобретение мира. Выражение имеет дело с предварительно данной реальностью, — созидание должно быть как можно более непредсказуемо. Крайнее проявление этой непредсказуемости — нашумевшая теория *письма*. Для современного человека, согласно этой теории, нет ни автора, ни литературы, есть самопорождающееся письмо. Слова, когда мы их рядопологаем, обретают способность «сами собой рассказывать то, что они видят; и тотчас же возникает подлинное повествование...».² Пишущий начинает писать, и письмо разворачивается по принципу формальных и ассоциативных связей между словами. В современном письме должны рассосаться автор, персонажи, фабула.

«Новый реализм», во всех своих слагаемых противостоящий старому, предполагал новое понимание человека; и даже более того, он постулировал возникновение нового человека. Обновление, возведенное в решающий конструктивный принцип, присуще было модернизму с самого его зарождения в конце XIX века. Вспомним хотя бы опыты Рембо (1870-е годы), стремившегося перестроить не только поэзию, но и самое сознание человека. Прошло почти сто лет — вопрос обновления, перестройки все еще упорно продолжал стоять на очереди. Задача прошла через сюрреалистов,³ а в 1950—60-х годах речь шла опять о коренной переработке литературы как производной от перестройки сознания человека;

¹ Débat sur le roman. — «Tel Quel». 1964, № 17, p. 25.

² Sollers Philippe. Drame. Paris, 1965, p. 127.

³ Проблема эта занимала и Гийома Аполлинера. В 1918 г. по-смертно было опубликовано его эссе «Новое сознание и поэты». Он говорил в нем о том, что новые искания «создадут фундамент нового реализма».

Роб-Грийе озаглавил одно из своих теоретических эссе: «Новый роман. Новый человек».

Чернышевский, Герцен в свое время много говорили о новых людях. Но модернизм понимал под новым человеком не только новую социальную и историческую формацию, но и новое биологически-психологическое существо. Возникали проекты выработки новой чувствительности, новой нервной системы. Письмо — новый, еще неслыханный род литературы должен был стать порождением и обнаружением еще небывалого человека. Стремление к тотальному обновлению было в авангардистских кругах всеобщим, — с особым максимализмом оно представало в работах Мишеля Фуко, философа, связанного со структурализмом. Фуко заговорил уже не об обновлении человека, но о замене человека.

Для Фуко реальность — это знаковые системы, коды; человек — тоже сочетание кодов (это утверждал и Барт¹). Порядок вещей существует только увиденный сквозь сетку взгляда, направленного внимания, языка. «Основополагающие коды любой культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее обмена, формами выражения и воспроизведения, ее ценностями, иерархией ее практик, — сразу же определяют для каждого человека эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых будет ориентироваться».²

Код может быть перекодирован. В кризисную эпоху может возникнуть представление, что данный человеческий код не самый лучший и не единственно возможный. По мнению Фуко, нынешний код человека явление отнюдь не изначальное. «Человек — всего лишь недавнее изобретение, образование, которому нет и двух веков, малый холмик в поле нашего познания ... он исчезнет, как только оно примет новую форму».³ Новая форма уже намечается. Это язык; языку предстоит вытеснить и заменить собой устарелую модель человека. Но это дело будущего. А пока что авангардистам приходилось опе-

¹ См.: Barthes R. S/Z. Paris, 1970, p. 16—17.

² Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977, с. 37.

³ Там же, с. 41. Фуко утверждал, что человек трактовался абстрактно вплоть до XVIII века, когда его начали постигать в конкретности его биологического организма, его языка, форм его труда. Это и было возникновением современного человека, который в свою очередь может исчезнуть. О культурологии Фуко см. вступительную статью Н. Автономовой к указанному русскому изданию его книги.

рировать именно этой устарелой моделью. Романом общество осуществляет свое самопонимание. Романом писатель отдает отчет своей эпохе. Таким образом, новая литература должна была стать проекцией человека, еще в существе своем не измененного. Так завязывается исходное противоречие. Новые коды письма встретили мощное внутреннее сопротивление; мощное потому, что оно исходило из структуры человека и из структуры слова, которое говорит о человеке.

Новая реальность, подлежащая изображению, — это своего рода магма душевной жизни; в том смысле, что речь идет об иррациональном сплаве, о хаотической синхронности физических ощущений, впечатлений, проходящих образов, сознательных и бессознательных влечений, мельчайших drobных акций. Задача новой литературы — пробиться сквозь толщу стереотипов к этой первозданной реальности, которую рассудок еще не подверг искусственному и призрачному расчленению. Пробиться, минуя расчленяющую природу слова, — таков большой соблазн, представший перед литературой XX века.

В России уже в самом начале 1910-х годов имеют место опыты В. Розанова («Уединенное», «Опавшие листья»). Смысл, который он придавал этим фрагментарным записям, Розанов определил в первых строках «Уединенного»: «Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полу-мысли, полу-чувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что «сошли» прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, — без всего постороннего... Собственно они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, — и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу». «Я ввел в литературу, — писал Розанов в «Опавших листьях», — самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта... Больше что же еще выражать? Паутины, вздохи, последнее уловимое». Наиболее характерные записи «Уединенного» и «Опавших листьев» не афоризмы, не фрагменты воспоминаний или размышлений, но попытки остановить мысль, переживание, разрезы продолжающихся процессов. Вот почему многие записи снабжены ремарками (внизу, в скобках): «На повестке на

„Вечер Полонского“», «На извозчике...», «За набивкой табаку» и т. п. Все это задолго до сюрреалистов.

К началу 1900-х годов относятся и опыты иррациональной прозы Андрея Белого — его «Симфонии». Позднее в «Петербурге» Белый разрабатывает иррациональные состояния сознания своих персонажей; причем иногда об этих состояниях рассказывает автор, иногда же они *изображаются* непосредственно (несобственно-прямая речь). «А теперь Николай Аполлонович все старался цепляться за внешности: вон — кариатида подъезда; ничего себе: кариатида... И — нет, нет! Не такая кариатида — ничего подобного он никогда не видал: виснет над пламенем. А вон — домик: ничего себе — черный домик.

Нет, нет, нет! Домик неспроста, как неспроста и все: все сместилось в нем, сорвалось; сам с себя он сорвался; и откуда-то (неизвестно откуда), где он не был еще никогда, он глядит!

Вот и ноги — ничего себе ноги... Нет, нет! Не ноги — совершенно мягкие незнакомые части тут праздно болтаются».

В автобиографическом «Котике Летаеве» (1922) Белый пошел в том же направлении дальше; он попытался изобразить состояние довербальное в буквальном смысле, состояние сознания младенца. «... Не было разделения на «Я» и «не — Я», не было ни пространства, ни времени...

И вместо этого было: —

— состояние натяжения ощущений; будто все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами.

Позднее возникло подобие: *переживающий себя шар...*

...ощущение выбегало с окружности шарового подобия — щупать: внутри себя... дальше; ощущением сон знание лезло: внутри себя... внутрь себя — достигалось смутное знание: переносилось сознание; с периферии какими-то крылорогими тучами несло оно к центру; и мучилось

...Сознание, расширяясь, бежало обратно.

— «Так нельзя, так нельзя: Помогите»...

«Я ширюсь»... —

— так сказал бы младенец, если бы мог он сказать, если б мог он понять; и — сказать он не мог; и понять он

не мог; и — младенец кричал: отчего, — не понимали, не поняли».

Опыты постижения нерасчленимого мира окрашены бергсоновской традицией. Бергсон утверждал, что предметы, выделяемые непосредственным восприятием, — только изображение некоторого нашего влияния на некоторый пункт пространства. «Когда мы замечаем поверхности и грани вещей, в наших глазах, как в зеркале, отражается план наших предполагаемых действий». Это дороги, — считает Бергсон, — проложенные в запутанном «универсальном взаимодействии», которое «и есть сама действительность».¹

В русской литературе 1900—1910-х годов мы встречаемся с отдельными пробами воспроизведения иррационального мира. Во Франции подобные поиски новой адекватности превратились в развернутое направление, проходящее через дадаистов, сюрреалистов, «новый роман», неоавангардизм 1950—1960-х годов.

В пределе искомая реальность находится на допонятийном, даже довербальном уровне — до речи, до мысли. . . На уровне *тропизмов*,² которые Саррот объявила основным объектом художественного изучения. Здесь

¹ Бергсон Анри. Собр. соч., т. I. Творческая эволюция. Спб., 1913, с. 16. Проблема рассудочного вычленения вещей получила своеобразное воплощение в рассказе Сэлинджера «Тедди». Там изображен необыкновенный мальчик, обладающий даром ясновидения и размышляющий в духе восточной философии и Бергсона.

«— Как же можно преодолеть конечномерность вещей? — спросил он со смехом. — То есть, я что хочу сказать: к примеру, кусок дерева — это кусок дерева. У него есть длина, ширина. . .

— Нету. Тут вы ошибаетесь, — перебил его Тедди. — Людям только *кажется*, что вещи имеют границы. А их нет. . . Почему людям кажется, что все имеет границы? Да просто потому, что большинство людей не умеет смотреть на вещи иначе. . . А сами вещи тут ни при чем. . .

— Подымите на минутку руку. . .

Никольсон слегка приподнял руку над подлокотником. . .

— Что это, по-вашему? . . .

— То есть как — что? Это моя рука. Это *рука*.

— Откуда вы знаете? . . . Вы знаете, что она *называется* рука, но как вы можете знать, что это и есть рука? Вы можете доказать, что это рука? . . .

. . . — Помилуйте, это рука, потому что это рука. Она должна иметь название, чтобы ее не спутали с чем-то другим. . .

— Вы пытаетесь рассуждать логически. . . Вы спросили, как мне удастся преодолевать конечномерность пространства. Уж конечно не с помощью логики. От логики надо избавиться прежде всего. . .»

² Т р о п и з м ы — ростовые движения органов растений, обусловленные какими-либо раздражителями.

решающее противоречие очевидно: поставлена неразрешимая задача запечатлеть средствами словесного искусства дословесные, допонятийные состояния сознания. На практике новая литература оперирует не только словами (что неотменяемо), но и мыслями и даже персонажами,¹ хотя и лишенными тех или иных признаков традиционного персонажа. Новая реальность обернулась еще одной условностью в ряду вековых неизбежных условностей литературы.

В плане философском исходное противоречие учитывал сам Бергсон. Он указывает на «заколдованный круг» интеллекта и говорит, что можно отрицать познавательную подлинность интеллекта — только пользуясь его же средствами.² Исходное противоречие особенно наглядно у «телькелистов». Их влекли литературные эксперименты в области довербального сознания; в то же время, тесно связанные с французским структурализмом, они склонны сводить мир к языку и лингвистическому мышлению. «Литература наших дней, — пишет Мишель Фуко, — очарована бытием языка... это явление, необходимость которого укореняется в некоей обширной конфигурации, где прорисовываются все изгибы нашей мысли и нашего знания».³ Но слово по самому своему назначению обособляет и обобщает.

Литература, чем бы она ни занималась, неизбежно моделирует человека. Существенны поэтому соотношения между этим моделированием в литературе и в жизни. В жизни смутная противоречивость синхронно на разных уровнях существующих ощущений, впечатлений, импульсов подвергается непрерывному расчленению, обобщению, называнию. Психологи-гештальтисты, а за ними Пиаже, определили этот процесс как наложение когнитивных структур на первичную аффективную материю. Совершается символизация, социализация внутреннего опыта.

Человек утром встает и приступает к череде полуавтоматических действий: умывается, одевается, завтракает. Одновременно он их вербализует, называет, тем са-

¹ См.: Зонина Л. Тропы времени. М., 1984; особенно раздел, посвященный Н. Саррот (с. 62—78).

² Бергсон Анри. Указ соч., с. 169.

³ Фуко Мишель. Слова и вещи, с. 483.

мым обобщая. Человек пишет... эта акция складывается из бесчисленных мельчайших движений, бессознательных и подымающихся к порогу сознания. И самые укрупненные из них (поднял руку, взял в пальцы ручку, привел перо в соприкосновение с бумагой...) он обобщает, называя итоговым действием: я пишу. Одновременно совершается расчленение — человек пишет письмо, или произведение, или счет. Действие символизируется, разносится по разным социально-культурным рядам.

Таковы операции обыденного сознания. Над ними надстраивается вторичное художественное обобщение, воспроизводя эти процессы на другом уровне. На этом уровне осуществляется новое обобщение, поэтическое, в силу которого языковое слово вступает в нерасторжимое единство с расширяющимся и символическим, многоступенчатым значением, становится значащей формой. Изобразить адекватно бессознательное, довербальное, допонятийное — слово не может. Оно может лишь предложить условные заменители, расшатывая семантический и синтаксический строй художественной речи.

Деструктивное начало вступает тогда в борьбу со структурным началом. Тщетную, потому что от структурности поэтического слова писателю никуда не уйти; он и господин слова, и его невольник. Условны все попытки изобразить внутреннюю речь средствами внешней. Условен поток сознания — об этом говорилось уже неоднократно.

Литературе не только архаической, средневековой, но и литературе нового времени долго был присущ повествовательный способ воспроизведения мира внешнего и внутреннего. Потом наступил период все нарастающей тенденции изображения внешнего мира (сцена, описание, диалог), объяснения и анализа внутреннего, — таков реализм XIX века. Поток сознания — новый подход, попытка не рассказать о внутреннем мире, не объяснить его, но непосредственно показать его, описать — подобно внешнему. Это стремление располагало формально-грамматическими средствами: несовершенный вид, настоящее время, несобственно-прямая речь и т. д. Но в литературе *непосредственно* показать внутренний мир, как, впрочем, и внешний, — неосуществимо; между миром и писателем-читателем стоит всемогущий связной — слово.

Поток сознания не следует смешивать с внутренним монологом. Поток сознания — это внутренний монолог с обязательной установкой на некую адекватность всам-

делишной внутренней речи, это имитация или видимость имитации.¹ Вот почему неправильно, например, называть потоком сознания рационалистически построенный монолог Пруста. Пруст не стремился к адекватности непосредственного изображения нерасчлененных душевных состояний. Он подвергал эти состояния непрерывной интеллектуальной переработке, стремясь, скорее, к адекватности потока размышления, — размышления как несомненной реальности психологического опыта. В стихию размышления, посредством связующего авторского комментария, погружены даже огромные диалоги действующих лиц. Детализация Пруста противоположна натуралистической, она интеллектуальна. Вещь у Пруста всегда концепция вещи — не иносказание, как у символистов, а именно концепция, — и он всегда ищет способы пайти сверхзначение вещи, включая ее одновременно в разные пересекающиеся познавательные ряды.

Чтобы открыть поток сознания, нужно было начать с постановки, художественной постановки вопроса о специфике внутренней речи (изображенной условно). Это сделал Толстой, впрочем не стремясь к последовательности, показывая имитирующую внутреннюю речь наряду с рационализированной, которая даже преобладала. У Толстого опыт внутренней речи связан с тем, что Чернышевский называл интересом Толстого к *процессу*. Процесс душевной жизни развился в поток сознания.

Говорят и о потоке сознания у Достоевского. Но у Достоевского, как и у Пруста, хотя иначе, чем у Пруста, — это мнимый поток сознания. Разорванная внутренняя речь Раскольникова не имеет специфики именно внутренней речи, она подобна лихорадочной внешней речи персонажей Достоевского.² То же в «Записках из подполья». В отличие от «Записок», «Кроткая» — не записки, а «стенографическая» запись внутреннего монолога, которую автор «обделал», — но принцип тот же.

¹ В «Улиссе» Джойса никак не отмечены переходы от авторского повествования к внутренней речи персонажа (от первого лица) и к несобственно-прямой речи, совмещающей признаки прямой и косвенной. У Джойса отличить несобственно-прямую речь от авторской трудно. Границы между тремя формами размыты.

² «Преступление и наказание» первоначально, в черновых редакциях, написано было от первого лица. Достоевский перевел повествование в третье лицо с незначительными изменениями. «Преступление и наказание» — самый психологический из романов Достоевского. Он создавался уже после опыта Толстого. Впоследствии Достоевский ушел от внутреннего анализа в область психологических загадок.

В «Шуме и ярости» Фолкнера внутренние монологи даны тем же «фантастическим», «стенографическим» (формулировки Достоевского) способом, но с имитацией специфики внутренней речи, имитацией вполне условной. Если монолог Джейсона рационалистичен, то в монологе Бенджи, наряду с мычанием — передача сложных чужих разговоров, вообще вербальное владение миром, хотя предполагается, что Бенджи на довербальном уровне.

Создаются словесные представители довербальной материи сознания. Их эстетическая ценность независима от решения неразрешимой задачи адекватности художественного слова этой первичной материи. В искусстве слова все, любой объект (кроме изображаемой речи) является заменителем действительности. В этом смысле иррациональное моделируется с такой же условной адекватностью (или неадекватностью), как и рационально или чувственно постигаемое. Толстой, с его могучим чувством реального, никогда не бьлся условностей. Он не удостаивал их избегать. Иннокентий Анненский писал в статье о «Власти тьмы»: «...В сущности Толстой все равно заставил бы нас верить в правду того, что он говорит, и, будь в драме его выведены не тульские мужики, а ацтеки или даже черти, нельзя бы было представить себе ацтеков или чертей иначе. — Таков уже тот высший обман, который мы называем искусством».¹

Авангардизм пытался заменить самопорождающимся письмом вековые основополагающие структуры литературного произведения — автора, «историю», персонажа. Оказывается, эти основные структуры можно редуцировать, деформировать, но снять нельзя. Что такое литературное произведение? — это некто (автор) рассказывает нечто (историю) о ком-то (персонаж). Читатель это тот, кто воспринимает нечто, своим восприятием постулируя автора, нечто сообщающего. Центростремительные, то есть структурные, силы искусства делают свое дело, невзирая на любое сопротивление. Персонаж — фокус, в котором сама собой сосредоточивается структурная энергия.

В борьбе с персонажем заменяли собственные имена местоимениями (он, она). Рикарду предложил термин «местоименные персонажи» (*personages pronominiaux*)²

¹ Анненский Иннокентий. Книги отражений. М., 1979, с. 65.

² См.: Ricardou Jean. Pour une théorie du nouveau roman, Paris, 1971, p. 245.

и говорил даже о «местоименной эре». Но персонаж неотвратимо наделен какими-то, хотя бы минимальными признаками. Местоименный персонаж уже изначально имеет определяющий признак рода (пола). Изобразить чистое сознание недостижимо, потому что читатель, так же как он постулирует автора, постулирует носителя сознания.

Литература моделирует человека по-разному — от маски и одномерного социального типа до динамического характера. Носитель сознания тоже одна из моделей в этом ряду. Подобно каждой из других моделей, она имеет свои особенности. По сравнению с характером она негативна. Но даже и в литературе крайнего модернизма характер вовсе не истреблен окончательно. Он непрерывно пробивается сквозь заслон негативности, то есть отсутствия тех или иных признаков.

Характер созидаем не только в литературе, но и в жизни. Мы непрерывно строим образы людей, с которыми приходим в соприкосновение.¹ Чтобы понять человека, комбинируем его признаки, относим его к тому или иному типу. Процессы построения характера в жизни и в литературе соотносительны и существенно различны. В жизни исходной точкой построения образа человека служит восприятие его поведения. В самом широком смысле поведение — это система взаимосвязанных реакций организма, осуществляемых для приспособления к среде; над этим надстраиваются сложные формы человеческого поведения. Единица поведения — отдельная реакция; в социальном плане — поступок. Устойчивые реакции образуют свойства, динамическая система свойств — характер.² Взаимодействие здесь замыкается: из поведения вытекает характер, из характера (динамической совокупности свойств) — поведение. Литература дает *свойствам* и их соотносительности вторичную художественную интерпретацию.

Свойство как мера человеческого образа в жизни и в литературе отличается чрезвычайной устойчивостью. Свойства, которыми наделяют своих героев Плутарх или

¹ Об этом подробно см. в моих книгах «О психологической прозе» (Л., 1971; 2-е изд. — 1977), «О литературном герое» (Л., 1979).

² О проблеме свойств см.: Кон И. С. В поисках себя. Личность и ее самопознание. М., 1984. В книге рассматривается освоение этой проблемы современной психологией.

Тацит, можно найти у Лабрюйера. Свойства людей Лабрюйера — в романе XIX века. Толстого интересовала *текучесть*, и он отрицал свойства, но на практике широко ими пользовался, в рабочих планах занимался перечислением свойств будущего персонажа. Свойства вступали между собой в разные отношения, ими управляли разные психологические механизмы, функция их изменялась. В позднейшей психологической прозе они порой представляли латентными и размытыми, сохраняя все же свое ядро.

У Мольера скупость — знак определенной типологической категории. «Скупой только скуп», — говорил Пушкин о скупце Мольера. Сам Пушкин в «Скупом рыцаре» обогатил и усложнил свойство, заставил его работать одновременно в разных рядах изображения душевной жизни. В «Скупом рыцаре» Пушкин истолковал скупость как вторичное свойство, порожденное властолюбием (силой). В других случаях оно может быть порождением слабости, производным от страха перед жизнью. Бальзаковский Гобсек тоже властолюбец, но уже обусловленный социологией буржуазного общества. У Шекспира ревность — элемент построения характера Отелло и его сюжетной судьбы. У Пруста ревность, конечно, свойство характера Марселя, но суть ее не в этом, а в том, что она всеобщий закон прустовского мира, элемент философии жизни как вечно возобновляющегося и вечно неосуществимого желания. Функция меняется, но скупость или ревность остаются единицей определения персонажа.

Литературная модель человека и ее элементы — это всегда концепция, точка зрения. Она выражается разными структурами со своей символикой и целенаправленностью. Это может быть одномерный персонаж, даже сводимый к одному свойству (никто притом никогда не считал, что реальный человек может состоять из одного свойства). Это может быть идеальный образ с соответствующим подбором свойств, чувств и страстей. Или тип с резко выраженными социальными доминантами. Или противоречиво-многопланый характер, персонаж — психологическая система. В том же ряду в конечном счете находит себе место то чистое сознание, которое хотела изобразить «новая литература». Сознание изображается как соотношение психических реакций. Если реакция возобновляется, возникают свойства сознания со своим предполагаемым носителем, подвластным авторской и

читательской точке зрения. Свойства, которыми мы наделяем людей в жизни (исходя из их поведения), это тоже, конечно, точка зрения, концепция, только менее структурная.

Люди в массе не обязательно обладают выраженным характером. В этом можно убедиться, наблюдая тех, с кем мы вступаем в общение. Выраженность достигается путем возведения человека к той или иной типологической категории. Есть люди легко моделируемые, и есть поддающиеся этому с трудом. Чаще всего человек, при некоторых более отчетливых биологических и социальных чертах, обладает латентным набором общечеловеческих свойств. Тщеславие, или зависть, или страдание свойственны людям вообще; при случае они проявляются и только для некоторых становятся доминантой, определяющей систему характера.

Самые действенные доминанты — это доминанты исходного противоречия. Например, между общей даровитостью человека и отсутствием специального дарования; между интенсивной сексуальностью и тормозящими ее реализацию факторами и т. д. Скрещивание противоречивых и одновременно соотнесенных предпосылок порождает резкую определенность психологических признаков.

Вообще же потенциальные свойства — стереотипы реакций — проявляются ситуацией. Конечно, у человека может преобладать реакция щедрости или скупости, храбрости или трусости, лживости или правдивости. Но это не значит, что для каждого можно заполнить анкету с графой наличия или отсутствия такого-то свойства.

Ситуационность свойств для литературы в полной мере открыл Толстой. Но в дальнейшем представление о подспудном присутствии всеобщих характерологических признаков все больше проникало в литературу. На этом построены решающие психологические открытия Чехова.

Новая литература XX века стремилась латентность свойств заменить их отсутствием. Но в структурном мире искусства эта негативная реальность оказалась нереализуемой, — свойства находили лазейку.

Мы созидаем образ человека в жизни и в литературе. Каждый из этих актов имеет свои приемы, и их не следует смешивать. Но между ними существуют и тесные соответствия. Поэтому встает вопрос об отношении между объемом душевного опыта в действительности и в современной данной действительности литературе. Ли-

тература оставляет свидетельства понимания человека, взаимодействия составляющих его признаков. Означает ли это, что к тем же признакам и соотношениям сводится самосознание реального человека соответствующего времени?

Бесспорно, например, что психологические открытия романа XIX века моделировали поведение реального человека, предлагали ему эталоны мыслей, чувств и поступков. Но столь же очевидно, что человек предшествующих эпох, даже архаических, не сводился к однопланнным измерениям трактовавшей его литературной символики. Человек, изображавшийся в повествовательной и суммарной манере, на самом деле тоже обладал внутренней речью и непрерывным потоком сознания, — хотя в этих явлениях он еще не успел дать себе проясняющий художественный отчет. В литературу проникает не весь душевный опыт человека, но то из него, что на данном этапе может быть освоено по ходу развития литературных методов, освоено путем специфическим, хотя связанным и с состоянием научной мысли и с формами социального самосознания.

На протяжении столетий самосознание поколений не было неизменным, но разные его фазы различались между собой в меньшей степени, чем их литературные воплощения. Об этом, в частности, свидетельствует литература документального типа — мемуары, дневники, письма, эссе и т. п., — до известной степени свободная от литературных канонов. В трактовке человека она забегает вперед, перекликается с литературными открытиями позднейшего времени и поражает порой удивительными психологическими предвидениями. Самосознание человека выражается в этой промежуточной литературе, конечно, соответственно законам своего времени, но с гораздо большей непредрешенностью, независимостью от эстетических условностей. Для каждой эпохи поэтому эта промежуточная литература является мощным средством выявления еще неисследованных элементов человеческой психики. Французские же авангардисты, отрицая роман, продолжали, в сущности, писать романы и волей-неволей были подвластны инерции этой формы.

Литература искони объявляла себя реальной. В этом своем стремлении она прошла множество противоречивых стадий. Одна из них — реализм XIX века с его наи-

более полным и наиболее системным подбором параметров реального.

Модернизм XX века поставил вопрос о небывалом еще подобии подлинной, с его точки зрения, реальности, не искаженной категориями рассудка. В этом плане задумана была перестройка всех средств художественного выражения. Самые большие открытия модернизма остались позади, в первой половине века. Модернизм насчитывает по меньшей мере сто лет. В современном западном искусстве (при наличии всевозможных группировок) на смену ему не пришел эпохальный стиль (порядка классицизма, романтизма, реализма). Он потребовал бы нового термина, указывающего на то, что человек, с его внешним и внутренним миром, опять увиден заново.

Эксперимент авангардизма 1950—1960-х годов наткнулся на исходную невыполнимость попытки выразить словом допонятийные сущности. Логика развития его предпосылок в конечном счете привела к самопорождающемуся письму, которое само о себе рассказывает. Закрылся выход в человеческий опыт, социальный и душевный. Тем самым подрывалось основное назначение литературы — интерпретация этого опыта.

1985

Вопрос о реализме Пушкина становится одной из центральных тем пушкиноведения. Перед нами явление исторически чрезвычайно сложное. Ни Пушкин, ни его современники не употребляли слова *реализм*; они пользовались иным кругом понятий для обозначения фактов, которым мы сейчас присваиваем имя реализма, потому что в исторической перспективе мы видим, куда эти факты вели, в истоке каких явлений они стояли, с каким движением общеевропейской культуры — великим представителем которой явился Пушкин — эти факты были связаны. Терминологическая зыбкость порождает опасность упрощения; слишком легко не заметить специфичности пушкинского реализма, механически перенести на Пушкина черты позднейших реалистических систем.

Прежде всего, реализм превращается в догматическое понятие, лишенное конкретного исторического содержания. Дело представляется примерно так: в литературе что реалистично, то хорошо; что хорошо, то реалистично. Пушкин — величайший русский поэт; проявляя свое положительное отношение к Пушкину, литературоведы стремятся найти у него реализма как можно больше и на как можно более ранних этапах творчества.

Пушкин раннего периода — это Пушкин-арзамасец, карамзинист. Карамзинисты, осуществлявшие в России тот процесс очищения и рационализации языка, который имел место во Франции еще в XVII веке, были связаны с традициями французского классицизма. Сейчас это общеизвестно. Таким образом, исследователю прежде всего приходится столкнуться с вопросом о роли классицизма в творческом развитии Пушкина.

Если игнорировать в классицизме рационалистическую познавательную основу, если сводить классицизм к «надутости» и витийству, то непременно придется целый ряд явлений, органически принадлежащих классической эстетике, вынести за ее пределы и назвать их

другими именами — например, именем реализма, к которому они не имеют отношения.

Классицизм требовал «правдоподобия» и «подражания прекрасной природе». Даже три единства Буало обосновывал тем, что «неестественно», чтобы герой в первом действии был младенцем, а в последнем — взрослым мужчиной, или чтобы действие переносилось из одной местности в другую. Но классическое «подобие прекрасной природе» имеет мало общего с реализмом XIX века; это не принцип отражения конкретной единичной вещи, но принцип соответствия известным логическим категориям, устанавливаемым познающим разумом. Вооруженная этими нормами критическая мысль классицизма восставала против нарушения *правдоподобия*.

Вот пример:

*«В стенах внезапно укрепленна
И зданиями окруженна.*

Что зданиями окруженна, я знаю, а что в стенах укрепленна — етова я не понимаю; еще бы мне понятнее было, ежели б было сказано: *стенами укрепленна*, хотя Нева стенами не укрепленна, кроме крепости. А укреплен Петербург, да не стенами, Кронштадтом. . .»

«И в поле весь свой век живет;

В поле весь свой век живет пастух, а воины в поле выходят, а живут часто и не в полях»¹ и т. д.

Эти замечания по методу напоминают известные замечания Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова. Они трактуют о правдоподобию реалий. Находятся же они в «Критике на оду», полемической статье Сумарокова, направленной против оды Ломоносова 1747 года.

Требование правдоподобия и логического соотношения отображаемых реалий — один из основных принципов классицизма, в полной мере унаследованный карамзинистами. Переписка арзамасцев изобилует взаимными критическими разборами, в которых наряду с замечаниями грамматического и чисто стилистического порядка огромную роль играет именно правка реалий. Такой правкой занимались и Жуковский, и Вяземский, и А. И. Тургенев, и молодой Пушкин.

¹ Сумароков А. П. Полн. собр. соч. в стихах и прозе, ч. X. М., 1782, с. 95, 98.

Классическое требование правдоподобия служило polemическим оружием очень долго — от Сумарокова до 1830-х годов, когда его обратили против романтизма. В 1828 году в «Атенее» (№ 4) появился неодобрительный разбор «Евгения Онегина», подписанный буквой «В» и принадлежавший М. А. Дмитриеву.

*«На красных лапках гусь тяжелый
Задумал плыть по лону вод.*

Не уплывет далеко на красных лапках. Неверно также выражение: «плыть по лону», лону — означает глубину, недра.

*Скакать верхом в степи суровой?
Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,
Того и жди, что упадет.*

Эпитет *неверный* ко льду едва ли *верен*. Лошадь падает не оттого, что *цепляет лед*, а потому, кажется, что не *цепляет*, скользит».

Не окажется ли литературный старовер М. Дмитриев *реалистом*, обвиняющим автора «Евгения Онегина» в искажении действительности? Из тупиков этого рода наша литература о Пушкине и не выйдет, пока не откажется от догматического понимания пушкинского реализма.

Многое из того, что в поэтической практике раннего Пушкина принято толковать как реализм, восходит еще к поэтике его предшественников, русских и французских.

*Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ним ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты;
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...*

(«Дережня»)

Подобный пейзаж вполне мог бы найти место в описательной поэзии конца XVIII века. Делиль, — тот самый Делиль, к которому Пушкин впоследствии относился отрицательно, как к поэту мелочному и вычурному, типичному представителю позднего французского классицизма

ма, — Делиль в своей знаменитой поэме «Сады» как раз отличается детальностью и предметностью описаний:

Là, d'un chemin public c'est la scène mouvante;
C'est le boeuf matinal qui suit le soc tranchant;
C'est le fier cavalier qui, distrait en marchant,
Du coursier, dont sa main abandonnaît l'allure,
A l'aspect d'un passant relève l'encolure;
C'est le piéton modeste, un bâton à la main,
A qui la rêverie abrège le chemin;
C'est le pas grave et lent de la riche fermière;
C'est le pas leste et vif de la jeune laitière,
Qui l'habit retroussé, le corps droit, va trottant,
Son vase en équilibre, et chemine en chantant,
C'est le lourd chariot, dont la marche bruyante
Fait crier le pavé sous sa charge pesante;
Le char léger du fat qui vole en un instant
De l'ennui qui le chasse à l'ennui qui l'attend.¹

«Сады» написаны в 1782 году. А вот образец русской описательной традиции:

Как волжанин, люблю близь вод искать прохлады;
Люблю с угрюмых скал гремящи водопады;
Люблю и озера спокойный, гладкий вид,
Когда его стекло вечерний луч златит.
А временем идя — куда и сам не зная —
Чрез холмы, чрез леса, не видя сеням края,
Под сводом зелени, вдруг на свет выхожу
И новую для глаз картину нахожу!
Открытые поля под золотою нивой!
Везде блестят серпы в руке трудолюбивой!
Какой приятный шум! какая пестрота!
Здесь взрослый, тут старик, с ним рядом красота;
Кто жнет, кто вяжет сноп, кто подбирает класы,
А дети между тем, амуры светловласы,
Украдкой по снопу, играючи, берут,
Кряхтят под ношею, друг друга ею прут,
Валяются, встают и, усмотря цветочек,
Все врознь к нему летят, как майский ветерочек.

(1795)

¹ Вот оживленная картина проезжей дороги. Это бык поутру идет за острым лемехом; это гордый всадник, рассеянно предавшийся бегу коня, подтягивает узду при виде прохожего; это смиренный пешеход, с палкой в руке, мечтами сокращает себе путь; это важная и медленная поступь хозяйки богатой фермы; это легкая и плавная поступь юной молочницы, — подоткнув платье, выпрямив стан, она семнит, напевая, и поддерживает равновесие своего кувшина; это нагруженная повозка, чей шумный ход заставляет скрипеть землю под тяжелой ношей; это легкая коляска щеголя, который в одно мгновение переносится от скуки, его преследующей, к скуке, его ожидающей (франц.).

Здесь тоже озеро, закат, серпы, снопы, дети, которые «кряхтят», «валяются» и даже «прут» друг дружку снопами, и прочий «реализм» (за вычетом амуров и майских ветерочков) — и все это принадлежит Ивану Ивановичу Дмитриеву («Послание к Н. М. Карамзину»).

Ничего не поделаешь — нам и придется признать Дмитриева реалистом, если мы станем на путь механического выделения и сложения отдельных слов. Подобные ошибки неизбежны, поскольку пушкинский реализм рассматривается вне вопроса о целостном миропонимании поэта и вне анализа стиля, понимаемого как система словесного выражения этого миропонимания.

Изучение пушкинского стиля, на том или ином его творческом этапе, как целостной мировоззрительной системы сделает невозможным извлечение из юношеских стихотворений поэта отдельных слов и фраз в качестве реалистических, — потому что тогда раскроется принцип словоупотребления. Молодой Пушкин исходит из условного, специально-поэтического языка карамзинистской лирики, языка повторяющихся формул, в котором каждое слово тяготело к абстрактности, к утрате своего предметного значения и превращению в знак привычных поэтических представлений. Вот почему, в частности, не следует торопиться с обнаружением реалистических элементов в дружеских посланиях карамзинистов; очевидно, что «треногий стол» или «хата» батюшковских «Пенатов» — это тоже знаки, имеющие к реальному дворянскому быту не более близкое отношение, чем лира, меч или Пегас.

Принято отмечать, что уже в южных поэмах Пушкина есть описания. Естественно: без обозначения конкретных предметов вообще не обходилось ни одно повествовательное произведение. Но эти обозначения еще суммарны, еще вещи даются в своих наиболее общих признаках. Чтобы понять качественно нового Пушкина 30-х годов, нужно сравнить описательные места «Кавказского пленника» или «Бахчисарайского фонтана» с поразительно уточненной детализацией вещей и душевных состояний (опять-таки в противовес суммарным элегическим *дружбе, любви, разлуке* и проч.) — хотя бы в поздней лирике Пушкина («Осень», «Когда за городом задумчив я брожу...» и т. д.).

Но, конечно, конкретный анализ ни к чему, если реализм берется не как миропонимание, не как художественный метод, но как патент, выдаваемый «хорошему

писателю». Тот реализм, который стремятся во что бы то ни стало найти у лицейского Пушкина и у Пушкина 1817—1820-х годов, можно с не меньшим и даже большим успехом найти у его дяди Василия Львовича, у Сумарокова, у В. Майкова (разумеется, речь идет не о сравнении художественного качества). Если это не случилось, то потому лишь, что этих писателей никто не считает нужным награждать патентом. Но Пушкину оказана плохая услуга. Выходит, что реализм существовал уже в классицизме, что Пушкин сам был реалист по природе и от молодых ногтей; только сначала реализма в нем было мало, а потом, с годами, становилось все больше и больше; сначала он был реалистом, скажем, в первой и третьей строфе стихотворения, а во второй еще классиком или романтиком. Вот эта картина благополучного количественного наращивания реализма, чуть ли не биологически присущего поэту, не имеет ничего общего с подлинным творческим путем Пушкина, путем великих трудностей и великих исканий. Объявить шестнадцатилетнего Пушкина органическим реалистом — значит уничтожить величайшую заслугу поэта, заслугу гениального переворота, выхода к принципиально новому пониманию и отображению мира.

Чтобы понять во всей его специфичности тот реалистический метод, который Пушкин создал в конце своего творческого пути, приходится отправляться и от проблематики романтизма, захватывающего Пушкина в 20-х годах, и, в первую очередь, от эстетики классицизма, формировавшей его раннее творчество. Теоретически известно, что в основе этой эстетики лежало жанрово-исрархическое мышление, соотносительное представлениям о незыблемой иерархии социальных ценностей (отсюда теория трех «штилей»). Между тем на практике у нас слишком часто забывают о том, что поэтика классицизма допускала и даже обязательно предполагала конкретный, бытовой и даже «простонародный» материал, но только прикрепляла его к определенному месту своей социально-эстетической шкалы, к «низшим жанрам». Вот почему предвзятые поиски реализма в комедии, басне, сатире XVIII века спутывают историческую перспективу и затемняют социальную сущность явления (ведь помимо всего прочего, реализм окажется тогда орудием аристократической культуры). Когда реализм становится миропониманием и методом, он осмысляет действительность в целом. Классицизму, напротив того,

совершенно не была свойственна концепция единой действительности. В классицизме эмпирическая действительность, прежде чем стать эстетическим объектом, отсекается и разносится по отдельным категориям, устанавливаемым разумом и иерархически между собой соотношенным. В классицизме бытовое и конкретное — только один из возможных аспектов, и область его применения строго предопределена шкалой социальных ценностей. Так вот, когда эстетическая система предписывает изображать мужика одним способом, а барина — другим, можно говорить о бытовых элементах этой системы, но нельзя говорить о реализме как о миропонимании, как о стиле.¹

Зато в тех случаях, когда русский классицизм говорил бытовым языком, он говорил с чрезвычайной резкостью. В этом отношении характерна русская ироикомическая поэма, закономерно включавшаяся в уложение классицизма и восходившая к шуточным поэмам Скаррона и Буало. Василий Майков был сумароковцем, то есть принадлежал к литературной группе, наиболее последовательно ориентировавшейся на французский классицизм; он писал торжественные оды, что не мешало ему написать в высшей степени грубую поэму «Елисей, или Раздраженный Вахх»:

Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий шальной детина,
Нептун, как самая пугливая скотина,
И, словом, чтоб мои богини и божки
Изнадорвали всех читателей кишки.

.
Там много зрелось расквашенных носов,
Один был в синяках, другой без волосов,
А третий отирал свои замерзлы губы,
Четвертый исчислял, не все ль пропали зубы
От поражения сторонних кулаков.
Там множество сошлось различных дураков.

Едва ли не в каждой статье, касающейся проблемы пушкинского реализма, приводятся негодующие отзывы

¹ В настоящее время термин *реализм* употребляется как для обозначения исторически определенного литературного направления, так и для обозначения известного типа творчества, — в этом именно смысле говорят о гомеровском или шекспировском реализме. Но нельзя расширять это понятие до бесконечности, безразлично включая в него любые явления мировой литературы, в том числе наиболее чуждые реалистическому миропониманию, как, например, французский классицизм.

критики о «простонародности», «грубости» языка «Руслана и Людмилы». Воейков назвал рифму «кругом — копием» «мужицкою».¹ В «Вестнике Европы» сотрудник Каченовского А. Глаголев («Житель Бутырской слободы»), возмущаясь словами «удавлю», «щекотит», «чихнул», «рукавица», писал: «Если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бороною, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: *здорово, ребята!* неужели бы стали таким проказником любоваться?»²

Между тем очевидно, что по сравнению с «Елисеем» или хотя бы с сатирой того же Воейкова «Дом сумасшедших» «Руслан и Людмила» — салонная вещь. Литераторов старой школы в пушкинской поэме раздражало другое: явное нарушение жанровой иерархии, смешение комических, бурлескных элементов с лирическими и эпическими. Согласно дворянским социальным и эстетическим представлениям человек «с бороною, в армяке, в лаптях» вполне терпим и даже необходим на своем месте; он возмущает не сам по себе, а именно тем, что он втерся в «благородное собрание».

Реализм не в чихании, не в оплеухах и рукавицах; и, разумеется, в «Руслане и Людмиле» еще нет реализма, но там есть очень важные для пушкинской эволюции элементы романтического отказа от иерархии жанров. Отчасти в этом значение романтизма в творческом становлении Пушкина.

Понятие «романтизм» покрывает собой большое количество разнородных и разновременных явлений, объединяемых все же общей противопоставленностью феодальной культуре. Ломая иерархическую шкалу, романтизм стремился постичь единую действительность в вечном противоречии ее элементов, в бесконечной пестроте и движении, во взаимодействии серьезного и смешного, возвышенного и обыденного. Вот почему из определенных романтических формаций (не из всех, конечно) прорастал реализм. Так, например, обстояло с левым французским романтизмом 20—30-х годов; в этом литературном движении, создавшем Бальзака, границы соприкасаются чрезвычайно тесно.

¹ Сын отечества, 1820, № 37, с. 152. «Мужицкою» потому, что здесь слово «копием» дано хотя и в славянской форме, но в русской огласовке.

² Вестник Европы, 1820, № 11, с. 219.

Пушкин принадлежал молодой культуре, которая именно в силу своей молодости была очень емкой. Почти одновременно она осваивала явления, возникавшие на разных этапах европейской культурной жизни. Пушкин по существу своему был художником неромантического склада, к тому же воспитанным на рационалистических традициях XVIII века. Но Пушкин, с его всеобъемлемостью, не мог пройти мимо решающих фактов мировой культуры. На протяжении немногих лет в его творчестве отразились разнообразные формации западного романтизма: предромантические искания (Оссиан, Парни), экзотика и патетика раннего Байрона, байроновская ирония эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», историзм Вальтера Скотта, теоретические воззрения ранних французских романтиков — де Сталь и Бенжамена Констан (воспитанный на рационализме просветительной философии, Пушкин остался внутренне чужд «туманному» немецкому романтизму); наконец, шекспиризм Пушкина, имевший огромное значение не только для пушкинской драматургии, но вообще для разрешения проблемы героя и характера в его творчестве, — шекспиризм Пушкина глубоко связан с основами романтического миропонимания.

Однако понятие романтизма нередко упрощается не в меньшей степени, чем понятие классицизма. Классицизм — это «витийство»; романтизм, собственно, тоже «витийство», только романтическое. Но тогда как же быть с тем, что Пушкин назвал «Бориса Годунова» «романтической трагедией»? Пушкину исправляют терминологию, утверждая, что под романтизмом он подразумевал совсем не романтизм, а реализм, но ведь Пушкин и его современники именно в романтизм вкладывали понятия историзма, народности, истинности и раскрепощенной литературной формы. Антиисторическая подстановка понятий, упрощая и обедняя эволюцию Пушкина, не оставляет возможности понять во всей специфичности каждый ее этап. Пушкин 20-х годов — выразитель в русской культуре общеевропейского романтизма; Пушкин, который параллельно корифеям французского романтизма, но своеобразным путем — изнутри романтической эстетики, а не вопреки этой эстетике, шел к новому реальному пониманию мира, — это картина столь грандиозная, что не стоит жертвовать ею ради выдуманного образа Пушкина — реалиста с пеленок.

Но для того чтобы историческая жизнь Пушкина представилась закономерным развитием миропонимания

и стиля, а не хаосом механически соединяемых кусков, необходимо, кроме всего прочего, гораздо более осторожное обращение с пушкинской хронологией, чем то, какое нередко имеет место. Проза 30-х годов, «История Пугачева», «Медный всадник», «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Борис Годунов», «Граф Нулин» — как произведения равно реалистические — рассматриваются в одной плоскости. Промежутки в шесть — восемь — десять лет не принимаются во внимание. Нужно ли говорить о том, что значит промежуток в восемь лет для Пушкина, при необычайной интенсивности его творческого роста? Если первая глава «Онегина» задумана еще в ином, более легком тоне, чем весь роман, то этого нельзя уже сказать о второй и третьей главах. И очевидно, что в 1824—1826 годах, в Михайловском, Пушкин владел уже единством художественного замысла. Семь глав «Онегина» закончены в 1828 году, а к 1831 году относится, собственно, только письмо Онегина. В основном «Онегин» — произведение 20-х годов, писавшееся одновременно с «Бахчисарайским фонтаном», позднее одновременно с «Цыганами», в главных чертах законченное раньше «Полтавы». Эти даты красноречивы; они требуют истолкования. Хронологическое сосуществование «Онегина» с «Бахчисарайским фонтаном», с «Цыганами», с «Полтавой», с элегиями 20-х годов свидетельствует о том, что в годы основной работы над «Онегиным» у Пушкина еще не было реалистической концепции, объемлющей действительность в целом. По мере того как Пушкин шел к этой концепции — чтобы овладеть ею в последние годы, — он преодолел в себе жанровое мышление, унаследованное от французских классиков и русских карамзинистов; но в период, когда возникал замысел «Онегина», жанровое мышление для Пушкина еще актуально: роман в стихах — особый жанр, позволяющий применить особый принцип рассмотрения действительности, вовсе еще не обязательный для всего творчества в целом. Существенным источником этого принципа рассмотрения явилась романтическая ирония, та высокая ирония, которую теоретически провозгласили иенские романтики, которая впоследствии стала методом Байрона эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», методом Гейне. Иронический метод — важный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры.

Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время.

Иенские романтики опирались на учение Фихте, согласно которому мир, «не-я» порождается абсолютным субъективным «я». В представлении ранних немецких романтиков субъективный дух, обреченный на тщетное стремление к бесконечному, вознаграждает себя непрерывной игрой, парением над вещественным миром. Поэт выше своего предмета, и он свободно устанавливает и отменяет законы его бытия. Пушкин остался равнодушен к философскому обоснованию иронии у немецких романтиков. Он воспринял романтическую иронию главным образом через Байрона, обратившего ее в орудие общественной сатиры или в способ раскрытия душевных коллизий поэта, который смеется, чтобы не плакать, проговаривается о задушевном и тотчас же одергивает себя, резко переходя от элегии к эпиграмме. Это сознание не отрицает высших ценностей, но подвергает мучительному сомнению самую возможность их реализации.

Ирония Пушкина самобытна и не похожа на проникательные методы западноевропейских романтиков. Она преобладает в контексте романа, уже не романтического по существу понимания человека и его исторической эпохи. Ирония Пушкина возникла в национальных условиях, и в тогдашней русской действительности иронический стиль приобретал особый смысл. Он с большой остротой выразил некоторые черты сознания образованного дворянства 1820-х годов. Ведь наряду с политическими борцами — декабристами — из той же среды под влиянием сходных предпосылок выходили и скептики, сочетавшие общественное недовольство с переживанием безнадежности. В «Онегине» Пушкин изобразил скептика своего времени, человека, отмеченного духовной неустроенностью и социальной неприменимостью; и от социальной природы героя неотделим разработанный в нем иронический стиль. Иронический стиль автора (предельным образом выраженный в лирических отступлениях) дублирует сознание героя. Но сознание автора в то же

время шире — автор в целом судит и изображает своего героя с точки зрения «поэзии действительности».

Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен. Допускать это — значит упрощать процесс идеологической и литературной эволюции Пушкина и его современников. Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония. Романтическая ирония — не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и европейские романтики, учился у Шекспира. В 1828 году Пушкин писал: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовых шуток» (заметка «В зрелой словесности приходит время...»). В «Онегине» Пушкин с умышленной несерьезностью говорит о любви, о страданиях, даже о смерти своего героя:

Онегин сохнет, и едва ль
Уж не чахоткою страдает.
Все шлют Онегина к врачам,
Те хором шлют его к *водам*.

Письму Онегина предпосланы строки:

Смелей здорового, больной
Княгине слабою рукой
Он пишет страстное посланье.
Хоть толку мало вообще
Он в письмах видел не вотще,
Но, знать, сердечное страданье
Уже пришло ему невмочь.
Вот вам письмо его точь-в-точь.

Но сущность пушкинского метода в том, что, несмотря на «несерьезную» интродукцию, письмо Онегина принадлежит к самым потрясающим стихам о любви, какие существуют в мировой литературе. Здесь то же соотношение, что и в строфах, посвященных смерти Ленского. *Плаксивые бабы, лекаря, халат* и даже *рога* не отнимают в конечном счете у смерти Ленского ее трагического и лирического смысла. В противопоставлении двух строф — диалектика жизни и смерти Ленского, и

сложное движение как бы разрешается, синтезируется в строках:

Но что бы ни было, читатель,
Увы! любовник молодой,
Поэт, задумчивый мечтатель,
Убит приятельской рукой.

В «Онегине» Пушкин отказывается и от условной приподнятости своих ранних романтических поэм, и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, свойственных философии и эстетике классицизма. Но тем самым снимается и понятие безотносительно низкого, грубого в том смысле, в каком оно присуще классицизму. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции. Современники ощущали эти потенции, хотя термин «реализм» и не был еще у них в употреблении. Полевой писал: «Пушкину суждено быть *первым* и в исполнении поэм и в изобретении предмета своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэмы в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинителям: *Налой* или *Похищенный локон* однообразны, поэт только смешит; но Бейрон не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шуточных описаний, он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Бейрон к Попу, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя».¹

Для демонстрации реализма «Евгения Онегина» охотно приводят описание деревенских именин:

С своей супругою дородной
Приехал толстый Пустяков;
Гвоздин, хозяин превосходный,
Владелец нищих мужиков;
Скотинины, чета седая,
С детьми всех возрастов, считая
От тридцати до двух годов.

¹ Московский телеграф. 1825, ч. II, № 5, с. 47—48.

Уездный франтик Петушков;
Мой брат двоюродный, Буянов,
В пуху, в картузе с козырьком
(Как вам, конечно, он знаком),
И отставной советник Флянов,
Тяжелый сплетник, старый плут,
Обжора, взяточник и шут.

Это поразительные стихи, но не в них Пушкин осуществляет новое понимание мира. В этой строфе ссылки на Фонвизина и В. Л. Пушкина не случайны: Пушкин-бытописатель идет здесь по следам своих предшественников, уступая им в резкости натуралистических деталей. Нового Пушкина надо искать в другом:

То видит он, на талом снеге,
Как будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: что ж? убит!
То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных.
То сельский дом — и у окна
Сидит *она*... и всё она!..

Он так привык теряться в этом,
Что чуть с ума не своротил,
Или не сделался поэтом.
Признаться: то-то б одолжил!
А точно: силой магнетизма
Стихов российских механизма
Едва в то время не постиг
Мой бестолковый ученик.
Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio*, и ронял
В огонь то туфлю, то журнал.

И *магнетизм*, и *механизм*, и *журнал*, и *туфля* вошли в лирический контекст не париями, вечно осужденными нести на себе печать грубости и комизма, но равноправным элементом. Так Пушкин уничтожил разрыв между специальными поэтическими формулами и словами вообще. Замкнутую поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл. Вот это — то как раз, чего не могло быть ни у классиков, ни у карамзинистов, ни у Пушкина южных

поэм и даже, может быть, первой главы «Онегина». Это — открытие, по своей принципиальности подобное открытиям Толстого, который заставил Каренина в момент страшного объяснения с женой запутаться в словах: «вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... педе... пелестрадал», — и сделал так, что получилось не смешно, а трагично. В этом смысле «Евгений Онегин» — переворот, вернее начало переворота, потому что здесь Пушкин еще не может уйти от иронии в процессе раскрепощения слова от жанровой иерархии, от условной поэтической абстрактности. Пушкин 30-х годов вышел из «Онегина», но в 30-х годах он переступил и через иронию; в прозе, в «Медном всаднике», в поздней лирике он нашел способ прямого рассмотрения вещей.

Очень часто цитируются знаменитые строфы из «Путешествия Онегина», в которых Пушкин говорит о двух периодах своего творчества:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...
и т. д.

Смысл этих строк вовсе не в том, что Пушкин заговорил об избе и рябине, от утках и балалайке; об этом в русской поэзии неоднократно говорили до Пушкина, — но только говорили, как о предметах «низких». Пушкин впервые показал, что скудный русский пейзаж эстетически равноправен экзотике моря, скал, пустынь. «Простонародные» слова, вообще словесное сырье, непричастное отобранному «языку богов», он обратил в ряд идеологических и эстетических ценностей. Это и есть реалистический принцип жизнепонимания.

Вопрос о пушкинском реализме часто трактуется в связи с вопросом о «снижении» темы и литературного стиля. Прежде всего должен быть как-то раскрыт самый термин *снижение* (иногда его берут в кавычки — отчего он не становится более плодотворным). Если не ограничиться сравнением одних слов с другими, если искать социальный смысл понятий *сниженный*, *низкий* и соотносительного им понятия *высокий*, то окажется, что основу этих понятий, по крайней мере в их наиболее четком, полном, последовательном виде, мы найдем в классицизме, где они сопряжены со всей системой сословного

мышления. Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности, — краеугольный камень эстетики классицизма. Эстетика эта оказалась очень устойчивой: инерция жанрово-иерархического мышления не только в значительной мере еще владеет сознанием карамзинистов, но проникает и в поэтическую практику 30-х и даже 40-х годов. Но во всяком случае это была инерция представлений, уже изживавшихся именно в наиболее активных формациях культуры. Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония — вся на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм. В реализме, как созревшем историческом образовании, — противоречие уже снято. Понятие низкого, следовательно и сниженного, в сущности, как нельзя более чуждо реалистическому мышлению, для которого существует *нормальная* действительность, действительность видимая и постигаемая в своем единстве. Когда в XVIII веке Сумароков или Василий Майков писали о мужиках, то для них это было снижение, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных с эстетической точки зрения. Но когда Некрасов писал:

Где бы сеятель твой и хранитель,
Где бы русский мужик не стонал. . . —

то уж это никак не снижение. Ведь смысл великой некрасовской реформы в том, что она позволила слову *мужик* зазвучать так, как звучали прежде слова *царь* и *бог*.

Жанрово-иерархические представления, как вообще вся рационалистическая культура XVIII века, глубоко вошли в сознание Пушкина. Когда Пушкин совмещает высокое с низким, комическое с серьезным, то это не обход, не игнорирование факта, — это преодоление, в которое вложена вся сила побеждаемой трудности.

В «Онегине» немало бытоописательного материала, по отношению к которому термин *снижение* уместен, потому что речь идет о сатирическом аспекте, обязательно лишаящем вещь ее социальной ценности, «высокости». Таково именно сатирическое описание деревенских имений и проч. Но только материал этот привлекается не редко для сомнительных выводов.

Если пушкинский реализм измерялся бы степенью снисжения натуры, то Пушкину несомненно пришлось бы уступить первое место своему дяде Василию Львовичу, который еще в 1811 году в «Опасном соседе» безукоризненным александрийским стихом писал:

Вся провонявшая и чесноком, и водкой,
Сидела сводня тут с известною красоткой, —

не говоря уже о других выражениях, до такой степени «разговорных», что их приходится заменять точками.

Подлинно реалистическое мировоззрение не снижает, а возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, героической, лирической эмоции. Это не значит, что реализм не способен к оценке; но он заново дифференцирует жизненные ценности, устанавливает их соотношение — в зависимости от социальной природы, от миропонимания писателя; реализм не исходит от заранее заданной формальной принадлежности понятия к определенной смысловой и лексической категории.

Пушкин 30-х годов освободил поэтическое слово от искусственной жанровой дифференциации, от обязательного бытования в узкой сфере языка «условленного, избранного», как сам он назвал господствующий поэтический язык 20-х годов.¹ Он сделал поэтическое слово средством изображения конкретности, вещественной и психологической; средством выражения действительности, противоречивой и бесконечно разнообразной в своем единстве. Но какой бы неповторимо точной детализацией вещей ни достиг Пушкин — для него изображаемый мир никогда не переставал быть объектом обобщения и разумного познания. В этой рационалистической закваске Пушкина — огромная организующая сила. Через Пушкина проходит путь к величайшим явлениям русского реализма второй половины XIX века.

1936

¹ В заметке 1828 г. «В зрелой словесности приходит время...».

ОБ ИСТОРИЗМЕ И СТРУКТУРНОСТИ

Теоретические заметки

Противопоставление синхронических и диахронических (исторических) исследований, подсказанное литературоведению лингвистикой сосюрровской традиции, все более сменяется интересом к соотношению между историческим изучением литературы и анализом структуры произведения. Историзм в литературоведении — это рассмотрение литературного процесса в его причинных связях, в его обусловленности изменяющейся социальной действительностью. Но не только; это также и понимание самого произведения в функциональной динамике его элементов.

Признаки времени — эпохальность произведения — переживаются эстетически как его экспрессивность. История — поток и остановка; она не только изображает явления действительности в их изменении и движении, она — подобно искусству — останавливает преходящие явления, превращая их в вечное достояние культурного сознания. Историзм обогатил память человека бесконечным многообразием форм прошедшей жизни. Формотворчество сближает историю с искусством. Основопологающий источник современного историзма — книга Гердера «Идеи к философии истории человечества» — огромный свод типов и форм человеческих культур.

История долго занимала место среди искусств и, собственно, лишь в XIX веке стала наукой. Но и в XIX веке художественное начало историзма с большой силой сказалось на некоторых направлениях историографии. Особым образом должно рассматриваться это начало на таких участках, как история искусств, история литературы, где независимо от метода сам предмет исследования является эстетическим предметом.

Вопрос часто ставится так: обязательно или не обязательно историческое понимание художественного текста? Не следует ли ставить вопрос несколько иначе — возможно ли практически иное, неисторическое, его по-

нимание? Ю. Н. Тынянов высказал в свое время мысль о неизбежной, хотя порой и скрытой, историчности изучения произведения литературы.¹ Изучить структуру произведения — это значит исследовать взаимодействие его элементов в определенном контексте. Но для этого нужно прежде всего понять значения составляющих его слов — значения лексические и стилистические. Г. О. Винокур писал по этому поводу: «Интерпретация поэтического образа... необходимо предполагает понимание значения того реального предмета, который здесь символически преобразуется. На этой почве вырастает та особая область филологического знания, которую можно назвать *реальным комментарием* в широком смысле, понимая, следовательно, под реальным не только предметы материальной культуры, *realia* в собственном смысле, но и весь вообще круг предметов исторического бытия».² Винокур исходил здесь из того, что всякое бытие в его единстве и конкретности является бытием историческим. Тем более очевидна историческая природа такого явления, как стиль. Если так, то действительно «закрытый», имманентный анализ в сущности невозможен. Он включает ряд «замалчиваемых» (по выражению Тынянова) исторических предпосылок, подразумеваемых как нечто заведомо известное читателю.

Вот строки из пушкинского послания 1822 года к Якову Толстому:

Горишь ли ты, лампада наша,
Подруга бдений и пиров?
Кипишь ли ты, золотая чаша,
В руках веселых остряков?
Все те же ль вы, друзья веселья,
Друзья Киприды и стихов?
Часы любви, часы похмелья
По-прежнему ль летят на зов
Свободы, лени и безделья?

Чтобы понять смысл этих стихов, нужно знать, что слово «лампада» означает здесь «Зеленую лампу» — ли-

¹ См. статью «О литературной эволюции». В этой статье 1927 г. Тынянов также развил концепцию соотношенности литературной системы и функции. Об этом подробнее в моей статье «Тынянов-литературовед» («О старом и новом». Л., 1982, с. 310 и след.) См. также комментарий к статье «О литературной эволюции» (Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О.) в кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 518—526.

² Винокур Г. Биография и культура. М., 1927, с. 76—77.

тературное общество, учрежденное декабристским Союзом благоденствия. О существовании и политических целях основной тайной организации не сообщалось членам «Зеленой лампы», но собрания их происходили в атмосфере декабристских настроений. В комнате, где они собирались (в доме Н. Всеволожского), висела зеленая лампа (символ света и надежды). Пушкин участвовал в этих встречах в 1819—1820 годах.

Можно с некоторой приближенностью понять стихотворение Пушкина, считая, что речь идет просто о лампе, освещающей место дружеских встреч, но эта приближенность весьма незначительная.¹ Стоит включить историческую реалию — общество «Зеленая лампа» — и по всему стихотворению проходит новый смысловой ток, текст сразу перестраивается, вступает в другое семантическое поле — поле *вольнолюбия*.

Пушкинская «лампада» — наглядный пример необходимой исторической реалии. Есть, однако, реалии, остающиеся за порогом эстетической структуры произведения. Об этом свидетельствуют сами поэты. Напомню ахматовское:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

...Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...

И это стихи не о плесени и не о дегте, но совсем о другом. Речь здесь как раз и идет о тех *толчках*, про которые читателю знать необязательно. А Марина Цветаева заметила: «Не знаю, нужны ли вообще бытовые подстрочники к стихам... Стихи быт перемололи и отбросили».² Это и верно и не всегда верно. Не следует смешивать происхождение художественного материала с его дальнейшей художественной функцией. Реальные впечатления, отношения, события — иногда это необходимый смысловой ключ, источник обогащающих ассоциаций; иногда же импульсы, приводившие в движение мысль поэта, эстетически безразличны. Они и тогда интересны, но в другом познавательном ряду — как факт

¹ О значении реального комментария для полноценного восприятия литературы см. статью И. Г. Ямпольского «Издательские излишества или необходимые пояснения?» (Лит. газета, 1974, № 49).

² Цветаева Марина. Соч., т. 2. М., 1980, с. 188.

биографии, психологии творчества. Знание их может даже повредить восприятию. В дневнике 1918 года Блок комментировал свои ранние стихи, в том числе строки:

В непрестанной молитве моей,
Под враждующей силой твоей,
Я хранилище мысли моей
Утаю от людей и зверей.

Блок пишет по этому поводу: «...Я вновь решил *таить на земле от людей и зверей (Крабб) хранилище моей мысли...*»¹ Прототипом таинственных зверей оказывается такса Крабб (о покупке этого щенка идет речь в другой записи дневника 1918 года) — в данном случае расшифровка реалии производит безошибочный комический эффект, она не проясняет, а искажает поэтическое значение. Но в другом ряду это — существенное свидетельство о путях «перемалывания быта» в творческом процессе Блока.

Вернемся к посланию Пушкина. Для его адекватного восприятия недостаточно раскрыть реалии, нужно еще понять исторически возникшую стилистическую окраску ключевых слов стихотворения, присущие им смысловые «ореолы». В начале 1810-х годов для молодого Пушкина и его сверстников такие слова, как *пиры, чаша, Киприда* и даже *безделье* и *лень*, наделены были особым значением, — его сообщал им сложный исторический комплекс. Пирь ассоциировались с вольнолюбивыми речами; свободная дружеская беседа избранных умов противостояла аракеевщине и официальному ханжеству последних лет царствования Александра I. Для русской поэзии этой поры характерен образ эпикурейца, «ленивого мудреца», презревшего соблазны и суету придворной и бюрократической службы. Вот почему в стихе «Свободы, лени и безделья» *лень* и *безделье* оказались в одном смысловом ряду со *свободой*. И это совсем уже не те лень и безделье, какими они предстали бы нам в другом контексте. У этих слов есть своя историческая стилистика. И восстановить ее нельзя изнутри, без выхода в историю.

В 1901 году Блок писал:

Я вышел. Медленно сходили
На землю сумерки зимы.

¹ Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 7. М.—Л., 1963, с. 348.

Минувших дней молодые были
Пришли доверчиво из тьмы...

Пришли и встали за плечами
И пели с ветром о весне...
И тихими я шел шагами,
Провидя вечность в глубине...

А вот стихотворение Фета, написанное несколькими десятилетиями раньше:

Молчали листья, звезды рдели,
И в этот час
С тобой на звезды мы глядели,
Они — на нас.

...Что чище звезд, пугливей ночи,
Страшнее тьмы,
Тогда, взглянув друг другу в очи,
Сказали мы.

В поэтическом словаре Блока и Фета много общего, иногда неразличимого для имманентного истолкования. Но в поэзии раннего Блока такие «фетовские» слова, как *сумерки*, *тьма*, *ветер*, *весна*, как *лазурь*, *бури*, *сны*, — это одновременно слова в высшей степени блоковские. Это устойчивая у Блока символика, которая раскрывается только в соотнесенности с культурой русского символизма и непосредственно с той картиной мира, которую молодой Блок создавал в «Стихах о Прекрасной Даме». Однако и у Фета подобные образы вовсе не ограничены своим предметным содержанием, — они так же отмечены печатью определенной культуры. Это слова особого поэтического языка (в истоках своих романтического), и в каждое данное стихотворение они приходят уже со своей эмоциональной окраской, с готовыми смысловыми оттенками. Анализ действительно «закрытый» был бы анализом слов с неизвестным значением, лишенных поэтических обертонов, «ореолов», неповторимого стилистического качества.

Мы говорим о реалиях, об ореолах, то есть о факторах восприятия. Мы подходим тем самым к проблеме субъективного и объективного бытия произведения. Как социальное бытие оно всегда является двусторонним единством авторского текста и читательского восприятия. Каждый элемент произведения содержит расчет на читателя, даже если читатель практически отсутствует

и писатель сам ставит себя на его место. Теоретическая мысль расчленяет это единство, устанавливая разные предметы исследования, и создает тем самым возможность разного к ним подхода.

Противоположные тенденции присущи литературоведению XX века. С одной стороны, стремление изучать «закрытый» текст, отчужденный от всех внеположных ему фактов, в том числе от автора и читателя; с другой стороны, сотворчество читателя в качестве основной категории эстетического бытия произведения. Концепцию сотворчества читателя выдвинул еще Потебня, а его последователи, потебнианцы, придали ей узкопсихологический смысл. По-другому утверждал впоследствии примат восприятия крупнейший чешский теоретик Ян Мукаржовский. В крайнем своем виде теория чтения предстала у писателей, группировавшихся вокруг авангардистского журнала «Тель Кель» и его руководителя Ф. Соллерса. Эта группа исходила из положений французских структуралистов, особенно Ролана Барта.

Доктрина сотворчества, теории чтения в последовательном их применении угрожали утратой художественного объекта, растворяющегося в субъективных восприятиях (нет двух человек, у которых произведение вызвало бы совершенно одинаковые представления). Между тем многообразие и изменчивость прочтений очевидны. Не только «в веках», но и синхронно произведение существует на разных уровнях понимания, с разным набором ассоциаций и разной полнотой охвата заложенных в нем значений. Воспринимающий неизбежно производит над текстом ряд операций. Он переосмысливает произведение согласно своей социальной, культурной апперцепции; он привносит в него свои представления о биографии, о личности писателя (от этого никуда не уйти) и свой исторический опыт. «Процесс» Кафки и его рассказ «В исправительной колонии» написаны до фашистского переворота в Германии, но современный читатель не может не проецировать на эти произведения то, что он знает о фашизме. И это знание не вне произведения, оно проникло вовнутрь как условие его восприятия. А наряду с историческими — личные ассоциации. Множество частных представлений возникает, например, у читателей любовной лирики.

Особые операции над текстом производит исследователь, с тем чтобы внедрить их результаты в сознание читающих. Он реставрирует первоначальный замысел и

воскрешает жизнь произведения «в веках». Исследователь может пойти дальше. Так, например, американский литературовед К. Ф. Тарановский и его школа занимаются сквозным выявлением реминисценций, исходя из концепции «цитатности» поэтического текста.¹ Поэт, согласно этой концепции, создает свое творение из слов, уже до него сказанных (преображая их, разумеется). Представители этой школы признают, что самому поэту не всегда известны его первоисточники, но что это вопрос психологии творчества, отнюдь не решающий при изучении текста. Так может образоваться вторичная система значений, своеобразная исследовательская конструкция, которой нет ни в сознании читателя, ни в сознании писателя.

Все это формы интерпретации. Но кроме интерпретации есть и интерпретируемое — произведение, знаковая система, возникшая в определенных исторических условиях. Интерпретация преобразует, но не снимает эту систему, и не следует понимать это преобразование как тотальное. Русские символисты, например, по-символистски прочитали Пушкина, но это не значит, что они читали его так же, как они читали Владимира Соловьева или, скажем, Малларме, — они делали поправку на культуру пушкинской эпохи. Всякий читатель делает эту поправку на историчность, поправку отчетливую или смутную, в меру своей подготовки. Даже неискушенный читатель знает, что произведение современное и произведение прошлых эпох — это разные вещи, требующие разного отношения. Встретившись с незнакомым текстом, читатель чувствует свою беспомощность, пока не узнает его датировку и автора.² Это нужно ему для предварительной исторической ориентации, оформляющей его восприятие.

Историческая поправка кладет предел субъективности, как предел кладет ей и всеобщность восприятия. История имеет дело с сознанием, но прежде всего с общим сознанием. Предметом истории литературы является

¹ Теоретическое обоснование этого метода см.: Concert at the Railroad Station. The Problem of Context and Subtext.— В кн.: T a r a n o v s k y Kiril. Essays on Mandel'stam. Cambridge, Massachusetts and London, 1976. В этой статье и в ряде других своих работ К. Ф. Тарановский исследует проблему цитатности Мандельштама, в частности связи его поэзии с оригинальным и переводческим творчеством Вячеслава Иванова (см. статью «Пчелы и осы». — Там же).

² Ср.: Л а р и н Б. А. О лирике как разновидности художественной речи. — В его кн.: Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, с. 69.

ся не сумма бесчисленных единичных восприятий, со всеми их колебаниями и случайностями (это предмет психологии восприятия), но те общие эстетические реакции, те типы восприятия, которые могут быть отвлечены от их индивидуальных носителей.¹ Общее восприятие определяется временем, средой, социальной группой, следовательно это историческое восприятие, и мы имеем здесь дело с некоторым *историческим читателем* и с обязательными для него реакциями. Опытный читатель даже сам, сознательно или интуитивно, отличает личные, свои, случайные ассоциации от «обязательных».

Всеобщность понимания и оценок не противоречит многозначности поэтического слова, потому что многозначность сама входит в число обязательно воспринимаемых свойств произведения. Мера многозначности исторически изменчива. Так, например, в поэзии рационалистической (классицизм) она мала по сравнению с поэзией символистов и их преемников.

Историческая всеобщность эстетического переживания наиболее отчетливое выражение находит в образовании стиля — системы, организующей восприятие в заданном ключе, включающей слово в определенный ассоциативный ряд. Стиль русской элегической школы начала XIX века, например, не мог бы существовать без расчета поэта на то, что читателю известны правила восприятия элегических слов *слезы, розы, урны, кипарисы* и проч., что эти и им подобные слова предстанут в нужном значении и соответствующем экспрессивном качестве.

Историческая всеобщность и обязательность восприятия позволяет его депсихологизировать, вернуться к единству восприятия и текста. Термины чтения — ассоциация, реминисценция, аллюзия — изымаются из пси-

¹ Именно так понимали примат восприятия многие сторонники этой теории. Мукаржовский всячески подчеркивал, что речь у него идет о «коллективном сознании» (Мукаржовский Ян. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы. — В кн.: Труды по знаковым системам, VII. Тарту, 1975, с. 253—254). Р. Барт писал: «„Я“, которое соприкасается с текстом, в свою очередь является множественностью других текстов, кодов, уходящих в бесконечное, точнее, теряющихся в нем. . Субъективность — законченный образ, которым я, как полагают, загромождаю текст. Но эта обманчивая законченность голько след всех кодов, из которых я состою, так что в конечном счете моя субъективность обладает всеобщностью стереотипов» (Barthes R. S/Z. Paris, 1970, p. 16—17).

хологического ряда и проецируются в текст как его свойства и признаки. Ассоциация рассматривается тогда уже не как психологическое явление, но как *отношение* между элементами структуры. Так историзм в конечном счете позволил нам вновь обрести эстетический объект.

Исследователь устанавливает для себя предмет исследования. Возможно изучение текста как явления объективного, и возможно изучение установок «исторического читателя». Эти установки, в частности, определяют изменчивые границы между эстетическим и внеэстетическим, определяют статус тех пограничных явлений литературы, которые могут переходить из одной категории в другую. О переходах из внелитературного бытия в литературное и обратно (так, например, изменяют свою функцию письма), о нестабильности самого понятия «литература» писал Тынянов еще в статье 1924 года «Литературный факт». В современном литературоведении эти положения получили широкое признание.

Эстетизация внеэстетического совершается в разных планах. Особенно значителен здесь план жизни человека, то есть план биографического, в широком смысле слова. Биография — описание жизни человека или ее фрагментов (научное, хроникальное, беллетризованное), но это также незакрепленное письменно наше представление о чужой или своей (автобиография) жизни как о некотором связанном процессе и комплексе. Эта устная биография существует в рассказах, в разговорах, даже в размышлениях о человеке. Она имеет и свои устойчивые формы, очень разные — от героического предания до сплетни.

Г. Винокур в своей уже упомянутой здесь в высшей степени интересной книге «Биография и культура» исследует структурную и экспрессивную природу биографии, определяя ее как «личную жизнь в истории». Винокур при этом считал, что эти биографические структуры вовсе не обязательно обладают эстетическим качеством.¹ Мне представляется, однако, что в биографических конструкциях, и закрепленных письменно, и незакрепленных, потенциально присутствует эстетическое начало. Чтобы пробудить это начало, нужно лишь воспринять биографическую связь как выражение некоей жизненной темы,

¹ Винокур Г. Биография и культура, с. 9, 22—24.

идеи; нужно, чтобы события, поступки, переживания мыслились как формы этой жизненной темы, от нее неотделимые. Наглядно свидетельствуют об этом те законченные сюжеты, которые образует жизнь выдающихся людей: гибель Байрона в охваченной восстанием Греции, дуэль и смерть Пушкина, уход Толстого из Ясной Поляны. . . Но относится все это отнюдь не только к выдающимся людям. Самая незаметная жизнь, осмысленная в своем единстве, может стать моделью основных человеческих коллизий и конфликтов. Случайное получает тогда мотивировку и становится *выражающим*.

Рассматривая художественное произведение, Ян Мукаржовский пользуется понятиями *преднамеренного* и *непреднамеренного*. Непреднамеренное — это, собственно, неструктурное, то, что воспринимающий не может включить в эстетическое единство произведения, что представляется ему случайностью или помехой. Преднамеренное и непреднамеренное с течением времени могут меняться местами.¹ Если применить эти категории к сырому биографическому материалу, то весь он окажется «непреднамеренным». Его предлагает нам не замысел демиурга, не творческая воля, но стечение исторических обстоятельств. Личность, о которой идет речь, может быть волевой и активной, но ее активность — только одна из нитей в многоцветной ткани заданных условий. Но биография, как принцип организации действительности, вносит в свой материал ретроспективную преднамеренность, *как бы замысел*. Воспринимающие могли мыслить его как замысел бога или судьбы (*fatum*), но также как замысел безличный. Он возникает из исторического осознания данной жизни, из ее соотнесенности с типологическими формами разных жизненных укладов.

Биографический, вообще документальный замысел ретроспективен, результативен — этим он отличается от художественного замысла и вымысла. Биографический замысел строит свой мир из заданных внеэстетических элементов. Художественный вымысел свой структурный мир порождает. При этом биографические и автобиографические элементы могут входить в этот вымышленный мир на тех же правах эстетической преднамеренности, что и вымышленные элементы. Для художественного произведения здесь нет принципиального различия.

¹ См.: Мукаржовский Ян. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. — В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

На своем пути от внеэстетического к эстетическому явления преодолевают ряд ступеней. Натюрморт, прежде чем стать натюрмортом, проходит разные уровни предварительной эстетизации. Существуют отдельные, «сырые» вещи — нож, яблоко, скатерть, графин — они тоже имеют свою эстетику и символику. Эстетику имеет и их случайная смежность — вещи оказались рядом. Но художник сочетает их преднамеренно, и это расположение вещей — следующая ступень структурности. Комбинирование вещей есть уже сознательный эстетический акт. Когда возникнет произведение, когда появится образ вещей, преобразенный и переведенный в единый материал цвета, — достигнута будет высшая степень эстетизации.

Но она может быть достигнута иначе. Воспринимаются отдельные явления природы (тоже со своей эстетикой), и воспринимается их совмещение в ландшафте. Натуральный ландшафт может быть увиден символически, сквозь различные культурные концепции. Следующий этап: ландшафт становится пейзажем художника; ландшафт теперь только прототип, преобразованный другим материалом и замыслом. Но здесь возможен и иной способ преобразования, преобразования *в том же материале* — путь садового и паркового искусства.¹ Из первичного материала оно создает экспрессивные, символические формы, внося в естественный мир структурную преднамеренность. Нечто подобное являет собой романтическое «жизнетворчество», пытающееся внести замысел в самый процесс жизни.

Парковое искусство, в своих символических целях, имитирует иногда непреднамеренность — «дикая природа», искусственные руины, изображающие случайные разрушения времени.

Вещи — символическое значение вещей — расположение вещей, осуществленное художником, — натюрморт. Отдельные явления природы — ландшафт — парк (первичный материал) или пейзаж (перемена материала).²

¹ О философско-эстетических концепциях, выражаемых садами и парками, см.: Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.

² Имеют место и другие попытки создавать факты искусства без переключения в иной и единый материал. Так поп-арт стремится соединять и превращать в эстетические структуры разнородные по своей фактуре бытовые вещи — куски металла или дерева, афиши, волосы, обои и проч.

В каждой из этих цепочек — возрастание структурного и эстетического начала. Этому как-то соответствует цепочка: события жизни человека (внешние и внутренние) — наше представление об их конструктивной связи — устное оформление этих представлений — биографические документы, материальные следы переживания и события (письма, дневники и проч.) — документальное произведение: биография, автобиография, мемуары.

Биограф действует, как художник, располагающий вещи для будущей картины, как садовод, строящий свое произведение из натурального материала, но, в отличие от них, свой материал биограф воплощает в слове. Переходы между жизненными и литературными формами биографического возможны потому, что те и другие осуществляются в речевой стихии, нераздельно слитой с жизненным процессом, активно его формирующей. Эта сквозная вербализация жизни — условие соизмеримости между жизненным и литературным моделированием человека. Биографическое его изображение в устном сообщении, в письме, в дневнике, в мемуарах, в романе — все это разные акции, но они сопоставимы в силу своей словесной реализации с ее обобщающими закономерностями.

Биография сообщает событиям связь и символическое значение. Биографическое существует на разных уровнях — чем выше уровень, тем отчетливее жизнь человека, каждого человека, воспринимается в ее структурности и в ее историческом качестве.

1975, 1980

ЧАСТНОЕ И ОБЩЕЕ В ЛИРИЧЕСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ

Исследования специфики стихотворного языка приводят к утверждению, что принципиальное отличие поэзии от прозы — это отличие семантического строя, определяемое особенностями ритмического членения стиха.¹ Особенно очевидно это на материале лирики. В осязаемом, наглядном контексте лирического стихотворения, с его ограниченным объемом и отчетливыми границами, возникают сквозные ассоциации, совершается взаимодействие слов, их взаимное заражение и окрашивание.

Но слова приобретают свою семантическую окраску не только во взаимном воздействии и сцеплении. Их также интенсивно окрашивают те обобщающие темы, которые не только исследователь, но и читатель неизбежно вычленяет из текста в качестве ответа на вопрос — о чем стихотворение написано? Стихотворение нельзя свести к теме, но тему можно из него вывести, от него отвлечь; и подобное отвлечение практически входит в процесс эстетического восприятия. Б. В. Томашевский писал: «Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений».² Так понимаемая тема присутствует в лирическом тексте как смысловое *отношение*, как своего рода доминанта, управляющая значениями слов.

Тему трактуют на разных уровнях, с разным охватом элементов произведения, в разных связях с его сюжетом. Здесь я собираюсь говорить о тех отвлекаемых нами от текста больших, ключевых темах лирики, которые можно определить как ценностные, аксиологические, поскольку лирика — это прежде всего разговор об основ-

¹ В нашей научной литературе основополагающей в этом плане явилась книга Тынянова «Проблема стихотворного языка», в которой он указал на семантическое значение «тесноты и единства стихового ряда».

² Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Л., 1931, с. 131.

ных человеческих ценностях или о том, что их разрушает, уничтожает. Так, одна из самых традиционных лирических тем — тема смерти — предстает в двух своих ипостасях: смерть как уничтожение главной ценности человека — его жизни и смерть как условие новой, высшей и блаженной жизни духа.

Наряду с так называемыми вечными темами возникают и новые, из нового исторического опыта. В XIX веке наряду с темой природы, в противостоянии этой теме, утверждается новая, урбанистическая тема, тема города с его красотой, мощью, ужасом и жестокостью. Урбанистическая тема в свою очередь скоро становится традиционной.

Большие темы лирики не всегда «вечные», но всегда экзистенциальные в том смысле, что они касаются коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей и порой имеют источники в самых древних представлениях.¹ Это темы жизни и смерти, смысла жизни, любви, вечности и быстротекущего времени, природы и города, труда, творчества, судьбы и позиции поэта, искусства, культуры и исторического прошлого, общения с божеством и неверия, дружбы и одиночества, мечты и разочарования. Это темы социальные, гражданские: свободы, государства, войны, справедливости и несправедливости. Жизненной темой может явиться и самое авторское я, и самый процесс поэтического осознания жизни. Процесс творчества в качестве высшей творческой ценности — соотношение, характерное для декадентства XX века, с его солипсическим сознанием.

При всем многообразии поэтических модификаций, при новизне социального наполнения, тематические архетипы прощупываются в произведениях даже самых неканонических. Подготовленный читатель лирики владеет некоторым кругом экзистенциальных тем, набором ответов на вопрос — о чем это стихотворение? Приступая к стихотворению, читатель не знает еще, какую тему он встретит. Но подготовленный читатель готов заранее встретить какую-то из экзистенциальных тем. Он ждет ее и узнает по первому намеку. Тема включается со своим эмоциональным тоном, создает определенную установку, управляющую движением смысла. Читатель полу-

¹ Понятие «экзистенциальный» не следует смешивать с «экзистенциалистским», то есть представляющим философию экзистенциалистов.

чает ключ к прочтению. Не будем понимать это прямолинейно. Стихотворение не обязательно охвачено одной темой; разные ценностные темы могут в нем скрещиваться. Тема разветвляется производными, образует иерархию подтем. Экзистенциальная тема в лирике не всегда выражена словесно, иногда она только мерцает, мелькает, появляется с тем, чтобы исчезнуть, порой появиться снова.

Ключевые темы обнаруживают в тексте свое присутствие разными способами, связанными с разными типами поэтической символики. Одно из возможных типологических различий этих способов можно определить как противопоставление поэтической дедукции и поэтической индукции. Следует всячески подчеркнуть условность этих терминов, несколько не претендующих здесь на точное значение, которое они имеют в логике. Это всего лишь метафора, удобная для обозначения явлений, о которых дальше пойдет речь. К тому же не надо мыслить эту противоположность схематически — в виде двух четко разделенных типов поэзии. На практике все это существует и во множестве переходных и смешанных форм.

Поэтическая индукция — движение к экзистенциальной теме от частного. Дедуктивное мышление в поэзии, напротив того, предполагает, что эта тема заранее задана или заявлена. Варьируясь, она разворачивается, проигрывается по частям. Б. В. Томашевский считал такое разворачивание трехчастным. «Лирическое разворачивание темы напоминает диалектику теоретического рассуждения, с той разницей, что в рассуждении мы имеем логически оправданный ввод новых мотивов... а в лирике ввод мотивов оправдывается эмоциональным разворачиванием темы. Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения...»¹ Здесь описана именно лирическая дедукция.

Лирическая дедукция и индукция соответствуют двум великим эстетическим силам — символическому обобщению и той детализации, которая доступна только художественному восприятию мира. Эти подробности, вычленен-

¹ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика, с. 181—182.

ные, динамические, увеличенные, двадцатый век — век кино — назвал крупным планом. Индукция соотносится с конкретностью, которой в искусстве противостоит обобщенно идеальное, — картина идеального мира, изображенного языком предустановленных ценностей и значений. Так определяется еще одно противопоставление: эстетическая нормативность — индивидуализация средств выражения. Лирическая индукция требует конкретности и индивидуализации, но не всякий индивидуализированный контекст индуктивен (к этому я еще вернусь).

В историческом разрезе дедуктивная лирика — это прежде всего лирика традиционных поэтических формул. В наиболее чистом и последовательном виде этот способ осуществлялся в строго жанровой поэзии. Термин «жанр» употребляется в разных смыслах, иногда достаточно неопределенных. Когда мы, например, говорим вообще о жанре романа или поэмы, или когда в жанровых понятиях классифицируем стихи эпохи полного распада жанровой системы. Жанр в строгом смысле — это целенаправленное взаимодействие подчиненных определенным правилам элементов, на которые произведение может быть разложено. В повое время кульминация жанрового мышления — это иерархическая система классицизма XVII—XVIII веков.

В жанровой лирике каждый жанр — сочетание предустановленной темы, правилами предписанных стилистических, а также метрических средств, определенной эмоциональной настроенности (ода — восторг, элегия — печаль, идиллия — умиление, сатира — горечь, гнев). Каждый жанр имеет свой круг ценностей, следовательно, свои заданные экзистенциальные темы. Для оды это темы религиозные, государственные, революционные; для элегии или близкой к ней медитации — любовь (со всеми подтемами), смерть, быстротечность времени, природа и т. д.

К оде или к элегии читатель приступает с ожиданием обещанных ему тем и соответствующего стилистического строя. Жанровая поэзия непременно пользуется *стилевым словом*, то есть словом, которое свою эстетическую ценность и свое значение приобретает заранее, за пределами контекста данного стихотворения — в контексте стиля, для такого-то жанра обязательного.¹ Не говоря

¹ О стилевом слове см. в моей книге «О лирике» (Л., 1964; 2-е изд. — Л., 1974), особенно гл. «Школа гармонической точности»,

уже о низших жанрах (басня, сатира, стиховая комедия), и эпос в какой-то мере был открыт словам, не прошедшим специальную эстетическую обработку. Но в высокой лирике отстоялся замкнутый, идеальный стиль, не терпящий никакого инородного тела. Язык предустановленных ценностей и значений, язык поэтической дедукции, в традиции закрепленных формулах несущий экзистенциальные темы.

Другой случай поэтической дедукции представляют собой лирические системы, пользующиеся условным кодом для посвященных, поэтическими шифрами представлений, существующих в пределах определенного мировоззрения. Таково, скажем, словоупотребление русских символистов. Кодовые слова несут на себе нагрузку символистических представлений. С каждым таким словом в текст открыто, дедуктивным образом включается какая-либо из экзистенциальных тем символизма, семантически организуя всю материю стихотворения, его контекст.

К 1901 году относится стихотворение Андрея Белого «Блоку»:

...Вонзивши жезл, стою на высоте.
Хоть и смеюсь, а на душе так больно.
Смеюсь мечте
своей невольню.

О, как тяжел венец мой золотой!
Как я устал!.. Но даль пылает.
Во тьме ночной
мой рог взывает.

Я был меж вас. Луч солнца золотил
причудливые тучи в яркой дали.
Я вас будил,
но вы дремали.

Я был меж вас печальнонеземной.
Мои слова повсюду раздавались.
И надо мной
вы все смеялись.

И я ушел. И я среди вершин.
Один, один. Жду знамений неожиданных.
Один, один
среди бурь туманных.

Все как в огне. И жду, и жду Тебя.
И руку простираю вновь бесцельно.
Душа моя
скорбит смертельно.

Здесь слова *жезл, мечта, золотой венец, рог, луч солнца, даль, туманные бури, огонь* — не просто условно поэтические слова, но код возглавлявшегося Белым московского символистического кружка «аргонавтов». ¹ Обоснованием механизма дедукции служит здесь самая суть символизма — представление о высших мистических реальностях, стоящих за словами. У того же Белого в сборнике «Пепел» отчетливо выражено индуктивное начало. Но это своеобразная лирическая индукция — вся проникнутая символистическим отношением к предметному, к тому же сопряженная с гротеском — со страшным, комическим, безобразным. Гротеск — характерная форма для индуктивной лирики Андрея Белого. Но каковы бы ни были эти формы, поэзия символистов свидетельствует о том, что и ей достался в наследство огромный опыт лирической индукции XIX века.

До XIX столетия высокая европейская лирика в целом тяготела к дедукции. Иначе обстояло дело в гротескных, шуточных, вообще низких жанрах, куда эмпирия всегда имела широкий доступ. Чистая лирика, непосредственно трактующая высшие человеческие ценности, была поэзией традиционных формул, устойчивых моделей, в принципе требовавших повторений и подражания. Это относится к античной лирике, к средневековой и ренессансной. Но дедуктивная поэтика, традиционная, идеальная поэтика *избранных слов* (выражение Пушкина), допускала отклонения. Учение о стилях, об их иерархии существовало издавна — со времен античности. Но на практике не существовало еще тех абсолютно замкнутых, насквозь просеянных и не терпящих ничего инородного стилей, которые выработал (на основе предшествующего опыта) только классицизм XVII века. До французского классицизма системы жанров и стилей существовали как системы открытые. Эмпирия, частное, жизненное сырье, на уровне лексики — просторечие могли туда просочиться, могли стать конструктивным элементом.

Уже на ранних стадиях развития литературы возникает движение от частного к обобщенной теме. В той или иной степени это характерно для римских элегиков, в осо-

¹ О словоупотреблении «аргонавтов» см. статью А. Лаврова «Мифотворчество „аргонавтов“». (В кн.: Миф — фольклор — литература. Л., 1978).

бенности же для Катулла. «...Лирическое стихотворение, — писал о Катулле И. М. Тронский, — чаще всего подается как динамическая реакция на мелкое, даже мельчайшее событие бытового или биографического порядка, реальное или фиктивное, но якобы пережитое автором. Друг вернулся на родину: изумление от неожиданности, радость, предвкушение удовольствий встречи, ликование! Событыльник стащил плащ: отборная брань, требование возврата, угрозы расправой! Катулл даже несколько афиширует легкость сложения «стишков» и случайность поводов для их внезапного составления».¹

Другой наш исследователь античной поэзии, М. Л. Гаспаров, считает, что частное в элегиях Катулла — это своего рода несовершенство, но несовершенство, оказавшееся продуктивным. «Переплавить опыт своих личных чувств в объективный лирический образ — такова была задача, с которой Катулл справлялся еще с трудом (именно непереплавленными кусками его переживаний и восхищаются читатели наших дней), а Корнелий Галл и Тибулл с Проперцием — все более и более полно и успешно. Овидий был завершителем этого процесса... ощущение личного опыта... исчезает из его стихов...»²

Опыт, бытовой и психологический, пробивающийся сквозь традиционные формы, присущ любовной лирике и средневековья, и Ренессанса, и, в особенности, барокко. В английской поэзии это например, Джон Донн, во французской еще раньше — Ронсар. Поэзия Ронсара изобилует традиционными поэтическими формулами, мифологическими и литературными реминисценциями и аллюзиями, скрытыми цитатами — в смешении с отдельными чертами частного, конкретного, с прорывами в просторечие. Ронсар (отвергнутый французскими классиками) теоретически и практически подготавливал классицизм, но в правила никак еще не укладывался поэт, призывавший употреблять «прекрасный низкий слог» в высокой любовной лирике.³ Только классицизм XVII века утвердил всепроникающую силу правил. Классицизм создал закрытый слог для разных высоких жанров, устойчивый, непроницаемый, избранный. Избранные слова с их гото-

¹ Тронский И. М. История античной литературы. Изд. 4, испр., Л., 1983, с. 340.

² Гаспаров М. Л. Три подступа к поэзии Овидия. — В кн.: Овидий. Элегии и малые поэмы. М., 1973, с. 17.

³ О стилистике Ронсара см.: Виппер Ю. Б. Поэзия Пляды, М., 1976.

вой эстетической ценностью и предустановленными значениями стали идеальным орудием поэтической дедукции.

Инерция классических правил (неотделимая от эффектов их нарушения) надолго пережила классицизм. В России эти явления оказались хронологически сдвинутыми, в роли классиков — очистителей языка, канонизаторов замкнутых стилей — выступают карамзинисты уже на рубеже XVIII — XIX веков (об этом писал Тьнянов). Поэты школы Жуковского — Батюшкова создали идеальный мир русской элегии, мир переходящих условных формул с их тончайшими вариациями. Батюшков оставил нам образцы замкнутого жанрового слога 1800—1810-х годов. Это гармонический подбор стилизованных слов с их заранее известной семантикой и готовой эстетической действительностью. Некоторые слова элегического словаря вовсе не являются тропами (*кипарисны лозы, звезда, роза, кудри* и т. п.); они сохраняют свое основное значение, но их предметное содержание вытеснено и замещено условным, равно действительным для разных контекстов. Это слова — знаки определенных ценностных представлений, определенных эмоций. Развешествленность — одна из основных форм дедуктивного поэтического мышления.

В 1820-х, особенно в 1830-х годах в русской поэзии совершается распад жанровой системы. Этому способствуют романтические веяния эпохи. Романтизм принес принципиальное смешение стилей и освобождение стихотворения от точных жанровых моделей, служивших ключом к его прочтению. Распад жанров, предвещавший становление поэзии нового типа, сопровождается, таким образом, индивидуализацией контекста. Контекст данного стихотворения оказывается независимым единством, в котором получают свое поэтическое значение слова, не прикрепленные заведомо к определенному стилю. Индивидуализация контекста становилась все интенсивнее по мере движения от 1820—1830-х годов к поэтике XX века. Сопровождалось ли это движение обязательным отказом от дедуктивного метода? Возможна ли вообще лирическая дедукция вне жанровой системы или вне литературных школ, прибегающих к кодовому словоупотреблению? Да, возможна, — если в индивидуализированный контекст непосредственно, минуя частное, включена экзистенциальная тема. Она может быть открыто сформулирована (я имею в виду *поэтическую фор-*

мулировку), а может быть введена скрытым, зашифрованным, метафорическим образом.

Тютчев в своих крайне индивидуальных контекстах прибегает охотно к открытым формулировкам, нередко совпадающим с зачином:

Люблю сей божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое таинственное Зло...

Или:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Эти стихи живут уже не по законам жанров и стилей, но они насыщены отвлеченными словами — носителями важных поэтических значений. То же у Баратынского. Поздний Баратынский непредсказуем, в каждом почти стихотворении «Сумерек» движение поэтической мысли образует неповторимую сюжетную структуру. Но структуру, подчиненную открыто заявленной экзистенциальной теме. Например, теме бесцельности существования:

На что вы, дни? Юдольный мир явления
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

Наряду с подобной открытой лирической дедукцией существуют и другие дедуктивные ходы. У Мандельштама, например:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит бог, есть музыка над нами —
Дрожит вокзал от пенья аонид.
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.

На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон,
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

(«Концерт на вокзале»)

Весь текст здесь как бы находится под током экзистенциальных тем. Но они не заявлены афористически, как у Баратынского и Тютчева, а зашифрованы метафорами, скрыты под трансформирующим словесным слоем. К тому же типу принадлежат и многие другие стихотворения зрелого Мандельштама.

Начиная с романтизма поэтика контекстуальная вытесняет все более поэтику стилевую. Поэтическая дедукция вполне совместима с индивидуализацией контекста, но индивидуализированные стиховые контексты открывали в то же время широкую дорогу индуктивному способу создания поэтической символики. В лирике индукция — это единичность поэтической ситуации. Это частное, но непременно устремленное к общему, расширяющееся, тяготеющее к символизации. Таков основной закон поэзии.

Индуктивная конкретность может быть конкретностью и внешнего и внутреннего мира — предметной, психологической, событийной. Событийность предстает то в автобиографической форме, то в форме исторических или культурных реминисценций. Иногда она населяет стих персонажами, которые могут даже вытеснить автора и занять его место. Тем не менее, по своему отношению к изображаемому, лирика остается лирикой — будь то социально заостренная «ролевая лирика» Некрасова¹ или экзотика фабульных стихотворений Брюсова.

Сохранение предметных значений — решающая предпосылка лирической индукции, но образует индукцию вовсе не всякая предметность. Для этого недостаточно отдельных предметных черт, сопровождающих тему в ее развитии. Для того чтобы явиться способом поэтического видения, индукция должна предстать нам как самоценная познавательная структура, как ракурс бытия, через который мы проходим на пути к экзистенциальной теме.

Дедукция и индукция порождают разные типы поэтической символики, потому что связаны с разным отно-

¹ О «ролевой лирике» Некрасова см.: Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978, гл. 11.

шением к лирической ситуации (ситуация обобщенная или индивидуальная, единичная), к реалиям (вытеснение или сохранение предметного содержания), к литературному времени и пространству. Проза и стихотворный эпос предлагают иллюзию физического времени и локализованного пространства, в котором размещаются вещи, движутся персонажи, совершаются события. Но в чистой лирической поэзии лирическое событие как бы продолжает бесконечно совершаться в условном бесконечно затянувшемся настоящем. Лирическим же пространством является авторское сознание, сознание поэта. Оно вмещает лирическое событие, и в нем свободно движутся и скрещиваются ряды представлений, в том числе самые непредсказуемые и отдаленные; отвлеченное встречается с конкретным, субъективность с действительностью, прямое значение с символическим. Совмещение этих рядов не требует мотивировок, кроме той мотивировки, что совершается оно в авторском сознании. Поэтическая индукция локализует, однако, лирическую ситуацию в подобии трехмерного мира, тем самым локализуя ее и во времени, и строит, таким образом, подобие эпического, прозаического пространства. Все же и в этих случаях лирическое я продолжает выполнять свое назначение — эпическое пространство как бы вмещено во всеохватывающее пространство сознания лирического поэта.

Итак, индуктивный способ поэтического видения имеет свои условия. Это конкретность ситуации единичной и в то же время символически расширяющейся. Контекстуальность, то есть непредсказуемость индивидуальных поэтических значений, обусловленных данным контекстом. Это пространственно-временная локализация. Это, наконец, требование структурной целостности, в силу которого частное должно предстать ракурсом бытия, а не попутно вторгшейся эмпирической деталью.

В конце 1820-х — в 1830-х годах все эти условия выполнила поэзия Пушкина, совершившего в лирике великий переворот. Пушкин начинал в пределах условных стилей школы Жуковского — Батюшкова. Зрелый же Пушкин показал, что слово может полностью сохранять свое первичное, основное значение и свое вещественное содержание, осуществляя при этом безграничные смысловые потенции. Эти потенции Пушкин ищет не столько в замещении смысла — что свойственно тропам, — сколько в обогащении слова новыми, возникающими из контекста значениями. Лирическое слово — больше самого

себя. На этом и основана возможность поэтической индукции; она отправляется от частного и непременно находит выход в экзистенциальную тему.

Задолго до Пушкина существовала уже мощная державинская предметность. Но эта эмпирия либо достоинство произведений, написанных, по выражению Державина, в «забавном русском слоге», либо она стихийно вторгается в возвышенную поэтическую речь, свободно сочетаясь с ее условно-метафорическим строем. У позднего Пушкина индуктивные ходы связаны с новым, реалистическим восприятием действительности, в которой любое явление может стать источником ценности и объектом эстетического преобразования. К индукции тяготеет далеко не вся поздняя лирика Пушкина (Пушкину свойственно до самого конца создавать стихи разного типа, в разных стилистических ключах), но подобная тенденция существует в лирике Пушкина со второй половины 1820-х годов.

В 1829 году написано «Я вас любил: любовь еще, быть может...», где экзистенциальная тема стихотворения включается сразу, первыми же словами. Иначе строится стихотворение того же года «Зимнее утро». «Зимнее утро» — один из образцов пушкинской обманчивой простоты, которая часто скрывает сложные, многоплановые построения. Г. Гуковский, В. Виноградов и другие исследователи писали о пушкинском чувстве стилей, об обращении Пушкина к разным культурам, многообразном использовании стилей, в том числе узнаваемых современниками стилей отдельных писателей. В «Зимнем утре» лирическое движение проходит через пласты разных стилей с традиционными их признаками. Целое же сплавлено в неповторимо новый контекст благодаря господствующей в этом контексте индукции.

Строфа первая:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

Первый стих дает здесь пространственно-временную локализацию. Дальше следуют строки в ключе эротической поэзии Батюшкова и раннего Пушкина. Узнаваемые формулы этой поэтики: *друг прелестный, красавица, со-*

мкнуты негой взоры. Строфу заключает мифологический образ в духе той же поэтики начала века.

Строфа вторая:

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,
На мутном небе мгла носилась;
Луна, как бледное пятно,
Сквозь тучи мрачные желтела,
И ты печальная сидела —
А нынче... погляди в окно...

Батюшкова сменяет Жуковский (особенно балладный). Романтический пейзаж — луна, мгла, тучи (луна сквозь тучи). Но все перестроено продолжающейся локализацией. *Печальная сидела, погляди в окно* — это конкретная, единичная ситуация. Неромантическая трагика романтического пейзажа поддерживается просторечными *нынче, вечор*.

Строфа третья:

Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Локализация усиливается. Дана пейзажная картина, с точным распределением цветов, света и тени, со словами, полностью сохраняющими свое предметное значение, наглядность, — «ель сквозь иней зеленеет».

Строфа четвертая:

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запречь?

Локализация достигает высшей точки — ситуация переносится в ограниченное пространство данной комнаты. Строится прозаическое пространство с предметными, зримыми атрибутами этой ситуации. С господством частного соотнесена пушкинская «фламандщина», прозаизмы: *трещит, лежанка, кобылка*.

В то же время образы строф третьей и четвертой в высшей степени обладают расширяющимся значением. Это пушкинский ценностный комплекс прекрасной при-

роды, усадебной жизни, русской зимы, русской деревни. Он сменяет батюшковские анакреонтические ценности первой строфы.

Строфа пятая:

Скользя по утреннему снегу,
Друг милый, предадимся бегу
Нетерпеливого коня
И навестим поля пустые,
Леса, недавно столь густые,
И берег, милый для меня.

Пятая строфа внезапно отрывается от частного. Вместе с изменением эмоционального тона возникают опять обобщенные поэтические формулы. Замечательно в этой связи, что *кобылка бурая* предыдущей строфы превращается в *нетерпеливого коня*. Все это знаменует выход из частного в завершающую экзистенциальную тему. Оказывается, ослепительный зимний пейзаж — это тоже утрата, прощание, прощание с любимой осенью. «Поля пустые, леса, недавно столь густые» — это неумолимое течение времени. Эмоциональный тон высокой элегии окрашивает последнюю строфу и ее последний стих: «берег, милый для меня», запечатлевший личную, интимную связь поэта со всем комплексом природы и деревни.

Так в последних строках разрешается все это глубинное, сложное сплетение разных стилей и тональностей стихотворения, казалось бы хрестоматийно ясного. Батюшков, Жуковский, «фламандщина», высокая элегия — все вмещено единичным лирическим событием. Индукция разрешилась экзистенциальной темой произведения, бросившей на него обратный свет.

«Осень», «Вновь я посетил. . .» — великие образцы индуктивного метода в лирике Пушкина 1830-х годов. Конкретность Пушкина не всегда предметна. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» — скорее пример психологической конкретности. В них есть элемент локализации, осуществляемый и самим заглавием, и образом часов, чей ход «раздается близ меня». Но в основном это тончайшие колебания и переходы душевных состояний пораженного бессонницей человека.

Экзистенциальная тема стихотворения «Полководец» — тема неблагодарности современников, тщеты не оцененного подвига, но к ней читатель выходит, пройдя через двойную локализацию — пространственную локализацию автора в зале Зимнего дворца, украшенном

портретами деятелей 1812 года, и событийно-историческую локализацию героя, Барклай-де-Толли.

Открытия позднего Пушкина предопределили индуктивное начало в поэзии Лермонтова последних лет, Некрасова, Фета. Поэтика Фета — удивительное скрещение традиционных поэтических формул, порой даже банальных, с резкими чертами частного и конкретного (о конкретности Фета подробно писал в своих работах о нем Б. Я. Бухштаб).

Как мошки зарею...

Начало стихотворения в высшей степени частное. Но вслед за этим — набор прекрасных в своей испытанной действенности формул:

Как мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся;
С любимой мечтою
Не хочется сердцу расстаться.

Но цвет вдохновенья
Печален средь буднишних терний.
Былое стремленье
Далеко, как отблеск вечерний.

Еще смелее скрещения в позднем стихотворении:

Только в мире и есть, что тенный
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
...Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Последний дистих стихотворения, точнее даже последний стих перестраивает весь текст. *Кленов шатер, задумчивый взор* — это общепоэтические фразы с выветрившимся предметным содержанием. А вот *пробор* — это частное, не предусмотренное никакими традиционными перечислениями признаков женской красоты. И это частное — не мимоходом вклинившееся в текст, но конструктивное, именно та строка, ради которой написано стихотворение. Она сразу локализует лирическую ситуацию в пространстве, сообщая и шатру кленов, и детскому взору ретроспективную конкретность.

В конце XIX века вырабатывается язык новой поэтической условности — кодовое словоупотребление поэзии

символистов. Постсимволисты — как это обычно бывает — и наследовали своим предшественникам, и боролись с ними, требуя трехмерности, разговора на языке земных ценностей. О языке символистов Мандельштам в пылу спора писал: «Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца». ¹

Из поэтов старшего поколения постсимволисты опирались на Иннокентия Анненского, признавали его решающее влияние. Прежде всего это поэты акмеистического круга, но не только, — воздействие Анненского испытал даже Маяковский (о чем писали). Из всех символистов Анненский (кроме Блока) и сейчас самый живой и актуальный. Анненский фигура переходная. При отсутствии у него организационных связей с символистами — есть связь принципов поэтики. Хотя символизм Анненского не метафизический, а скорее психологический, символизм сцеплений и соответствий — в бодлеровском смысле, «ассоциативный символизм», ² как сказал о нем Вячеслав Иванов. Наряду с образами, сохраняющими свою предметность, точно увиденными. — слова в явно символической функции: *маятник, часы, смычок, скрипка, выдыхающийся детский шар* и т. д. Для Анненского характерны два типа поэтической символики. С одной стороны, символика дедуктивная, коренящаяся в поэтике символизма. ³ С другой стороны — индуктивные ходы, расширяющееся движение от частного, не столько даже от предметного, сколько от необычайно конкретных психологических ситуаций. Этой именно стороной Анненский повернут к будущему развитию русской лирики.

Одно из лучших творений Анненского — «Мучительный сонет»:

Едва пчелиное гуденье замолчало,
Уж ноющий комар приблизился, звеня. . .
Каких обманов ты, о сердце, не прощало
Тревожной пустоте оконченного дня.

¹ Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 48.

² Иванов Вяч. О поэзии И. Ф. Анненского. — Аполлон, 1910, № 4, с. 18.

³ Здесь приходится иметь дело с двойным значением термина «символика», «символизация». Символическое преобразование имеет место во всяком поэтическом произведении. В то же время речь может идти о символизации в специфическом ее понимании школой символистов.

Мне нужен талый снег под желтизной огня,
Сквозь потное стекло светящего устало,
И чтобы прядь волос так близко от меня,
Так близко от меня, развившись, трепетала.

Мне надо дымных туч с померкшей высоты,
Круженья дымных туч, в которых нет былого,
Полузакрытых глаз и музыки мечты,

И музыки мечты, еще не знавшей слова. . .
О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!

В первом двестишии первого катрена слова сохраняют свое основное значение и свою предметность. Замечу, что ноющий комар имеет прообраз у Фета: «Плачь, комар пропойт. . .». Это — «Жду я, тревогой объят. . .», одно из лиричнейших стихотворений Фета. Второе двестишие дает очень сложный, очень индивидуальный психологический поворот, конкретность психологического ракурса. Во втором катрене индукция продолжается. Предметны *потное стекло, желтизна огня, прядь волос*. С *прядью волос* открыто вторгается в стихотворение тема любви.

В двух катренах совершается пространственная локализация. Лирическое событие прикреплено к некоторому месту. На талый снег через стекло окна падает свет лампы. Можно представить себе загородный дом. Может быть, застекленную террасу загородного дома, где зажжена лампа, где развилась прядь волос рядом сидящей женщины. И опять Фет:

Мы одни; из сада в стекла окон
Светит месяц. . . Тусклы наши свечи.
Твой душистый, твой послушный локон,
Развиваясь, падает на плечи.

Лирическое движение «Мучительного сонета» зарождается в локализованном пространстве, в его частностях и подробностях. Но Анненский поэт сложного семантического рисунка, любивший колеблющиеся смыслы (теоретически он проповедовал в поэзии «недосказы»). В двух катренах сонета пространство в плане реалий двоятся, реалии не увязываются. Что такое талый снег? Самая ранняя весна? Или оттепель? Это не связывается в одну картину с пчелами и комаром. Решение этой загадки — в самом тексте: «Мне нужен талый снег. . . И чтобы прядь волос. . .» Далее: «Мне надо дымных туч. . .» Это

не изображение существующего, а только мыслимое, желаемое. Из внешнего мира оно перенесено в пространство сознания поэта. Талый снег, потное стекло, прядь одновременно и локализованы и делокализованы. Сложный, двойной ход. Пространство авторского сознания объемлет и то локализованное пространство, в котором существуют образы пчел, комара.

Первый терцет, с его подчеркнуто условным, традиционным поэтическим языком, отрывается от предметного, индуктивного ряда и выводит в экзистенциальную тему стихотворения. Она нарастает во втором терцете и кульминации достигает завершающей метафорой огня жизни. Слова, представляющие оба типа поэтической символики, окрашивают друг друга. Одно и то же слово оказывается в разных семантических рядах. «Дымные тучи с померкшей высоты» — здесь тучи еще предметны и сохраняют свое основное значение. Но в следующем стихе терцета тучи уже стали метафорой: «Круженья дымных туч, в которых нет былого. . .» В первый раз дымные тучи стоят в ряду с талым снегом, стеклом, прядью волос; во второй раз — с «музыкой мечты, еще не знавшей слова».

То же происходит с образом огня. В первый раз (второй катрен) — это огонь, освещающий талый снег. Во второй раз (второй терцет) это огонь — символ жизненной силы. В первый раз эпитет стекла (потное) подчеркнуто материализует светящий сквозь него огонь. Но в то же время он светит устало. Это одухотворение огня предвещает его конечное метафорическое значение.

Лирическое движение «Мучительного сонета» захватывает на своем пути вещи и душевные состояния в их индивидуализированных ракурсах, с тем чтобы выйти в мир условных, традиционных поэтических образов и раскрыть экзистенциальную тему сонета метафорой огня жизни. Напомню тютчевское:

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я проснял бы — и погас.

В «Мучительном сонете» обнаруживается взаимодействие двух начал поэтики Анненского. Индуктивное ее начало особенно очевидно при сравнении с поэтикой ран-

него Блока.¹ Вот, например, стихотворение из цикла «Стихов о Прекрасной Даме». В нем тоже ситуация любовной встречи и тоже сопряженная с высшими жизненными ценностями, но решение совсем другое:

Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я любил твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив.

Были странны безмолвные встречи.
Впереди — на песчаной косе
Загорались вечерние свечи,
Кто-то думал о бледной красе.

Приближений, сближений, сгораний —
Не приемлет лазурная тишь. . .
Мы встречались в вечернем тумане,
Где у берега рябь и камыш.

Ни тоски, ни любви, ни обиды,
Все померкло, прошло, отошло. . .
Белый стан, голоса панихиды
И твое золотое весло.

(1902)

В своем дневнике 1918 года Блок предложил комментарий к «Стихам о Прекрасной Даме». Комментарий этот выявляет два момента: во-первых, «Стихи о Прекрасной Даме» содержат множество реалий — в том числе бытовых, — связанных с отношениями Блока и Л. Д. Менделеевой; во-вторых, реалии эти полностью дематериализуются и поглощаются кодовыми значениями. Так, например, таинственные «пять изгибов сокровенных» оказываются линиями Васильевского острова, по которым Любовь Дмитриевна ходила на Высшие женские курсы. Но разгадка в данном случае разрушила бы текст стихотворения. Она и остается за его пределами, а текст остается загадочным.

В стихотворении «Мы встречались с тобой на закате. . .» также есть реалии — двое в лодке, церковь на косе. Есть предметы: весло, платье, рябь, камыш. Но все это развеществляется, попадая в один ряд с такими словами, как *закат*, *туман*, *лазурь*, — знаками общесимволистического кода и в то же время индивидуально блоковского, закрепленного в его ранних циклах.

¹ У позднего Блока соотношение между реалиями и подобиями иное. Этим вопросам посвящена моя статья «О прозаизмах в лирике Блока» (Блоковский сборник. Тарту, 1964).

«Ты веслом рассекала залив. . .» — казалось бы, предметно, но в последней строке весло оказывается золотым. Это не только метафора (закат позолотил весло), но и символ. Сравним с этим символический мотив золота у Белого в те же годы в сборнике «Золото в лазури», в стихах «Золотое руно», «Солнце» и других. Тот же мотив и у Бальмонта — в стихотворении «Будем как солнце. . .» (1902).

Другой «предмет» — платье. Но оно белое. Белый, как и золотой, имеет кодовое значение. Символистический шифр содержал самый псевдоним Бориса Бугаева — Андрей Белый. Символику белого цвета находим и в другом стихотворении Блока, написанном месяцем раньше:

Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни — строга и гневна. . .

Свечи — не просто свечи. Они загораются в церкви, где слышны голоса панихиды. В контексте развеществляются и другие предметные детали — рябь, камыш. Камыш к тому же имел свою символистскую традицию, — после знаменитых бальмонтских «Камышей»:

Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

(1895)

Кодовые слова несут экзистенциальную тему стихотворения — соловьевскую идею цикла «Стихов о Прекрасной Даме». Вместо эмпирической ситуации прогулки в лодке — дедуктивный ход. Вместо пространственно-временной локализации — в отвлеченном лирическом пространстве сознания поэта совершается вневременное лирическое событие.¹

Постсимволисты искали конкретность, трехмерность. Любопытно, что у старшего из них, Кузмина, есть теоретические высказывания, прямо провозглашающие необходимость индукции, культуры частного. В 1923 году в альманахе «Абракада» (№ 3) опубликована была де-

¹ Есть, конечно, случаи, когда в ранних стихах Блока слова сохраняют свое предметное содержание, но это именно отдельные случаи, не имеющие конструктивного значения.

кларация группы «эмоционалистов», возглавлявшейся Кузминым: «Исходя из частного и неповторимого, искусство расширяется до общего, всенародного и всемирного. Обратный путь немислим. Из частичной, конкретной любви познается любовь к человечеству, а не наоборот. Полагать исходной точкой общее чувство, общий канон. . . бессмысленное преступление и ложь.

Идти, расширяясь вверх, а не сужаясь вниз».

Из «частного и неповторимого» исходили ранняя Ахматова, Мандельштам периода «Камня». Особое положение в этом плане занимает поэзия Пастернака, в первую очередь решающий для раннего Пастернака сборник «Сестра моя жизнь». О вещности Пастернака много уже сказано, начиная от «Промежутка» Тынянова и до наших дней. Но вещи Пастернака не локализованы в пространстве. Это своеобразная, делокализованная предметность. Писали уже и о бурном напоре пастернаковского стиха. Мир Пастернака несется, находится в состоянии вихре-вращения. Вещи поэтому срываются со своих мест и прорывают границы своей локализации. Они выплескиваются из этих границ в пространство сознания поэта, в котором все возможно, любое чудо сочетаний.

Но дело еще и в том, что у Пастернака слова, означающие предметы, душевные состояния и сохраняющие свое основное значение, и слова-метафоры, слова — члены сравнения эквивалентны.

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
Там книгу читает Тень.

Начало здесь вполне индуктивно. «В трюмо испаряется чашка какао, Качается тюль. . .» — возникла конкретная, единичная ситуация, ее атрибуты размещены в определенном пространстве. Таких ситуаций у Пастернака много. Но в дальнейшем оказывается, что в общем неудержимом напоре и потоке чашка какао, тюль, трюмо, сосны существуют на равных правах с очками палисадника, с читающей книгу тенью (Тень — с большой бук-

вы). Тем самым созидаемое по прозаическому принципу — индуктивное — пространство разрушено.

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка,
Еще мучительно звучит
В названьях Ржакса и Мучкап.

Я их, как будто это ты,
Как будто это ты сама,
Люблю всей силою тщеты
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме — кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло.

Чей шепот реял на брезгу?
О, мой ли? Нет, душою — твой,
Он улетучивался с губ
Воздушной капли спиртовой.

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно. Как стон.
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.

Ржакса и Мучкап — села Тамбовской губернии¹ — как пельзя более конкретны; это в высшей степени частный случай. Но все стихотворение построено как сложная сеть уподоблений; вещи — это члены сравнения. Предлог *как* управляет строем стихотворения. Даже названия Ржакса и Мучкап — это *как будто* любимая женщина: «Я их, как будто это ты...». В стихотворении «Марбург» Пастернак говорит, перефразируя Гете: «И все это были подобья». Предметов много, и сами по себе они вполне трехмерны. «В астме кисея» — это колебание кисеи (кисейных занавесок) под ветром сравнивается с затрудненным дыханием. Зрительно представим мыс, с трех сторон озаренный пеной прибоя. Но мыс этот только член сравнения. Кисея тоже. Ни мыс, ни кисея, ни антресоль не локализованы в пространстве. С этой делокализованной предметностью у Пастернака связано своеобразное соотношение дедукции и индукции. Пастернак

¹ Пастернак считал их селами Балашовского уезда Саратовской губернии (что явствует из его пометки на рукописи). На эту ошибку Пастернака указано в комментарии к «Избранному» 1985 г.

индуктивен в том смысле, что он видит мир сквозь множество непредсказуемых подробностей, неповторимых ракурсов. В мире Пастернака поистине царит «всесильный бог деталей», но нет в нем того индуктивного порядка (от частного к экзистенциальному), как, скажем, в мире Ахматовой (ранней).

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко,
На столе забыты
Хлыстик и перчатка.

Круг от лампы желтый,
Шорохам внимаю,
Отчего ушел ты?
Я не понимаю.

Радостно и ясно
Завтра будет утро,
Эта жизнь прекрасна,
Сердце, будь же мудро.

Ты совсем устало,
Бьешься тише, глуше...
Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

Предметные образы в прозаическом, индуктивно построенном пространстве. Вместе со строкой «Отчего ушел ты» — вторгается тема любви. Хлыстик и перчатка оказываются ее атрибутами. В третьей — четвертой строфах экзистенциальная тема нарастает вплоть до выхода в тему бессмертия. Построение отчетливое — как бы по формуле Кузмина: «идти, расширяясь вверх».

Этой логики индуктивного движения совсем нет у Пастернака, у него спутаны ходы от частного к обобщенному и от общего к частному. Экзистенциальные темы книги — природа, любовь, жизнь и утверждение жизни — открыто, формулами вторгаются в текст, появляются и исчезают, рассыпаясь множеством частных и подробностей. Существенны в этой связи соображения Р. Якобсона о метонимичности Пастернака; он считает смежность более конструктивным принципом поэзии Пастернака, нежели столь очевидную ее метафоричность.¹

Открытое присутствие «вечных», аксиологических тем имеет особое значение для поэзии Пастернака, для оп-

¹ См.: Jakobson Roman. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. — Slavische Rundschau, VII, 1935, p. 357—374.

равдания сочетаемости, совместимости далеких по своим признакам, разноприродных, разнонаправленных слов. Проблема поэтической сочетаемости существует на разных уровнях: предметно-логическом, грамматическом, лексическом, стилистическом, смысловом. Принцип сочетаемости слов всегда был одним из важнейших в поэзии, нередко определяющим для школ и направлений (например, принцип стилистической сочетаемости или несочетаемости для классицизма XVII—XVIII веков). XX век окончательно освободил поэзию от норм и канонов, но и в самых свободных поэтических системах непременно существует тот или иной принцип связи, сочетаемости.

Пастернак шел от футуризма, ушел от него, но сохранил футуристическое отрицание всех существующих правил совмещения поэтических образов.¹ Но именно потому открыто присутствующие, заявленные экзистенциальные темы для него так важны. Это смысловые доминанты, которые управляют разноприродными словами, сводят их воедино и возводят к общей первооснове.

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка...

Первая строка стихотворения дает эмоциональный и смысловой тон. Она сообщает читателю о том, что стихотворение написано о любви. И все эти из далеких друг от друга рядов пришедшие *Ржакса* и *Мучкан, кисея, антресоль, капля спирта, мыс* — все они становятся знаками любви, любовной вражды и разлуки. У них есть общее смысловое поле.

Без этих связей мир Пастернака распался бы на множество частных. И Пастернак сверх всего выявляет эти связи системой тематически значимых заглавий. Нельзя воспринять и понять книгу «Сестра моя жизнь», не учитывая поэтики ее заглавий. Заглавия имеют отдельные стихи, еще весомее тематически развернутые заглавия разделов: «Развлечения любимой», «Песни в письмах, чтобы не скучала», «Попытка душу разлучить», «Возвращение». Эти заглавия — дедуктивные ходы Пастернака. И над всей системой заглавий надстраивается ключевое заглавие сборника: «Сестра моя жизнь». Жизнь и есть всеобъемлющая экзистенциальная тема сборника.

¹ О семантических принципах Пастернака см.: Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — В кн.: Структурная типология языков. М., 1966.

Вещи самые непредсказуемые и несвязуемые — будь то «мухи мучкапской чайной» или трясущаяся антресоль — все это явления жизни, тем самым они значительны и прекрасны. И имеют право на совмещение.

Поэзия позднего Пастернака опирается на другие основания. Поздний Пастернак склонен рядопологать слова, объединенные близкими признаками. При этом его стих сохраняет свою многопредметность. Многопредметность при сближенности значений приводит к широкому применению линейного перечисления (вместо сталкивания далеких смысловых рядов):

Великолепие выше сил
Туши, и сепии, и белил.
Синих, пунцовых и золотых
Львов и танцоров, львиц и франтих.
Реянье блузок, пенье дверей,
Рез карапузов, смех матерей.
Финики, книги, игры, нуга,
Иглы, ковриги, скачки, бега.

Это о рождественской елке («Вальс с чертовщиной»). Конечно, это крайний случай, но тенденция к перечислению вообще свойственна позднему Пастернаку. Программное стремление (начиная с 30-х годов) к ясности и простоте обернулось под конец отречением от принципа «Сестры моей жизни», где все замещает и все объясняет все. Ясность позднего Пастернака — это не прозрачная «прекрасная ясность» Кузмина, не ахматовская точность. Это ясность без лаконизма — по-прежнему мир загроможден предметами и понятиями, только между ними теперь ясные оинтаксические и логические связи. Как если бы теснящиеся понятия и вещи вышли на плоскость из клубка таинственных совмещений, к которым Пастернак был неповторимо призван. Раннему Пастернаку присуще парадоксальное сочетание предметности с делокализованностью, видение мира через частное и подробное с декларативным включением экзистенциальных тем.

Лирическая индукция, возродившаяся в послесимволистической поэзии, в высшей степени характерна и для поэтического мышления наших дней. Из самых разных современных поэтов можно было бы привести множество примеров движения от частного к обобщенному. Остановлюсь на стихах Александра Кушнера, потому что Кушнер поэт, у которого индуктивность особенно принципиальна, осознанна, даже объявлена. Ход от подробностей

жизни к отношениям с жизнью настолько декларативен, что становится сюжетом стихотворения, — например, стихотворения «Я шел вдоль припухлой тяжелой реки...», повествующего о том, как частное открывает смысл общего, оправдывает самый факт существования:

Я б жизнь разлюбил, да мешает канат
И запах мазута, веселый и жгучий.
Я жизнь разлюбил бы — мазут виноват
Горячий. Кто мне объяснит этот случай?
И липы горчат.

Не надо, оставьте ее на меня,
Меня на нее, отступитесь, махните
Рукой, мы поладим: реки простыня,
И складки на ней, и слепящие нити
Дождливого дня.

Еще один пример:

Сквозняки по утрам в занавесках и шторах
Занимаются лепкою бюстов и торсов.
Как мне нравится хлопанье это и шорох,
Громоздящийся мир уранид и колоссов.

В полотняном плену то плечо, то колено
Проступают, и кажется: дыбятся в схватке,
И пытаются в комнату выйти из плена,
И не в силах прорвать эти пленки и складки.

Мир гигантов, несчастных в своем ослепленье,
Обреченных все утро вспухать пузырями,
Опадая и опять, становясь на колени,
Проступать, приликая то к ручке, то к раме.

О, Пергамский алтарь на воздушной подкладке!
И не надо за мрамором в каменоломни
Лезть; все утро друг друга кладут на лопатки,
Подминают, и мнут, и внушают: запомни.

И все утро, покуда ты нежишься, сонный,
В милосердной ночи залечив свои раны,
Там, за шторой, круглясь и толпясь, как колонны,
Напрягаются, спорят и гибнут титаны.

Лирическое событие последовательно локализовано: утро, комната, окно, рамы, ручки, занавески и шторы. Поэтические подобия рождаются в совершенно конкретной среде, и занавеска уподобляется Пергамскому алтарю, ничуть не теряя своей материальности.

И пытаются в комнату выйти из плена,
И не в силах прорвать эти пленки и складки.

Так вступает в текст экзистенциальная тема плененного титанического духа, уходящая корнями в древнейшую традицию, тема Прометея. В своем романтическом варианте это тема демона, восставшего против бога. Современный поэт неромантической позиции возвращает ее нам размышлением над занавеской, которую треплет сквозняк.

У современных поэтов бывают и романтические позиции. Но Кушнер принципиально неромантичен — по самому положению его лирического я в его поэтическом мире. Это авторское я не называет себя поэтом (оно принадлежит вообще человеку) и не служит темой своего лирического высказывания. Оно точка отсчета, угол зрения на явления внутреннего и внешнего мира.

Напомню еще раз, что вовсе не собираюсь отчетливо делить поэзию на дедуктивную и индуктивную. Речь идет не о жестких рубриках, но только о принципах и тенденциях.

Все здесь сказанное не следует понимать оценочно. Пути поэтической дедукции и пути поэтической индукции в истории равно отмечены высокими достижениями. Индукция не «лучше» — она свойственнее сознанию современного поэта и его читателя. Индивидуализированный контекст, единичная лирическая ситуация, путь через частное и подробное — это огромное расширение поэтического охвата бытия. В своем движении от частностей к ключевым темам стихотворение захватывает непредсказуемые жизненные ракурсы и повороты. Все мы подвержены соблазнам этой безгранично раздвигающей поэтической символики.

Почему великих писателей так часто не понимали современники и понимали потомки? Ведь не обязательно же потомки умнее современников. Да и не всегда и не ко всем великим писателям современники были равнодушны. Здесь всякий раз образуются сложные соотношения.

Рецензии на «Войну и мир» похожи сейчас на хулиганство. Никто (кроме Страхова) ничего не понял. Если кое-что в отдельности и понимали, то никто даже отдаленно не догадывался о масштабе. Впрочем, все признавали наличие «художественного таланта». Кто-то даже писал — хорошо, мол, что талант не первостепенный, потому что тогда это было бы очень вредно. Но так как это только талантливое изображение солдатских сцен, то беда небольшая. С Пушкиным проще, потому что для Пушкина масштаб нашел Белинский. Это момент вполне уловимый. Уловить же момент, когда были поняты размеры Толстого, — трудно.

«Война и мир» представлялась архаичной, не имеющей отношения к насущным вопросам времени. Между тем прошло некоторое количество лет, и люди стали мыслить и понимать себя по Толстому. Оказалось, что он выражает и в то же время формирует их сознание. Почему же это не обнаружилось в момент опубликования романов, которые и были фактом высшей, созидающей актуальности и современности?

Понятие современности включает ряд сосуществующих пластов, вернее, оно подобно сочетанию расходящихся концентрических кругов, из которых последние, наиболее удаленные от центра сегодняшнего дня, — уже расплываются в прошедшем и в будущем. Понятие современности аналогично условному и сложному понятию настоящего в применении к отдельному человеку.

Возьмите, например, человека на летнем отдыхе. Что такое его настоящее? Это неуследимо-мгновенное ощущение — папирса, которую он курит на прогулке, и в то же

время это прогулка в целом, и это тот отрезок времени, который он проводит в доме отдыха; и вместе с тем это его жизнь как она сложилась в определенный период, с тех пор как он поступил на новую службу, или женился, или переехал в этот город. И все эти слои разного охвата одновременно, но с разной степенью осознанности и ясности сходятся в условной и неуследимой точке переживаемого мгновения; одновременно, с разных дистанций, дают на эту точку.

Судьба писателя во многом зависит от соотношения его творческого временного ритма с ритмом исторического сознания читателей. Настоящий писатель всегда современен, но он может быть современен в очень разных ритмических категориях. Он бывает злободневным, бывает сезонным; он может уловить общественное настроение протяженностью в два-три года, может выразить поколение и может поднять проблематику века. Есть в литературе такие проблемы векового охвата — например, проблема личности. Чем шире исторический охват, тем меньше возможностей, что произведение окажется сразу же актуальным, ибо временные ритмы не совпадут.

Актуален был «Кавказский пленник», но не «Онегин»; великую лирику 30-х годов Пушкин не стремился печатать, он знал, что ее не поймут.

Иногда большое произведение совмещает актуальность разных объемов, от злободневных отражений до коренных проблем эпохи, которые, варьируясь, будут занимать людей десятилетиями. Иногда совмещение не происходит. Я имею в виду именно современное разных объемов, а вовсе не то *вечное* и *бессмертное*, что позволяет каждой эпохе по-своему осваивать искусство прошлого. Это никак нельзя смешивать, потому что у читателей разные ключи к произведениям современным и классическим. Это разные чтения.

Классика читатель принимает «как он есть», во всяком случае в его эстетических закономерностях. Современника читатель судит не по его, а по своим законам. Он предъявляет к нему требования. Если он нашел то, что его касается, он считает, что получил должное; если не нашел — он протестует по праву.

Читатель требует от писателя-современника, чтобы тот показал ему уже существующее, уже осуществляющееся, но еще *не увиденное*; он требует от современной литературы, чтобы она впервые за него осознала действительность, в которой он живет. Человек, особенно чело-

век реалистической эпохи, испытывает особое счастливое чувство, когда он может сказать — *похоже!* Похоже на всяческий его опыт, на его любовь, на его заботы, на его разговор с сослуживцем. Само по себе это как бы бессмысленно. Почему должно доставлять наслаждение сходство с вещами, которые, как таковые, наслаждения не доставляют, даже напротив того?

Переживание сходства иллюзорно. А дело в том, что человек *не видел* ни своей любви, ни своего разговора с сослуживцем. Он знал, что эти явления существуют, что они его действительность, теперь же ему показали их художественную интерпретацию, и он их *узнал*. Переживание радости возникает из акта осознания жизни, то есть возведения ее из сферы неуследимых, быстротекущих мгновений эмпирии в сферу устойчивых объектов познания. Осуществляются как бы два встречных (обратных) процесса. Художник осознает, постигает предмет действительности и создает интерпретирующий его предмет искусства; для читателя же узнаваемым оказывается предмет действительности, осознанный ретроспективно. Этим и отличается большой писатель от своих читателей.

Молодежь (конечно, уже сформировавшаяся молодежь) всякий раз выражает последние требования современности, чтобы через какое-то количество времени уступить место следующим поколениям. Вот почему большие писатели иногда имеют наибольший успех в молодые годы, когда они еще далеки от своего максимума. Тогда происходит совпадение между историческим ритмом писателя и читателей. Это случается с большим писателем, если он в молодые годы принадлежит к активу своего поколения. Это случилось с Пушкиным, принадлежавшим к активу декабристского поколения; но не случилось с Толстым, который уже в юности — и в юности едва ли не больше, чем когда-либо, — стоял в стороне и разрешал вопросы по-своему.

Что же в дальнейшем? В России XIX века через десяток лет сверстников писателя, в роли культурного гегемона, сменяло новое поколение, объявлявшее предыдущее поколение архаическим, и так далее. Большой писатель (если он не погиб в юности) переживает несколько таких поколений. Попутно он сам продолжает расти и развиваться, но развиваться из своих исходных предпосылок, ибо человек может переменить все, что угодно, — образ мыслей, принципы, поведение, привяза-

ности, род занятий, — но не может переменить свой психический склад.

Так в процессе роста начинается трагическое несовпадение временных ритмов. Юношеский ритм гения, который тогда еще не обладал полнотой гениальности, совпал с ритмом его сверстников — в результате бурный успех первого среди равных. Но через десяток лет его ритм уже никак не может совпасть с интересами новой молодежи; амплитуда его колебаний равна теперь только гораздо более широким колебаниям исторического сознания. Именно тогда он становится глубочайшим образом современным своему времени, самым основным устремлениям своего времени, а новая молодежь наивно считает его устарелым. Неправильно говорить, что гений работает на потомство. Нельзя работать, по крайней мере нельзя хорошо работать на того, чьи потребности неизвестны, и нельзя выражать и воплощать несуществующее. Гений, больше чем кто бы то ни было, работает на современность, но на современность другого масштаба. Будущее, потомство — это для него только полемика со злобой текущего дня.

Отношения большого писателя со сверстниками не более благополучны, чем его отношения с младшими поколениями. Сверстники (особенно второстепенные писатели) застывают на позициях своей молодости. Великого сверстника, идущего дальше, они перестают понимать. Они считают, что он испортился, что он не то делает, иногда — что он неудачно подлаживается к новым поколениям. Хуже всего, если они продолжают его одобрять. Они одобряют его в узком, устарелом эстетическом понимании, которое для него оскорбительно.

Пушкин прошел через все эти муки. Новые поколения, начиная поколением 30-х годов, считали его неактуальным. Сверстников он перестал удовлетворять, как только перерос декабристский рубеж, начиная с первых глав «Онегина». Пушкин объявлен был устарелым в период, когда он разрешал насущнейшие проблемы современности большого масштаба. Это скоро обнаружил Белинский (после временной недооценки Пушкина).

Но Пушкин не дожид до поколений канонизирующих. До того момента, когда гений, не переставая быть современником, то есть не переставая для людей своего времени осуществлять акт осознания им принадлежащей действительности, — в то же время становится канонич-

ным. Когда к нему подбирается уже другой ключ. До этих поколений дожили великие старцы — Гете, Толстой. Гений бывает адекватен своим современникам в юности и в старости, но зрелость его, пора его творческой полноты — часто трагедия.

Счастливый Гете написал «Вертера» в юности и «Фауста» в старости.

Большой писатель учит людей по-новому понимать самих себя и действительность. Но не всех людей и не при всяких обстоятельствах можно этому научить. Нельзя заставить по-новому увидеть мир людей с застывшим мироощущением (хотя можно оказать на них влияние), нельзя научить людей, если они сопротивляются, полемизируют, не доверяют или воспринимают под заведомым углом зрения.

Большой писатель последовательно имеет дело — во-первых, с предшественниками, которые почти никогда не верят в то, что он большой писатель, для которых он остается «молодым человеком»; во всяком случае, их мироощущение он изменить не может. Во-вторых, он имеет дело со сверстниками, которые расходятся с ним в тот момент, когда он начинает мужать, а они начинают консервироваться. В-третьих, в пору своей творческой зрелости он имеет дело с младшими современниками. Именно младшие современники — это те, кто пишет рецензии на только что появившиеся творения зрелого гения; те, с кем больше всего сталкивается историк литературы. И вот эта именно категория имеет множество оснований для непонимания. Прежде всего, старшие и младшие современники не знают еще, что это хорошо, еще никто им этого не объяснил (объяснение приходит иногда сразу, если оно является делом большого критика, иногда исподволь, постепенно). В эстетическом восприятии осведомленность о ценности объекта имеет решающее значение, даже для самых тонких ценителей. Надо знать о бриллианте, что он бриллиант, надо знать о гении, что он гений. Это иная совершенно установка восприятия. Ценность писателя обрастает тогда множеством вторичных культурных ассоциаций. На ней остаются следы всех восприятий, через которые она прошла, всех любвей и любований. Это сложный комплекс, иногда складывающийся и проверяющийся веками, и никакое современное восприятие, даже самое восторженное, не может с ним сравниться. Это не тот масштаб.

Даже исторический ритм сознания младших современников расходится с историческим ритмом сознания писателя. Авангард молодого поколения (здесь дело не только в возрасте, иногда к авангарду относятся люди другого возраста, обслуживающие молодое поколение) убежден в том, что его проблематика начисто сняла все предыдущие. Так в особенности было в России XIX века с его торопливой сменой идеологических формаций. И здесь не помогла даже тактика Тургенева, который каждые десять лет изображал человека нового поколения. За это его одобряли, но ставили ему на вид, что все же он трактует современную тему с несовременных позиций.

Уверенность в идеологической несвоевременности мешала этим людям понять современность творческого постижения и изображения мира. Толстой, минуя новых людей, игнорируя *вопросы*, изображал, с их точки зрения, невесть что — двенадцатый год, адюльтеры. Как могло им прийти в голову, что этот отсталый, хотя не лишенный таланта писатель был современнейшим из современников. Что он утвердил на века реалистическое мироощущение, которое они искали, что он преодолел романтический дуализм, с которым они беспомощно и тщетно боролись. Он ответил на существеннейшие из поставленных ими вопросов, но ответил на недоступной для них широте охвата. Они не заметили соответствий за социальной полемикой, за неудовольствием по поводу того, что Толстой изображает графов, а не семинаристов. Так проглядели искомого реалистического человека, которого дал Толстой. Его, впрочем, увидел Чернышевский.

Художественные открытия не доходят до сознания младших современников еще и потому, что по отношению к современному писателю критика, особенно писательская критика, предъявляет заведомые требования и мерит его своей мерой. Она убеждена, что замечательный писатель должен искать то самое, что ищет она, что ищут другие писатели, ею направленные, но только с большим успехом, на то он и замечательный; а он ищет и находит другое, и тогда его временно объявляют несостоятельным. Здесь дело не в глупости критики, а в ее обманутых ожиданиях.

И вот тут происходит самое странное. Произведения, которые будут вызывать удивление веков, при своем появлении решительно никого не удивили, даже не пока-

зались новыми или необычными. Удивление вызывают вещи с сознательной установкой на эпатаж, с подчеркнутой революционностью формальных элементов. Тогда говорят о непонятности, о шарлатанстве, о декадентстве, о том, что ничего нельзя было бы иметь против музыки будущего, если бы нас не заставляли слушать ее в настоящем (Вяземский о Вагнере) и т. п. Но когда нет этой специальной, подчеркнутой, возведенной в систему формальной новизны — никто не удивляется. Никто не удивился «Войне и миру».

Дело в том, что отдельные, разрозненные элементы произведения всегда на что-то похожи (если нет специального эпатажа). Нова же и необычна система, принцип связи. Современники часто не видят его потому, что воспринимают элементы разрозненно — в процессе становления писателя, даже в процессе становления произведения, со всей его журнальной историей. Наконец, они воспринимают отдельные элементы в соотношении с подобными им элементами, бытующими в окружающей литературе. Не понимая, что это уже совсем другое. Современники Толстого рассуждали о «Войне и мире», как если бы Толстой ставил себе те же задачи, что авторы исторических или авторы семейных романов. Мерило привычных литературных понятий (например, удастся или не удастся Толстому «интрига») можно было приложить к искусственно разрозненным элементам произведения, но нельзя было приложить к общей связи.

Первые критики «Войны и мира» подобны людям, присутствующим при постройке. Они видят отдельные части, в отдельности похожие на части множества других зданий, и не видят целостное творение. Нельзя научить новому постижению мира людей, которые в это время заняты своими обманутыми эстетическими ожиданиями, идеологической полемикой и развлечены близлежащими фактами. Где им было заметить новую концепцию человека, когда их внимание было поглощено спором о том, правильно ли изобразил Толстой исторических персонажей — Наполеона и Кутузова.

Восприятие младших современников нередко самое искажающее. Для несведенных элементов они не могут найти правильную доминанту (у сверстников есть эта доминанта, потому что она общая у них и у писателя, по крайней мере на первом его творческом этапе).

Вслед за младшими современниками (нескольких возрастов) писатель переходит к поколению, которое можно

назвать ранними или близкими потомками. Переход этот совершается иногда еще прижизненно, иногда посмертно. И это, быть может, самое глубокое из восприятий, во всяком случае самое заинтересованное. В самых широких своих колебаниях исторический ритм писателя и читателя еще совпадают; они находятся в пределах одной большой современности, и потому это восприятие личное, страстное и вместе с тем уже свободное от прямолинейной и грубой требовательности предыдущих поколений. Уже просочилась в сознание предпосылка ценности, располагающая к признательности, к готовности идти по открываемому следу. Близкие потомки с идеологией писателя уже не спорят и больше не учат его писать. Они вкладывают себя в произведение, как в историческую форму, определяющую сознание. Это и есть поколение учеников, воспитанное гением по своему образу и подобию. Они смотрят на расстоянии и видят творца и творение в перспективе, в целом, в связи и системе. Поэтому они удивляются и переживают чувство новизны; они принимают откровение. Еще и потому, что для них великое произведение отделено от того плотного окружения подобных, но мелких и разрозненных опытов и достижений, в котором оно тонуло для предыдущих поколений. Близкие потомки, в отличие от дальних, еще помнят об окружении писателя, но внимание их уже сосредоточено только на предельном выражении системы. Тем самым они несправедливы к второстепенным произведениям, но в культуре это меньшее зло, чем несправедливость к произведениям великим.

Часто бывает так, что первое подлинное признание наступает для большого писателя вскоре после его смерти. Это не случайно. Смерть художника (как смерть близкого человека) сразу создает дистанцию, заглушает споры, подводит итоги и утверждает ценности. Сознать это живому человеку обидно; об этом с отвращением писал Маяковский.

Сверстники и младшие современники Достоевского не узнали в нем себя и несли по его поводу ахиною. Только в самом конце его жизни и сразу после его смерти начало формироваться поколение, понимающее себя по Достоевскому. Напряженность этого самосознания все возрастала, вплоть до первых десятилетий XX века.

Наконец для великого писателя настает дальнейшее потомство. Эта категория уходит в бесконечность, и тут новые десятилетия и новые века приносят все новые фор-

мы восприятия. Усвоение или присвоение дальних потомков субъективно (в групповом плане) и, разумеется, переменчиво. Особую настроенность восприятия создает теперь представление о ценности и масштабе, устоявшееся, обогащенное культурными ассоциациями. Классическое произведение изолировано от своих исторических связей, от предпосылок и окружения (их восстанавливает история литературы) и потому легко переключается в контекст другого времени.

Близкие потомки находят в литературе современность большого плана, поэтому их истолкование произвольно. У дальних потомков оно произвольно в том смысле, что продиктовано интересами их эпохи. Младшие современники примеривают произведение к себе, близкие потомки примеривают себя к произведению, дальние потомки подтверждают себя произведением. Требований они предъявлять не могут. Они бывают счастливы и благодарны, когда находят материал для подтверждения. Если же не находят — воспринимают классическое произведение холодно-эстетически.

2

*

АХМАТОВА

*

ВСТРЕЧИ С БАГРИЦКИМ

✽

ЗАБОЛОЦКИЙ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

*

ИЗ СТАРЫХ ЗАПИСЕЙ

*

ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ

✽

ИЗ ЗАПИСЕЙ 1950—1970-х ГОДОВ

*

ЗАПИСКИ БЛОКАДНОГО ЧЕЛОВЕКА

Большая часть появляющихся сейчас воспоминаний об Анне Андреевне Ахматовой относится к позднему периоду ее жизни. Немногие уже могли бы сейчас рассказать об Ахматовой поры «Четок», «Белой стаи». Мои первые воспоминания об Анне Андреевне восходят к периоду сравнительно раннему. Зимой 1926—1927 года я познакомилась с ней в доме Гуковских. Ахматова посещала их часто — Наталья Викторовна Рыкова, жена Григория Александровича Гуковского, в 20-х годах была одним из близких ее друзей.

В 1926 году, под редакцией Эйхенбаума и Тынянова, вышла «Русская проза» — сборник статей их учеников. Там была напечатана моя первая статья — «Вяземский-литератор». Оттиск этой статьи я, волнуясь, вручила Наталье Викторовне для передачи Ахматовой. Вскоре мы встретились у Гуковских. Наталья Викторовна представила меня: «Вот та, статью которой...»

— Очень хорошая статья. — сказала Анна Андреевна.

Это была первая фраза — я очень ею гордилась, — услышанная мною от Анны Андреевны. С тех пор мы встречались в течение сорока лет, до самого конца. Часто — в 30-х годах и после войны, во второй половине 40-х; реже — в 50-х и 60-х, когда Анна Андреевна подолгу гостила в Москве. Вот почему в моей памяти особенно отчетлив облик Ахматовой 30—40-х годов и даже конца 20-х, когда ей было лет 37—38.

Я помню Ахматову еще молодую, худую, как на портрете Альтмана, удивительно красивую, блистательно остроумную, величественную.

Движения, интонации Ахматовой были упорядочены, целенаправленны. Она в высшей степени обладала системой жестов, вообще говоря, несвойственной людям нашего неритуального времени. У других это казалось бы аффектированным, театральным; у Ахматовой в сочетании со всем ее обликом это было гармонично.

Меня всегда занимал вопрос о сходстве или несходстве поэта со своими стихами. Образцом *сходства*, конечно, был Маяковский — с его речевой манерой, голосом, ростом. Иначе у Ахматовой. В ее стихах 10—20-х годов не отразились ее историко-литературные интересы или ее остроумие, блестящее, иногда беспощадное. В быту Анна Андреевна не была похожа на своих героинь. Но Ахматова, с ее трезвым, наблюдающим, несколько рационалистическим умом, была как-то похожа на свой поэтический метод. Соотношение осуществлялось.

Ахматова создала лирическую систему — одну из замечательнейших в истории поэзии, но лирику она никогда не мыслила как спонтанное излияние души. Ей нужна была поэтическая дисциплина, самопринуждение, самоограничение творящего. Дисциплина и труд. Пушкин любил называть дело поэта — трудом поэта. И для Ахматовой — это одна из ее пушкинских традиций. Для нее это был в своем роде даже физический труд.

Один из почитателей Анны Андреевны как-то зашел к ней, когда она болела, жаловалась на слабость, сказала, что пролежала несколько дней одна в тишине.

— В эти дни вы, должно быть, писали, Анна Андреевна. . .

— Нет, что вы! Разве можно в таком состоянии писать стихи? Это ведь напряжение всех физических сил.

Труд и самопроверка. В разговоре с Анной Андреевной я как-то упомянула о тех, кто пишет «нутром».

— Нутром долго ничего нельзя делать, — сказала Анна Андреевна, — это можно иногда, на очень короткое время.

— А как Пастернак? В нем все же много иррационального.

— У него это как-то иначе. . .

Лирика для Ахматовой не душевное сырье, но глубочайшее преображение внутреннего опыта. Перевод его в другой ключ, в царство *другого слова*, где нет стыда и тайны принадлежат всем. В лирическом стихотворении читатель хочет узнать не столько поэта, сколько себя. Отсюда парадокс лирики: самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, тяготеет к всеобщему.

В этом именно смысле Анна Андреевна говорила: «Стихи должны быть бесстыдными». Это означало: по законам поэтического преображения поэт смеет говорить о самом личном — из личного оно уже стало общим.

Ахматовой было присуще необычайно интенсивное переживание культуры. Лирика и культура — это важная тема. Здесь не место в нее углубляться; скажу только, что культура дает лирике столь нужные ей широту и богатство ассоциаций.

В творчестве Ахматовой культура присутствовала всегда, но по-разному. В поздних ее стихах культура проступает наружу. В ранних она скрыта, но дает о себе знать литературной традицией, тонкими, спрятанными напоминаниями о работе предшественников.

О первом (1910—1930-е годы) и втором (1940—1960-е) периодах творчества Ахматовой говорю здесь условно, не вдаваясь в подлинную сложность ее эволюции. Во всяком случае, решающие изменения в поэтическом методе Ахматовой очевидны. Для первого периода характерна предметность, слово, не перестроенное метафорой, но резко преображенное контекстом. Вещь в стихе остается вещью, конкретностью, но получает обобщенный, расширенный смысл. В поэзии Ахматовой это — своеобразное преломление великих открытий позднего Пушкина.

Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос музы еле слышный.

Об этом стихотворении хорошо говорил когда-то Григорий Александрович Гуковский:

— В стихах о Петербурге всегда упоминалась *река* — Нева. А вот Ахматова увидела в Петербурге *реки*, дельту. И написала: «Широких рек сияющие льды. . .»

Это стихотворение 1915 года. В поздних стихах Ахматовой господствуют переносные значения, слово в них становится подчеркнуто символическим. Для некоторых старых читателей Ахматовой (для меня в том числе), чей вкус воспитывался на ее первых книгах, книги эти остались особенно близкими. В них им впервые раскрылось неповторимое ахматовское видение мира с его всеобъемлющей точностью — предметной, психологической, даже точностью отвлеченных понятий.

Бывает глаз по-разному остер,
По-разному бывает образ точен. . . —

писал об этом Пастернак в стихотворении «Анне Ахматовой» (1928).

Все это отнюдь не попытка сравнительной исторической оценки периодов творчества Ахматовой. Речь идет только о том субъективном восприятии поэта, на которое каждый читатель имеет право.

Анна Андреевна угадывала предпочтения своих читателей, даже если они молчали, и давала им это понять, вспоминая слова Маяковского:

— А помните, что сказал Маяковский: говорите о моих стихах все, что хотите; только не говорите, что предпоследнее лучше последнего.

Символическому слову поздних стихов Ахматовой соответствует новая функция культуры. Историческими или литературными ассоциациями культура вступает теперь в текст. Особенно в «Поэме без героя» с ее масками, реминисценциями, ветвящимися эпиграфами.

Функции культуры менялись в поэзии Ахматовой, но ее погруженность в культуру оставалась неизменной. И она обладала особым даром чтения. В детстве, в ранней юности мы читаем бескорыстно. Мы перечитываем, перебираем прочитанное и твердим его про себя. Постепенно это юношеское чтение вытесняется профессиональным, вообще целеустремленным чтением, ориентированным на разные соображения и интересы. Анна Андреевна навсегда сохранила способность читать бескорыстно. Поэтому она знала свои любимые книги как никто.

Готовя комментарий к различным изданиям, приходилось нередко сталкиваться с нераскрытой цитатой из Данте, Шекспира, Байрона. По телефону звоню специалистам. Специалисты цитату не находят. Это вовсе не упрек — по опыту знаю, как трудно в обширном наследии писателя найти именно ту строку, которая вдруг кому-то понадобилась.

Остается позвонить Анне Андреевне. Анна Андреевна любила такие вопросы (их задавала ей не я одна) — она называла это своим справочным бюро. Иногда она определяла цитату сразу, не вешая телефонную трубку. Иногда говорила, что для ответа требуется некоторый срок. Не помню случая, чтобы цитата осталась нераскрытой.

Данте, Шекспир, Пушкин — это был постоянный фон ее чтения. Но охватывало оно очень многое, в том числе злободневное. В середине 30-х годов Анна Андреевна показала мне как-то небольшую книжку со словами:

— Прочитайте непременно. Очень интересно.

Это было «Прощай, оружие!» еще неизвестного нам Хемингуэя. Роман тогда у нас только что перевели.

В культурном мире Ахматовой существовало явление ни с чем не сравнимое — Пушкин. У русских писателей вообще особое восприятие Пушкина. Других классиков можно любить или не любить — это вопрос литературной позиции. Иначе с Пушкиным. Все понимали, что это стержень, который держит прошлое и будущее русской литературы. Без стержня распадается связь.

У Анны Андреевны было до странного личное отношение к Пушкину и к людям, которые его окружали. Она их судила, оценивала, любила, ненавидела, как если бы они были участниками событий, которые все еще продолжают совершаться. Она испытывала своего рода ревность к Наталии Николаевне, вообще к пушкинским женщинам. Отсюда суждения о них, иногда пристрастные, незаслуженно жесткие, — за это Ахматову сейчас упрекают.

Анне Андреевне свойственно было личное, пристрастное отношение даже к литературным персонажам. Однажды я застала ее за чтением Шекспира.

— Знаете, — сказала Анна Андреевна, — Дездемона очаровательна. Офелия же истеричка с бумажными цветами и похожа на N. N.

Анна Андреевна назвала имя женщины, о которой она говорила:

— Если вы, разговаривая с ней, подыметесь на воздух и перелетите через комнату, она нисколько не удивится. Она скажет: «Как вы хорошо летаете». Это оттого, что она как во сне; во сне все возможно — невозможно только удивление.

Здесь характерна интимность, домашность культурных ассоциаций. В разговорах Анны Андреевны они свободно переплетались с реалиями быта, с оценкой окружающих, с конкретностью жизненных наблюдений.

Вспоминая Ахматову, непременно встречаешься с темой культуры, традиции, наследия. В тех же категориях воспринимается ее творчество. О воздействии русской классики на поэзию Ахматовой много уже говорили и писали. В этом ряду — Пушкин и поэты пушкинского времени, русский психологический роман, Некрасов. Еще предстоит исследовать значение для Ахматовой любовной лирики Некрасова. Ей близка эта лирика — нервная, с ее городскими конфликтами, с разговорной интеллигентской речью.

Но все эти соотношения совсем не прямолинейны. «Классичность» некоторых поэтов XX века, вплоть до по-

этов наших дней, критика понимает порой как повторение, слепок. Но русская поэзия, сложившаяся после символистов, в борьбе с символистами, не могла все же забыть то, что они открыли, — напряженную ассоциативность поэтического слова, его новую многозначность, многослойность. Ахматова — поэт XX века. У классиков она училась, и в стихах ее можно встретить те же слова, но отношение между словами — другое.

Поэзия Ахматовой — сочетание предметности слова с резко преобразующим поэтическим контекстом, с динамикой неназванного и напряженностью смысловых столкновений. Это большая поэзия, современная и переработавшая опыт двух веков русского стиха.

В личном общении мы с чрезвычайной ясностью ощущали эту стихию наследственной культуры — и девятнадцатого, и двадцатого века. И притом никакой архаики, никакого разговора на разных языках. Анна Андреевна всегда умела говорить на языках тех культурных поколений, с которыми время сводило ее на протяжении ее долгой жизни.

Так же, как Эдуард Багрицкий, я выросла в Одессе. Все же по-настоящему мы познакомились хотя и в Одессе, но уже тогда, когда Багрицкий постоянно жил в Москве, а я в Ленинграде. Летом 1926 года наш общий приятель Николай Иванович Харджиев привел Багрицкого в «Аркадию», ко мне на дачу.

«Дума про Опанаса» не была еще напечатана, или был напечатан только первый ее вариант в «Комсомольской правде». Багрицкий читал ее нам. Тогда в первый раз я услышала и «Думу», и столь характерную интонацию Эдуарда. С тех пор до конца жизни Багрицкого мы встречались в Москве, в Ленинграде. Во время этих встреч Багрицкий всегда читал стихи — новые и старые.

Думаю, что настоящий поэт всегда читает свои стихи именно так, как нужно, несмотря на отсутствие техники, несмотря даже на недостатки произношения. Гумилев картавил, Кузмин запинаясь, но, конечно, они были лучшими чтецами своих стихов. Навсегда запомнился голос Блока, глухой и монотонный, читающий «Возмездие» (Блока я слышала один только раз, за несколько месяцев до его смерти). Но есть поэты, у которых дар чтения — это второй дар, занимающий особое место в их творческой жизни. Таким был Багрицкий, и этой чертой, при всем различии масштабов и стилей, он подобен Маяковскому.

Маяковский, замечу, читая стихи, никогда не кричал. Своим голосом, мощным, глубоким и по-своему мягким, он владел с абсолютной точностью, и он выражал все, что хотел, без тени тех грубых нажимов, к которым прибегают профессиональные чтецы стихов Маяковского.

Мое поколение прошло через многие увлечения осязаемыми поэтическими средствами. Сейчас мне кажется самым важным другое — самое трудное для поэта: энергия скрытых поэтических средств и сила обнаженной мысли. Но и сейчас понимаю, не перечеркиваю то, что влекло нас к Багрицкому.

По всему своему психическому складу, по восприятию жизни Багрицкий был в высшей степени поэтом — с превосходным пониманием поэтического дела, со страстной любовью к стиху произносимому. Казалось, он был переполнен ритмами (хотя писал медленно и трудно). Не музыка прежде всего, а именно ритм. Не мелодичность, поглощающая слово, а ритм, его выделяющий. Он так и читал, с особой ритмической раскачкой:

Уже, окунувшийся
В масло по локоть,
Рычаг начинает
Акать и окать...

Формальные элементы, как таковые, заметны только в несостоявшихся стихах, в состоявшихся — они *значат*. Багрицкий утверждал: «„Опанас“ был написан из-за синкоп, врывающихся, как махновские тачанки, в регулярную армию строк» («Записки писателя»).¹ Это неточно: не из-за, а в одновременности поэтической мысли и неотделимого от нее ритма.

Ритмы Багрицкого выражали его жизненный напор. О жизнелюбии Багрицкого говорили много. Лирика — это прежде всего разговор о самых больших жизненных ценностях, и потому поэт не может не любить того, о чем пишет. Это относится даже к самым трагическим поэтам. Ведь любовь к жизненным ценностям — условие трагического переживания их гибели, их утраты. Любовь к жизни предстает в лирике иногда в очень сложных, косвенных формах. У Багрицкого речь о ней идет прямо, в лоб, хотя это любовь к трудной жизни, трудной исторически и лично, отмеченной болезнью, нуждой, противоречиями человека переходного поколения.

Ритмы Багрицкого, его узнаваемая интонация помогали сплавливать разнохарактерные элементы в единый поэтический образ. Этот образ питали противоречия поколения Багрицкого, противоречия среды. С самого начала смешалось здесь многое: наследие русского модернизма 10-х годов, литературная богема, босяцкая стихия портового города (в свое время она привлекала молодого Горького) — со всей спецификой Одессы. Потом повела за собой революция; потом — гражданская война, военный коммунизм. В поэзии Багрицкого все отлагалось характерными языковыми пластами. Тут и фольклор —

¹ День поэзии. Л., 1966, с. 66.

украинский, русский, — и специально одесские диалекты, тут традиционно поэтические формулы, смешанные с самыми бытовыми словами, и язык гражданской войны и первых лет революции. Все разное, и все это Багрицкий, именно в этой пестроте. То же и с голосами поэтов — его современников: не заглушая интонации Багрицкого, они слышатся в его стихах. Недаром Багрицкий писал:

А в походной сумке —
Спички и табак,
Тихонов,
Сельвинский,
Пастернак. . .

Пастернаком Багрицкий увлекался, охотно говорил о нем, о его поэзии.

Из встреч с Багрицким больше всего запомнились встречи в Кунцеве (тогда это было совсем загородное место), где я бывала у него несколько раз; впервые, вероятно, в 1927 году. Потолок небольшой рабочей комнаты Багрицкого был увешан клетками с птицами. На полу, на столах стояли аквариумы, в которых жили маленькие рыбы редкостной формы и невероятных расцветок (об ихтиологической страсти Багрицкого вспоминают все, знавшие его в ту пору). Под аквариумами горели керосиновые лампы; между аквариумами ходила большая охотничья собака. Для людей была оставлена тахта у стенки: на нее можно было садиться, ставить пепельницу и класть книги.

Багрицкий — большой, уже располневший, со своим птичьим носом, с клоком волос, прямо свисающим на глаза, улыбался, нагнув голову набок. Читал стихи, задыхаясь от дыма (он непрерывно курил), от тяжелого астматического кашля и как будто от ритмов, которым уже тесно в груди.

Осенью 1928 года кунцевская комната выглядела несколько иначе. Птиц уже не было, Багрицкий сказал, что птиц отдал, потому что они шумели и мешали ему работать; собаку, кажется, украли. Остались рыбы, рыбы работать не мешали, но от аквариумов исходил легкий запах. Багрицкий объяснил: менять воду в аквариумах часто не следует, — это знают все подлинные специалисты. В этот день у Багрицкого собралось несколько человек, среди них Рина Зеленая, которая твердой рукой открыла окно. «Не можете ли вы приезжать хоть

раза два в неделю? — сказала жена Багрицкого, Лидия Густавовна. — Он не позволяет нам открывать окна, кричит: вы хотите, чтобы мои рыбы простудились и умерли!»

В 1928 году Багрицкому материально приходилось туго. Он не жаловался, но попутно шутил на эту тему. Кто-то из присутствующих стал его убеждать написать между делом халтуру, для денег. Если жалко имени — можно под псевдонимом. Разговор весь шел в шуточном тоне. И вдруг, ломая его, Багрицкий сказал очень серьезно, как говорят о вещах, крепко продуманных:

— Не в том дело. Я всегда боюсь, что в халтуру попадет строчка из настоящего стихотворения, из будущего, понимаете? И пропадет. Так нельзя...

Одно из проявлений блестящего профессионализма Багрицкого — его пятиминутные сонеты. Сонет писался в пять минут, по часам, тут же, на заданную кем-нибудь тему. Об этом рассказывает Олеша в своей книге «Ни дня без строчки». Рассказывает о том, что Багрицкий в аудитории одесского университета писал на доске сонет на тему «Камень»: «Крошился мел, Багрицкий шел вдоль появляющихся на доске букв, заканчивал строку, поворачивал, пошел вдоль строки обратно, начинал следующую, шел вдоль нее, опять поворачивал... Аудитория в это время читала слово, другое, третье — и целиком всю строчку, которую получала, как подарок, под аплодисменты, возгласы, под улыбку на мгновение оглянувшегося атлета».¹

У меня сохранился автограф одного из этих сонетов-импровизаций. Написан он в Кунцеве, в январе 1928 года, на заданную мною тему: «Одесса». Багрицкий написал его в шесть с половиной минут, то есть опоздал на полторы минуты. Он был огорчен этим, сердился и говорил, что мы, гости, мешали ему своими разговорами.

В Одессе на двух концах знаменитого Приморского бульвара расположены были с одной стороны — «Белый дом», бывший дом Воронцова, с другой — большой бронзовый бюст Пушкина. Это расположение Багрицкий обыграл в своем сонете:

ОДЕССА

Еще стучатся волны о маяк;
Еще играют чайки над буруном, —

¹ О л е ш а Ю р и й. Ни дня без строчки. М., 1965, с. 137.

А в городе мечтательном и юном
Над белым домом полыхает флаг...

Над круглой площадью тяжелый шаг —
То Воронцов встает в сиянье лунном,
Он новую теперь принес игру нам —
Глядеть на Пушкина и так, и сяк.

Ну что ж из этого! Пора в дорогу.
Глухая ругань, подымаясь к богу,
Тревожит мрак отчаянной божбой.

И кажется — с бульвара — там, с опушки,
Без ног и рук выходит мертвый Пушкин
И Воронцова вызывает в бой...

В поэзии Багрицкого тема Одессы настойчиво, неизменно вызывала образ Пушкина. Багрицкий преданно любил Пушкина — как подобает русскому поэту.

1966

С Николаем Алексеевичем Заболоцким я довольно много общалась в 1928—1929 годах. Иногда он приходил ко мне. Чаше мы встречались у моих друзей — Виктора Гофмана и его жены Софьи Аньоловны Богданович. Гофман — он погиб потом в дни ленинградской блокады — был талантливый литературовед и лингвист, автор книги «Слово оратора» и большой, очень интересной статьи «Язык символистов». У Гофмана постоянно бывал и Н. Л. Степанов. К 1928 году относится начало дружбы Заболоцкого со Степановым, — дружбы, пережившей все испытания, неизменной до самого конца. Все мы и еще кое-кто из молодых ленинградских филологов собирались принять участие в затеянном обериутами (в 1929 году) и несостоявшемся сборнике — он должен был называться «Ванна Архимеда» (у Хармса есть стихи на эту тему).¹

В 1927 году Заболоцкий демобилизовался и еще донашивал красноармейскую шинель. Зимой 1927—1928 годов я снимала комнату на Загородном. Моих хозяев обслуживала веселая девушка Нюша, недавно приехавшая из деревни. Открыв дверь Заболоцкому, она кричала в коридоре: «Лидия Яковлевна! К вам солдат пришел!» Думаю, что и помимо шинели что-то в облике Заболоц-

¹ В мае 1929 г. я находилась в Москве, и В. А. Каверин писал мне туда по поводу «Ванны Архимеда»: «Сборник, о котором Вы знаете (с участием обериутов), составляется. Есть данные предполагать, что он будет напечатан в Издательстве писателей. Отдел поэзии Вам известен (возможен и Тихонов). С отделом прозы — хуже, и именно по этому поводу мы решили побеспокоить Вас. Не можете ли Вы зайти к Олеше и рассказать ему о нашей затее? Было бы очень хорошо, если бы он дал в сборник хотя бы маленькую вещь или даже отрывок из большой. Участвуют в этом отделе еще Добычин, Хлебников, я, Хармс и предположительно Тынянов. В отделе критики лица Вам отлично известны. Они (вместе с Вами) думают написать «Обзорение российской словесности за 1929 год». Кроме того, будут участвовать Бор. Мих. (Эйхенбаум), Юр. Ник. (Тынянов) и Виктор Борисович (Шкловский), к которому за этим делом просим мы Вас обратиться».

кого (несмотря на очки) соответствовало представлениям Ньюши о солдате. Само слово «солдат» бытовало тогда в деревне; горожане говорили «красноармеец».

Заболоцкий 1928—1929 годов — это Заболоцкий «Столбцов» и активного участия в группе «Обериу». Об установках Заболоцкого этого времени уже писали, писал и он сам. Заболоцкому, по-видимому, принадлежат две первые части опубликованной в начале 1928 года декларации обериутов,¹ призывавшей поэтов обратиться к конкретным предметам, очищенным от «литературной и обиходной шелухи». Жажда увидеть мир заново, содрать с него шелуху прошлого присуща была в искусстве многим молодым школам. Особенно сильной, понятно, была она у молодых поэтов послереволюционной эпохи. Новый поэт среди крушения старых ценностей должен все сделать сам и все начать сначала. В книге «Николай Заболоцкий» А. В. Македонов приводит рассказ Александра Гитовича о том, как в 1927 году Заболоцкий на вопрос о его отношении к Пастернаку ответил: «Я, знаете, не читаю Пастернака. Боюсь, еще начнешь подражать»² (позднее, в своей автобиографии Заболоцкий вспоминал, что в юношеских стихах начала 20-х годов подражал «то Маяковскому, то Блоку, то Есенину»)³.

Припоминаю и мой разговор с Заболоцким, но уже лет шесть спустя, в 1933-м. Заболоцкий не боялся уже за свою самобытность, и Пастернака он прочитал; прочитал, но не принял ни Пастернака, ни ряд других старших своих современников. Тогда я с Заболоцким спорила, а теперь понимаю, как неизбежна такая несправедливость, как невозможно требовать от писателя всеядности, особенно от молодого, потому что писатель зрелый обычно шире, терпимее, беспристрастнее. Но писатель в процессе становления ищет и берет то, что ему нужно, иногда совсем неожиданное,⁴ на посторонний взгляд неподходя-

¹ Афиши Дома печати, 1928, № 2.

² Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968, с. 103.

³ Заболоцкий Н. Собр. соч. в 3-х тт., т. 1. М., 1983, с. 491.

⁴ Такой неожиданностью является, например, интерес Заболоцкого к некоторым стихотворениям Бенедиктова, малонизвестным, не замеченным современниками (в отличие от нашумевших произведений 1830-х годов). В 1936—1937 годах я подготовливала издание Бенедиктова для «Библиотеки поэта». Об этом издании зашла как-то речь с Заболоцким, и он сказал мне, что любит несколько бенедиктовских стихотворений 1860-х годов, особенно «Бессонницу», где ему нравились строки:

шее, и порой нетерпеливо отталкивает то, что не может ему сейчас пригодиться, особенно литературу недавнего прошлого, даже самую высокую. Так, в 1933 году Заболоцкий отвергал Пастернака, Мандельштама. Это бормотание, утверждал он, в искусстве надо говорить определенные вещи. Не нужен и Блок (этот петербургский интеллигент). В XX веке по-настоящему был один Хлебников. Есенин и тот переживет Блока.

Тогда же мы заговорили о прозе, и Заболоцкий сказал, что поэзия для него имеет общее с живописью и архитектурой и ничего общего не имеет с прозой. Это разные искусства, скрещивание которых приносит отвратительные плоды.

Николай Макарович Олейников, не входя формально в «Объединение реального искусства», был гораздо ближе к сбриутам, чем, например, участник объединения Вагинов. Антимещанская тема особенно сближала Олейникова с ранним Заболоцким.

Олейников с его сильным и ясным умом очень хорошо понимал, где кончается бытовой эпатаж обериутов и начинается серьезное поэтическое дело. В 30-х годах он как-то сказал мне о Хармсе:

— Не расстраивайтесь, Хармс сейчас носит необыкновенный жилет потому, что у него нет денег на покупку обыкновенного.

О поэтах символистического и послесимволистического периода Олейников говорил примерно то же, что и Заболоцкий, только с большим пылом и раздражением, чем сдержанный, обдумывающий свои речи Николай Алексеевич.

— Они пишут слова, которые ничего не означают, — и, ах! — какие они красивые! — говорил Олейников.

Дума, — не дума, а что-то тяжелое
Страшно гнетет мне чело;
Что-то холодное, скользкое, голое
Тяжко на грудь мне легло;
Прочь! — И, как всползшую с ядом, с отравой
Дерзкую, злую змею,
Сбросил, смахнул я рукой своей правою
Левую руку свою.
Вежды сомкну лишь — и сердце встревожено
Мыслию: жив или нет?
Кажется мне, что на них уж наложена
Тяжесть двух медных монет...

Антиэстетизм вовсе не был индивидуальной или групповой чертой воззрений Заболоцкого, Олейникова, обериутов. Все мы, воспитанные поэтикой 20-х годов, терпеть не могли всяческое эстетство, «красивость», стилизаторство, все это были бранные слова. Но мы не приписывали эти грехи Пастернаку, даже Мандельштаму, несмотря на его «классицизм».

Отзывы Олейникова сердили меня сначала. Кто-то сказал: «Если ему нравятся его собственные стихи, ему не должны нравиться стихи Мандельштама». Очень верно. Это опять проблема выбора и отвержения, пужного и ненужного для становления поэта. Проблема, стоявшая и перед Заболоцким, когда он отвергал поэтов XX века. Другое дело классика. Мешает, кто сейчас (или недавно) не так выражает то, что имеет выразить вот этот поэт, а классики в другое время выражали другие вещи, иногда очень нужные. Заболоцкого всегда влекла классика, в период «Столбцов» архаическая; чем дальше, тем больше он приобщался к русскому XIX веку. Олейников же знал наизусть лермонтовскую «Любовь мертвеца». Это стихотворение было ему нужно, когда он писал свою балладу «Чревоугодие», варьирующую формулу Лермонтова:

Я перенес земные страсти
Туда с собой.

Но это совсем другие страсти — не любовь, а неутоленное желание еды, о чем прямо и говорится:

Любви мне не надо,
Не надо страстей,
Хочу лимонада,
Хочу овощей. . .

И молодому Заболоцкому, и Олейникову гротескное, издевательское словоупотребление нужно было не только в их противостоянии обывателю, но и в борьбе с системой красивых слов, носителей уже не существующих ценностей. Пародия и словесный гротеск должны были, в частности, накрепко забить вход в символизм.

Еще до революции, в 1910-х годах, радикальную борьбу с символистическим наследием начали футуристы. Но Хлебников, даже Маяковский были окружены тогда плотной атмосферой русской «новой поэзии» начала века. Поэтому борьба была внутренней, она проходила в столкновении разных начал, и площадкой ей служило их собственное творчество. Для поколения Заболоцкого симво-

листическое наследие было уже фактом внешним, злом, на которое можно было посмотреть со стороны. В декларации обериутов Заболоцкий объявил задачей воспитанного революцией поэта «очищать предмет от мусора истлевших культур». Для этого нужно было покончить с доставшимися от прошлого смысловыми ореолами слов, с их установившимися поэтическими значениями. Эти враждебные значения притаились и в творчестве поэтов послесимволистической поры — так думал молодой Заболоцкий, и отсюда настороженное отношение к Пастернаку, Ахматовой, Мандельштаму.

В декларации Заболоцкий предлагает поэту посмотреть «на предмет голыми глазами». Так у раннего Заболоцкого, у Хармса возникло подсказанное хлебниковской традицией голое слово, слово без определения. Это попытка освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым — пускай само набирает значения, какие может. Имитация первоначального названия предметов. Заболоцкий иногда прodelывал это вызывающе:

На службу вышли Ивановы
В своих штанах и башмаках.

Если бы, скажем, в серых штанах, уже ничего не было бы удивительного; энергия слова здесь именно в отсутствии эпитета.

В голых словах авторская оценка дана в скрытом виде; раскрыть ее предоставляется читателю. Но Заболоцкий «Столбцов» знает и другое отношение к слову. По самой сути лирика — своего рода экспозиция идеалов и жизненных ценностей человека, но также и антиценностей — в гротеске, в обличении и сатире. В «Столбцах» мир антиценностей — это мир мещанского понимания жизни, отраженный в словах умышленно скомпрометированных, будь то слова грубо-бытовые или подчеркнутые книжные, «красивые». Здесь опять с Заболоцким 30-х годов сближается Олейников с его гротескной стихией «галантерейного» языка в новом обличии. В качестве языка любви, любовной лирики «галантерейный» язык выражает сознание людей, уверенных в том, что на месте ценности — мерзость, но что в хорошем обществе о мерзости говорят так, как если бы на ее месте была ценность. Это язык подложной эротики, бутафорского эстетизма.

Антиценность в поэзии всегда соотнесена с ценностью, явной или подразумеваемой. И у Олейникова сквозь все гротескные наслоения слышится подлинный голос поэта.

В стихах раннего Заболоцкого рядом с разоблачением живет утверждение — природы, знания, творческой мысли. И, утверждая, Заболоцкий, подобно Хлебникову, не боялся прекрасных слов, освященных традицией.

Лицо коня прекрасней и умней.
Он слышит говор листьев и камней.
Внимательный! Он знает крик звериный
И в ветхой роще рокот соловьиный.

И зная все, кому расскажет он
Свои чудесные виденья?
Ночь глубока. На темный небосклон
Восходят звезд соединенья.
И конь стоит, как рыцарь на часах,
Играет ветер в легких волосах,
Глаза горят, как два огромных мира,
И грива стелется, как царская порфира.

А в «Торжестве земледелия» — о могиле Хлебникова:

Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах...

Для Заболоцкого все это не было уступкой «истлевшим культурам». Одухотворенным предстает лицо коня, о Хлебникове говорит бык. Заболоцкому понадобились здесь высокие слова, но в его контекстах они, сохраняя испытанную временем эмоциональность, должны были освободиться от своих наследственных смыслов; они тоже должны были стать чистым и точным названием предмета, но только предмета прекрасного.

Ни одному поэту, однако, еще не удавалось — и не удастся — в самом деле посмотреть на мир «голыми глазами». Это иллюзия, нередко овладевающая молодыми литературными школами. В поэзии, даже самой новаторской, утверждение высокого и прекрасного черпает свою достоверность в традиции, опирается на традицию (вольно или невольно), — так Хлебников, например, опирался на фольклор, на древнерусскую национальную культуру. Но в подлинной поэзии традиция служит новым целям. Чем традиция хронологически ближе, тем упорнее навязывает она слову свои собственные значения. И Заболоцкий среди сложных своих счетов с «истлевшей культурой» недавнего прошлого искал опору в прошлом отдаленном, в обращении к русскому XVIII веку.

В конце 20-х годов имелось у меня нечто вроде альбома. Полностью он не уцелел, но сохранились листы с автографом Заболоцкого. В доме Гофманов обсуждался (вероятно, не очень серьезно) проект, раздобыв моторную лодку, совершить на ней большое путешествие, — подробности уж не помню. Путешествие не состоялось, к моему огорчению, — я выросла на Черном море и на всю жизнь сохранила пристрастие к воде и всевозможным лодкам. По этому случаю и был написан в мае 1928 года «Драматический монолог с примечаниями» — стихотворение шуточное, пародийное, в значительной мере стилизованное под XVIII век (особенно примечания¹). Стилизован в этом духе даже почерк. «Монолог» любопытен тем, что интерес Заболоцкого к XVIII веку вышел в нем на поверхность — в шуточной, но характерной для Заболоцкого форме.

Привожу текст целиком, с двумя небольшими купюрами, вызванными упоминанием фамилий нескольких литераторов.

«ДРАМАТИЧЕСКИЙ МОНОЛОГ

с примечаниями.

Обладательница альбома сидит под сению лавров и олеандров. Вдалеке видны величественные здания храмов и академии. Подходит автор.

Автор

(робко и несколько растерянно)

Смиря дрожь своих коленок,
стою у входа в Иллнон,*
Повсюду тысяча
и миллион.
О Лидья Яковлевна, каюсь —
я так недолго протяну;
куда пойду, куда деваюсь,
в котору сторону шагну???

(Оглядывается по сторонам, горько улыбается и замолкает. Проходит минута молчания. Затем автор устремляет взор в отверстие небес и продолжает мечтательно.)

Одна осталась мне дорога —
терновый заказать венец,

¹ Они подобны примечаниям Козьмы Пруtkова к «Военным афоризмам».

* Автор не силен в мифологии, но все же термин сей примечателен.

а также вымолить у бога
моторной лодки образец.
И перед склонами Урала
про все на свете позабыть,
стрелять волков из самопала,*
киргизок маленьких любить...

(Внезапно умолкает. Воспоминания тучей ползут на его челе. Глаза горят недобрым пламенем. Скрестив на груди руки, он продолжает глухим голосом.)

А здесь любить? О, Sancta mater!
Здесь дамы строже старика,
литературных дел
и та была не так строга.

(Внезапно спохватившись.)

Ай-яй, я, кажется, не то
хотел сказать... Ну, не буквально...
Но жизнь, ей-богу, так печальна:
стихи, обед, вино, лото —
не то! Ей-богу — все не то...

(Умолкает. Тишина. Вдруг — протягивая руки к обладательнице альбома.)

Ах, до свиданья, до свиданья!
Бокалы выше головы!
Моторной лодки трепетанье
слыхали ль вы, слыхали ль вы? **
...Повсюду тишь и гладь реки,
свистят, играя, кулики,
и воздух вятского затона
прекраснее одеколona.
Дышали ль вы?

Нет! Не дышали!

Слыхали ль вы?

Нет! Не слышали!

И я как будто не слышал...

(Посмотрел на собеседницу. С отчаянным воплем.)

Я, Лидья Якольна, *** нахал!
Мошенник я, мерзавец, тать!
Как можно этим Вас пытаться?

* Употребление сего орудия свидетельствует о героической натуре автора, который решается выйти на охоту со столь древним приспособлением.

** Явный, но неудачный плагиат.

*** Сие сокращение слогов как нельзя лучше свидетельствует о душевном волнении автора.

(Вкрадчиво)

Но Вы не сетуйте на время,
мой незабвенный меценат,
Вергилий в дебрях «Академий»¹,
в версификациях — Сократ.
Не сетуйте, ведь все мы, люди, —
мерзавцы, тати и лгуны, *
но все-таки выходим «в люди» **
и долетаем до луны, ***
и вот Вам вывод, даже тати
имеют нечто людям дати. . . ****

(Секунда молчания)

Но этот вывод горделивый
Хотел бы я смягчить. И вот —
представьте дом неприхотливый,
в столовой гроб, в гробу — урод. . . *****
Тут, видите ли — вместо крыс
уральский волк меня загрыз. *****
Я знаю, вид такого дома
немножко мрачен для альбома,
но дело в том, что если гроб —
то и конец. Довольно! Стоп! *****

12/V 1928

Н. Заболоцкий

Монолог сей — есть опыт автора малоуспешного, хотя и самоуверенного. Таланты сии отнюдь не расцветают по природным дарованиям своим, но все же терпеливым прилежанием и трудолюбием в достойных авторов обратиться могут. Посему всякое легкое поощрение и просвещенное содействие сему сочинителю послужит на великую пользу».

¹ Имеется в виду издательство. — *Примеч. Л. Гинзбург.*

* Сего понять невозможно иначе как явную ложь и клевету.

** И сие свидетельствует лишь о низменном состоянии души сочинителя.

*** Безрассудная самонадеянность и ложь.

**** Сии скорее отъемлют, нежели дают. Поистине сочинитель потворствует падению нравов.

***** Непонятное, неуместное кощунство, которос, однако, можно было ожидать после предшествующего.

***** Сие — вредный вздор. Волки, хотя бы и уральские, крысами не питаются.

***** Оправдание сие — смешно и нелепо. Оно свидетельствует также о вредном свободомыслии сочинителя, который как бы не верует в загробное бытие.

В шуточном «Драматическом монологе», несомненно, чувствуется Заболоцкий «Столбцов». От «Столбцов» пародийность, черты примитива и архаики, даже отдельные образы: волк, урод, самопал. . . «Монолог» открыто напоминает о связи раннего Заболоцкого с поэзией XVIII века. Впервые отметил эту связь Н. Степанов в рецензии 1929 года на «Столбцы», с тех пор не раз говорилось об обращении Заболоцкого к одической интонации, одической лексике Ломоносова или Державина. Но для Заболоцкого не менее важна и «легкая поэзия» конца XVIII — начала XIX века, особенно анакреонтическая лирика позднего Державина. Именно здесь мог найти Заболоцкий ту первоизданность восприятия, конкретную и наивную, которую он стремился воссоздать, особенно в стихах о природе (не включенных в «Столбцы» 1929 года).

Каждый маленький цветочек
Машет маленькой рукой.
Бык седые слезы точит.
Ходит пышный, чуть живой.
А на воздухе пустынном
Птица легкая кружится,
Ради песенки старинной
Нежным горлышком трудится.

Это из стихотворения Заболоцкого «Прогулка» (1929).
А вот строки из державинского «Возвращения весны»
1797 года:

Сильфы резвятся, порхают,
Зелень всюду и цветки
Стелют по земле коврами;
Рыбы мечутся из вод;
Журавли, вивсь кругами
Сквозь небесный синий свод,
Как валторны, возглашают;
Соловей гремит в кустах,
Звери прыгают, брыкают,
Глас их вторится в лесах.

В том же 1797 году написано стихотворение «Развалины», где под именем Киприды воспета недавно умершая Екатерина II:

Киприда тут средь мирт сидела,
Смеялась, глядя на детей,
На восклицающих смотрела
Поднявших крылья лебедей;
Иль на станицу сребробоких
Ей милых сизых голубков;
Или на пестрых, краснооких
Ходящих рыб среди прудов;

Иль на собачек ей любимых,
Хвосты несущих в верхъ кольцом,
Друг другом с лаяньем гонимых,
Мелькающих между леском.

Для попытки взглянуть на мир «голыми глазами» годилась не только традиция Хлебникова, но и традиция удивительной державинской анакреонтики. И все же близость эту не следует понимать буквально. Заболоцкий считал себя поэтом «голых, конкретных фигур» (декларация «Оберну»), но в его поэзии «голые фигуры», «голое» зрение — только одно из начал, порой непосредственно сочетающееся с нагнетанием очень сложных и очень современных метафор. Но и к чистому называнию предмета Заболоцкий прибегает иначе, чем поэты XVIII века. Заболоцкий уже не мог быть наивным: его инфантильность обдуманная, внутренне противостоящая другим поэтическим системам. «Целует девку — Иванов» — простота подобного словосочетания — кажущаяся простота.

Поэзия всегда живет контекстом, но по-разному. В поэзии XVIII, даже начала XIX века решающим был не контекст данного стихотворения, но лежащие за его пределами контексты жанров, стилей, откуда слово приходило уже заряженное определенными поэтическими смыслами. Активность данного, индивидуального контекста непрерывно возрастала от XIX века к XX. Послесимволистическая поэзия отбросила «сверхчувственные» значения символизма, но осталась повышенной способностью слова вызывать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенное. В символистическом наследстве жизнеспособнее всего оказалась напряженная ассоциативность.

Ранний Заболоцкий — поэт конца 1920-х годов, чьим неотъемлемым достоянием является опыт его предшественников. Самоутверждаясь, он боролся с этой поэтикой, и все же она была у него в крови, поэтика индивидуальных контекстов и ветвящихся ассоциаций.

Коню бежать не воспящают
Ни рвы, ни частых ветвей связь.
Крутит головой, звучит браздами
И топчет бурными ногами,
Прекрасной всадницей гордась.

Великолепный конь Ломоносова может быть воспринят как самостоятельный образ, отвлечен от текста этой

именно оды. Но кони Заболоцкого обретают свое значение лишь в общем контексте таких вещей, как «Лицо коня», «Движение» («А бедный конь руками машет. . .»), «Торжество земледелия». Традиция русского XVIII века нужна была Заболоцкому, но переплавленная опытом современного поэта.

Под конец еще о «Драматическом монологе». Он свидетельствует о том, что ранний Заболоцкий именно в шуточных стихах считал возможным открыто и прямо говорить от первого лица. В серьезных стихах того же времени авторское «я» спрятано. Оно присутствует только как лирическое сознание, как отношение к миру. Это тоже, очевидно, был способ освобождения от «стародавних культур», от их носителей — всевозможных лирических героев, вообще от обычных форм выражения авторского сознания.

Отсутствие лирической интонации иногда вызывало сопротивление. Я сказала однажды Олейникову:

— У Заболоцкого появился какой-то холод. . .

— Ничего, — ответил Олейников как-то особенно серьезно, — он имеет право пройти через это. Пушкин был холоден, когда писал «Бориса Годунова». Заболоцкий — под влиянием «Бориса Годунова».

Это замечание тогда меня поразило. Есть сопоставления ожидаемые, напрашивающиеся. А есть неожиданные: они приоткрывают в писателе процессы, протекающие на большой глубине.

Разговор о «Борисе Годунове» относится к 1933 году, то есть к моменту, когда для Заболоцкого период «Столбцов» уходил уже в прошлое.

ИЗ СТАРЫХ ЗАПИСЕЙ

1920 — 1930-е годы

1925 — 1926

Тынянов — ученик Венгерова (как все). Он уверял меня, что Семен Афанасьевич говаривал: «Как! Вы собираетесь доказывать влияние Катенина на Пушкина... так ведь Катенин же несимпатичная личность!»

Потом Ю. Н. добавил:

— Зато он делал то, чего мы, к сожалению, с вами не делаем. Он натаскивал на материал. Помнится, мне нужна была какая-то статья Герцена; я спросил Сем. Аф., где она напечатана. Он возмутился: «Как, вы это серьезно?» — «Серьезно». — «Как, я вас при университете оставляю, а вы еще весь «Колокол» не читали!»

Я только вздохнула... Меня вот оставляют при Институте, а много ли мы знаем?

Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам.

На днях говорю Тынянову, что работа над Вяземским подвигается плохо: мне не нравится все, что я пишу. Он: «Я уже давно в таком же положении». И при этом ухмыляется удовлетворенно.

Была сегодня утром у Шкловского. В. Б. принял меня лежа на постели в коротенькой вязаной курточке и в какой-то вязаной чалме на голове. При мне к нему пришел молодой человек лет семнадцати, в очках. Он написал фантастическую повесть и давал Шкловскому рукопись на просмотр. Шкловский усадил его и стал ему объяснять, почему не нужно писать фантастические повести. «По-

пробуйте работать на реальном материале; тогда можно выучиться. Надо писать так, чтобы было немножко непохоже, это трудно; а писать совсем непохоже — слишком легко».

Шкловский рассказал о разговоре Бунина с каким-то молодым писателем.

Бунин: Вот у вас сказано, что ваш герой — декоратор, а как вы этим дальше пользуетесь?

— Да никак.

— Э! так нельзя.

Не зря Шкловский так часто мелькает на этих страницах. Шкловский человек, который напрашивается на биографию, — сталкиваясь с ним, постоянно испытываешь потребность его «записать». Когда его слушаешь, попутно вспоминаешь его книги; когда его читаешь, вспоминаешь его разговоры. В «Сентиментальном путешествии» я слышу интонацию Виктора Борисовича; в рассказанном Шкловским анекдоте вижу его синтаксис, графическую конструкцию его фразы.

Интерес Шкловского к Стерну не случайность. Но сдвиги, перемещения и отступления являются для него литературным приемом, быть может, в гораздо меньшей степени, чем для Стерна; они производное от устройства его мыслительного аппарата.

Когда мы с Риной Зеленой возвращались от Шкловского, она сказала мне: «Вот человек, который не может быть несчастным». Очень верно уловленное впечатление. В самом деле, его нельзя представить несчастным, смущенным или испуганным, — и в этом, пожалуй, его прелесть.

О Рине он говорил мне сердито: «Она прочитала «Зоо» и, вероятно, решила, что я худой и сентиментальный!» — «Нет, Виктор Борисович, я предупредила ее о том, что вы толстый».

Шкловский не курит, почти никогда не пьет и, кажется, не испытывает потребности в развлечениях.

Борис Михайлович рассказывал мне характерный эпизод. После московского диспута Эйхенбаум отправился ночевать к Шкловскому. Пришел он в очень возбужден-

ном состоянии: «А знаешь, Витя, хорошо бы было выпить чего-нибудь». — «Да у меня ничего нет. И поздно теперь. Вот приедешь в следующий раз — я тебе приготовлю горшок вина».

После ужина Шкловский тотчас же начал укладываться спать. Борис Михайлович ахнул: «Помилуй, ведь мы еще не успели двух слов сказать» (Эйхенбаум уезжал на другой день). — «Нет, ты как знаешь, а я должен выспаться». И улегся.

На каком-то публичном выступлении Шкловский изобразил современную русскую литературу в притче:

«Еду я вчера на извозчике, а у него кляча еле плетется.

— Что же это ты так?

— Это, — говорит, — что! Вот у меня дома есть кляча, так это кляча! Серая в яблоках. Красота!

— Так что ж ты ее не запрягаешь?

— А у меня для нее седока нету».

Шкловский вошел в дирекцию 3-й Госкинофабрики. Уверяют, что он телеграфировал Тынянову: «Все пишите сценарии. Если нужны деньги — вышлю. Приезжай немедленно» — и что Ю. Н. телеграфно ответил: «Деньги нужны всегда. Почему приезжать немедленно — не понял».

«Моя специальность — не понимать», — говорит Шкловский.

Шкловский говорит, что все его способности к несчастной любви ушли на героиню «Zoo» и что с тех пор он может любить только счастливо.

Про «Zoo» он говорил, что в первом (берлинском) издании эта книга была такая влюбленная, что ее, не обжигаясь, нельзя было держать в руках.

Совершенно не верно, что Шкловский — веселый человек (как думают многие); Шкловский — грустный че-

ловек. Когда я для окончательного разрешения сомнений спросила его об этом, он дал мне честное слово, что грустный.

В Москве у Мейерхольда я видела «Рычи, Китай». Там на сцене настоящая вода, и по ней плавают лодочки. Эта настоящая вода воспринимается как особый трюк. То есть все декорации и аксессуары кажутся менее бутафорскими (нарочными), чем эта настоящая вода. Таковы законы вторжения в искусство чужеродного материала. Это вроде волос и кусков газет, которые клеивались в картины. Вообще говоря, волосы и газетная бумага реальнее, чем вещи, нарисованные красками, но в пределах данной конструкции они явно умышленны и потому напоминают о бутафории искусства.

Разумеется, в театре вовсе не всякая вещь специфически театральна. Актер может ходить с живым цветком в петлице и есть настоящий суп, и это никого не задевает. Все дело в том, что это моменты, во-первых, традиционные, во-вторых, случайные, то есть вводимые не с тем, чтобы на них было обращено внимание, — вода же у Мейерхольда нова и введена именно с тем. А как только чужеродный, то есть заимствованный из естественного мира, элемент становится в данной искусственной конструкции принудительно заметным — он тотчас же ощущается как элемент для нее неестественный. Хорошо ли это, или плохо — это вопрос другого порядка.

В понедельник Тихонов читал в «Комитете» (современной литературы) новые стихи (прекрасные). Потом метры говорили. Все они говорят так, как будто им ужасно не хочется и они службу отбывают.

Потом заговорил Мандельштам. Говорит он шепеляво, запинаясь и после двух-трех коротких фраз мычит. Это было необыкновенно хорошо; это было «высокое косноязычие» — и говорил вдохновенный поэт. Он говорил о том, что стихотворение не может быть описанием. Что каждое стихотворение должно быть *событием*. (Я понимаю это в том смысле, что в стихотворении должно происходить движение и перемещение представлений.)

В стихотворении, он говорил, замкнуто пространство, как в карате бриллианта... размеры этого пространства не существенны... но существенно соотношение этого про-

странства (его микроскопичность) с пространством реальным. Поэтическое пространство и поэтическая вещь четырехмерны — нехорошо, когда в стихи попадают трехмерные вещи внешнего мира, то есть когда стихи *описывают*...

Такая мысль может предстать на плоскости. Простые смертные не должны высказывать такое. Но поэт говорил четырехмерно. Прекрасно смотреть на спотыкающуюся мысль поэта, на ее рождение, на мыслительный процесс, знакомый по стихам. Это было похоже. Это воспринималось так: вот пришел поэт, ему показали стихи другого поэта; он отверз уста — и возникла мысль... Вот ему покажут еще стихи или дерево дом, стол — и родятся еще бесчисленные мысли. Но когда В. спросила Тихонова, понравилось ли ему то, что говорил Мандельштам, Тихонов ответил довольно равнодушно: «Я уже знал все это». Не значит ли это, что у Мандельштама есть несколько устойчивых мыслей, которые он годами выкипчивал из своего поэтического опыта.

Главное же — ощущение большого поэта. В первый раз я со страшной остротой испытала это ощущение, когда слышала, как Блок читает свои стихи. Это было в небольшой аудитории, в 21-м году, за несколько месяцев до его смерти. Блок читал «Возмездие» глухим и ровным голосом, как бы не видя и не чувствуя слушающих.

В. говорит, что Пастернак — поэт не стихов, даже не строф, но строчек. Что у него есть отдельные удивительные строки, которые контекст может только испортить, и что такая строка: «Оно грандиозней святого писанья...»

Кто-то говорил, что есть два рода дураков: зимние и летние. Летнего дурака видно сразу и издали. А зимний должен сперва снять калоши и шубу и размотать кашне — тогда уже все становится ясным. В. добавляет, что попадают еще тропические дураки.

Икс из тех, кто, сняв с человека голову, интересуется потом, не растрепался ли у него при этом пробор.

Как странно, что мы с вами так редко встречаемся и так часто расстаемся. (Из письма.)

Недели две тому назад Борису Михайловичу (Эйхенбауму) в час ночи позвонил Мандельштам, с тем чтобы сообщить ему, что:

— Появился Поэт!

— ?

— Константин Вагинов!

Б. М. спросил робко: «Неужели же вы в самом деле считаете, что он выше Тихонова?»

Мандельштам рассмеялся демоническим смехом и ответил презрительно: «Хорошо, что вас не слышит телефонная барышня!»

Вот она, живая история литературы, история литературы с картинками.

Пастернак нуждается; он не умеет халтурить. Его не печатают. Пастернак является к редактору пятнадцатикопеечной серии «Огонька». Редактор отвечает, что напечатать его не может, потому что у него с прошлого года лежит 800 штук рукописей и он их пускает в порядке очереди.

— Послушайте. У вас ведь есть разные рубрики. У вас есть проза, есть критические статьи, есть хорошие стихи, есть плохие стихи... неужели я ни под одну не подойду?

Для нас крайне существенно общение с писателем: и не потому, чтобы оно могло разъяснить вопросы современной литературы, а потому, что мы постигаем удельный вес живого слова писателя, постигаем механику его теоретического высказывания. Это угол зрения, с которого лучше всего расценивается материал писем, дневников, воспоминаний, которым мы так жадно пользуемся. Разумеется, практическое значение имеет общение с писателем литераторствующим Сумбурное, болтливое, зигагообразное красноречие Тихонова — это первостепенный, живой, осязаемый исторический материал. За его речью следишь с чувством охотника, нет, вернее, с упорством рыболова: вот клюнет драгоценная черточка.

О Пастернаке он говорит сложно, и заинтересованно, и враждебно; говорит как глубоко и лично задетый человек. Он признается, что продирался через Пастернака.

«Я на Пастернаке загубил около 12-ти стихотворений. Потом понял, как это делается, — бросил». С удовольствием передавал отзыв Маяковского (которого считает великим человеком). Спрашивает Маяковского, как ему «Спекторский». Маяковский плечами передернул: «Спекторский»? . . . Пятистопным ямбом писать. . . За что боролись? . . .» и Тихонов добавляет: «В самом деле, за что боролись? . . . «Спекторский» похож на поэмы Фета. Не на стихи, а именно на поэмы». Странная мысль — надо проверить.

Другая его мысль меня огорчила. Он говорит, что единственная настоящая книга Пастернака — «Сестра моя жизнь», что в «Темах и вариациях» он собрал остатки, случайный материал, не вошедший в «Сестру»,¹ что «Сестра моя жизнь» — книга необычайная, безукоризненно построенная. Все это похоже на правду, но печально: мне всегда казалось, что я особенно люблю «Темы и вариации». Впрочем, возможно, что сюжетного Тихонова субъективно притягивает «Сестра моя жизнь» с ее расплывчатым по главам и снабженным эпиграфом лирическим романом. Там для него приемлемее Пастернак, — Пастернак, упорядоченной связью стихотворений покрывающий их внутреннюю бессвязность.

Нельзя же в самом деле допустить, что такие вещи, как «Так начинают. Года в два. . .», как стихотворение с Вертером и смертью, или с пансионеркой — «чижи, мигрень, учебник», — что все это излишки, не нашедшие себе места в предыдущем сборнике, — ересь!

Тынянов говорит, что для него существуют только те стихи, которые заставляют его двигаться в каких-то новых семантических разрезах. Что так он движется у Мандельштама и Пастернака. Перестает иногда двигаться у Маяковского; не всегда ощущает движение у Тихонова.

Тихонов проводит вступительные испытания на Курсах техники речи. Приходят ребята от станка. Одного из ребят спрашивают:

— Что такое рассказ?

— ?

¹ Позднее я узнала, что это утверждал и сам Пастернак.

— Вы можете сказать, какая разница между рассказом и романом?

— В рассказе любви нет...

— Помилуйте! Мало ли рассказов, где любовь есть!

— Ну да, но в рассказе любовь короткая.

Тихонов говорит: отличное определение.

Разговор Маяковского с барышней:

— С одной стороны, мне жалко уезжать.

— Ну, и...

— Но я приехал с другой стороны.

Афоризмы Маяковского:

Не ставьте точек над «у» — оно в этом не нуждается.

Не плюй в колодец — вылетит, не поймаешь.

Маяковский говорил нам (Коварскому, Боре (Бухштабу), мне): «Работайте на современной литературе. Бросьте заниматься филологеством».

Горький недавно говорил Николаю Эрдману о Толстом: «Вы думаете, ему легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он по девять раз перемарывал — и на десятый получалось наконец коряво».

Откуда эта потребность подбирать чужие слова? Свои слова никогда не могут удовлетворить; требования, к ним предъявляемые, равны бесконечности. Чужие слова всегда находка — их берут такими, какие они есть; их все равно нельзя улучшить и переделать. Чужие слова, хотя бы отдаленно и неточно выражающие нашу мысль, действуют, как откровение или как давно искомая и обретенная формула. Отсюда обаяние эпитафий и цитат.

Бернштейн рассказывал о том, что специфическая манера Кузмина читать стихи основана на его органическом недостатке — заикании.

Этой зимой Шкловский назначил мне деловое свидание у Бриков. Он опоздал, и меня принимала Лиля Юрьевна. Одета она была по-домашнему просто, в сером свитере. По-видимому, мыла голову, и знаменитые волосы были распущены. Они действительно рыжие, но не очень, — и вообще на рыжую она не похожа. Тон очень приятный (не волос, а ее собственный тон).

Когда мы вышли, В. Б. спросил:

— Как вам понравилась Лиля Брик?

— Очень.

— Вы ее раньше не знали?

— Я знала ее только в качестве литературной единицы, не в качестве житейской.

— Правда, не женщина, а сплошная цитата?

Тынянов сказал вчера: «Литература живет не общим, а частным — ненужными частностями. Чем заметен Наполеон у Толстого? Тем, что от него пахнет одеколоном».

Тынянов говорил о Веневитинове: «Веневитинова проглядели из-за его безвременной смерти на 22-м году. Критики так занялись этой смертью, что для всего остального у них не хватило времени».

Вяземский писал: «Читая хорошие стихи без рифмы, мне всегда приходит в голову мысль: жаль, что эти стихи не стихами писаны». Мой слух тоже совершенно «не берет» нерифмованных стихов. Вернее, чтобы быть для меня совсем стихами, белые стихи должны быть такого масштаба, как «Вновь я посетил...», как мандельштамовское: «Я не увижу знаменитой Федры...», притом написанное строфически, с правильным чередованием мужских и женских окончаний — так, что оно как бы и не вполне белое.

Л. В. Щерба рассказал, что Бодуэн де Куртенэ вычеркивал в работах своих учеников тире, которое он называл «дамским знаком». Вслед за Бодуэном Щерба полагает, что тире, равно как и подчеркивания (в печати курсив), попало в литературу из эмоциональных форм: письма, дневника. «Сейчас письма не пишут. А прежде

писали много, особенно женщины, — и многие очень хорошо писали». Он усматривает в употреблении тире и курсивов признак нелогичности или лености пишущего, который пользуется не прямыми, а добавочными средствами выражения мысли.

Я очень огорчилась — при моей орфографической нечувствительности тире было единственным знаком, кое-что говорившим моему уму и сердцу. Неужели у меня «дамская психология»!! Корн. Ив. Чуковский дал мне как-то менее уничижительное толкование этому пристрастию: «Тире — знак нервный, знак девятнадцатого века. Невозможно вообразить прозу восемнадцатого века, изобилующую тире».

Юр. Ник. Тынянов передавал свой разговор с Асеевым. Асеев сказал: «Мне надоело благополучие у Маяковского. Я решил писать неблагополучные стихи». Тынянов усматривает в этом авторском признании комментарий к эротической теме. Эротика стала существеннейшим стержнем литературы прежде всего как тема неблагополучная.

Позиция крайнего историзма дает сейчас Тынянову возможность расщеплять понятие жанра. «Нельзя писать об «историческом романе». Исторический роман Толстого мы объясним тогда, когда сопоставим его с отнюдь не историческими романами той же эпохи, а не с историческим романом Загоскина».

Сегодня — забавное воскресное заседание. Пожаловал Шкловский, а с ним буйные староопоязовские традиции. Председательствовавший Тынянов взобрался на стол. Шкловский кричал ему: «Юрий Николаевич, ты председатель? Так не сиди на столе, а то вернется Жирмунский — что он скажет?»

Тынянов говорит: «Мне нравится «Третья фабрика» потому, что я ее читаю ртом Шкловского». И еще: «Было бы лучше (логичнее), если бы Шкловский выпускал ее отдельными фразами... Самое лучшее там — несколько фраз: золотообрезанный Абрам Эфрос, выродившаяся мебель Бодуэна де Куртенэ и проч...»

У Гумилева по отношению к лирическим стихам была особая количественная теория строфики. Каждая количественная комбинация (в пределах «малого» стихотворения) обладала, по его убеждению, своей инерцией в развертывании лирического сюжета.

К сожалению, я не запомнила весь ход его рассуждений. Припоминаю, что пятистрочное стихотворение он как-то сопоставлял с драмой и пытался наметить тематические аналогии между строфами и актами. Зато в четырехстрочных стихах он отказывался признавать конструктивную закономерность и считал, что писать их вообще не следует. «Стихотворение в четыре строфы — это плохое стихотворение», — говорил он

Если бы Гумилев осуществил задуманную им «Поэтику», то получилась бы книга, по всей вероятности, весьма ненаучная, весьма нормативная и нетерпимая, а потому в высокой степени ценная — как проекция творческой личности и как свод несравненного опыта ремесла.

Гумилев говорил: «Я понимаю, что в порыве первого вдохновения можно записывать стихи на чем попало, даже на собственных манжетах. Но для того, чтобы работать над стихотворением, надо сначала взять лист белой бумаги, хорошие перо и чернила и аккуратно переписать написанное».

Гумилев рассказывал о том, что Мандельштам уже после основания Цеха поэтов еще «долго упорствовал в символистической ереси». Потом сдался. Стихи: «Нет, не луна, а светлый циферблат...» — были его литературным покаянием. Однажды поздним вечером, когда акмеисты компанией провожали Ахматову на Царскосельский вокзал, он прочитал их, указывая на освещенный циферблат часового магазина.

Дополнение 1979 года

О Гумилеве все здесь записано по собственным моим воспоминаниям. К зиме 1920—1921 относится мое предварительное пребывание в Петрограде (до окончательного переезда в 1922-м). У меня в Петрограде не было тогда никаких литературных связей. Я так и не добралась в тот раз до Института истории искусств, но каким-то образом добралась до студии Гумилева. Я приходила туда несколько раз, ни с кем не познакомилась и не произнесла ни одного слова. Но как-то (дело шло уже к вес-

не и к отъезду домой) в темном коридоре вручила Гумилеву свои стихи, — довольно гумилевские, кажется.

В следующий раз опять дождалась его в коридоре. Стихи он одобрил, сказал, что надо больше работать над рифмой, но что писать вообще стоит. В стихах шла речь о Петербурге, который стал тогда большим моим переживанием.

Помню строфу:

Покровы тьмы отдернув прочь,
Мотор, в ночи возникший разом,
Слепит глаза горящим глазом,
Чтобы чернее стала ночь.

После разговора с Гумилевым я шла по пустынным и темным петербургским улицам 1921 года в состоянии восторга. Это чувство обещанного будущего я испытала в жизни только еще один раз, когда Тынянов похвалил мой доклад, прочитанный у него в семинаре на первом курсе. Главное было даже не в похвале, а в том, что обсуждал его на равных правах, с полной серьезностью.

В дальнейшем у меня хватило ума не последовать советам Гумилева. Лет двадцати двух я навсегда перестала писать лирические стихи. Стихи мои были не стихи (не было в них открытия), хотя, вероятно, они были не хуже многих из тех, что печатают и считают стихами.

Свою аудиторию Гумилев держал в чрезвычайном состоянии заинтересованности. Гумилев был резко и особенно некрасив, с косящими глазами. Казалось, он каким-то внутренним усилием все это преодолевает.

Почти одновременно выходят: книжечка прозы Пастернака и книжечка прозы Мандельштама. Так сказать, красивый жест книжного рынка! У Пастернака самый большой и самый «новый» рассказ — «Детство Люверс». У Мандельштама маленькие заведомо бесфабульные очерки, связанные единством автобиографического героя-ребенка. Поворотили на детей. «Котик Летаев» сделал функцию героя-ребенка совершенно явной: мотивировка остранения вещи etc, etc.

Интересно то, что, по-видимому, захотелось *вещи*, особенно вещи психологической. Но все ужасно обеспокоены: как это — опять Иван Иванович с психологией? Нет, уж пускай будет Ванечка: во-первых, темна вода;

во-вторых, меньше прецедентов; в-третьих, больше парадоксов. Одна из лучших мыслей Шкловского — то, что психология начинается с парадокса.

«Напрасно стараться встать между дураком и его глупостью» (Джек Лондон). А между умным человеком и его глупостью тоже не следует становиться.

Известна (хотя, кажется, совершенно не изучена) традиция Полонского в поэзии Блока. Любопытно, что у Полонского существует линия, которая идет к самым сложным и интересным приемам Блока, к прозаическому в элегической лирике.

У Полонского стихотворение «Плохой мертвец»:

Схоронил я навек и оплакал
Мое сердце — и что ж, наконец!
Чудеса, наконец! Шевелится,
Шевелится в груди мой мертвец. . .

Ср. у Блока: «Сердце — крашенный мертвец».

Мир с тобой, мое бедное сердце!
. . . Жить хочу — выпускай на простор!
Из-за каждой хорошенькой куклы
Стану я умирать, что за вздор!

Ср. хотя бы (цитирую по памяти):

Пристал ко мне нищий дурак,
Идет по пятам, как знакомый.
— Где деньги твои? — Снес в кабак.
— Где сердце? — Закинуто в омут.

Это, таким образом, линия позднего Блока.

Смутно и гадательно намечается сопоставление (впрочем, быть может, об этом где-нибудь и говорилось): считают, что поэзия Пушкина синтезировала и завершила литературные тенденции конца XVIII и начала XIX века. Пушкин не имел ни школы, ни преемников (непосредственных) — ничего кроме эпигонов. Блок, кажется, не имел даже и эпигонов, то есть сколько-нибудь литературных. Быть может, Блок был великим проявителем литературного негатива последних десятилетий

XIX века. В нем вскрылись непроясненные тенденции Фета, Вл. Соловьева, Ап. Григорьева, Полонского, Некрасова. Все это дало огромные результаты, во-первых, потому что Блок был большой и новый поэт, во-вторых, потому что наша публика не читала ни Соловьева, ни Полонского, ни даже Фета, а Блока читала и удивлялась.

Хорошо лгут только правдивые люди. Они лгут только при полной уверенности, что ложь эта не может выйти наружу (а если может, то чтобы она оказалась «благородной»). Ложь же лживых людей, особенно женщин, несет на себе следы великолепной фантазии и полного отсутствия аккуратности. Они никак не могут свести концы с концами, тем более предусмотреть взаимоотношения людей, которым они рассказывают навыворот одну и ту же историю.

Есть тип женщин, которых уверенность в себе делает простодушными. В языке любви им недоступны тропы и фигуры.

«Я думаю только о вас», «Вне вас для меня ничто не существует» — мужчине эти слова представляются пафосом его жизни, женщине — распределением его дня. Она не представляет себе, как порой меняется влюбленный, выходя из ее комнаты. В душе она чувствует себя задетой, когда ее отвергнутый поклонник разговаривает с людьми, ходит в кино, ест, пьет (т. е. когда он пьет чай; когда пьет сорокаградусную, то она понимает, что это с горя). Мужчина, даже самый фатоватый, никогда не бывает так доверчив.

Женщины этого типа ошибочно полагают, что люди либо лгут, либо говорят правду. Они не замечают, что люди, кроме того, драматизируют положение, удовлетворяют свою потребность в идеальном и патетическом, и еще льстят и боятся, и поддаются эротическому гипнозу.

André Gide, «Corydon», Paris, 1924.

В предисловии автор отказывается от всех благ, связанных с успехом книги, и продолжает: «Je ne tiens qu'à l'estime, de quelques rares esprits, qui j'espère compren-

front». ¹ Давно уже я не встречала этой смеси заваливающегося индивидуализма с профессиональной нечуткостью, непониманием того, что такое книга и для чего она пишется. Пушкин мог в припадке великолепной злости говорить: «Пишу для себя, печатаю для денег», — но какому русскому писателю пришла бы в голову пошлая мысль адресовать свою работу нескольким знакомым, да еще «gages esprits».

Читаю я «Соборян», и меня берет тоска. Неужели старые (и даже не очень старые) прозаики, подобно средневековым живописцам, обладали невозобновимой тайной высокого мастерства? Сейчас под работой над языком сразу понимают фольклорную стилизацию, диалектизмы — лесковско-замятинскую линию или языковую кунсткамеру Зощенки... Как будто вне этого «курьезного» языка нет работы над оживлением нормального литературного слова (над выжиманием из каждого слова наибольшей силы выразительности). Можно подумать, что Лесков работал над словом, а Толстой не работал.

Ожегов рассказывал мне, как Виноградов говорил в университете о том, что когда наука еще не существует, она склонна открывать множество законов.

— Это совершенно естественное явление. Вот когда недавно начала создаваться научная поэтика, то находили законы на основании одного произведения. Так и бегали звонить друг другу по телефону: «Я открыл закон!»

Соблазну трагическим отвечаю: вкусивши сладкого, и очень можно захотеть горького, но, вкусивши горького, не захочешь горького.

В пятницу я возвращалась с Б. М. (Эйхенбаумом) в трамвае. Он расспрашивал о моей работе. Я сказала, что зачеты и лекции мешают заниматься. Он рассмеялся:

¹ Я дорожу только уважением нескольких избранных умов, которые, надеюсь, поймут (*франц.*).

«И мне лекции мешают заниматься». Потом, после паузы: «Вот было бы хорошо, если бы все сговорились. Мы вдруг перестали бы читать лекции, а вы их слушать».

Когда перед московской комиссией по выпускному экзамену в Институте истории искусств предстал Коварский и назвал свою специальность, один из членов комиссии обратился к Назаренке:

— А, так у них есть литературный отдел! Я не знал.

— Как же, как же...

Член комиссии:

— Ага, припоминаю — это те самые, которые изучают литературу как художественное произведение?

В. говорит: «Если нужно записать что-нибудь важное, я всегда записываю на деньгах или на письмах любимого человека, потому что все остальное можно потерять».

Когда Гейне начинает разговор с возлюбленной с «Du hast Diamanten und Perlen...»,¹ мы знаем, что рано или поздно он скажет возлюбленной дерзость (по правилам тыняновской двупланности). А вот у Полонского настоящая слеза и тоска полулитературных романсов.

Так и видишь: три часа ночи, пьяная компания, пьяная голова, плохое пение под рояль, и кто-то, уже готовый заплакать над погибшей любовью. Кто с самой помутившейся головой и с самой безнадежной любовью будет плакать над: «Я вас любил. Любовь еще быть может...» — ни один человек, почитающий поэзию. Бес тактно обливает Пушкина слезами. Это не та реакция.

Другое дело — внелитературное, физиологическое действие ритма и трогательных слов.

Для того чтобы быть выше чего-нибудь — надо быть не ниже этого самого.

Н. Л., человек с самой благородной оригинальностью, какую я встречала в жизни, говорила:

— Прежде всего нужно быть как все.

¹ У тебя бриллианты и жемчуга... (нем.).

Добавлю: все, чем человек отличается, есть его частное дело; то, чем человек похож, — его общественный долг.

1927

Юрий Ник. (Тынянов) о Ставрогине — это игра на пустом месте. Все герои «Бесов» твердят: «Ставрогин! О, Ставрогин — это нечто замечательное!» И так до самого конца; и до самого конца — больше ничего. Достоевский работал психологической антитезой, двумя крайними точками. Если бретера Ставрогина бьют по лицу, то бретер прячет руки за спину, если Дмитрий Карамазов потенциальный преступник, то святой старец кланяется ему в ноги. Если человек идиот, то он умнее всех. Тынянов говорил о назойливости толстовских «уличений» в «Войне и мире». Но толстовский парадокс (я разумею сейчас парадокс как «прием» изображения) никогда не шел по линии обязательного выворачивания наизнанку. Вместо этого обратного хода он пользуется разложением (остранением), целой шкалой дифференциальных приемов и ожидаемых (в результате усвоения читателем писательского метода) неожиданностей.

Тынянов рассказывал нам, как он воспользовался толстовским ходом для одного места «Кюхли». Он несколько раз писал сцену, когда Кюхельбекер попадает в руки солдат, и она все ему не давалась, выходило плоско. Тогда он сделал так: Кюхля заранее, мысленно переживает свою поимку — и все происходящее в действительности представляется ему грубым и неудачным повторением. Это толстовская система опровержения того, что персонажи о себе говорят и думают. Вроде: что это я говорю? Это совсем не то... Автор — умывает руки.

В ЛГУ в подсекции современной литературы, возражая докладчику, Гизети, между прочим, сказал: «Вы вот говорите — прием. А по-моему, в этом месте у автора не прием, а совершенно серьезно». Формула: «Не прием, а серьезно» — уже получила хождение.

Маяковский по целым вечерам твердит строфу Пастернака, которую он назвал гениальной:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

Пастернак пишет так, что прочтешь и задохнешься от удивления.

Багрицкий

Эдуард Багрицкий. Большой человек, нескладный, как почти все люди, худые в юности и внезапно расплывшие к тридцати годам. В нем ничто не раздражает и не вызывает отталкивания, а могло бы: недостаток двух передних зубов, черные ногти, рвущий астматический кашель. Багрицкий — образцовый пережиток классической богемы. За ним числится множество дикостей и бессмыслиц, в точности похожих на дикости и бессмыслицы всех странствующих энтузиастов всех веков и народов. Он знает, что он энтузиаст и богема, и радуется этому, но это тоже ничуть не раздражает.

Он настоящий спец с квалифицированным пониманием стихов, со страстной, физиологической любовью к стиху произносимому. Восхищение Пастернаком, литературное и личное. Такая же литературно-личная настроенность по отношению к Маяковскому.

Литературная социология

На днях разговор с Иос. М. Тронским, который как-то окончательно утвердил мои мысли последнего времени: нужна литературная социология. Два года тому назад Шкловский объявил публично: «Разве я возражаю против социологического метода? Ничуть. Но пусть это будет хорошо».

Нужно, чтобы это создавалось на специфических основаниях, которые могут быть привнесены специалистами историками литературы, на учете социальной специфичности писательского быта. Условия профессионального литературного быта могут перестроить исходную социальную данность писателя. В свою очередь эта первоначальная закваска может вступать с ними во взаимодействие.

Вяземский, в рассуждениях которого можно найти начатки литературной социологии, выделял «писателей-

аматеров», к которым причислял Державина, Дмитриева. Здесь и речи нет о дилетантстве в нашем понимании. Кто усомнится в том, что Державин был вполне человек от литературы. «Аматерством» Вяземский обозначал момент литературно-социологический, — именно экономическую независимость писателя от его литературного труда, — факт, который какой-то стороной и в какой-то мере должен влиять на всю его производительность. На Пушкине любопытно следить, как профессиональная, принципиальная меркантильность вступает в свои права за счет аристократического аматерства.

Вот огромное поприще, по которому предстоит идти с трудами и сомнениями. А вместо этого улыбающийся лектор предлагает студентам первого курса подвести социологический базис под «Месяц зеркальный плывет...» и проч. Борис Михайлович (Эйхенбаум) затеял книгу о писательском быте. Это как раз то, что он сейчас может и должен сделать.

Да, разумеется, «имманентность литературной эволюции» дала трещину, и, разумеется, много точек, в которых «формалисты» могли бы дружески пересечься с социологами литературы.

Ю. Н. (Тынянов) говорил как-то со мной о необходимости социологии литературы (он ведь не боится слов), но только могут ее написать не те, кто ее пишут. Я убеждена, что возможно будет работать тогда, когда поймут, что социологию литературы мудрено преподавать, потому что ее еще нет. Надо собраться с силами и задуматься над азами еще непроторенной дисциплины.

Тихонов говорил о том, как пастернаковский образ мертвеет в эпосе: «1905 год» — «это немые коридоры слов». Тогда же он говорил о том, как для него и для Пастернака одновременно встал вопрос о выходе за пределы малой формы, которая перестала удовлетворять; и как они искали способов, не прибегая к фабуле, продвигать лирический материал на большие расстояния. Он даже перечислил ровно шесть приемов этого продвижения, которые применены в «Высокой болезни», — к несчастью, я не запомнила.

Брик назвал некоторых писателей плакальщиками. «Их слезы не внушают доверия».

Я сказала: «Так ведь плакальщики существуют не для того, чтобы внушать доверие к своему чувству, а для того, чтобы возбуждать чужое».

Тогда начался разговор на тему о литературной этике. Литература фактов, в которую верует Брик (если верует), вместо эстетики (буржуазной) имеет потребность в этике. Она должна быть честной. Писатель может совершить подлог чувства и обвиняется тогда в распространении фальшивых чувств и вздохов. Брик изложил мне претензию одного человека. Человек прочел книгу и растрогался; потом увидел автора, плотного и веселого,— и обиделся. И Брик говорит: читатель прав, неэтично обманывать читателя.

В этой теории подкупает ее очевидная абсурдность. Она настолько антилитературна, что испытываешь потребность дойти до каких-то ее здравых корней.

Дочитала сегодня «Москву под ударом» (вот и начала писать о ней ритмической фразой — это недаром). Вначале все раздражает; и больше всего то, что все, что было в прежних вещах Белого тенденцией, стало здесь проявленной, почти аккуратной, системой. Ритмизация прояснилась до сквозного трехдольника (Тынянов утверждает, что «Москва» написана амфибрахией). Речетворчество свелось к тому, что все слова «новые», и проч. и проч. А потом, дальше больше, покоряешься автору (делай что хочешь), и неважным становится все это, как не важны нелепые фигуры: Фон-Мандро и прочие; вся эта рвань, неизвестно откуда (а если известно, то тем хуже) заскочившая. Важным оказывается одно, что пишет большой писатель; и плохая книга хорошего писателя отодвинула, расшвыряла хорошие книги плохих.

Ценность продукции Белого и Блока определяется не качеством хорошо сделанной вещи, но вневещным зарядом гениальности. Бессмыслица выискивать хорошие стихи Блока; важны типические, похожие... Все блоковское и бѣловское в качестве отдельной, сделанной вещи — не держится.

Момент выдумки необязателен для литературы (может быть, для искусства вообще), первичны и обязательны моменты выборки (отбора) и пропуска — это две стороны процесса художнического изменения материала. Каждый сознательный и целеустремленный пропуск части признаков при изображении предмета является уже рудиментом искусства (какие бы он ни преследовал практические цели). К квалифицированному литературному описанию он относится примерно так, как языковая метафора относится к поэтической.

Тынянов говорит: «У Гейне в афоризмах и фрагментах есть необычайные фразы даже без подлежащего и сказуемого...»

В ответ на мои недоумения — почему это нужно непременно заниматься *любой* современной литературой, Брик говорил мне: «Вы все работаете в тылу. Разумеется, работать в тылу в своем роде нужно и полезно, но необходимо и почетно работать на фронте».

Я рассказала это Тынянову; тогда он как раз был не в ладах с москвичами, а потому говорил «они» и раздражался.

— А почему вы им не сказали, что они, со своей литературой факта, — генералы без фронта?.. Знаете вы, как кончилась мировая война? Генерал Гинденбург позвонил генералу Людендорфу по телефону: «Генерал, знаете ли вы о том, что у нас нет фронта?» — «Генерал, я знал об этом уже в 12 часов».

Ахматова утверждает, что главная цель, которую поставил себе Борис Михайлович (Эйхенбаум) в книге о ней — это показать, какая она старая и какой он молодой... «Последнее он доказывает тем, что цитирует Мариенгофа». (Рассказано Гуковским.)

Боря (Бухштаб) передал мне «по секрету» дошедшую до него фразу Тынянова о нас (об учениках, о «молодом поколении»): «Что же, они пришли к столу, когда обед съеден».

Мы умеем читать книги только в детстве и ранней юности. Для взрослого чтение — отдых или работа; для подростка — процесс бескорыстного и неторопливого узнавания книги. Все, что я в жизни прочла хорошо, я прочла до Ленинграда, до Института, до занятий литературой. Так я читала Пушкина, Толстого, Алексея Толстого (очень нравились баллады и шуточные стихи), Блока, «Приключения Тома Сойера»... и так я уже никогда не буду читать. И совсем не потому, что «наука» выбила из меня непосредственность; все это вздор, и никакая непосредственность для наслаждения чтением не нужна, — нужна бездельность. Нужна неповторимая уверенность молодости в том, что спешить некуда и что суть жизни не в результатах, а в процессах.

Нужно вернуться из школы, после четырехчасового слегка отупляющего безделья, прийти в свою комнату, наткнуться на знакомую книгу, завалившуюся в угол дивана, рассеянно открыть на любой странице (все страницы одинаково знакомы) — и читать, не шевелясь, иногда до вечера, испытывая то восторг от какого-нибудь нового открытия, то особый уют и почти хозяйскую уверенность оттого, что все слова известны.

А Толстого я читала так всего, с письмами, с народными рассказами, с педагогическими статьями, испытывая всегда одно и то же чувство, которое не могу назвать иначе, как чувством влюбленности. Я уверена в том, что статьи о вегетарианстве и «Фальшивый купон» доставляли мне наслаждение немногим меньшее, чем «Война и мир», — важен был неповторимый толстовский метод. И все, где я только могла его узнать, представлялось мне равноценным.

Я всегда понимала, почему я изучаю русскую литературу XIX века, литературу первой половины XIX века и т. д., но иногда оказывалось неясным, почему именно я изучаю литературу и почему человек вообще может посвятить свою жизнь этому занятию.

Если отвлечься от некоторых биографических причин, которые в сущности не причины, а только вспомогательные толчки, — то для меня существует только одно успокоительное объяснение: я изучаю литературу потому, что люблю ее, и потому, что мне в высшей степени свойственно рационалистическое отношение к своим привязанностям, — то есть интенсивность в переживании того

или иного и в том числе эстетического наслаждения повышается для меня прямо пропорционально степени логического прояснения и оформления переживания.

Наряду с этим существует и вопрос о том, *зачем* мы занимаемся своей наукой. Здесь речь идет уже не о происхождении деятельности, а об оправдании индивидуаль-но-практическом или этическом и социальном.

Оправдания бывают разные (моя старая мысль: человек должен заниматься не тем, чем он должен заниматься, и даже не тем, чем он хочет заниматься, а тем, чем он может заниматься). Оправдание тем, что изучение литературы не хуже, чем всякое другое, улучшает наше познание. Оправдание специфическим моментом сохранения культуры и даже попросту сохранения литературных произведений, которые перестают существовать, когда о них перестают говорить.

Не следует смешивать мотивировку явления с его стимулом. И если с мотивировками у литературоведов обстоит благополучно, то нельзя сказать того же о стимулах. Оказывается, что изучать палеографию естественнее, чем изучать литературу; к последнему же приходят откуда-нибудь, то есть литературоведение это дом с передней.

Приходили часто от общественных интересов, но и ход в литературу из литературы существовал всегда... Во все времена писатель, он же совершеннейший читатель своего времени, говорил о литературе нужные вещи.

Символисты были отцами формалистов. Но символисты были слишком большими писателями для того, чтобы сбосновать науку о литературе. И этому препятствовали не только те черты потусторонней трактовки литературного явления, которые были присущи их творческому опыту, но и другие, чисто ремесленные стороны этого опыта. У писателя всегда есть такие способы думать и говорить о своем материале, которые не могут пригодиться при построении системы исследования.

Здесь менее всего речь идет об интуиции, о непосредственном творческом вчувствовании и проч. Есть такие методы анализа совершенно конкретных признаков, их выделения и оценки, которых требует мастерство и избегает исследование. Пример тому — блистательные и притом отнюдь не интуитивные, а в высокой степени вещественные лекции Тихонова по современной поэзии. Речи Тихонова — это не расшифровка литературных фактов, а литературный факт, подлежащий расшифровке.

Нашу науку создали не символисты, а люди символистически-футуристической эпохи, авторы плохих стихов; дилетанты, совместившие начатки поэтического опыта, без которого невозможно приобщение к условной магии ремесла, с психологической возможностью подавлять этот опыт, подчинять его интересам чистого исследования и обобщения.

Ни в какой мере не случайно то, что Шкловский и Тынянов нынче беллетристы. . . это так же не случайно, как то, что $\frac{3}{4}$ нашего семинара мечтает о «романе», как то, что на Инст. ист. иск. едва ли найдется десять человек, не умеющих при случае написать стихи.

Шкловский утверждает, что каждый порядочный литературовед должен, в случае надобности, уметь написать роман. Пускай плохой, но технически грамотный. В противном случае он белоручка.

В каждом формалисте сидит неудавшийся писатель, — говорил мне кто-то. И это вовсе не историческое недоразумение, — это история высокой болезни. Неужели наша биография будет традиционно начинаться плохими стихами и кончаться романами. . . хорошими ли!

Мирное академическое процветание науки о литературе оказывается невозможным. Последнее десятилетие показало, что теоретические и исторические проблемы литературоведения недолговечны. Эта недолговечность казалась нам признаком ненаучности; иногда она оскорбляла; из-за нее мы ссорились с метрами (метры любовались собственными бросками с проблемы на проблему, потому что они всё боялись стать похожими на профессоров). Словом, мы были недовольны. Но что делать — всякие попытки выращивать в тиши заготовленные лет десять тому назад вопросы срывались в невыразимую скуку. Вместо мирного развития наука о литературе оказывалась все же предназначенной к прерывистому росту, торопливому и раздробленному, как короткометражный монтаж.

Она не могла развиваться сама из себя, требовались внешние толчки и скрещивания с другими рядами. Боюсь, что мы паразиты, которым для того, чтобы не умереть от недостатка пищи (или от скуки), необходимо питаться либо социологией (эйхенбаумовский «литературный быт» и пр.), либо лингвистикой (Виноградов и пр.), либо текущей литературой. Для тех, кто ощущает себя не историками или теоретиками литературы по преимуществу, но шире того — литераторами, профессионалами

слова, — отсутствие последнего рода связей и импульсов — губительно.

Боря (Бухштаб), по ходу своих занятий эгофутуризмом, раскопал недавно Константина Олимпова (сына К. М. Фофанова), ныне управдома. Восхищенный тем, что встретил сочувствующую душу, Олимпов продержал Бориса целый день в давно не топленной комнате, подарил ему эгофутуристические книжечки и рассказал много замечательного, — между прочим, следующее.

Попалось ему в 1910 (кажется) году в газете слово «футурист» — речь шла об итальянцах. Понравилось. «Что ж, — думаю, — Игорь (Северянин) восемь лет пишет; я тоже немало. Никто внимания не обращает. Надо что-нибудь попробовать».

Прихожу к отцу: «Папа, мы решили вселенскую школу основать — тебя предтечей. . .»

Папа закричал: «Не смей! Меня в «Новом времени» печатать не будут! Вот когда умру, тогда делайте что хотите».

И действительно, Вселенский Эгофутуризм был декларирован только в 1911—12 годах, после смерти Фофанова.

После моей истории с К. я сказала Тынянову: «Вот прихожу в зрелый возраст и начинаю наживать себе врагов». Тынянов (восторженно): «О, вы не знаете, как это быстро пойдет дальше!»

У Державина есть стих:

Дымятся серым дымом дома

(«Осень во время осады Очакова», 1788)

Я уже второй день как не могу прийти в себя.

У Ломоносова нашла две строки совершенно хлебниковские:

Но враг, что от меча ушел,
Бои́тся собственного следа.

Неблагодарность детей другого века: хватаем из стариков, что нам понравилось, и кричим: «А это наше, а это Хлебников, а это Пастернак».

Впрочем, это вздор, а суть вот в чем: есть элементы системообразующие, и они неотъемлемы, по ним познается мастерство эпохи и лицо мастера. А есть случайные открытия, стилистические пророчества; наше сознание усваивает их как заблудившиеся элементы позднейших систем. Разумеется, «Дымятся серым дымом дома» — это элемент, отбившийся от Андрея Белого и футуристов, и, разумеется, наше восприятие его совершенно фиктивно, так как во времена Державина он означал нечто другое или ничего не означал.

Старые опоязовцы умели ошибаться. Имеет ли смысл сейчас методологическое злорадство: ага, они отрекаются от старых ошибок, от ошибок, на которые я (такой-то) указывал еще в таком-то году. Так вот, в таком-то году (например, в 1916-м) ошибки, будучи ошибками, еще были экспериментом. Наряду с понятием рабочей гипотезы следовало бы ввести понятие рабочей ошибки. (Оказывается, это понятие существует в логике.) Ж., как-то говоря со мной о новых взглядах Тынянова, заметил: «Я с самого начала указывал на то, что невозможно историческое изучение литературы вне соотношения рядов». Но тогда это утверждение ослабляло первоначальное выделение литературной науки как специфической. Борис Михайлович (Эйхенбаум) еще недавно отстаивал пресловутую теорию имманентного развития литературы не потому, что он был неспособен понять выдвигаемую против нее аргументацию, а потому, что хотел беречь свою слепоту, пока она охраняла поиски специфического в литературе. Нетрудно было усвоить разумную аргументацию Жирмунского и других — трудно было усвоить ее тогда и таким образом, чтобы из этого непосредственно вытекала тыняновская историческая теория функций.

Сейчас несостоятельность имманентного развития литературы лежит на ладони, ее нельзя не заметить. Если этого не замечали раньше, то потому, что литературные теории не рождаются из разумного рассуждения. Казало бы, под влиянием правильно построенной аргументации противника методы исследования могут замещаться другими. Так не бывает — литературная методология только оформляется логикой. Ее, как любовь, убивают не аргументацией, а временем и необходимостью конца. Так пришел конец имманентности.

Отношения между нами и метрами все больше напоминают мне, разумеется в миниатюре, те отношения между Карамзиным и карамзинистами, о которых я писала в «Вяземском». Мы клянемся именем учителя на площадях, но дома («в тишине келейной») брюзжим. Принципиальные и личные связи все более порываются. Остается символ, флаг; да еще у многих — вкоренившаяся личная нежность к Борису Михайловичу.

«Не понимаю, — сказал мне Эйхенбаум задумчиво, — как это вы могли от моря, солнца, акаций и проч. приехать на север с таким запасом здравого смысла. Если бы я родился в Одессе, то из меня бы, наверное, ничего не вышло».

(Июль 1927, Одесса)

Жирмунский, который был близок с Мандельштамом, рассказывает, что Мандельштам умел как-то пощупать и понюхать старую книгу, повертеть ее в руках, чтобы усвоить принцип эпохи. Жирмунский допускает, что Мандельштам не читал «Федру»; по крайней мере экземпляр, который Виктор Максимович лично выдал ему из библиотеки романо-германского семинария, у Мандельштама пропал, и скоро его нашли на Александровском рынке.

Насчет «Федры» свои сомнения В. М. подтверждает тем, что в стихотворении, посвященном Ахматовой, имелся первоначальный вариант:

Так отравительница Федра
Стояла некогда Рашель...

Мне кажется, это можно истолковать и иначе. Мандельштам сознательно изменял реалии. В стихотворении «Когда пронзительнее свиста...» у него старик Домби повесился, а Оливер Твист служит в конторе — чего нет у Диккенса.

Культурой, культурными ассоциациями Мандельштам насыщает, утяжеляет семантику стиха; фактические отклонения не доходят до сознания читателя. Виктор Максимович, например, обратил впервые мое внимание на странность стихов:

И ветром развеваемые шарфы
Дружинников мелькают при луне...

Какие могут быть у оссиановских дружинников — шарфы?

После многих прочитанных и прослушанных сейчас вещей (прозаических) мы говорим: «Да, хорошо написано, но не то...»; потом поясняем: не ново, не открывает горизонтов, не пронзает; потом мы критикуем систему. Между тем дело не в системе, — дело в отсутствии нового большого писателя. Гоголевский метод, в каких-то общих чертах, был в то же время методом второстепенных писателей конца 1820—30-х годов, — но Гоголь сделал его убедительным.

Нам только того и нужно, чтобы нас убедили. Мы перебираем жанры, как капризная покупательница, мы брюзгливо толкуем о том, какая семантическая система нам больше к лицу, и проч., — и все это только попытка замотивировать наше литературное томление, оно же — томление по убедительному писателю, для которого есть две возможности: либо использовать наши плохие (то есть ощущаемые нами как недостаточные) формы в качестве хороших, либо заменить их новыми.

Впрочем, к постулируемому большому писателю особенно применим афоризм Шкловского: когда есть только два пути, это значит, что нужно идти по третьему.

Хлебников, у которого одни концы спрятаны, а другие не сведены, оказался темным, темным от глубины источником тех явлений, которые мы (не зная Хлебникова) получили прямо из рук больших практиков, поэтов для читателя: Маяковского, Пастернака, Тихонова.

Каждый из них пришел как поэт односистемный и потому в конечном счете понятный (то есть понятно, как это сделано). Хлебников был синтетичен, он и сейчас непонятен не смыслом, а непонятен в своем методе, как Пушкин, — то есть: как это сделано? и почему это хорошо?

Мы получили хлебниковское, расквартированное по чужим системам, лишенное мутящей разум хлебниковской наивности, его темной простоты, — хлебниковское уяснилось. Мы поняли, как это сделано, — и перестали настаивать на том, чтобы это делалось и впредь. Но тут, опаздывая, к нам пришел *сам* Хлебников, с его загадоч-

ностью, напоминающей загадочность Пушкина (как это сделано?). Это сопоставление носится в воздухе, а Ключиков даже пригвоздил его к стене, украсив комнату портретами Пушкина и Хлебникова — и только.

П р у с т

Может быть, западная литература находится накануне прустизма. У нас только что начали появляться переводы. У нас для ассимиляции Пруста есть препятствия. Пруст, с его гегемонией единичного, внутреннего человека, неприемлем, в какой-то мере, для человека современного (я подразумеваю русского человека). Эротическая тема в своем чистом виде не может быть для нас в настоящее время достаточной. Характерно, что в «ЗОО» Шкловский все время подпирает любовь профессией. Аля шествует под прикрытием формального метода и автомобилей.

Воображаю себе Пруста, ассимилированного традициями русского психологического романа, — в результате, по-видимому, должен получиться проблемный самоанализ, вообще нечто чуждое духу Пруста. У Пруста запутаннейшие переживания в конечном счете разлагаются на примитивные, так сказать, материальные части. Сложным оказывается не душевное состояние героя, но метод его изображения. А простое переживание обладает неотразимой убедительностью.

Сложность Достоевского принципиально произвольна и неограниченна; читая об Иване-Царевиче — Ставрогине, мы точно так же не ощущаем принудительности материала, драгоценной «несвободы писателя», как если бы мы читали просто об Иване-Царевиче. Автор что хочет, то и делает.

Если даже предположить, что патология может снабдить некоторыми нормами психологию сумасшедших, то уж во всяком случае психологии святых, героев и гениев (Ставрогин ведь своего рода гений) закон не писан. Толстой изобразил себя в Левине не только минус гениальность, но и минус литературная профессия, — и считал, что это очень похоже. Левин только интеллигентный помещик — именно поэтому он доброкачественный герой психологического романа. Явно автобиографический герой Пруста хотя и литератор, но никак не может быть воспринят в качестве большого писателя (это у него в будущем). Психологизм, очевидно, требует некоторой

степени посредственности героя, которая особенно остро сочается с парадоксальностью описания.

Пруст принадлежит к тем новаторам, которые не изобретают элементы, а проявляют потенции, заставляя элементы по-иному функционировать. «*A la recherche du temps perdu*»¹ довело до абсурда французский адольтерно-психологический роман. Поэтому новизна не в материале и не в отдельном приеме, — новизна отчасти даже в отрицательном качестве, в том, что впервые оказалось возможным построить роман без таких-то и таких-то конструктивных элементов. Количественный принцип пришел на помощь: шестнадцать томов, написанных без того-то и того-то, довели новизну до дерзновения.

У Пруста презрение к фактическому событию; психологическая фабула завязывается, движется, разрешается, а герой все еще один лежит на кровати. От времени до времени Пруст бывает вынужден сообщить факт — и он делает это не то пренебрежительно, не то застенчиво. На протяжении десятков страниц огромное напряжение развивается вокруг желания героя попасть в дом Сванов, но о моменте осуществления этого желания (которое поворачивает фабулу) Пруст сообщает без всякого перехода в двух-трех строках; их скользящая интонация как бы свидетельствует читателю от имени автора: я никогда не унижусь до того, чтобы подготавливать, разворачивать, педализировать материал фактического события. Таких примеров много.

В свое время Лев Толстой был шокирован описанием в «*Une vie*» розового тела героини, принимающей ванну. Не стоит подозревать Толстого в литературной жеманности; кроме того, он понимал и любил Мопассана; его раздражила ненужность эротической детали. Роман Пруста состоит в том, что описываются переживания человека — подряд и медленно. Когда доходит до эротических переживаний, то они естественно описываются тем же порядком. Этот материал не мог не поступить в обработку, и ни один читатель (то есть грамотный читатель) не может усомниться в его законности, именно потому, что это материал того же порядка.

Пруст передает физиологические ощущения, которые герой испытывает вблизи своей возлюбленной, той же интонацией, которой он описывает, например, как герой любит пейзажем. Пруст не меняет голоса. Вот почему

¹ «В поисках утраченного времени» (франц.).

искать «неприличия» в «A la recherche. . .» — бессмысленно, как бессмысленно искать его в анатомическом атласе. Найти его можно и в том и в другом случае, но не иначе как отрешив вещь от ее назначения.

Пастернак, говорят, сказал: «Я купил Пруста, но не решаюсь его раскрыть».

Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса. В самом деле, у Карамзина хотя бы, да и вообще в тогдашней повести и романе душевный мир героя занимал не меньшее место, чем в психологическом. Но переживание шло по прямой линии, то есть когда герой собирался жениться на любимой девушке, он радовался, когда умирали его близкие, он плакал, и т. д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология.

Мандельштам якобы сказал про тыняновского «Вазир-Мухтара» — это балет.

А х м а т о в а

Этой весной я встретила у Гуковских с Ахматовой. У нее дар совершенно непринужденного и в высокой степени убедительного величия. Она держит себя, как королева на буржуазном курорте.

Наталья Викторовна (Рыкова) представила меня: это та самая, статью которой вы знаете, и т. д.

«Очень хорошая статья», — сказала Ахматова, слегка наклоняя голову в мою сторону.

Жест получился, он соответствовал той историко-литературной потребности в благоговении, которую я по отношению к ней испытываю.

Ахматова явно берет на себя ответственность за эпоху, за память умерших и славу живущих. Кто не склонен благоговеть, тому естественно раздражаться, — это дело исторического вкуса. Ахматова сидит в очень спокойной позе и смотрит на нас прищурившись, — это потому, что наша культура ей не столько непонятна, сколько не нужна. Не стоит спорить о том, нужна ли она нашей культуре, поскольку она является какой-то составной ее

частью. Она для нас исторический факт, который нельзя аннулировать, — мы же, гуманитарная молодежь 20-х годов, для нее не суть исторический факт, потому что наша история началась тогда, когда ее литературная история, может быть, кончилась. В этом сила людей, сумевших сохранить при себе ореол и характер эпохи.

Анна Андреевна удачно сочетает сходство и отличие от своих стихов. Ее можно узнать и вместе с тем можно одобрительно заметить: «Подумайте, она совсем не похожа на свои стихи». Впрочем, быть может, она как раз похожа на свои стихи — только не на ходячее о них представление. Ахматова — поэт сухой. Ничего нутряного, ничего непросеянного. Это у нее общеакмеистское. Особая профильтрованность сближает непохожих Ахматову, Гумилева, Мандельштама.

Гуковский говорил как-то, что стихи об Иакове и Рахили (третий «Стрелец») он считает, в биографическом плане, предельно эмоциональными для Ахматовой. Эти фабульные, библейские стихи гораздо интимнее сероглазого короля и проч. Они относятся к Артуру Лурье.

Маяковский

С Маяковским в первый раз я встретилась при обстоятельствах странных. Шкловский повез как-то В. и меня в Гендриков переулок, где я втайне надеялась его увидеть. Брики сказали, что Володя сегодня, вероятно, не придет (он мог остаться в своей комнате на Лубянке) или придет очень поздно. Разочарование.

Вечер прошел, пора было уезжать. И вот тут обнаружилось нечто совсем неожиданное для москвичей — наводнение. Москва-река вышла из берегов. Такси на упорные вызовы Шкловского не отвечало.

Мы остались сидеть в столовой. Чай остывал и опять горячий появлялся на столе. Глубокой ночью вдруг позвонил Маяковский — он достал машину и собирается пробраться домой. Я ждала сосредоточенно. Для меня Маяковский — один из самых главных.

Маяковский пришел наконец. Должно быть, его развлекло московское наводнение — он был хорошо настроен. Он охотно читал стихи — стихотворение Есенину, «Разговор с фининспектором», еще другие. Слушать чтение Маяковского, сидящего за столом, в небольшой комнате — странно. Это как бесконечно уменьшенный и приглаженный макет его выступления. Потом я встречала

В. В. неоднократно, в Москве и в Ленинграде. Но ни разу уже не видела его в столь добром расположении, таким легким для окружающих.

Мы досидели тогда в Гендриковом до утра. Часов в пять такси наконец откликнулось.

На днях видела совсем другого Маяковского, напряженного и мрачного.

Накануне моего отъезда мы, то есть Гуковские, Боря (Бухштаб) и я, прощались у В. (она болеет). Пришел Маяковский. Он на прошлой неделе вернулся из-за границы и имел при себе весьма курьезную шапочку, мягкую, серую, с крохотной головкой и узкими круглыми полями — вроде чепчика. Он держал ее на колене, и у него на колене она сидела хорошо, но нельзя было без содрогания вообразить ее у него на голове.

Влад. Влад. был чем-то (вероятнее всего, нашим присутствием) недоволен; мы молчали. Боря, впрочем, сделал попытку приобщить присутствующих к разговору, не совсем ловко спросив Маяковского о том, что теперь пишет Пастернак.

— Стихи пишет. Все больше короткие.

— Это хорошо, что короткие.

— Почему же хорошо?

— Потому что длинные у него не выходят.

Маяковский: — Ну что же. Короткие стихи легко писать: пять минут, и готово. А когда пишешь длинные, нужно все-таки посидеть минут двадцать.

После этого мы больше не вмешивались в разговор между хозяйкой дома и поэтом. Маяковский шутил беспрерывно, притом очень невесело. В большинстве случаев — плоско и для кого-нибудь оскорбительно, предоставляя понимать, что его плоскости умышленны (что вероятно, потому что он остроумен), а оскорбления неумышленны (что тоже вероятно, потому что он задевает людей не по злобе, а по привычке диспутировать).

Итак, мы молчали. В. вела разговор, Маяковский шутил. Особенно часто он шутил на тему о том, что ему хочется пить. Наконец Наталья Викторовна (Рыкова) вышла за водой на кухню. Вода — кипяченая (сырой М. не пьет) — оказалась тепловатой.

— Ничего, — сказала Нат. Викт., придвигая стакан, — она постоит.

— Она постоит, — сказал Маяковский, — а я уйду. И он ушел.

Когда Маяковский читает с эстрады стихи о себе самом, то кажется, что он на полголовы выше самой гиперболической из своих метафор. Не стоит обижаться на Маяковского, когда он обижает. Если бы Гулливер не боялся лилипутов, ему было бы трудно им не грубить.

Разговор о погоде — совсем не случайное явление. Настолько не случайное, что каждый из нас, сам того не замечая, пользуется им как выходом из явно безвыходных положений. Вот человек сидит, и нужно говорить, и говорить до такой степени не о чем, что горло сжимается. Через десять минут он удивленно чувствует, что стало легче; отчего бы это могло быть? И тут он замечает с испугом, что говорит о погоде. Это безошибочное средство, но, к несчастью, паллиативное.

Разговор о погоде не случаен, потому что ничего не может быть органичнее и естественнее. Разговор, который мы ведем, потому что он нас интересуется, основан на узнавании. Напротив того, в разговоре поневоле — отсутствует неизвестное. Такой разговор избегает затрат мыслительной энергии, он тавтологичен и оперирует самоочевидностями.

Удобно констатировать факты, но не всякие факты удобно констатировать. Невозможно делать непринужденные замечания по поводу таких самоочевидностей, как наружность, костюм, привычки, родственники собеседника. Это потребовало бы осторожности, то есть соображения, то есть опять-таки затраты (бесполезной при пустом разговоре) мыслительной энергии. И вот я слегка поворачиваю голову к окну и выговариваю уютную, ничем не угрожающую фразу, в которой заключено сравнение московского климата с ленинградским.

Впрочем, во всем этом много легкомыслия, увлечения настоящим за счет будущего; говоришь и не думаешь о том, что не более чем через три минуты разговор окажется на прежнем месте.

Всякие нравственные страдания, в отличие от физических, сопровождаются иллюзией бесконечности. Раз-

меры несчастья не идут в счет: неудачный экзамен, задетое самолюбие, погибшая любовь — в тот момент, как человек их переживает, в какой-то мере угрожают наложить отпечаток на всю его последующую жизнь. Отчетливо представить себе возможность прекращения нравственного страдания — это значит уничтожить его.

Люди выдерживают самые ужасные физические страдания и кончают с собой из-за душевных происшествий, которые, в случае неудавшегося самоубийства, через год оказываются не заслуживающими внимания. Не фактическая нестерпимость, а безнадежность сокрушает человека.

Тысячелетнего опыта человечества и многолетнего опыта личности едва достает на то, чтобы еще и еще раз додумываться до вечных формул: *все проходит и время — лучший целитель*. Утешать ими нельзя человека, потерявшего, скажем, ребенка или покинутого любимой женщиной: это даже рискованно, если этот человек вспыльчив. Формулы эти все еще плавают по поверхности человеческой практики: в момент страдания они кажутся человеку удивительно пошлыми, фальшивыми и применимыми к кому и к чему хотите, но не к нему. Тем же, кто утратил способность страдать или не нуждается в этой способности, они кажутся просто банальными.

Нравственное страдание, сопровождаемое сознанием его преходящести, — уже не страдание, а настроение. Напротив того, стоит нам ощутить физическую боль как не имеющую конца — и она перестает быть только физической болью. Мнительные люди приносят в физическое страдание элемент душевного переживания — они несчастны вдвойне.

Н. говорит: «Несчастливая любовь, как и счастливая, обращается в привычку. Возникает близость — односторонняя, но от этого не менее крепкая (не безразлично ли — испытывают иллюзию близости один или два человека). В конце концов человек любит женщину, которая выносит его с трудом, той остановившейся любовью, которая больше не ощущается, потому что она стала основой, принадлежностью душевного организма (как кровообращение); словом, той самой любовью, которая дается в результате долгих лет семейной жизни».

В статье Б. М. (Эйхенбаума) «Лев Толстой» («Литература», 1927 год) много говорится о «душевном стиле»

Толстого. Слово «стиль» поставлено не иначе как для того, чтобы кто-нибудь не подумал, что речь идет о душевном переживании как об источнике творческого воплощения.

Душевный стиль — это особая организация, вернее, искусственное осмысление внутренней жизни, свойственное людям умствующим и литературствующим. Но самое литературно оформленное переживание есть все-таки факт не литературы, а внутренней биографии. Если сказалось необходимым учесть психологические факты этого порядка, то почему не учесть и другие. Еще так недавно в теории имманентного развития открылась первая щель, а уже в эту щель на нас плывут и плывут запрещенные проблемы, а мы стоим, прижавшись к стенке, как княжна Тараканова в каземате...

Было время, когда я предпочитала плохую погоду всякой другой, потому что она ни к чему не обязывает. Я и сейчас люблю иногда плохое настроение, потому что оно приносит внезапное равнодушие к вещам, еще только что волновавшим, и отдых от проявления жизненной энергии. Плохое настроение, как дождливый вечер, как легкая простуда, — сразу снимает вопрос о способах развлечения и вообще о выборе жизненных путей.

Историко-литературные чертежи по воздуху: «А, — говорим мы, — Тихонов переходит к прозе — характерно!» — «Помилуйте, — говорит Тихонов, — всю жизнь только и делаю, что пишу прозу. Приходите ко мне — покажу: полные ящики».

Я еще ни разу в жизни не купила себе карандаша. Карандаши не приобретаются, а обретаются. Их тащат, выпрашивают у знакомых, находят в ящиках и карманах. Точно так же всякий знает, что психологически невозможно купить английскую булавку, — это потому, что английская булавка принадлежит к числу предметов полезных, но не запоминающихся.

Сегодня, устраивая новую комнату, я размышляла над пустотой своего письменного стола: кроме книг и бумаг — чернильница, перо, два карандаша (краденых),

коробочка с кнопками, которая могла бы лежать и в ящике, но лежит наверху, очевидно для полноты картины; то есть я, собственно, думала над тем, откуда берутся у людей те глупые, но часто удобные вещи, которые стоят у них на столах: какие-то подставочки, какие-то там футлярчики для карандашей и перьев, какие-то уж совсем гибридные штучки... Не может быть, чтобы люди их покупали, как бы дешево это ни стоило. Не может быть, чтобы человек, особенно мужчина, преднамеренно шел в магазин и спрашивал бы такую недифференцированную вещь. Все это, по-моему, заводится как-то помимо людей. Просто обнаруживается в семье и переходит от одного к другому. Поэтому у тех, кто обзаводится письменным хозяйством вне дома, в другом городе, ничего такого и нет.

Добраться до первоисточника этих предметов не умею. Нет ли тут самозарождения?

На вечере у соседей Шкловского Маяковский, очутившись рядом со мной, от нечего говорить расспрашивал про ленинградцев. Сначала про В., потом про Валю Р., потом спросил: «А что делает Тихонов?» — «Как вам понравилась последняя книга Тихонова, В. В.?» — «Я не читал», — ответил Маяковский рассеянно и при этом ничуть не подчеркнуто. Разговор происходил месяцев через пять после выхода «Поисков героя». Шкловский дал мне честное слово, что не читал «Арханстов и Пушкина»: «Вы же знаете, я этими вопросами не занимаюсь...»

А я даже не имею твердой уверенности в том, что это шутка.

Была сегодня на «Одержимом» Бестера Кейтона. Этот фильм — необыкновенно высокое искусство. Никогда театр не давал мне этого ощущения эстетической полноты и безукоризненной построенности вещи, ощущения стопроцентной конструктивности, то есть дана всепроникающая конструкция — и ничего в остатке. Надо думать, что театр, не располагающий принципом единства материала, и не может добиться этого эффекта. Другое дело, если бы театр остался при том мнении, что он есть искусство актера. Можно вообразить великую конструкцию человеческого голоса и тела (вот почему

убедительна хореография, как искусство точное и однородное по своему материалу).

Нас же хотят уверить в том, что механизм современного театра очень точен. Да, конструкции, костюмы, свет работают аккуратно, а человек, как бы ни были выдрессированы его жесты, вторгается в это своим живым голосом со своим непредвиденным тембром, живым лицом со следами грима, пота и усталости. Когда же актер играет хорошо, как блестяще играют Ильинский, Бабанова, Зайчиков у Мейерхольда в «Рогоносце» (удивительный спектакль), то он играет отдельно, мимо конструкции.

У театральности есть разные аспекты... Пафос профессиональной театральности с антрактами, буфетом и пожарным у запасного выхода — прошел мимо меня (между тем ему подвержены очень разборчивые люди). Полуэротическая, полубутафорская символика театра есть у Кузмина. Символика непременно закулисная и мелочная. Фетишизм всего неглавного, результативного и бокового в театре... до пыли на декорациях, которую можно бесцельно взять на ладонь, чтобы потом платком стереть ее с ладони.

Самым волнующим видом театральности является та, свойственная некоторым эпохам и некоторым культурным группам, символическая концепция, которая последовательно реализует старинную метафору: сцена — жизнь, занавес — смерть.

Это то, что переживал Блок, игравший Чацкого и Гамлета, писавший:

Я Гамлет — холодеет кровь...

Об этом написал Гете в «Вильгельме Мейстере», где полулюбительские спектакли обрастают всей философией жизни и философией искусства, а судьба героя совершается между строк Шекспира, которого декламирует плохой актер.

Впрочем, то обстоятельство, что для меня закулисная пыль или молодой Блок в гамлетовом плаще дороже МХАТ'а и проч., свидетельствует более всего о том, что я не люблю и не понимаю театра. Мне нетрудно пренебречь профессиональной чистотой чужого искусства ради этой символики технических отбросов и дилетантских

блужданий у театрального подъезда, ради этих смысловых проекций на литературу — Гете, Блок, Кузмин.

Как люблю я стены посыревшие
Белого зрительного зала...

Зато в литературе мне чужды соблазны боковых эмоций.

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду пою.

А. Ахматова, «Вечер», 1912

В голодные годы Ахматова жила у Рыковых в Детском Селе. У них там был огород. В число обязанностей Натальи Викторовны входило заниматься его расчисткой — полоть лебеду.

Анна Андреевна как-то вызвалась помогать: «Только вы, Наташенька, покажите мне, какая она, эта лебеда».

На днях в кружке — доклад Гофмана «Рылеев», умный, прекрасно написанный. В прениях пробиваются страхи о том, что им преступлены границы «эстетического восприятия». И исполненный чувства собственного достоинства ответ Гофмана: «Что мы знаем о природе «эстетического» восприятия? Существует восприятие литературной вещи, и оно-то подлежит изучению». Далее он говорил: «Формализм вырос на эстетике футуризма, на эстетике формального словоупотребления. Последствия этого генезиса налицо: формальные методы исследования, замкнутые в пределах эстетического восприятия, оказываются достаточными по отношению к произведениям одного типа — и недостаточными по отношению к произведениям другого типа. По отношению к Рылееву они оказались недостаточными, то есть непригодными».

Меня страшит не то, что мы скрещиваемся то с социологией, то с идеологией, но то, что мы стали что-то слишком умны и что-то слишком много понимаем. Мне все мерещится, что именно наука «должна быть глуповата», вернее, немного подслеповата и однобока. Чего бы стоил Шкловский, если бы он в 1916 году все знал, все чувствовал, все видел.

Мне крайне неприятны в себе и в своих товарищах удовлетворенность собственными дерзновениями и пафос широких горизонтов. Идя в любую культурную деятельность (науку, искусство, философию), надо помнить: что легко — то плохо (как, идя в лавку, помнить: что дешево, то плохо); обзавестись же теоретически широкими горизонтами и всеприятнее не в пример легче, чем сконструировать и использовать систему плодотворных односторонностей.

У Гуковского, у Бухштаба и у меня было одно и то же ощущение, которое сформулировалось: прекрасная работа, но в душе мы ждали открытия и не получили.

И не будет откровения (откровением были «Архисты и Пушкин»), пока мы будем оперировать все теми же категориями литературных отношений и каждый раз отыскивать на той же сетке место для новой фигуры. Откровение наступит тогда, когда добудется вещь, которая окажется и исторической вещью, и вместе с тем *вещью*, а не бесплотной тенью литературной борьбы.

Речь идет не о «стилистике», а о семантике, которая в виноградовском понимании есть все, то есть результат всех факторов, по крайней мере всех конструктивных факторов в их взаимодействии. Речь идет о том, чтобы узнать, как сделан смысл слова, а это значит узнать все остальное.

Именно потому, что работа Гофмана была так безупречно хороша, я почувствовала род усталости и глубокое нежелание работать дальше так, как мы умеем работать. Точнее, не нежелание работать, а нежелание закреплять результаты — скажем, писать статьи.

Гуковский говорил вчера: опоязовцы десять лет назад сумели увидеть в литературе принципиально новые объекты. Вопрос нашей научной жизни и смерти — это вопрос открытия других новых объектов.

С интересом смотрю на В. Г(офмана); мне кажется, что это человек крепкой индивидуальности и воли. Все это аккуратно загнано внутрь и сказывается случайными признаками, например архаическим пристрастием к Ницше и Брюсову. Надо думать, что у него честолюбие большого размаха, настолько большого и превышающего наши возможности, что оно в корне нейтрализовано; в итоге этого обратного хода живет он так, как будто бы эта страсть никогда не касалась его. Он как-то почти со

злостью говорил мне о том, что мы задыхаемся от отсутствия профессиональной конкуренции.

— Шесть месяцев я занимался вопросами ораторской речи. Уговаривали выступить с докладом. Я робел, и, пока робел, все было хорошо. Уговорили. После доклада люди, которые занимались этим всю жизнь, жали мне руки и говорили, что я основал науку. И сразу стало скучно. Руки опускаются.

— Как, и в науке опускаются руки?

— Это дело другое. Когда я занимаюсь наукой, я не думаю ни о чем другом. Но в быту — педагогическом, журнальном и прочем... подстерегает опасность халтурной легкости.

«Писатели вообще происходят, — говорил мне Шкловский, — понимаете, как происходит ландшафт: течет река, стоит дерево, еще дерево, — в результате случился ландшафт — и хорошо! Так случаются писатели. Толстой, то есть «Война и мир» случилась от семейного романа, плюс психология, плюс военные рассуждения и проч. и проч.».

Необыкновенны письма Блока к родным. Бессвязные рубленые фразы, интонация монотонная и сухая, напоминающая блоковскую манеру чтения стихов, и столь же неотразимая. Среди фраз о журнальных и денежных делах, о еде, ванне и прислуге — тем же голосом сказанные фразы о том, что трудно и «холодно» жить, ударяют, как откровения внутреннего человека. Пушкин не писал о внутреннем человеке; люди 40-х годов писали о нем непременно на двадцати страницах и ничего не стыдась.

Сам Блок в письмах к друзьям гораздо грубее и литературнее. Блоковские письма к матери учат (не знаю, сознательно или бессознательно) великолепному презрению к стилю, к эпистолярности, к круглым фразам. Каждое связанное письмо начинает казаться фальшивым и не выполняющим назначения. Может быть, эти удивительные письма и могли быть написаны только к родным, то есть к людям, для которых не принято делать выборку материала, которым *все* интересно. Отсюда смелость и свобода сочетаний и высокая небрежность речи. Белинский, Бакунин, Герцен, Огарев — те писали всё о самом

интересном... Блок как бы говорит: «Я не стану нагибаться с тем, чтобы закруглять слова в письме, которое я пишу моей матери».

Блок в этих письмах — пример того, как великие стилистические явления возникают если не из пренебрежения к стилистическим проблемам, то по крайней мере из непринимания во внимание.

Это не только закон стиля, но шире. Литература очень удавалась тогда, когда ее делали люди, которым казалось, что они делают что-то другое. Державин воспевал, Карамзин организовывал русский язык, Достоевский философствовал, Толстой рассуждал по военным вопросам, Некрасов и Салтыков обличали... Для того чтобы попадать в цель, литература должна метить дальше цели. Так Наполеон Толстого и Инквизитор Достоевского попали в два величайших русских романа, то есть попали в цель.

— Практические результаты уверенности писателя в том, что он делает именно литературу, и притом со знанием дела, — сомнительны. В стихах это даже люди, которые совершенно закономерно дошли до того, что могут писать только о том, как они пишут стихи.

Славянофилы были запретным течением русской культуры; и они перекликались друг с другом от Шишкова до Розанова. Их всегда одолевал карамзинизм и европеизм — проникнутый преданностью России европеизм Карамзина, Пушкина, Белинского, Тургенева.

Славянофилы отличались от прочих тем, что всегда настаивали на невозможном (этой традиции положила начало абсурдная и трогательная деятельность Шишкова). Вечная оппозиция победоносному русскому европеизму... оппозиция умная, с оттенком безответственности и экспериментаторства.

Всяческий карамзинизм и русский европеизм нес ответственность за множество человеческих душ и умов; следовательно, он принужден был оперировать вещами выполнимыми, разумными и идущими в ногу с естественным культурным развитием страны. У славянофилов же был пафос вечного монолога, то есть пафос, который может быть искренним для актера, но остается фиктивным для зрителя. Они всегда говорили с Россией; и никто в России — ни правительство, ни народ, ни общество — их не слушал, по крайней мере не слушал серьезно. Мо-

нолог отчасти бредовая форма; у славянофилов было необыкновенно много визионерства политического, религиозного и литературного.

Славянофильство было запасом русской культуры, к которому прибегали каждый раз, как оскудевали победители. Брал оттуда Толстой, брал Герцен, брали символисты. Запрещенные к практическому употреблению, эти люди могли культивировать такую роскошь мысли, такую остроту вкуса и восприятия, которая оказалась бы просто недопустимой в руках победоносного направления: власть имущие (духовную власть) не могут расточать силу на тонкости — это одно; другое — власть имущие не должны соблазнять публику.

Именно славянофильская критика, при всей идеологичности, позволяла себе роскошь интересоваться самой литературной вещью, не только тем, что она отражает.

Мы и метры. . . сейчас известно, что существуем «мы» и существуют метры и что эти явления противопоставлены. В частности, метры нас презирают. У них была привычка к легким победам над учителями.

Был момент, когда они выжидали: не окажемся ли мы сразу умнее их, — мы не оказались умнее их.

Теперь они презирают нас за то, что мы не успели их проглотить, — и в особенности за то, что мы не испытываем потребности их проглотить. Они усматривают в этом недостаток темперамента.

В. М. не стал читать «Кюхлю» из опасения, что он не сможет отнестись достаточно объективно. Пускай это натянуто; человек всегда лучше в натянутом виде, чем в распушенном, что, впрочем, не свидетельствует в пользу природы человека.

Веселые времена обнажения приема прошли (оставив нам настоящего писателя — Шкловского). Сейчас такое время, когда прием нужно прятать как можно дальше.

Сейчас фраза является элементом прозы в том смысле, в каком строка является элементом стиха. Прозу стали писать строчками. Строчки могут порознь оценивать-

ся. Это дело рук XX века. Раньше элементом, единицей прозаической речи оказывался какой-то большой и, главное, качественно иной комплекс. Даже Гоголь не мог расколоться на фразы, между прочим потому, что он любил периоды.

Шкловский дал современной русской литературе короткую, как бы не русскую фразу. Она скорее французская, хотя Шкловский французского языка не знает. Новая фраза — выход из предельно ощутимой, гениальной, но уже дегенерировавшей в чужих руках фразы Андрея Белого.

Из двух видов обывательской лжи, лжи хвастливой и лжи прибедняющейся, предпочитаю первую. Человек, который, получая 80 р. жалованья, уверяет, что получает 250, — может быть мил; тот же, кто поступает обратным образом, — всегда противен.

Хвастовство и фанфаронство имеют некоторую этическую спору в человеческом стремлении к размаху; напротив того, прибедняющиеся осуществляют низкие человеческие инстинкты.

Шкловский любит рассказывать о том, как он, работая в какой-то редакции, выучил всех машинисток писать рассказы и фельетоны, и как от этого редакция немедленно распалась.

«Борис Михайлович — маркиз», — сказал мне Шкловский.

Из разговоров В.:

«Почему ты не выходишь замуж? — кричал на меня К. — Выходи замуж за Колю Н.». — «Оставь, пожалуйста! Ну что он обо мне подумает, если я за него выйду замуж».

В. М. говорит поучительно шестилетнему Леше: «Вот ты ешь руками, и за это тебя отправят в зоологический сад». — «Лучше в детский сад, — говорит Леша, — в зоологическом никто не ест руками».

Я с удивлением думаю о том, почему мне часто бывает так скучно разговаривать с NN. Недавно я догадалась: мы с ним вовсе не умеем разговаривать, хотя говорим много, потому что молчать друг при друге тоже не умеем.

Мы друг другу рассказываем. Я, например, об Институте истории искусств, он, например, о детстве... В конце каждый остается при своем рассказе, который он временно пустил в оборот. Тема разговора не возникает. Тема разговора, в отличие от темы рассказа, собственно не существует в природе и не имеет независимого бытия; она ничего не знает о своем ближайшем будущем.

В свое время быть стриженной означало быть синим чулком, эмансипированной женщиной. Мода переосмыслила бытовую символику. Бывший признак равнодушия к наружности, ее упрощения оказался в ряду признаков искусственного выделения.

С точки зрения здравого смысла было ясно, что всякие комбинации из длинных волос искусственны (следовательно, выдают заботу о наружности) по сравнению с возможностью просто остричь волосы.

Сейчас с точки зрения здравого смысла ясно, что искусственное подстригание волос выдает заботу о наружности, если сопоставить его с возможностью предоставить волосам расти так, как они растут. Лишний довод в пользу того, что здравый смысл не отличается стабильностью.

Человеческое сознание консервативно. Если воображение часто оперирует несуществующими вещами, то память подсовывает вещи, переставшие существовать. Мы видим звезды, погасшие несчетное количество лет назад. Мы напоминаем вдове, которая ежевечерне набивает трубку и согревает ночные туфли покойного мужа. Если ты не хочешь носить при себе покойницкую всех вчерашних и позавчерашних дней, то учишься узнавать сигналы времени. Жизнь, конечно, непрерывный процесс, но человек добыл ощущение ритма тогда, когда научился разлагать процесс непрерывного звучания или движения на условные отрезки, периоды.

Время выставляет безошибочные знаки конца — безошибочные, как тление мертвого тела. И сознание (то

есть тот строй, тот состав сознания, который присущ человеку на данном отрезке жизни) должно покорно умирать по знаку.

Для того чтобы человек был жив, его сознание должно многократно умирать и возрождаться, уподобляясь Фениксу или «процессу производства, возобновленному на новых основах». . . Иначе получаются плачевные вещи: моложавые старики; матери, ревнующие к дочерям; учителя, завидующие ученикам. . .

Хорошо уметь кончать периоды жизни по звонку времени.

1928

Есть люди, которые бытуют в нашей жизни всерьез, и есть бытующие нарочно. Значительная часть отношений навязывается или сочиняется — для развлечения, для удобства, для упражнения в чувствах и мыслях, для заполнения пробелов. Для меня метры были необыкновенно серьезным случаем жизни. Многие люди модифицируют нас понемногу, так что ощутительные изменения получаются из путаных комбинаций и сложения результатов. Они же, метры, как таковые, в чистом виде, изменили жизнь. Это я могу сказать еще только об одном человеке. Если бы не было Эйхенбаума и Тынянова, жизнь была бы другой, то есть я была бы другой, с другими способами и возможностями мыслить, чувствовать, работать, относиться к людям, видеть вещи. Отношения с метрами всегда были внешними. Отношение к метрам, хотя бы как к знакам жизненных значений, было до конца настоящим.

Пафос, который мы затрачиваем на нарочных людей, в конце концов наказывается самоосмеянием. Мы стыдимся и говорим: «Ах, бог мой! Это было почти что в детстве».

Я знаю, что в подлинном отношении к человеку есть нечто, что существеннее и долговечнее несведенных счетов, раздраженного самолюбия, горечи и даже горя, — это благодарность за пережитый пафос, и особенно за то, что никогда не придется его стыдиться.

Речь Шкловского эстетически значима, притом не кусками, а вся сплошь. Это специфическая система, функционирующая уже независимо от его воли, — то есть сво-

его рода диалект. Вот почему Шкловский не может заговорить непохоже; у него нет других слов. Он не может открыть люк в своем диалекте, через который собеседник увидал бы другой речевой пласт, домашний, хранимый про себя. Поэтому он несколько не похож на салонного разговорщика или на эстрадного речедержателя, а более всего похож на диалектический экспонат. Есть множество самых нейтральных слов и словосочетаний, которые никак не могли бы быть им произнесены. Он, например, не может просто сказать: «Я совсем забыл, что мне надо зайти к Всеволоду Иванову».

Служащий работает в служебные часы. Ученый работает после работы. Он может работать (обдумывать) и за обедом, и на прогулке; но он может выделять для себя и часы полного отдыха, совершенной умственной пустоты, которая наступает внезапно и непостижимо, как сон. Только писатель (я разумею — настоящий писатель) не имеет возможности отдыхать: он должен безостановочно переживать жизнь. Для литературного быта 20-х годов все более характерным становится совмещение служащего, ученого и писателя в одном лице, — он же и кино-спец. По-видимому, этот человек должен с утра быть на службе, днем писать, вечером ходить в кино, ночью спать, а думать в остальное время.

Счастливые люди не вызывают во мне зависти, даже если они очень счастливы, ни раздражения, даже если они очень довольны: вообще никогда не вызывают никаких дурных чувств. Способность быть счастливым — такая же психологическая конкретность, как ум, как мужество или доброта. Для меня важнее поговорить час со счастливым человеком, чем с умным. Я привыкла к умным людям; я знаю по опыту, что не так много нового и интересного может рассказать один умный человек другому (особенно, если они одной специальности). Зато счастливый человек, даже если он, что мало вероятно, филолог, — всегда откровение, овеществленное разрешение основной жизненной задачи.

Нелепо было бы утверждать, что следует избегать несчастных людей, но несомненно следует избегать людей принципиально несчастных. Есть люди принципиально несчастные, полагающие, что быть несчастным достойнее,

чем быть счастливым. Это староинтеллигентская разновидность, которую революция отчасти повывела из обихода. Есть люди принципиально несчастные от зависти, от жадности и от полусуеверной-полурасчетливой уверенности в том, что следует скрывать свое благополучие. Его честно скрывают, скрывают от самих себя. Это обывательская разновидность. Это домашние хозяйки, которые говорят: «Везет же другим», — которые честно уверены в том, что чужие мужья и чужие дети «удивительно умеют устраиваться».

Есть люди принципиально несчастные оттого, что они дошли до той степени душевной усталости или неряшливости, когда каждое усилие воли становится почти физической болью. Ужасно, что быть несчастным легко; счастье же, как все прекрасное, дается с трудом. За исключением редких избранных — все смертные должны добывать, изготавливать ценности прежде, чем ими наслаждаться.

Для принципиально несчастных людей несчастье служит верной мотивировкой их жестокости по отношению к людям и их удивительной нежности по отношению к себе.

«Моя жизнь испорчена, а тут еще этот со своими претензиями», — это одна формула.

Другая формула:

— Я не дам привить себе оспу.

— Почему же?

— Потому что эти ланцеты царапают. Даже до крови.

— А если вы схватите оспу?

— Так от оспы ведь чаще всего умирают. Чего же лучше.

«Я хожу только на свои доклады, — говорит Виноградов, — и го' не всегда».

К проблеме городского фольклора.

Б(ухштаб) в лезде встретился с парнишкой, распевавшим блатные песни, в том числе одну, где имелся куплет:

В одну квартиру он ворвался,
На комиссара там нарвался,
С печальным шумом обнажался
И на Горохову попал.

Затаив любопытство, Б. небрежно заметил, что ему не совсем понятно — к чему бы это тут «с печальным шумом обнажался», и что оно, собственно, означает?

— Чего ж непонятного? — удивился парнишка. — Ну, обнажался... забрали у него, значит, револьвер там... пальто... Обнажили. Ну и значит, грустно ему при этом было. Очень даже понятно.

В 20-м, кажется, году Блок присутствовал в Институте на каком-то заседании опоязовского толка. Говорили о стихах. Блок, по-видимому, чувствовал, что от него ждут отзыва, и поэтому сказал: «Все, что вы здесь говорили, — интересно и, вероятно, правильно, но я думаю, что поэту вредно об этом знать».

Этот вкус к неведению был у Блока совершенно личный, не менее чуждый символистической культуре, чем акмеистической и футуристической. Должно быть, этот вкус проистекал из каких-то тайных свойств психологической структуры Блока.

У Бориса Михайловича в работах много цитат. Помню его лекции 25—26-го года. Это было уже не цитирование, а откровенное чтение вслух избранных мест из Даля и Лескова. Никому другому такая метода не сошла бы с рук, — надо было иметь лекторское обаяние Эйхенбаума.

Кто-то говорил, что Б. М. на своих докладах цитирует «художественно». Совсем не в том дело: он цитирует — «исследовательски». Интонацией он расшифровывает и комментирует материал. Свой слушатель, слушатель посвященный, не нуждается в точках над *i*. Он удовлетворен улыбкой Бориса Михайловича и его голосом, безошибочно сигнализирующим сложнейшие историко-литературные ряды, в которые надлежит включить ту или иную цитату. Это один из видов знаменитого эйхенбаумовского остроумия. В печать цитаты поступают без улыбки.

Шершеневич рассказывал Типоту историю (якобы правдивую, но я не верю) одного издания. В 20-м, кажется, году, когда на севере не было бумаги, имажинисты отправили в Одессу для печатания альманах под назва-

нием «Бабочки в колодце». Альманах отпечатали, причем на обложках присланных экземпляров стояло: «Рыбочки в колодце».

На панический запрос имажинистов одесское издательство ответило, что слово «бабочки» оно рассматривало как явную опisku, ввиду того что бабочки не могут находиться в колодце, и слово «бабочки» оно заменило словом «рыбочки» как наиболее естественным и даже напрашивающимся в данном контексте.

Человек рассказывает о том, как в 20-м году у него умер пятилетний сын от дизентерии; как он ушел из больницы, уверенный в том, что ребенку лучше, вернулся на другой день и застал агонию. «Так он при мне и умер», — говорит отец, и эту последнюю фразу вдруг произносит улыбаясь, как бы над странным случаем. Я подумала о нелепости этой улыбки и о ее логичности. Вероятно, улыбка была единственным способом произнести такую страшную фразу. Может быть, она была актом вежливости по отношению к собеседнику.

«Ах, вы написали примечания? — сказал мне К. И. Чуковский. — Это значит: кто с кем и кто кого?»

Шкловский рассказал мне, что Ахматова говорила об одном литературоведе: «Он приходил ко мне и объяснял, какая разница между моими стихами и стихами Блока. Блока нельзя рассказать, а вот ваши стихи я могу передать своими словами так, что выйдет почти не хуже».

В конце концов человек делает счастливое открытие: душевное неблагополучие, даже хандра — не основание для того, чтобы уклоняться от дела. Вообще для нарушения регулярного образа жизни. Человек, для которого неблагополучие является пафосом, основным содержанием сознания, а все остальное более или менее удачной попыткой отвлечься, сменяется тогда человеком, для которого неблагополучие является только помехой, более или менее серьезной.

Гриша (Гуковский) говорит, что у него артикуляционное мышление, то есть лучшие мысли возникают у него в процессе говорения (особенного, лекторского).

Только что Ньюша (домработница моей хозяйки) сообщила мне, что прачка обменяла мое мохнатое полотенце на чужое, немохнатое, а теперь принесла обратно.

Я: Вот, очень хорошо. А то я уж сердилась, что никак не могу найти это полотенце.

Ньюша (почти пренебрежительно): Сердились! Разве вы умеете сердиться? У вас сердца нет.

Я не нашлась, что возразить на такую этимологию.

Белыми ночами прохожие выглядят неестественно. Днем у идущего по улице человека есть назначение; настоящей ночью у человека на улице есть особая свобода, облегченность движений, которая дается сознанием собственной невидимости, отдыхом от чужого взгляда. Белой ночью люди нецелесообразны и в то же время не-свободны.

В литературе меня не занимают раритеты. В условном мире чудаков, гениев, преступников, святых, безумцев и поэтов (литературных) я не чувствую упорства материала, силы сопротивления, необходимейшего условия эстетической радости. Святые же, уроды и гении быстро и беспрекословно принимают любую позу.

В человеке и в судьбе человека подлежит анализу не неповторимо личное, потому что оно есть последний и нашими способами неразложимый предел психического механизма; и не типическое, потому что типизация подавляет материал, но в первую очередь — все психофизиологически и исторически закономерное. Фатум человека, как точка пересечения всеобщих тенденций.

У человека бывает по несколько фатумов: интеллектуальный, эмоциональный, профессиональный и проч.; они не у всех увязаны между собой. Не будучи исторической личностью, можно быть историческим человеком. Не бегая вперегонки с историей, можно ощущать давление времени в своей крови.

Отгенок чужачества и путаницы в человеческом материале литературы не удовлетворяет меня. Главное для

писателя — отразить пафос закономерной человеческой судьбы. Что касается дневников, записных книжек, то автор их принужден идти по пятам за собственной жизнью, которая не обязалась быть поучительной.

Мне несколько раз приходилось расспрашивать о Ларисе Рейснер людей, знавших или выдавших ее. Отзывы были всегда не по существу дела:

— Какая она была красивая!

— Лариса Рейснер! Она чудесно каталась на коньках.

— Лариса Михайловна прекрасно одевалась.

Боря (Бухштаб) рассказывал мне, что вскоре после ее смерти он подслушал на улице разговор: «Лариса Рейснер умерла... Красивая была баба...»

А в воспоминаниях о ней рассказывали о том, как она ходила в разведку плечом к плечу с солдатами.

И никто не утверждал: Лариса Рейснер хорошо писала очерки, — хотя она писала их хорошо. По-видимому, она была настоящим человеком; настоящих людей не оценивают по основному признаку, потому что у них основной признак сам собой подразумевается.

— Я знаю, куда ты метишь, — сказал Боря, — ты хочешь, чтобы о тебе когда-нибудь сказали: она удивительно хорошо плавала.

Откровенность и скрытность не обязательно исключают друг друга. Они могут располагаться в разных слоях психики. Н., например, крайне откровенно рассказывала о своих самых личных делах, если считала эти рассказы смешными или интересными. Мало кто знал о ее жестокой, на нее одну всей тяжестью ложившейся скрытности.

Для нее существовал круг вещей, которые человек должен крепко держать при себе. Таким частным делом каждого человека представлялись ей всякая беда, горе, болезнь. Она стыдилась страдания и скрывала его с поддержкой, иногда самоотверженной.

Не знаю, было ли это благовоспитанностью, целомудрием или бережным отношением эгоистичного человека к чужому эгоизму (к чему занимать людей незанимательными для них вещами).

Из разговоров с Борей (Бухштабом):

— Смолоду мы унаследовали от футуристов бессмысленное восприятие стихов. Смысл для нас результативен; он с легкостью рождается из любого сочетания любых слов; отсутствие же смысла, то есть семантический перерыв, простое непонимание слова проходит незамеченным.

Занятия Пастернаком поставили Борю перед необходимостью покончить с этой эстетической недостаточностью. Мне же еще как-то жалко — хоть и нужно — с ней расстаться.

Я рассказала Боре о том ощущении тупости и непонимания, которое сопровождало меня все эти майские дни после смерти Натальи Викторовны.

— Со мной было то же самое. Это оттого, что мы не привыкли. Вот мама привыкла терять близких, поэтому, когда я сказал ей о смерти Н. В., она сразу поняла и начала плакать. А до нас это доходит страшно медленно.

О смерти Натальи Викторовны я узнала от домработницы. Когда я позвонила, больше никого не было дома. Подошла домработница Лена.

— Что же у вас слышно?

— Да неблагополучно...

— Что же? — закричала я, жмурясь от внезапного страха.

— Да неблагополучно... Говорят, что Н. В. померла, Я повесила трубку. Впоследствии я поняла, что Ленино сомневающееся «говорят» (сомнений быть не могло; ей тотчас же по возвращении домой сказал Гр.) было логически абсурдно; оно было эвфемизмом.

Она твердо выговорила «померла» вместо «скончалась», но включила страшное слово в формулу непроверенного слуха, бессознательно смягчая непререкаемость факта, а может быть, и приготавливая меня минутной фикцией сомнения.

Опять соприкосновение со смертью...

Если бы человек уничтожался весь сразу... Но остается тело, с которым надо что-то делать. Мертвое тело для меня не страшно, но непонятно. Я ощущаю, что

это нельзя понять, а вместе с тем понять необходимо (потому что иначе какие-то концы жизни останутся навсегда спутанными), и что когда-нибудь тут непременно надо будет добиться понимания. В ожидании чего мы реагируем на смерть понаслышке, не имея о ней собственного мнения.

Дело не в могильных червях. Эстетизм так же несостоятелен в отношении к смерти, как он несостоятелен в искусстве.

Не признаки разложения на любимом лице самое страшное. Весной я видела, как две старые женщины с удивительной нежностью, уверенностью и спокойствием расчесывали волосы покойницы, у которой на шее под волосами уже бежали синие и красные пятна тления. У этих женщин было благообразное отношение к жизни, которое гораздо выше эстетического, потому что в нем нет страха и подлой слабонервности, которая хочет, чтобы мертвые благоухали, а живые тем более. Ненавижу слабонервность — она враг всякой здоровой мысли, всякой силы и человечности на земле, — но об этом в другой раз.

Каждая процедура погребения (независимо от своих особенностей) скрывает в себе борьбу между ритуальной и вещественной природой вещи. Ритуал — театрален, а театральность символична. В театре и в храме зритель должен видеть не предметы, а некоторые признаки предметов. В церкви одни предметы имеют только блеск, другие — только форму, а третьи — только благоухание.

Труднее всего с людьми. Священнослужитель во время службы мыслится в качестве структуры, состоящей из прекрасно расчесанной бороды, облачения, голоса, произносящего ритуальные слова, и какой-то гипотетической настроенности, соответствующей этим словам. Религиозное и эстетическое сознание равно не пропускают в эту структуру представления о человеческом организме, о человеческих ощущениях (тепла, холода, неудобства), о сепаратных мыслях, таких, которые могут быть отделены от строя молитвенной речи. Все это принадлежит к числу действительных, но заштатных фактов, как то, что у священника под рясой — брюки и у актера под гамлетовским камзолом — сорочка из кооператива. Об этих заштатных фактах размышляют люди, размышляющие также над тем, что под розовой кожей юного лица в сущности находится голый череп и что у самого образованного человека есть кишки.

Это люди с наивным отношением к миру. Они уличают действительность. Уличают любовь прыщиком на носу любимой женщины, уличают смерть запахом тления, литературу уличают гонорарами и печатками. Они начинают догадываться, что их обманули, что кишки и есть подлинная реальность, а молодая кожа и ямбы — шарлатанская выходка. Они думают, что для того чтобы получить *настоящие* губы, нужно стереть с них губную помаду, и что настоящая голова — та, с которой снят скальп. Так по жизни бродят люди, уверенные в том, что, сдирая с вещей кожу и кожицу, они получают сущность. Не знаю, как назвать это мышление. Во всяком случае это тип мышления противоположный символическому.

Погребальная процедура пытается превратить неудобное мертвое тело в символический предмет, снабженный только необходимыми качествами, как и все другие атрибуты погребения. И мертвое тело своей тяжестью, своей косностью, своим гниением сопротивляется инерции ритуала, стремящейся вовлечь его в хорошо налаженную систему.

Чем больше материальных средств вкладывается в процедуру, тем меньше фактов, выпадающих из системы. Выпадающие факты — это, например, рабочие, роющие могилу, со своими куртками, сапогами и голосами, никак не согласованными с происходящим. Но ведь это вопрос постановки; кроме того, есть склепы. Так система, расширяясь, может втягивать в себя один выпирающий угол за другим, пока ее не остановят какие-то последние, уже неистребимые, острые углы.

Дело не в разложении (оно тоже может быть преодолено, но процесс бальзамирования, в свою очередь, связан с «уличающими» подробностями); разложение и тление так характерны для всякого рода ассоциаций, связанных со смертью, что эти факты символизировались и стали структурными в большей степени, чем какие бы то ни было другие. Сверх всего этого остаются неожиданности, вещи, не имеющие отношения к делу.

Помню сутолоку и расстроенные лица мужчин; они явно путались в своем отношении к предмету, которым оперировали. Это был гроб и он же был тяжелый ящик неудобной формы, который надо было снести.

Всякий знает характерную заминку, которая наступает на кладбище в момент, предшествующий опусканию гроба. Прямоугольная яма аккуратно приготовлена. Все, — нет ни одного, кто смотрел бы мимо, — пригнув

головы, внимательно смотрят в нее. Цветом и влажностью внутренность ямы отделяется от земли, на которой стоят зрители. Через отверстие переброшены балки, на которые станет гроб. В этот момент какая-то ни на что не похожая техническая заинтересованность проникает в людей сквозь сопротивление всех других чувств. Чисто ли сработают могильщики?

Все технично вокруг незарытой могилы — разрыхленная земля, балки, лопаты, испачканные глиной сапоги рабочих и их здоровое кряхтение. Совсем рядом, на соседней могиле, которая тоже в свое время была развороченной землей и раскрытой раной, аккуратными, тесно посаженными маленькими яркими цветочками уже цветет устоявшаяся символика.

Шкловский — как человек с богемным прошлым — гордится своими детьми и своими книжными полками. На четвертом десятке Шкловский стал отцом, историком литературы и библиоманом. N. давно рассказывала мне о том, как он в гостях вскакивал после чая и принимался мыть чашки, потому что не выносит вида грязной посуды. Он сердится, когда чужие люди приходят отнимать у него время.

Есть люди, которые полагают, что Шкловский забавен, и обижаются, когда он на вечерах и заседаниях недостаточно забавно их забавляет. Между тем он ничуть не забавен. Это человек с тяжелым нравом, печальный и вспыльчивый.

— Он удивительно человечный человек, — говорила N., — он способен серьезно интересоваться, ем ли я в достаточном количестве масло, хотя он никогда меня не любил.

В Москве бывали вечера, когда я шла к В. Б. согреться разговорами о Вяземском и Матвее Комарове. Я думала о Матвее Комарове и о том, как соблазнительна деликатность человека, известного буйством всей России. Это бывало соблазнительно до поползновений попросить у него денег взаймы или сказать ему о том, что холодно жить. Впрочем, эти поползновения никогда не осуществлялись.

Сплетня разворачивается на силлогизмах с недостаточными посылками; она учитывает факты, но не учитывает

ваает ни предназначенности, ни обусловленности фактов. Сплетня в своем роде логична, но логика ее прозрачна, потому что она прямо перебрасывается от факта к факту, вытягивая их в единый ряд, тогда как судьбы разорваны, а куски собраны и прибиты не тупым гвоздем обиходного силлогизма, но невидимой точкой пересечения рядов.

Существуют разные соотношения между человеком и тенью, которая на него падает. Хуже всего приходится людям, похожим на то, что о них говорят. Свойства и проявления этих людей живут своими основными признаками. Они сморкаются с целью высморкаться, а не для того, чтобы скрыть слезу; кашляют вследствие простуды, а не от смущения; они говорят грубости, будучи невоспитанны, — вовсе не потому, что невысказанные чувства переполняют их сердца.

Сплетники не ленивы и любопытны. Но они легковверны и лишены воображения, поэтому упускают как раз самые плачевные тайны своих жертв. Тошнотворное замиранне человеческой души перед сплетней — это страх упрощенной фантазии и неправильного силлогизма, который удивительно до чего похож на правильный.

Весна

Ни одно время года не знает такого нелепого смешения одежд, как весна; особенно северная городская весна. Люди в шубах, в пальто, в костюмах и в трусиках ходят рядом, совершенно не удивляясь друг другу.

Человек сбрасывает калоши с наслаждением, потому что после долгих месяцев к нему возвращается его собственная походка. Калоши — нивелирующий фактор. Без калош легче дышится, потому что легко ходится, а дыхание связано с темпом ходьбы.

С нарастанием весеннего тепла постепенно изменяется психология вставания с постели. Летом, когда человеку для того, чтобы вступить в утро, достаточно отбросить простыню, спустить босые ноги на тепловатое дерево пола и надеть на себя какую-нибудь вещь, ничем существенным не отличающуюся от ночной сорочки, — летом стирается ощущение перехода.

Зимой, как бы натоплено ни было в комнате и даже как бы ни было поздно, — вставание с постели есть всегда сознательный акт, осуществляемый ценой некоторого

нравственного усилия. Это есть заведомое, полагающее границу, вступление в новую (хотя и бесконечно повторяемую) фазу существования.

Н. говорила о П — ых: эти женщины выбалтывали на всех углах самые неприглядные тайны своей семьи, но никому никогда не удалось узнать адрес их портнихи.

Разговор со Шкловским по телефону:

— Скажите, пожалуйста, Виктор Борисович, почему Маяковский ушел из Лефа?

— Чтоб не сидеть со мной в одной комнате.

— А вы остались в Лефе?

— Разумеется, остался.

— А кто еще остался?

— А больше никого.

Я думаю, что вменять человеку в нравственную обязанность страдание — безнравственно. От человека можно требовать выполнения своих обязательств, соблюдения приличий, уважения к правам другого человека. Но нельзя кощунственно вступать в ту тайную область, где каждый расплачивается своей жизнеспособностью и своим рассудком.

Ощущения не могут быть этически обязательными; этически обязательными могут быть только поступки, потому что только поступки могут быть измерены и согласованы с породившими их причинами. Быть может, Наполеон после Ватерлоо должен был застрелиться, но обязан ли он был страдать? Какой моралист укажет целесообразную границу человеческой тоске, границу выносимого, за которой тоска уже уничтожает человека. Какой моралист скажет: страдайте от сих пор до сих пор и постарайтесь вовремя остановиться.

Есть страдания, вносящие разнообразие в душевную жизнь и вообще интересные. Есть страдания, психологический интерес которых ускользает от самонаблюдения, потому что они не оставляют в человеке ничего, кроме тупой и отчаянной воли к их немедленному прекращению. Благо людям, уверенным в том, что они успеют остановиться у границы благоразумной тоски.

Мы подаем нищему две копейки и говорим при этом: кажется, он вовсе не слепой, он симулирует. Человек хочет, чтобы за его деньги нищий был действительно слеп и безрук. Между тем стоять на улице и просить подаяние, симулируя слепоту, приятнее, чем быть на самом деле слепым, но ненамного. Это тоже стоит двух копеек и нашей никчемной жалости.

1929

Секрет житейского образа Ахматовой и секрет ошеломляющего впечатления, которое этот образ производит, состоит в том, что Ахматова обладает системой жестов. То есть ее жесты, позы, мимические движения не случайны и, как все конструктивное, доходят до сознания зрителя. Современный же зритель-собеседник не привык к упорядоченной жестикуляции и склонен воспринимать ее в качестве эстетического эффекта. Наше время способно производить интересные индивидуально-речевые системы, но оно нивелирует жесты.

Жестикуляция в широком смысле слова, то есть все внешнее, «физическое» поведение человека, бывало конструктивно только в эпохи устойчивых бытовых форм. Уже буржуазная культура с ее нивелирующими тенденциями враждебна этой конструкции. В период дворянской культуры, даже не столь давней (хотя бы начало XIX века), — сложная соотнесенность условий определяла привычное поведение человека. Самая привычность могла образоваться только на основе устойчивых и ритуальных форм. Была ритуальность этикета, церемониалов и приличий; ритуальность религиозно-обрядовая, не только в церкви, но и дома; ритуальность чиновничества и социальной и семейной иерархии. Кроме того, каждая социальная группа имела свое принудительное распределение времени. И это день ото дня повторявшееся распределение определялось не схемой обязанностей, но ритмическим импульсом жизни. В первой главе «Евгения Онегина» (впрочем, мои учителя учили меня, что литература является дефектным свидетельством о жизни) беспутная жизнь светского человека изображается как жизнь необыкновенно размеренная. Онегин каждый день встает в одно и то же время, потому что всегда ложится на расвете. Он ежедневно отправляется на прогулку, обедает в ресторане, каждый вечер начинает театром, а заканчивает на балу. Быт светского бездельника оказывается

предопределенным, как быт крестьянина, связанный работой и церковной службой, временем дня и силой бытия.

У нас же сейчас крестьянский быт, как архаический, быть может, и является единственным изнутри предопределенным и необходимо привычным. нас, городских людей, регулирует только служебное время. Человек без службы испытывает смущающую легкость от сознания, что он может поворачивать куски своей жизни в любую сторону, начиная от часа, когда он встает, и вплоть до часа, когда он отправляется в кино. Впрочем, он может ходить в кино на утренний сеанс, а учиться вечером; он может уйти из дому без завтрака и опоздать к обеду; он головокружительно свободен.

В старой, особенно дворянской, культуре внешнее поведение человека, помимо привычки, определялось принципом социальной дифференциации. В основе бытового склада лежала глубокая уверенность в том, что люди разнокачественны не только и не столько индивидуально, сколько социально, и в том, что дифференциация может и должна выражаться формальными признаками. Словная одежда, позволявшая еще в первых десятилетиях XIX века отличать дворянина от буржуа и разночинца, не была только бранным покровом и украшением тела, но неснимаемым признаком социального качества, — признаком, прояснявшим и мотивировавшим жесты, — потому что в формальных элементах жестикуляции полагалось выражать необходимость повелевать или повиноваться; чувство собственного достоинства или трепет услужливости.

Церковный ритуал, придворный этикет, военный устав, салонный кодекс хорошего тона — все эти структуры включали в себя и оперировали законченными и нормативными системами жестикуляции, исходившими из единой предпосылки о соприкосновении неравного и о внешнем выражении неравенства.

В наше время, когда одежда главы правительства не должна отличаться от костюма любого служащего, выразительная жестикуляция запрещена по крайней мере на службе. Она пробивается тайком и бессистемно в чересчур заметном поклоне или чересчур нежной улыбке служебного подхалима. И это не потому, конечно, что стерлось различие между отдающими приказанием и приказанными выполняющими, но потому (и этому начало положил уже буржуазный строй), что власть и подчиненность при-

знаются служебными состояниями человека, — между тем как во времена сословного мышления власть и подчиненность являлись органическими качествами человека, признаками той социальной породы, к которой он принадлежал. Вот почему образ внешнего поведения переходил за пределы своего необходимого применения и распространялся на весь обиход человека. Мы же знаем только профессиональную и, следовательно, условную упорядоченность жестов. Устав предписывает жесты военным, условия ремесла предписывают жесты официантам и парикмахерам, — но для нашего сознания это только признаки профессии, которые человек слагает с себя вместе с мундиром и прозодеждой.

В текущей жизни люди, незаметным для себя и, к счастью, незаметным для окружающих образом, производят множество мелких, необязательных и смутных движений. По временам мы встречаем бывших военных, для которых служба была больше, чем временным занятием; старых профессоров, всходивших на кафедру тогда, когда с кафедры можно было импонировать, профессоров со звучным голосом, бородой и комплекцией (Сакулин), — и их прекрасные движения кажутся нам занимательными и нарочными.

Что касается Анны Андреевны, натолкнувшей меня на все эти соображения, то ее жесты, помимо упорядоченности, отличаются немотивированностью. Движения рук, плеч, рта, поворот головы — необыкновенно системны и выразительны, но то именно, что они выражают, остается неузнанным, потому что нет жизненной системы, в которую они были бы включены. Перед нами откровенное великолепие, не объясненное никакими социально-бытовыми категориями.

События, протекающие только в сознании, могут достигать такого предела, после которого эмпирическое переживание уже ничему не может научить человека.

Хорошо и счастливо работается только тогда, когда работа заливает сознание. Я люблю писать по ночам, потому что ночью теряется рассеивающее ощущение движения времени. Днем только в самых редких случаях удается достигнуть этой окаменелости, глубокого безразличия к окружающему. День весь расчленен; он измеряется и управляется мелкими величинами часов; при-

чем каждый час имеет свою характеристику, настойчиво поддерживающую дробление. Одни часы ассоциативно связаны с профессиональными обязанностями, другие — с обедом (это сильное членение, дающее особую окраску часам предобеденным и послеобеденным), иные — с отдыхом. Словом, день очень заземлен, его этапы предназначены регулировать суету и не способствуют высокому оцепенению. Дневные часы наказывают нас отвратительным ощущением бестолковости, если мы нарушаем и смешиваем их функции; два часа дня и четыре часа — очень разные вещи. Два часа и четыре часа ночи — почти одно и то же. Все ночные часы в равной мере предназначены для сна; сон же представляется нам скорее потребностью, чем обязанностью. Пересилив эту потребность, мы чувствуем себя вправе исказить лицо ночи по нашему усмотрению. Ночные часы лишены индивидуальных признаков. Время не продвигается толчками, но сливается в поток, протекание которого неощутимо.

Человек за письменным столом слышит, как пульсирует кровь в его висках, разгоряченных работой. Он смотрит непонимающими глазами на циферблат, по которому без определенной цели движется часовая стрелка, до самого утра не имеющая власти над человеком.

Недавно у меня провел вечер Заболоцкий. Какая сила подлинно поэтического безумия в этом человеке, как будто умышленно розовом, белокуром и почти неестественно чистеньком. У него гладкое, немного туповатое лицо, на котором обращают внимание только неожиданные круглые очки и светлые, несколько странные глаза: странные, вероятно, потому, что они почти лишены ресниц и почти лишены выражения.

— Николай Алексеевич, помните, вы много говорили мне прошлой весной, что нужно и можно стать богатым. Вы оставили эти мысли?

— Да, я совсем оставил эти мысли.

— Знаете, для нас деньги больше всего соблазнительны тем, что они — время, время для своей работы.

— Есть другой способ выиграть время...

Он замолчал.

— Я знаю, что вы хотели сказать: что нужно по возможности устранять из жизни все, для чего нужны деньги.

— Да, без этого нельзя.

А прошлой весной он напомнил мне Подростка из Достоевского фантастической идеей возможного богатства, — идеей, лишенной каких бы то ни было контактов с миром нашей практики.

Не столько объективный возраст, сколько крутые психологические сломы определяют переход от возраста к возрасту. Вероятно, молодость человека кончается главным образом от ощущения, что есть разные вещи, которые уже «нельзя делать» или «поздно начинать». Но юность человека кончается иным и гораздо более катастрофическим образом. Это происходит именно в тот момент (момент, который иногда может быть определен календарной датой), когда человеку перестает казаться, что жизнь еще начнется, когда он внезапно, и всегда с болью, обнаруживает, что она уже началась.

Юность — это время приготовлений к жизни, и притом приготовлений не по существу. Как известно, каждый хороший мальчик хочет быть кондуктором или клоуном в цирке, и только самые скучные из мальчиков, хотевших «быть доктором», действительно кончают медицинский факультет. Хотеть быть кондуктором для интеллигентского ребенка психологически обязательно, потому что юность — это пора, когда человек не знает своего будущего и не умеет подсчитывать время (это умение еще быстрее старит людей, чем умение считать деньги).

Юность имеет занятия, но несовместима с профессией. В жизни человека есть период, когда он мыслит себя господином неисчерпаемого запаса времени. Не по избытку здоровья, воли, жизнерадостности, но по избытку через край бьющего времени безошибочнее всего узнается юность. У взрослого человека время исчезает бесследно и навсегда. Так начинается приобщение к профессии. Ко всем профессиональным болезням следовало бы прибавить болезнь профессиональности — горячку недостающего времени, изнурительное психическое состояние, похожее на азарт и на муки совести.

В восемнадцать лет я считала, что всякий человек должен прежде всего получить общую естественно-научную подготовку, поэтому я поступила на химическое отделение, где училась прескверно. Еще я предполагала основательно изучить философию, прежде чем перейти к непосредственно интересующим меня предметам. Это была юность; мне казалось, что я стою у входа в неисчер-

паемые пространства времени. В двадцать лет мне показалось, что я не успею сдать зачеты, какие требовались для перехода с первого на второй курс Инст. ист. искусств, — с тех пор я часто и подолгу бездельничала, но у меня уже никогда не было времени. Вначале Институт выглядел ничем не лучше моих предыдущих начинаний; что это серьезно, я знала про себя, угадывая серьезность по боковым признакам, как при игре в теннис по звуку мяча узнаешь, правилен ли удар.

Это был конец юности. Он сопровождался рядом психологических изменений. Время стало цениться как товар, по отношению к которому спрос превышает предложение. Жизнь перестала быть приготовлением к жизни. Будущее перестало быть сумасшедшим светящимся туманом; оно прояснилось в формулу «профессиональный литератор» и стало предвидимым. А главное — выяснился будущий человек. В детстве и юности человек делится на две части: на конкретно существующего, временного человека и на настоящего человека, пока существующего только предположительно. Первый думает о втором, как дети думают об обещанном госте: жадно, фантастически, недоверчиво и противоречиво. Вначале обе части далеко отстоят друг от друга. Так далеко, что совершенно реальные маленькие мальчики, вглядываясь в своего потенциального двойника, не могут установить с точностью — кондуктор он или полководец. Постепенно оба человека сближаются; сближаются они постепенно, а сливаются мгновенно и болезненно.

Юность — время романтических взаимоотношений с собственным, еще не найденным двойником; у взрослых начинается развитие единого человека. Возраст определяется рядом признаков: паспортом, самочувствием, внешним видом (часто дело не в постарении, а в комплекции, высокие и толстые люди рано становятся взрослыми), определяется общественным положением и сексуальным ростом человека.

Умственное движение человека — непрерывный замкнутый процесс, развивающийся протеканием, а не толчками. Между тем познание времени целиком основано на счете, а счет регистрирует условные отрезки с их условными границами. Счет весь на крутых толчках и катастрофических сломах сознания: новый год наступает 31 декабря ровно в 12 часов, человек стареет на год в день своего рождения.

Анна Андреевна заговорила со мной о Б., нашей студентке, которая приходила к ней читать плохие стихи, ссылаясь, между прочим, на то, что она моя и Гуковского ученица.

Я: Б. говорила мне, что пишет стихи. Но она предупредила меня, что это, собственно, не стихи, а откровения женской души, и я, убоявшись, не настаивала.

А. А. (ледяным голосом): Да, знаете, когда в стихах дело доходит до души, то хуже этого ничего не бывает.

Анна Андреевна говорит: «Я иногда с ужасом смотрю напечатанные черновики поэтов. Напрасно думают, что это для всех годится. Черновики полностью выдерживает один Пушкин».

А. А. сказала, благосклонно улыбаясь: «В двадцатых годах Осип был очень радикально настроен. Он тогда написал про меня: „столпничество на паркете“».

Добывание каждой жизненной ценности сопровождается избыточной тратой энергии или материала. Иногда перерасход очень значителен. Для того чтобы мгновенья настоящего счастья и страдания приобрели вес, по-видимому, нужно, чтобы на них всею тяжестью давили массы безвозвратно потерянного времени.

Жить по-настоящему, не растрачивая лишнего, нельзя, как нельзя сделать фильм, не истратив большого количества пленки, как нельзя писать, не вымарывая в черновиках. Принцип безошибочного попадания здесь ни к чему. Только чернорабочий труд расценивается по количеству времени, реально затраченному на данный трудовой процесс: квалифицированный труд измеряется количеством времени и сил, сделавшим данный трудовой процесс возможным. Так же и квалифицированные переживания.

И еще одно. Всякая формула внутреннего опыта является выжимкой из большой массы недифференцированных и как будто бесцельных впечатлений. Иногда нужно загубить два месяца, прожить их в сумбуре обрывающихся ощущений, для того чтобы придумать одну фразу.

Я говорю о фразе, потому что для меня найденная формула — лучшая из наград. Все, не выраженное в слове (вслух или про себя), не имеет для меня реальности, вернее, я не имею для него органов восприятия. Выразить вещь в слове — не значит назвать ее терминологически. Необходимо в каждом данном случае выдумать формулу, маленькую структуру, микрокосм сюжета, со своим собственным разрешением. Когда я вижу прекрасный пейзаж, не имея для него формулы, я испытываю ощущение ненужности происходящего, как если б я грызла семечки на лавочке в пыльном сквере. Все радости и горести жизни доходят какими-то словесными сгустками, как бы навязчивыми цитатами, надолго застывающими в сознании.

Т., человек со вкусом к литературе, и притом человек вольный, то есть не загруженный нашими кастовыми ассоциациями и ореолами, сказал о «Египетской марке» и «Шуме времени»: «Это все-таки немножко похоже на Веру Инбер». Я возмутилась от неожиданности, а потом присмирела. Речь, разумеется, не о качественной сравнимости, но о методологической опасности сплошной метафоризации мира. (Вера Инбер, кстати, в стихах и в прозе талантлива. Она пишет ни под кого; ее можно узнать.) Литературный текст становится многопредметным, его отличает пестрота и раздробленность на маленькие миры и системы замкнутых на себя фраз-метафор. Каждая фраза веселит душу в отдельности. Сравнимое оказывается случайным, процесс сравнения — занимательным, а то, с чем сравнивают, разбухает и самостоятельно хозяйничает в книге. Так образуются стилистические раритеты: я их не люблю, так же как и раритетные характеры в литературе, потому что их удобно придумывать, они не имеют силы сопротивления.

Метод этот противоположен символическому: там вещи возводились к идеям, здесь идеи приводятся к вещам. Вот почему для истинного символиста — не в смысле принадлежности к школе — Мандельштама этот метод (речь идет о прозе) не сущность, но только видимость и опасность. При большом количестве и пестроте этих вещей-метафор они неминуемо должны быть взяты в малых масштабах. Вещи в миниатюре — игрушки; отсюда игрушечный мир, отсюда подозрительное изящество: на место

предметов, больших, корявых, неудобных и даже невыразимых, подставляются вполне портативные словесные модели вещей.

Я говорю сейчас не о произведениях, а об *опасности*, опасности для писателей, которые не умеют оставлять вещи в покое, которых вещь мучает до тех пор, пока они не загонят ее в метафору. Это — опасность безответственных сравнений, фальшивых масштабов, кунсткамерности и остроумия.

У меня есть запись о березовых дровах: «они лежали в своей светло-серой коре, как в хорошей фабричной упаковке». Быть может, это и неплохо, как наблюдение, но это все то же. Здесь, в самом синтаксисе, есть наивное стилистическое самодовольство, и вещь самая путаная радостно замещается простой и хорошенькой. Очень трудно бороться со стилистическими соблазнами. Все же необходимо следить за тем, чтобы по нашим книгам не бегали беспризорные метафоры.

Литературного вкуса не может быть у молодых людей, не понимающих своей современности. Не понимать современности могут позволить себе старшие, люди другой культурной эпохи. Молодые в этом положении оказываются людьми вообще без эпохи, следовательно, и без вкуса, потому что вкус всецело историчен.

Анна Андреевна жаловалась Шкловскому, что сидит по целым дням одна: «Люди, которые меня не уважают, ко мне не ходят, потому что им не интересно; а люди, которые меня уважают, не ходят из уважения, боятся обеспокоить».

Как-то с Гришей мы говорили о том, что большинство людей, с которыми мы были связаны в жизни, — странные люди, и мы пытались определить это качество. Гриша сказал: странные люди это те, которые доходят и живут в сознании своими дифференциальными признаками.

Жизненная норма, обладающая неписанным, но осязаемым уставом, может выполняться людьми трех родов. Людьми с дифференциальными нравственными качествами, для которых приведение себя в норму является

душевым сломом и самоудушением. Людьми с нулевыми нравственными качествами, которым норма представляется простейшим способом жизни. Именно эти люди скомпрометировали норму, сделав ее механической, плоской и бесчеловечной. Остаются — нормальные люди. Странные люди дают нам ощущение дифференциации, несовпадения, нормальные люди — радостное переживание точности, безошибочного совпадения с какой-то предощущаемой правильностью, одновременно отвлеченной и практической. Вся структура нормального человека держится на одном из прекраснейших достижений внутренней человеческой культуры — на здравом смысле. Разумеется, это не то вульгарное здравомыслие, которое уплощает все отношения, искажает и загрязняет все факты в простодушной уверенности, что пронизательность состоит в усмотрении низостей и слабостей, а практичность — в готовности на любые уступки. Словом, это не тот здравый смысл, который вернее было бы назвать обывательским бредом, горячкой тупоумного воображения, — но подлинный здравый смысл. Здравый поступок как бы управляется математическим требованием удачного и притом простейшего решения задачи.

Разговор с Натальей Викторовной.

Между прочим я сказала:

— Н. В., именно вы, должно быть, видели в жизни много людей, относительно которых казалось, что им закон не писан, что им можно то, чего нельзя.

— Да, сравнительно много.

— А вы видели когда-нибудь человека, относительно которого это оправдалось?

— Ни одного, никогда.

Люди в театре очень по-разному аплодируют. Одни проделывают это рассеянно, глядя в другую сторону и переговариваясь с соседом. Другие аплодируют с ласковой и выразительной улыбкой, как бы вступая в непосредственное и даже интимное общение с исполнителем. Некоторые аплодируют вызывающе, с явной затратой физической силы, со злым лицом, по-видимому полемизируя с равнодушными.

И зло нужно уметь делать. На десятую долю тех обид и страданий, которые Н. причинила людям, всякая толковая женщина могла бы устроить свою жизнь. Она же живет хуже самого хорошего человека.

Луга, покрытые цветами, напоминают близко представленные к глазам полотна пуантилистов.

Н. Радлов пишет В. На первом сеансе он все пересаживал ее с места на место, подыскивал освещение. При виде одной из неудачных позиций Радлов воскликнул: «Пхе! — как сказал Пиквик в переводе Горлина».

Для Шкловского мои статьи чересчур академичны. — Как это вы, такой талантливый человек, и всегда пишете такие пустяки.

— Почему же я талантливый человек? — спросила я, выяснив, что все, что я написала, — плохо.

— У вас эпиграммы хорошие и записки, вообще вы понимаете литературу. Жаль, жаль, что вы не то делаете.

Когда у человека погибает любовь, то он, по традиции, обманывает боль работой. Надо бы выработать методы самообмана на случай погибающей работы,

Человека, вредящего в силу убеждения, можно переубедить; человека, вредящего по личной злобе, можно смягчить. Только вредящий из страха неуязвим и непреклонен.

Я читала письмо, которое написал зятю отец, потерявший дочь. Там говорилось о светлой памяти, об общей их святыне. . . И все эти слова, которые люди нашего поколения и круга не могут произнести, были абсолютно полноценны.

Дело не в том, что мы выражаем те же переживания другими словами. Лингвистически неправомерно предполагать, что можно выразить разными словами *одно и*

то же. Это значит рассматривать слово как оболочку, отчужденную от его существа. Дело в том, что в нас нет именно того, о чем люди старших поколений говорили в таких письмах. Для нас возможен пафос, возможен аффект, возбуждение чувства, и невозможно ровное благоговение, благолепие.

Есть люди с недифференцированной талантливостью и без определенного назначения. Талантливость их раздирает. У них нет дела, но есть то повышенное ощущение самого себя, которого лишен посредственный человек. Это самоощущение требует применения на практике (иначе оно становится неутрачиваемой душевной мукой), и они упражняют его в бесплодных отклонениях от нормы. Отсюда вся эта беспокойная возня со своими надрывами и ребяческое довольство ими, по сравнению с которым спокойное самодовольство обыкновенных людей кажется разумным и чистым чувством.

Недостатки импонируют или забавляют тогда, когда они ассоциативно связываются с определенным положительным качеством. Принято (по-моему, зря) умиляться рассеянности и бестолковости ученых, но рассеянность и житейская беспомощность человека, лишённого интеллектуальных качеств, крайне раздражает.

1930

Олейников за столом вскакивает и объявляет, что написал поэму в честь такой-то присутствующей женщины (имена меняются). Читает же из поэмы всегда только одну строфу:

Я поднимаюсь
И говорю:
Я извиняюсь,
Но я горю.

Олейников говорит, что Маршак поэт для взрослых, которые думают, что он поэт для детей.

О смерти Маяковского я узнала по пути в ГИЗ. В ГИЗе сама собой приостановилась работа, люди толпились и разговаривали у столов; по углам комнат, в

коридорах, на площадках лестницы стояли в одиночку, читая только что появившийся вечерний выпуск. «Как в день объявления войны», — сказал Груздев.

Унизительно все-таки умирать и попадать без права возражения во власть чьей-то жалости и притворства. Замечательно, с какой охотой, с каким искренним смирением самые наглые и хамоватые люди воздают мертвецу внешние знаки почтения. Они бессознательно компенсируют себя чувством своего биологического превосходства над знаменитым покойником. В самый момент получения известия о смерти человека (особенно деятеля) мы производим, вернее, переживаем мгновенную его переоценку, быструю, как включение электрического тока. Это отчасти пошло, потому что пошло не любить живого неудобного человека и ждать, с нашим умилением наготове, пока человек помрет и утратит способность раздражать нас и беспокоить окружающих. В то же время это правильно: смерть неизмеримо повышает долю историчности в нашем переживании человеческой судьбы. Человек, которого мы плохо видим оттого, что стоим с ним рядом, вдруг, в некоторый неуследимо короткий момент, резко отодвигается и занимает место среди исторических, ретроспективно обозримых явлений: как все отдаленные предметы, он, в отличие от близких, виден уже не по частям, а сразу в системе. Когда умер Пушкин, Полевой, травивший его изо дня в день, — рыдал, и, конечно, это было большое и нелицемерное горе. Мертвому Пушкину с разных сторон и многие простили. Одни простили шестисотлетнее дворянство, другие — литературные несогласия, иные — личные обиды. Та иерархия качеств и действий, которая складывается в повседневных встречах и отношениях, сменилась вдруг ясной исторической перспективой, где части переместились и иное показалось важным.

В самый момент получения известия о смерти я с ужасом ощутила то, что ускользало в последнее время: что Маяковский великий поэт, что он написал «Облако в штанах», которое когда-то заполнило, вытеснив все остальное, несколько недель моей жизни.

Шкловский сказал мне после смерти Маяковского:

— Все вокруг записывали в дневниках, что он был несимпатичный. А статью о том, какой он замечатель-

ный поэт, вы хотели написать и не написали. Я тоже не написал. А может быть, Володе это было нужно?..

Вспомнила, что говорил Гуковский: «Если человек нашего поколения (старшие не в счет) не бродил в свое время в течение недели, взасос твердя строки из «Облака в штанах», с ним не стоит говорить о литературе».

В. Б. (Шкловский) говорит об Алянском: «Я уважаю Ал. за то, что он четыре года пролежал собакой у ног Блока и лизал ему ноги, когда Блок был очень одинок».

В школе профтысячи я уважаю людей с честными намерениями. Они хотят быть инженерами; у них нет времени и никогда в жизни не было ни времени, ни привычки читать книги, но им по-человечески интересно. Поэтому в отрывке, который они выслушивают в классе, для них есть какая-то праздничность. Я поняла удовольствие говорить о литературе людям, в сознании которых литература не гипертрофирована, но занимает какое-то место, приблизительно нормальное для шкалы ценностей практического человека.

Хорошо уважать слушателей. Не могу не уважать людей, которые работают восемь часов на производстве, а потом шесть часов учатся, и еще находят в себе мужество интересоваться на третьем уроке психологией Рудина.

Я очень люблю закономерности. Понятие круговой поруки фактов для меня основное. Я охотно принимаю случайные радости, но требую логики от поразивших меня бедствий. И логика утешает, как доброе слово.

Есть такая зловредная для жизнеустройства формула: сегодня день все равно пропал, так пойдем уж вечером в кино.

Умственная деятельность может механизоваться, стать бессознательной в такой же мере, как физическая. При

этом она не теряет своей объективной и практической ценности. Но субъективно, про себя человек начинает ощущать ее как одну из бессознательных, почти низших функций организма. Это случается, когда пишешь слишком много и непрерывно. Под конец умственная деятельность, целиком вложенная в очередную работу, перестает доходить до сознания. Сохранив полностью способность к расчленению материала и частным обобщениям, человек теряет высшую интеллектуальную способность к осознанию своей жизни и работы со стороны. Ту художническую способность узнавания и интеллектуального переживания мира, которая одна только выводит вещи из механической пустоты не осознавшего себя существования. Можно писать неплохие статьи, читать специальные книги или книги со специальной целью, правильно мыслить и при этом находиться на стадии темной бессознательности. Умственная работа подлежит осознанию, как всякая другая. Вероятно, научная работа радостна тогда, когда создается своя система, или еще в пору молодого патетического ученичества.

В числе многих других подразделений может существовать подразделение людей на серьезных и юмористических. Серьезные люди употребляют слова в прямом смысле, имеют твердую шкалу ценностей, где ценности находятся в прочном соотношении друг с другом и не зависят от контекста; еще они отличаются тем, что могут говорить о самом главном в любое время. Когда серьезные люди Толстой или Блок — это хорошо. Что касается средних серьезных людей, то с ними трудно. Слова у них облезшие от частого прямого употребления (только редкое прямое употребление важных слов сохраняет за такими словами, как *любовь*, *смерть*, *правда*, — ореол необычайности и силу удара). Что касается ценностей, то люди без юмора легче, чем какие-либо другие, теряют способность отличать большое от малого — и это потому, что для них величина является предустановленной иерархической догмой, а не функцией живой, движущейся вещи или идеи.

Я читала как раз «Записные книжки» Блока (очень похожие на дневники и письма) и сначала не могла разобратся в особом, странном и тяжелом ощущении, со-

провождавшем это чтение. Потом догадалась, что прозаический слог Блока страшен, как лицо, не улыбающееся ни при каких обстоятельствах.

И вдруг ни на что не похожая запись: «Студент (фамилию забыл) помешался на Дмитрие Ивановиче. Мне это понятно. Может быть, я сделал бы то же самое, если бы еще раньше не помешался на его дочери». Это — не то случайный каламбур, не то неудавшийся комплимент; это, конечно, не острова, но нечто отдаленно и как-то дико ее напоминающее.

Мы давно знаем, что такие формы бытия, как дружба, любовь, доброта, как отношение к природе, к искусству, к смерти, вполне обусловлены и историчны. Тынянов когда-то очень интересно говорил о том, что во времена Пушкина и декабристов смерти не боялись и совсем не уважали ее. Вяземский и Пушкин забавнейшим образом описывают, например, смерть Василья Львовича, которого оба любили. Вяземский, — добавлю, — со всей его литературной чопорностью и глубоким чувством приличий, не постеснялся написать в письме, а потом переписать в записную книжку, что Козодавлева соборовали кунжутным маслом (Козодавлев был сторонником его применения).

Страх смерти, говорил Тынянов, в России придумали позже — Тургенев, Толстой (у которого никогда не было недостатка в личной храбрости); страх обуял целые поколения, все возрасты — вплоть до Леонида Андреева. Потом опять пошел на убыль.

Историчным, социально продиктованным является и самое интимное сознание человека. Мне пришлось наблюдать, как среди моих сверстников с отроческого возраста быстро и уверенно складывался тип интеллигента с надрывом (душевные глубины, крайняя автопсихологическая заинтересованность, перебои психического аппарата, которые сразу эстетизируются) — и как этот унаследованный склад оказался решительно не к истории.

Благо тем, кого исторический вкус, жизненное чутье, молодость уберегли от дальнейшей идеологизации надрывов. На потенциального, полуготового человека произошло наложение другого человека с другими социальными качествами,

Время сообщило поколению уважение к душевному и физическому здоровью, к действию, приносящему результаты; интерес к общему; восприятие жизни в ее социальных разрезах. Время сообщило ему профессионализм, небрезгливое отношение к поденному, черновому труду; легкую брезгливость по отношению к душевным безднам, самопоглощенности и эстетизму.

Даже в тех случаях, когда русским политическим деятелям и мыслителям бывала свойственна умеренность требований и целей, — они не знали умеренности средств и тона. Многие из декабристов желали не очень крутых политических изменений, но «умысел цареубийства» их не ужасал (даже Артамон Муравьев вызывался совершить этот акт). То же и Герцен. Герцен в 50-х годах ожидал добра от правительства, готов был жить в худом мире и твердил в «Колоколе» о том, что царь одною мыслью об освобождении крестьян с землей поставил себя в ряду величайших деятелей человечества. Но каким тоном все это говорилось; как Герцен стоит лицом к лицу с Александром II: поощряет его, понукает, одобряет или страшит неудовольствием «образованного меньшинства».

Между прочим, Покровский утверждает, что народо-вольцы были довольно умеренны в своих политических вожделениях; они считали нужным ориентироваться на поддержку передовой буржуазии и не хотели отпугивать ее внесением откровенно социалистических требований в свою программу. Очевидно, они считали, что видом взлетающих на воздух сановников русскую буржуазию не отпугнешь.

Молодой преподаватель одного из колледжей Оксфорда рассказал Анне Андреевне, что среди молодых английских интеллектуалов принято ездить в Вену к Фрейду лечиться от комплексов. «Ну и как, помогает?» — спросила Анна Андреевна. «О да! Но они возвращаются такие скучные, с ними совсем не о чем разговаривать».

Н. Н. Пунин — царскосел. Он учился в гимназии, где директором был Иннокентий Анненский.

Отец Пунина сказал ему как-то: «Странный у вас

директор. Вчера я с ним возвращался из Петербурга. Подъезжаем к Царскому, а он вдруг говорит: «Город в ожерелье огней». . .» (Рассказал мне Пунин.)

Ахматова сказала как-то Мандельштаму: «Никто не жалуется — только вы и Овидий жалуетесь». (Рассказала А. А.)

Заболоцкий сидит в «Еже». Он солидно одет. Он стал совсем гладкий, полный (впрочем, без всякой рыхлости), нежно-розовый. В обращении неприятен. Мы говорили минут пятнадцать. Он явно не хочет говорить о литературе и не хочет читать стихи. Меня поразило сочетание этого физиологического золотисто-розового благополучия с внутренним холодом и депрессией. Он служит, сидит дома с женой, не встречается даже с Хармсом и Введенским, занимается, кажется, химией и математикой.

Мы с Анной Андреевной говорили о Случевском.

Я: Случевский — это уже декадентство. Сплошь поэтические формулы: розы, облака и проч., но совершенно все разболталось, все скрепы, — система гниющих лирических штампов. . . на этом фоне возможно все, что угодно.

А. А.: На этом фоне оказывается, что у мертвеца сгнили штаны — и он сам заявляет об этом.

А. А.: По сравнению с Пушкиным, Вяземским символисты кажутся узкими. Те на все смотрели как на свое личное дело — на политику, на светскую жизнь, вообще на жизнь. В их письмах жизнь кажется интересной, а в дневниках Блока и Брюсова она совершенно не нужная.

Я: Но и тогда это быстро прекратилось. Уже в тридцатых годах появились люди, которым ни до чего не было дела.

А. А. (быстро): Это и есть романтизм.

Женя рассказывала про Алешку: перед сном читался чего-то (вероятно, детских исторических повестей). Ночью — кошмары, крик, плач; все сбегается. . . Алешка

(рыдая): «Когда мне позволят читать книги для взрослых! Детские книги все такие страшные...»

Гофман сказал, что напрасно мы, в сущности, кочевряжимся. Что мы всё не можем расстаться с устаревшей шкалой человеческих ценностей, в которой литературная, словесная, вообще гуманитарная культура стояла очень высоко. В иерархическом же сознании современного человека гуманитарная культура имеет свое место, но очень скромное. Следовательно, нам нужно умерить требования к жизни.

Я ответила, что это, вероятно, правильно, но психологически неосуществимо. Человек устроен так, что может удовлетвориться, считая себя мелкой сошкой, безвестно работающей в какой-то самой важной и нужной области, но он никогда не примирится с положением замечательного деятеля в никому не нужном деле. И это делает честь социальному чутью человека.

Чем дальше заходит жизнь, тем яснее, что сейчас для меня основная жизненная проблема — проблема работоспособности. Шкловский написал мне: «Жить можно, главное не уставать физически». Это сухое и грустное мировоззрение, но честное. Проблема сохранения трудоспособности осложнена тем, что сейчас невозможно жить, не утомляясь. Утомления от нас требует и общество, и наш личный инстинкт. Впрочем, и утомляться мало — надо переутомляться; недостаточно работать — надо перерабатывать. Меня сейчас успокаивает и освежает только самая крайняя степень работы, работа, дошедшая до отчаяния, когда времени жалко уже на то, чтобы чихнуть.

Мы живем очень обнаженной и прямолинейной жизнью, в которой бесконечно сократилось пространство, лежавшее некогда между человеком и его прямым назначением и заполнявшееся прикрасами. Значение работы расширилось до предела. Работа — источник заработка, средоточие интересов, поприще честолюбия, сфера творчества. Отдыхают люди бесформенно, не уважая свой отдых (особенно стыдятся ходить в гости). Я, например, умею отдыхать только летом, а зимой, в нормальных условиях моей комнаты никогда не знаю, что нужно делать для того, чтобы отдыхать.

Для нас невероятно, что индийский йог может стоять десять лет и думать одну мысль, — это по ту сторону нашего понимания. Но не все люди понимают, что можно без всякой необходимости писать, писать, отвалиться от стола, отлежаться и опять писать. Несоизмеримые, конечно, вещи, но исходящие из общего принципа.

Предпринятая сейчас идеологизация труда содержит первостепенной важности условия для человеческого счастья.

Быть может, мысли о старости, иногда даже о зрелости, угнетают потому, что человеку кажется, что в старости он будет хотеть делать то же, что делает сейчас, — но тогда это будет невозможно или смешно. На самом деле все обстоит много утешительнее, то есть рост и заключается в том, что перестает хотеться одних вещей и начинается хотеться других.

В двадцать лет человеку, между прочим, доставляет удовольствие заниматься по ночам хорошим чтением стихов. Он знает, что в сорок лет это перестанет доставлять ему удовольствие, и поэтому ему кажется, что очень плохо быть сорокалетним. Если бы дети не были одержимы глупым желанием стать взрослыми, то они должны были бы с ужасом думать о том, что настанет время, когда им не захочется больше прыгать на одной ножке или кувыркаться по ковру.

— Вы написали мне упадочное письмо. Какую-то повесть о бедной чиновнице... — сердито сказал мне Шкловский по поводу письма, в котором говорилось о вторых и третьих профессиях человека, лишившегося первой.

В последний же раз при встрече В. Б. сердился на то, что я не ответила ему на письмо.

— Безобразие! Вы отнеслись к этому как к литературе и собирались писать мне историческое письмо; надо было ответить открыткой.

В. Б. угадал — я не написала ему «историческое письмо», но сбдумывала его несколько дней.

Когда В. Б. писал между прочим, о том, что жить можно, если не уставать физически, он подразумевал, конечно, и так называемую умственную усталость — одну из гнетущих разновидностей усталости физической.

С месяц тому назад у меня был долгий разговор с Чуковским. Основная его мысль: время для нас хорошо тем, что не дает зажиреть. Вот он был изобретателем журнальной манеры. «Русское слово» и пр. рвали у него каждую строчку из рук; деньги, слава и пр. Оставалось исписаться. В 1917 с революцией он остался вроде новорожденного. Он выдумал детскую литературу. К 1930 году он почувствовал, что начинает уже писать под Чуковского; тут его детскую поэзию как раз и прикрыли. Все правильно совпало. Придется изобретать дальше.

Есть мысли принципиально научные и мысли академические. Принципиальная мысль расходится концентрическими кругами; она обладает способностью влиять в очень разных контекстах и на очень больших расстояниях от породившего ее текста. Академические мысли идут не кругами, а прямыми линиями, от учителей к ученикам, сверху вниз и только сверху вниз; это неотъемлемый их признак.

В жизни есть упорная инерция жестов, слов, психических рефлексов, уже потерявших первоначальное содержание. Вот почему эмоции замещаются порой своим интеллектуальным отражением. Они как бы выпадают из оболочки сознания. Оболочка остается; она повторяет их форму, тем самым — их сущность, как подобие, достаточно подобное для того, чтобы чувство можно было узнать, достаточно отчужденное для того, чтобы чувство претворялось в концепцию и по макету чувства разум с точностью вычислял всю цепь вытекающих из него импульсов и реакций.

Здравый смысл — это по преимуществу верное чутье на масштабы и иерархию вещей. Между прочим, это понимание того, что можно делать неподобающие вещи: вмешиваться в чужие дела, говорить правду, разговари-

вать до утра, писать письма с одной улицы на другую, — но что все это можно делать только, когда нет выбора и не остается делать ничего другого.

Разговор с Д. о его катастрофическом опыте последних лет.

Безнадежная любовь не оставляет надежд, даже надежды на отмщение. Лелеемая мстительная мечта несчастной любви — показать когда-нибудь равнодушие. Пока равнодушия нет, его нельзя показать. Когда равнодушие наступило, показывать его не хочется и не нужно. Его даже скрывают из вежливости, — это и есть признак равнодушия, самый верный.

У кого-то из французов (не помню) есть рассказ о том, как человек, многие годы любивший женщину, которая над ним издевалась, остальную часть жизни употребил на подготовку мести. Все удалось. Он приезжает насладиться результатами и находит беспомощную нищую старуху. Он понимает с ужасом, что вторая половина его жизни была еще бессмысленнее первой. Потому что он мстил *не тому* человеку.

История эта страдает излишней наглядностью. На самом деле для превращения человека в не того не требуется ни морщин, ни лохмотьев. Вполне достаточно — перераспределения его элементов и признаков. Для любящего основной признак любимого — именно то, что он любим. Чувство исчезло, и с ним вместе — основной признак. Ничто теперь не может вернуть *не тому* человеку его прежнюю сущность, с которой можно было бы сводить счеты.

— Подумайте, — говорит писатель (хороший), вернувшийся из поездки, — нас было восемь человек, и материалу столько, что не только каждый набрал на три-четыре листа очерков, но еще Л. пишет большой рассказ; наверное, и я напишу.

Меня поразила полная отчетливость этого перевода впечатлений на листаж. Эта уверенность в объективном существовании некоторого материала, который можно недобрать или взять про запас, которого может хватить или не хватить на восемь человек из расчета по три листа на человека.

Привалова рассказывала соседям о каком-то заседании в ГИЗе:

— Подумайте, после Герценовского института, непривычная для меня картина — двадцать человек мужчин, и я одна женщина.

Домработница (молодая, деревенская):

— Ай, Катерина Петровна, и вы не боялись?

Есть активное честолюбие, основанное на потребности воздействовать. И пассивное честолюбие, основанное только на потребности быть известным. Служебный карьеризм может быть противен и непонятен пассивному честолюбцу.

Тынянов говорил, что Николай I был карьерист.

1931

Вчера днем в ФОСП'е меняли папиросные карточки и обеденные талоны. В очереди за мной стоял критик Г.

— Что вы делаете? — спросил Г.

— Разумеется, пишу роман для юношества.

— Что делает Шкловский? — спросил Г.

— Когда я в последний раз видела Шкловского, он работал в кино.

— Историки литературы, — сказал Г., — пишут романы или работают в кино, а я решил всецело уйти в историю литературы. Символисты, например, брюсовской линии...

Литературная неурядица, по-видимому, выражается в том, что каждый занимается не тем, чем ему свойственно заниматься, — хотела я сказать, но воздержалась.

Вчера вечером в переполненном трамвае меня столкнуло с Иваном Ивановичем Соллертинским. Этот уже прямо спросил:

— Не пишете ли вы роман о Чаадаеве?

— Нет, — сказала я, — я пишу совсем другой роман.

— Не едете ли вы в Институт Истории Искусств?

— Нет, я больше не имею к нему отношения.

Оказывается — он ехал туда заседать по поводу переименования ГИИИ в Академию Искусствознания в связи

с ликвидацией и передачей в Комакадемию и в Институт Агитации ИРК'а, недавно переименованного из ИЛАЗВ'а.

Эта стихийная игра имен всегда ассоциируется у меня со стихийным стремлением к переезду из одной комнаты в другую и обратно, которым одержимы отделы ГИЗ'а.

Гриша (Гуковский) рассказал о желтом французском романе с эксценгричной и добродетельной русской девушкой и замечательным предисловием. «В характере героини нет ничего неправдоподобного, — пишет автор, — так как все это совершенно в русских нравах. Героиня самой их популярной комедии «Горе от ума» каждую ночь проводит с молодым человеком, не занимаясь ничем, кроме музыки. И в течение ста лет в России никто в этом не усомнился».

Без разговора о современности для нас сейчас не только пресна большая проза — роман, но все вплоть до лирических стихов. Самое главное из Пастернака — «Высокая болезнь». Прекрасная любовная лирика Пастернака в «Новом мире» прекрасна, как пятнадцать, десять и пять лет тому назад. Она больше не помогает и не мешает жить. Другое дело — последние стихи Мандельштама.

Вообще же, есть книги, которые мы читаем с разной степенью удовольствия, и книги, с которыми мы живем. И тогда не об удовольствии речь, а о том, как книга распорядится нашим сознанием. Так у меня было в разное время и в разной степени с Толстым, с Прустом, с Гейне, с Пастернаком, кажется с «Zoo», отчасти с «Confessions»¹ Руссо. Таких книг, перерастающих себя и растущих дальше в человеческой жизни, по-видимому, нет сейчас и на Западе. Если бы были, мы слышали бы о них, как мы слышали о Прусте задолго до того, как смогли его прочитать. Должно быть, это признак того, что гуманитарная культура отодвигается на третьи и четвертые места. Во Франции и в Америке по-прежнему много хорошо написанных книг... но все это не насыщает.

¹ «Исповедью» (франц.).

На днях с Кс. читали Блока (II и III том). Я открыла книгу с недоверием, осторожно, как открывают старые дневники. Оказалось — это доходит, и очень сильно. Но только доходит уже вроде Аполлона Григорьева, то есть с явственным привкусом стиля и историчности.

Слабохарактерные люди склонны к крутым и неправым разрывам. Они ликвидируют отношения, не умея их регулировать. Чтобы упорядочить отношения, нужна воля. Для того чтобы рвать, не нужно ничего, кроме оскорбленного самолюбия, усталости, потребности выговорить давно отстоявшиеся слова. Этой внезапной легкости я боюсь в деловых разговорах. Легкость накатывает волной, подымает высоко; на какое-то быстро текущее мгновение становится до восторга приятно и до бесконечности все равно — и вы разваливаете вмиг налаженное дело. Так люди теряют уже обещанные гонорары. Так мы безрассудно ссорились с метрами. Все та же нездоровая легкость, ощущение ложного и туманящего подъема — как на качелях.

Поспешные разрывы, сердечные и деловые, сопровождаются временной подменой действительности — как в картах. Особенно если играешь фишками. На время игры суммы теряют бюджетный и бытовой объем. Остается соотношение незаполненных величин, условных знаков азарта. Игра кончилась, и действительность возвращается к нам достоверностью проигранных денег, непринятых рукописей, отношений, погубленных навсегда.

Анна Андреевна в высшей степени остроумна и безошибочно реагирует на смешное. И это совсем не понадобилось ей в стихах.

Жить без профессии нельзя. Единственный ресурс заполнения и осмысления жизни — работа. Работа должна быть поднята если не до пафоса, то хоть до профессии, иначе она раздавит бездушностью.

А. Л. говорил на днях: «В конце концов, из чего я бьюсь в тресте, сокращая и еще сокращая накладные расходы. Ну, будут или не будут расходы...» Я ответила:

«Если вы не будете лезть на стену, сокращая эти расходы, чем вы будете жить? Можно халтурить попутно, но жить халтурно нестерпимо».

Классическая книга выделяла из себя ходячие знаки эмоциональных и социальных смыслов. В сознании интеллигента она жила плотностью общекультурных ассоциаций. «Евгений Онегин» — что это, собственно? И из чего это состоит? Из статей Белинского? Из смерти Пушкина на дуэли? Из оперы, где перед гибелью Ленский с чувством поет пародийные стихи? Из стихов Пушкина? Из стихов Лермонтова?

Воспетый им с такую чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой. . .

Поди разбери. Поди прочитай «Онегина», как такового. В интеллигентской среде это удавалось разве детям, читающим книги, которые им еще рано читать.

Другое дело — человек приобщающийся. На рабфаке я ужасалась сперва, на вопросы об основных свойствах Манилова или Плюшкина получая порой самые неподходящие ответы. Потом я привыкла и поняла: при отсутствии культурно-исторической апперцепции мгновенная связь понятий не необходима. Оказывается, толковый человек нашего времени может прочитать «Ревизора» и не заметить, что Хлестаков врет. У него нужно еще создать апперцепцию. Это и есть дело преподавателя.

В годы военного коммунизма, когда положительные наследственные профессии оказались сугубо непрочными и частью неприменимыми, интеллигентская молодежь толпами шла в аккомпаниаторы, в актеры, в писатели, в журналисты, обращая в профессию домашние дарования и развлечения. Здесь была какая-то легкость и мгновенная применимость, что-то похожее на сумасшедший напор и переменчивость времени, что-то соответствующее зрелищу навсегда обвалившегося старого мира. К тому же это был хлеб, и никто тогда не догадывался, какой это трудный хлеб. В аудиториях, куда студенты приносили по полону дров, а профессор — краденую электрическую лампочку; за кулисами, среди декораций, написанных в лучшем случае на собственной простыне, среди безумного реквизита, извлеченного из семейных сунду-

ков; в редакциях, где в одном лице совмещались обязанности писателя, художника, редактора, выпускающего и рассыльного, — хлеб науки и искусства казался веселым хлебом.

Впрочем, я тогда не занималась наукой, а к искусству имела отношение близкое, но не прямое. Я дергала тогда занавес в полулюбительском театре. И когда там шла моя пьеса в стихах, в которой главную роль играл скелет, я тоже дергала занавес, — что, вероятно, единственный случай в истории мирового театра.

Анна Андреевна очень больна. Три дня лежала под морфием. «Не понимаю морфинистов. Перед вами опускается вроде темной занавески. И по ней проходят разные вещи — совершенно вам ненужные. Например, большая зеленая муха. Ну к чему это?»

Есть род людей, обреченных на неудачу: они дают любимому человеку все, чего тот от них хочет, — и еще сверх того. Им ничто не поможет.

Икс говорила Игреку:

— Поймите, — мне неинтересно. Потому что, если я вдруг скажу, что мне не нравится ваше пальто, вы его тут же на морозе снимете и забросите в подворотню.

Психологический разговор

— Сегодня — первое... Этот человек вас любит? Его самолюбие ущемлено?.. Он позвонит вам девятого.

— Боже мой... почему?

— Когда человека мучит самолюбие и любовь, он назначает интервалы. Мы мыслим сейчас вместо недель — декадами. Декада, следовательно, естественный срок. Значит — десятого. Но когда человека мучит любовь, он ослабевает почти всегда накануне срока.

...Для меня шутка ни в какой мере не является выражением легкости существования. Шутка для меня выражает скорее семантическую сложность бытия; отсутствие точных смыслов, вечное несовпадение слов со словами и слов с предметами.

Шутка не исключает и не исключается никакой катастрофой. Шутка не исключается ничем, кроме глупости или абсолютных истин. Абсолютные истины состоят из слов, совпадающих со своим предметом.

Трудно постичь человека, умирающего равнодушно. Но понятен человек, способный перед смертью шутить.

Первое страдание так же качественно неповторимо, как первая любовь, первое сражение, первая корректура. Первое страдание (в любой области — эмоциональной, профессиональной...) застанет врасплох и вызывает удивление и протест. Удивление и протест запоминаются навсегда как его специфика.

Кроме того, первое страдание похоже на процесс выдергивания здорового зуба. Оно должно развалить еще крепкую человеческую душу; и душа сопротивляется. С годами вырабатывается терпеливое отношение к душевной боли. И душевная боль с годами перестает непременно идеологизироваться, эстетизироваться. Она может переживаться теперь как временное состояние психики, с которым нужно обращаться так, чтобы оно как можно меньше мешало делу.

Психологические неурядицы как скарлатина — если уж нужно это проделать, то чем раньше, тем лучше. Первое страдание в зрелом возрасте крайне опасно и разрушительно для организма.

Шварц говорит в Ленкублите за обедом:

— Есть все-таки в жизни тихие радости. Вчера, например, что-то попало в глаз. Потом, когда оно вышло, полчаса испытывал такое облегчение!.. Сегодня опять-таки подавился...

Мое «Агентство Пинкертона» (настоящее сыскное агентство с секретным назначением — борьба против рабочего движения) — документально-детективный роман для юношества; этим все определено заранее и все прозрачно.

Документальные источники и литература просвечивают при каждом движении. Все просвечивает и напоминает (суть именно в напоминании) не книги, которые можно назвать по имени, но абстрагированные жанровые начала. У меня было много уже придумано про жизнь; много заготовок, в частности описаний. Следовательно,

неотступный соблазн — вставить. Каждый раз это была совершенная неудача, и приходилось все выкорчевывать как можно скорее. После выкорчевывания оставались следы, на которых меня ловили Шварц и Олейников, потому что они очень умны.

— У вас попадают фразы, которые почему-то неловко слушать, — говорил Олейников и указывал фразу пальцем. Это и была редакторская работа. Он каждый раз попадал на инородное тело наблюдаемой реальности или личного опыта, залетевшее в книгу двойных отражений.

Как можно полтора года с усилиями, с интересом писать не свою книгу? Олейников отвечает на это:

— Есть разный писательский опыт. Есть неглавный опыт правильно сделанной условной вещи.

Когда я пожаловалась Боре, что написала чужую книгу, он ответил:

— Нет, отчего же... Это похоже. Все герои острят.

Боря: Как же с твоей книжкой?

Я: Не знаю. Ответа еще нет. Но мне это вдруг стало неинтересно.

— А если все-таки она выйдет? Может быть, станет опять интересно?

— Не знаю... Очень может быть.

— Но ведь ты на этом конфликте построила жизненную теорию профессиональной работы и творчества про себя. Как же с этим?

(пауза)

— Знаешь, в конечном счете лучше, если пропадет теория, чем если пропадет книга... Но если пропадет книга — останется, по крайней мере, теория.

Олейников уверял, что завредакцией возьмет мою сторону в деле о «Пинкертоне».

— Так он ведь, по вашим словам, за книгу-учебник?

— Это было раньше. Вы знаете, люди сегодня говорят одно, а завтра другое.

— А послезавтра что они говорят?.. Самое неприятное — попасть на послезавтра.

Олейников

Олейников один из самых умных людей, каких мне случалось видеть. Точность вкуса, изощренное понимание всего, и при этом ум его и поведение как-то иначе устроены, чем у большинства из нас, нет у него староинтеллигентского наследия. Не знаю, когда и чему он учился. Вот что он мне как-то о себе рассказал. Юношей он ушел из донской казачьей семьи в Красную Армию. В дни наступления белых он, скрываясь, добрался до отчего дома. Но отец собственноручно выдал его белым, как отступника. Его избили до полусмерти и бросили в сарай, с тем чтобы утром расстрелять с партией пленных. Но он как-то уполз и на этот раз пробрался в другую станицу, к деду. Дед оказался помягче и спрятал его. При первой возможности он опять ушел на гражданскую войну, в Красную Армию.

Неясно, успел ли он учиться, но знает он много, иногда самые неожиданные вещи. В стихах он неоднократно упоминает о занятиях математикой. Б(ухштаб) однажды подошел к Олейникову в читальном зале Публичной библиотеки и успел разглядеть, что перед ним лежат иностранные книги по высшей математике. Олейников быстро задвинул книги и прикрыл тетрадью.

Олейников говорит: «Не может быть, чтобы я был в самом деле поэтом. Я редко пишу. А все хорошие писатели — графоманы. Вероятно, я математик».

Ахматова говорит, что Олейников пишет, как капитан Лебядкин, который, впрочем, писал превосходные стихи. Вкус Анны Андреевны имеет пределом Мандельштама, Пастернака. Обериуты уже вне предела. Она думает, что Олейников — шутка, что вообще так шутят.

Олейников продолжает традицию, в силу которой юмористы подвержены мрачности и меланхолии (Свифт, Гоголь, Салтыков, Зощенко). На днях он был у меня и мы разговаривали долго. Он был мрачен и говорил, что человеку необходимо жениться, потому что это избавляет от ощущения беспросветности существования, свойственного каждому. «Самое страшное — утром просыпаться в комнате одному».

Заговорили о его стихах.

Олейников: Это не серьезно. Это вроде того, как я вхожу в комнату, раскланиваюсь и говорю что-нибудь.

Это стихи, за которыми можно скрыться. Настоящие стихи раскрывают. Мои стихи — это как ваш «Пинкертон», как исторические повести для юношества.

Я: Нет, это несоизмеримо. Но я понимаю. . . Вы хотите сказать — вещи не из внутреннего опыта.

— Есть разные внутренние опыты. Может быть опыт умного и остроумного человека. Человека, который умеет сделать то, что хочет сделать. Это все может пойти в условную вещь. Только это не самый главный внутренний опыт.

Мы говорили еще о том, что непонятно, как писать сейчас прозу. О том, что нас тяготит фиктивность существующих способов изображения человека. Я сказала, что еще Толстой в конце жизни утверждал, что уже невозможно описывать, как вымышленный человек подошел к столу, сел на стул и проч. Интересен эксперимент Пруста. Вместо изображения человека — у него изображение размышлений о человеке, то есть реальности, адекватно выражаемой в слове. Слово и есть материя размышления, тогда как по отношению к материи всякого предмета слово есть знак, речевой эквивалент. Прустовская действительность — это комментарий; люди и вещи вводятся по принципу примеров, а разговоры по принципу цитат.

Олейников: Я уже говорил, что вещи, решающие условную задачу, читать не стыдно.

— Ну да, и если там кто-нибудь садится на стул, то отвечает за это не автор, а предшественники автора. Но на этом нельзя ведь остановиться. . .

Олейников убежден в том, что символистическая и постсимволистическая поэзия не способны больше выражать современное сознание. Это у него общеобериутское. Но Заболоцкий, Хармс связаны с хлебниковской системой ценностей природы и познания, и через Хлебникова с прошлым. Олейников пошел дальше. Он начинает с уничтожения наследственных сокровищ. Для того чтобы расчистить дорогу новому слову, ему нужно умертвить старые. Для этого ему служит галантерейный язык, этот «высокий стиль» обывательской речи. Современная формация галантерейного языка. Аналогии ей находим у Зощенки, у Заболоцкого, в антимещанской стихии «Столбцов».

Гротескный язык Олейникова поражает разные цели — от обывателя до символистов. Но поэт, говорящий на этом языке, — настоящий поэт, и, как всякому настоя-

щему поэту, ему нужны высокие слова. Как ему достать новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет «вечные» слова: *поэт, смерть, тоска* (такие слова легче воспламеняются), и эти слова, серьезные и чистые, впускаются в галантерейную словесную гущу. И там они означают то, чего никогда не означали. В них перерезаны связи. Слово *поэт*, уцелевшее в таком контексте, не может означать того поэта, какой был у Державина, у Пушкина, у Веневитинова, у Фета, у Блока, у Маяковского. Тем не менее он поэт — человек страдающий и стихами пишущий о любви, о голоде и о смерти (баллада «Чревоугодие»). Провернутое через множество слов с отрицательным знаком ценности, оно — общепозэтическое слово — удержало эмоциональный ореол, но отдало свои наследственные смыслы. Так получается новый языковой знак для обозначения поэта другого качества.

В последнюю встречу я сказала Олейникову:

— Я люблю ваши стихи больше стихов Заболоцкого. Вы расшибились в лепешку ради того, чтобы зазвучало какое-то слово... А он не расшибся.

Он сказал:

— Я для того только и пишу, чтобы оно зазвучало.

В «Чревоугодии» Олейникова представлены оба его словесных начала — слово, умышленно скомпрометированное, и слово, наконец-то зазвучавшее.

«Чревоугодие» — баллада. И в ней скомпрометированы прежде всего балладные ритмы и темы. Традиционные темы любви, смерти — к ним присоединяется тема голода — скомпрометированы словами то «грубыми» (*масло, мясо, квас, горох с ветчиной, кухня, котлеты*), то галантерейными. Не неврастенический гамсуновский голод, но желание «покушать». Но по законам иронии, иронии в ее современном ракурсе, сквозь все эти гротескные словесные массы просвечивает высокое значение «вечных» тем. Но прежде чем зазвучать, они должны еще пройти сквозь кривое зеркало галантерейного языка с его семантической какофонией. Она неизбежна, потому что обыватель хватается готовое из разных мест, не имея понятия о том, что выработка эстетических ценностей исполнена противоречий, усилий, самоограничения.

Язык «Чревоугодия» весь на совмещении несовместимого: *откровенно, заявил, увидевши, обнимал, пыл,*

страсть, влну, дурацкое в своей серьезности слово пища.

От мяса и кваса
Исполнен огня —
Любить буду нежно,
Красиво, прилежно...
Кормите меня!

«Грубые» и «красивые» строчки почти правильно чередуются. А слово «прилежно», не принадлежа ни к одному из обоих рядов, служит верным признаком галантерейной какофонии. Мертвец по ходу баллады тоже становится все галантерейнее, ему нужны «красивые конфеты», лимонад. Все это гротескное травести лермонтовского:

Я перенес земные страсти
Туда с собой.

И вдруг смешное кончается, и начинается тоска:

И нет мне ответа.
Скрипит лишь доска.
Лишь в сердце поэта
Вползает тоска...

Это настоящая тоска, и принадлежит она настоящему поэту. Но это уже не та тоска и не тот поэт, какие завещаны нам поэтической традицией.

Разговор с Борисом (Бухштабом) об Олейникове:

Б.: Он удивительно умен. Он как обезьяна — все понимает и говорит мало...

— Ты уверен в том, что обезьяны мало говорят?

— Так думают дикари. Они думают, что обезьяна не говорит, чтобы ее не заставили работать.

— А, вот это на Олейникова... действительно, очень похоже.

Вольпе — бакинец. В начале 1920-х бакинскую молодежь наставлял Вячеслав Иванов. Вольпе вдруг зачитался Некрасовым и решил, что Некрасов замечательный *забытый* поэт. Вольпе прибежал к Вячеславу Иванову: «Вот Некрасов — замечательный, несправедливо забытый поэт». — «Вы думаете, несправедливо?..» — задумчиво спросил Вячеслав Иванов. (Рассказал Вольпе.)

На Хармса теперь пошла мода. Вокруг говорят: «Заболоцкий, конечно... Но — Хармс!..» Боятся проморгать его, как Хлебникова. Но он-то уже похож на Хлебникова. А проморгают опять кого-нибудь ни на кого не похожего.

Олейников говорит, что стихи Хармса имеют отношение к жизни, как заклинания. Что не следует ожидать от них другого.

Ахматова говорит о сборнике П-а: «Он там уговаривает жену не огорчаться по поводу того, что он ее бросил. И все это как-то неуверенно. И вообще, это еще недостаточно бесстыдно для того, чтобы стать предметом поэзии».

Юмор — это пространство, оставленное между словом и словом, между словом и вещью и заполняемое произвольно. Но есть иные способы сдвинуть действительность с насиженного места. У Толстого не было юмора. У него юмору равносильно недоверие к словам и предметам.

Брик не приемлет историко-литературные работы Шкловского («Левшин и Чулков» и проч.). Брик говорит: «Когда-то Витя вступил в неизвестную страну теории литературы и стал давать вещам имена. Получалось очень сильно. Но по истории нельзя ходить как по новой земле. И вещи там не нуждаются в назывании, так как имеют библиографию».

В профкоме писателей парнишка кричал: «У вас дают только тем, кто целый день здесь торчит, а кто сидят дома и раскидывают мозгами, как бы получше написать, — те ничего не получают».

Гриша говорит: вот замечательное определение творческого процесса.

М а н д е л ь ш т а м

Мандельштам читал у Анны Андреевны «Разговор о Данте». Мандельштам невысок, тощий, с узким лбом, небольшим изогнутым носом, с острой нижней частью лица в неряшливой почти седой бородке, с взглядом

напряженным и как бы не видящим пустяков. Он говорит, поджимая беззубый рот, певуче, с неожиданной интонационной изысканностью русской речи. Он переполнен ритмами, как переполнен мыслями и прекрасными словами. Читая, он покачивается, шевелит руками; он с наслаждением дышит в такт словам — с физиологичностью корифея, за которым выступает пляшущий хор. Он ходит смешно, с слишком прямой спиной и как бы приподнимаясь на цыпочках.

Мандельштам слывет сумасшедшим и действительно кажется сумасшедшим среди людей, привыкших скрывать или подтасовывать свои импульсы. Для него, вероятно, не существует расстояния между импульсом и поступком, — расстояния, которое составляет сущность европейского уклада. А. А. говорит: «Осип — это ящик с сюрпризами». Должно быть, он очень разный. И в состоянии скандала, должно быть, он натуральнее. Но благолепный Мандельштам, каким он особенно старается быть у А. А., — нелеп. Ему не совладать с простейшими аксессуарами нашей цивилизации. Его воротничок и галстук — сами по себе. Что касается штанов, слишком коротких, из тонкой коричневой ткани в полоску, то таких штанов не бывает. Эту штуку жене выдали на платье.

Его быговые жесты поразительно непрактичны. В странной вежливости его поклонов под прямым углом, в неумелом рукопожатии, захватывающем в горсточку ваши пальцы, в левучей нежности интонаций, когда он просит передать ему спичку, — какая-то ритмическая и веселая буффонада. Он располагает обыденным языком, немного богемным, немного вульгарным. Вроде того как во время чтения он, оглядываясь, спросил: «Не слишком быстро я тараторю?» Но стоит нажать на важную тему, и с силой распахиваются входы в высокую речь. Он взмахивает руками, его глаза выражают полную отрешенность от стула, и собеседника, и недоеденного бутерброда на блюде. Он говорит словами своих стихов: косноязычно (с мычанием, со словом «этого...»), непрерывно пересекающим речь), грандиозно, бесстыдно. Не забывая все-таки хитрить и шутить.

Мандельштам — это зрелище, утверждающее оптимизм. Мы видим человека, который хочет денег и известности и огорчен, если не печатают стихи. Но мы видим, как это огорчение ничтожно по сравнению с чувством своей творческой реализованности, когда оно сочетается

с чувством творческой неисчерпанности. Видим самое лучшее: осуществляемую ценность и человека, переместившегося в свой труд. Он переместился туда всем, чем мог, — и в остатке оказалось черт знает что: скандалы, общественные суды. Люди жертвовали делу жизнью, здоровьем, свободой, карьерой, имуществом. Мандельштамовское юродство — жертва бытовым обликом человека. Это значит — ни одна частица волевого напряжения не истрочена вне поэтической работы. Поэтическая работа так нуждается в самопринуждении поэта; без непрерывного самопринуждения так быстро грубеет и мельчает. Все ушло туда, и в быту остался чудак с неурегулированными желаниями, «сумасшедший».

Он полон ритмами, мыслями и движущимися словами. Он делает свое дело на ходу, бесстыдный и равнодушный к соглядатаям. Было жутко, как будто подсматриваешь биологически конкретный процесс созидания.

Мандельштам говорит, что символисты ошибочно полагали, будто есть культура — и это хорошо, и есть цивилизация — и это дурно. Мандельштам говорит: «Цивилизация выдумала культуру».

Из рассказов Ахматовой

Когда Анна Андреевна жила вместе с Ольгой Судейкиной, хозяйство их вела восьмидесятилетняя бабка; при бабке имелась племянница. А. А. как-то сказала ей: «Знаете, не совсем удобно, что вы каждый раз возвращаетесь в два часа ночи». «Ну, Анна Андреевна, — сказала племянница бабки, — вы в своем роде, и я в своем роде...»

А бабка все огорчалась, что у хозяек нет денег: «Ольга Афанасьевна нисколько не зарабатывает. Анна Андреевна жужжала раньше, а теперь не жужжит. Распустит волосы и ходит, как олень... И первоученые от нее уходят такие печальные, такие печальные — как я им пальто подаю».

Первоучеными бабка называла начинающих поэтов, а жужжать — означало сочинять стихи.

В самом деле, Ахматова записывала стихи уже до известной степени сложившиеся, а до этого она долго ходила по комнате и бормотала (жужжала).

Шкловский: Вся моя надежда на вашу литературную славу в том, что вы когда-нибудь состаритесь, рассердитесь и напишете о людях то, что вы о них думаете.

Я: Вы были бы разочарованы. Когда я пишу серьезно, я пишу о людях хорошо. Потому что остроумие заменяю пониманием.

Шкловский: В таком случае постарайтесь писать не-серьезно.

Шкловский: Знаете, что говорил Маяковский? Лошади никогда не кончают самоубийством, потому что, будучи лишены дара речи, — они не имеют возможности выяснять отношения.

В. спросила Шкловского — в чем счастье?
— В удачно найденной мысли.

А. А. подписала с издательством договор на «Плохо избранные стихотворения», как она говорит.

В издательстве ей, между прочим, сказали: «Поразительно. Здесь есть стихи девятьсот девятого года и двадцать восьмого — вы за это время совсем не изменились».

Она ответила: «Если бы я не изменилась с девятьсот девятого года, вы не только не заключили бы со мной договор, но не слышали бы моей фамилии».

При предварительном отборе, между прочим, не включили стихотворение со строчкой «Черных ангелов крылья остры» — очевидно, думая, что чугунные ангелы (с арки на Галерной) слетают с неба.

Гуковский говорит, что:

Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом... —

это — клятвы Демона... Вообще, литературная мифология 1910-х годов.

О Мандельштаме, разговор с А. А.

— Так что же, рука у него совсем отнялась?

— Нет. Но он диктует, и вообще это неважно: он всю жизнь был такой беспомощный, что все равно ничего не умел делать руками.

Анна Андреевна: Коля говорил мне — ты не способна быть хозяйкой салона, потому что самого интересного гостя ты всегда вводишь в соседнюю комнату.

Малевича хоронили с музыкой и в супрематическом гробу. Публика стояла на Невском шпалерами, и в публике говорили: наверно, иностранец!

Малевич умирал от рака, и к нему долгое время каждый день ходил врач, который его не вылечил и даже не лечил (за безнадежностью), но Малевич научил его понимать левую живопись.

Супрематический гроб был исполнен по рисунку покойника. Для крышки он запроектировал квадрат, круг и крест, но крест отвели, хотя он и назывался пересечением двух плоскостей. В этом проекте гроба есть отношение к смерти, чужой и своей.

В нашей речи слова не прилегают к реалиям. Между реалией и словом остается свободное пространство, произвольно заполняемое ассоциациями.

В речи символистической интеллигенции с большой буквы писались и серьезно произносились слова: *Бездна*, *Вечность*, *Искушение*. Это были слова с положительным знаком, выражавшие несомненные идеологические ценности. В речи народнической интеллигенции так же ценностно звучали слова: *личность*, *лучшие порывы*, *на страже общественных интересов*, *Высшие женские курсы*...

Обе культуры кончились. Символизм кончался в очень сложных условиях. Знаменитый кризис символизма — это было крушение идеологических ценностей символизма, которое намного предупредило гибель символистического стиля. Символистический стиль еще целиком достался Гумилеву. Но именно о фактах такого рода Анненский сказал в статье «О современном лиризме»: «Мы в рабочей комнате. Конечно, слова и здесь все

те же, что были там (у символистов. — Л. Г.). Но дело в том, что здесь это уже *заведомо только слова*. Символистический стиль Гумилева уже только эстетика молодой школы, ее литературный диалект.

Какие-то пласты символистической речи временно задержались в культуре акмеизма. Но в то же время символистическая речь неудержимо быстро спускалась к обывателю. Во все эпохи обыватель наряду со своим обиходным, разговорным языком (средним штилем) имеет и свой высокий обывательский стиль, закрепляемый в литературе. Это, так сказать, провинциальная литература, не потому, что она непременно издается в провинции, но потому, что она идет по пятам больших идеологических движений и подбирает упавшие слова в тот момент, как они теряют свой смысл. Слова, пустые, как упраздненные ассигнации, слова, не оправданные больше ни творческими усилиями, ни страданиями, ни социальными потрясениями, в свое время положившими основания их ценности.

В обывательском высоком слоге, подобранном по признаку красивых слов, безразлично смешивается терминология разных культур и противоречивых идеологических систем. В дореволюционную эпоху последки символистического слога составляли основу обывательской литературы, начиная любительскими романами гимназистов, студентов и актрис и кончая такими образцами этой литературы, как Арцыбашев.

Потеряв свое счастье, человек с облегчением почувствовал, что можно вернуться к нормальному образу жизни.

— Я не могу не писать, — сказала я Грише, — когда я не пишу, я не думаю.

— Что ж, каждый думает как может. Некоторые думают, когда пишут; другие (я, например), когда говорят.

— Если бы я попала на необитаемый остров, я, вероятно, стала бы писать на песке.

— Вы и так пишете на песке, — сказал Гриша.

— Все-таки Н. очень умный.

— Он очень умный и он понимает людей. Но как только доходит до него, — начинаются заслоны. А вот вы до

странного без заслонов. Почему-то вы видите самые жестокие для вас вещи.

— Не потому, что я умнее. Должно быть, я вижу их потому, что могу о них написать и что тем самым они для меня не смертельны.

Люди, которые очень любят психологические удобства, не хотят согласиться с тем, что две вещи не могут одновременно занимать одно и то же пространство. Надо понять, что каждый поступок состоит из положительного и отрицательного элемента.

Поступок есть *выбор* некоторой ситуации и, тем самым, отрицание других возможных ситуаций. Выбирая эмоцию, отказываются от покоя; выбирая труд, отказываются от легкости; выбирая подхалимство, отказываются от творчества.

О великих писателях прошлого принято говорить подхалимским тоном. Они своего рода начальство.

Есть сейчас такая манера письма, при которой слово раскатывается словами и не может остановиться. Слова истекают из слов, и так до бесконечности, до каких-то первичных слов, давно потерявших связь с реалией. Это система смысловых производных, слишком ленивых для того, чтобы пробиться дальше близлежащего слоя понимания.

Между тем новое понимание действительности возможно только, когда каждая словесная формулировка добывается из нового опыта; не как разматывание неудержимого словесного клубка, но как очередное отношение к вещи. И о любой вещи спрашивают — что она, собственно, такое? Непрерывно возобновляемое в писательском опыте соизмерение слов и реалей.

Зимой переход от сна к дню совсем другой, нежели летом. Это замедленный, во всех подробностях заметный процесс. Он заметнее всего в тот момент, когда ноги уже спущены на пол — в холодный мир, в день, а спина, прикрытая одеялом, остается еще далеко позади в безопасности... Пока переход по-летнему прост. Голые люди, сами того не замечая, из-под простыни попадают на террасу, — они при этом думают о другом. Быть может, лучшее переживание каждого дня, самое неомраченное, когда в первый раз за день сходишь с крыльца прямо в нежный утренний холод, в свет солнца, еще смешанный с пятнистой тенью листвы.

Это был маленький четырехугольный крымский сад, в котором засуха выжгла землю и зелень; там росли сорные травы разных сортов — высокие и редкие, — и несколько необыкновенно маленьких фруктовых деревьев с кривыми стволами и глянцевыми листьями. Между деревьями на вбитой в землю доске висел зеленый рукомойник. Рядом с садом — пустой и открытый двор; от туда видны горы, кусок моря и кусок деревни. Дома здесь довольно большие, аккуратно обмазанные глиной или оштукатуренные, белые и даже белые с голубым. У дома темно-желтый стог и какая-нибудь обмазанная хозяйственная постройка. И от не заполненных зеленью промежутков вещи кажутся не стоящими и не растущими, но кем-то расставленными на поверхности... Будто можно огромной рукой взять дом или стог — как предмет — и переставить. Ощущение макета — странное для человека, если он вспоминает при этом северную деревянную деревню. Здания тоже могли бы делиться на органические и неорганические. Органические — это деревянное, нештукатуренное жилье, которое стареет, темнеет, ссыхается, гниет, прорастает мхом, сочится смолой, обновляется резкими, желто-розовыми и белыми, пахучими заплатами.

Украинская деревня живописна. Живописность — это свойство вещей, на которые можно смотреть, не думая. Северная деревня — выразительна. Здесь, как в искусстве, условие выразительности — единство материала. Изба свидетельствует о себе и своем владельце — наклоном крыши, расщепившейся ступенькой крыльца, окном, разбитым и заткнутым желтой подушкой, колючими, неровными пучками соломы на амбаре; неисчерпаемыми подробностями и чертами несходства в деревянном и сером единстве.

Деревянное строение — оно даже иначе, органичнее реагирует на свет. Угол желтого каменного дома выступает в закатном луче все такой же желтый, только светлее и резче. Но избы и сосны, воспламененные закатом, — стали темно-розовыми. . . Скоро они погаснут.

В Крыму же вещи — впрочем, не такие уж нужные и с которыми жить было бы странно, — но на которые интересно смотреть.

Из всех здешних вещей главная, разумеется, — море. Гуляющие по берегу любят, когда море не своего цвета. В часы восхода и заката оно бывает голубым, розовым и зеленым; оно бывает темно-желтым и мутным в прибой; бывает — перед грозой — серое, плоское, с синими и багровыми потеками. Я предпочитаю море в широком и тусклом блеске солнца, поднимающегося к зениту, утреннее море морского цвета, который нельзя с чем-нибудь сравнить или назвать иначе (вообще много сравнивать бесполезно). . .

Море — огромная масса воды, той самой, которую можно зачерпнуть рукой, и в глубине ладони она несколько мгновений стоит — бесцветная и ничего общего не имеющая с морем (тогда как снег, который я беру на ладонь, — это тот самый снег, что покрывает передо мной дорогу). Чем нейтральнее материал, тем неожиданнее и шире его выразительные возможности. Любой пейзаж, в зависимости от времени года, от времени дня, от погоды, от множества более мелких и более случайных причин, — выражает разные идеи. Пусть это будет дом на холме, окруженный деревьями. Ночью он означает иное, чем на полуденном солнце; но основные элементы этого зрелища устойчивы, они не позволяют особым, частным его аспектам разбежаться слишком далеко друг от дру-

га. Дом, деревня, стог, холм сошлись в пейзаж. В речном пейзаже вода — только один из сочетающихся элементов, вместе с глинистым берегом, с кувшинками и кустами. Но ночное море и море в полдень — явления разного порядка, именно потому, что в море как зрелище нет сочетания вещественных элементов; потому, что мы можем зачерпнуть рукой только бесцветную абстракцию воды. Но море как зрелище состоит из цвета, из шума, из запаха, из бесконечности и движения.

Море для нас почти всегда только поверхность. Мы не мыслим ни дно, ни глубину — словом, яму, наполненную водой, но поверхность — неизвестно чего... В иные же дни вода бывает светло-сизого цвета, без теней и без блеска, как бы зализанная, или заглаженная, или затянута тусклой и жирной пленкой. Под пленкой, может быть, даже бьется настоящая прохладная вода. Море топчется на месте огромной слитной массой, приподнимается и тотчас же валится обратно. Это мертвая зыбь. От задрнутости и слитности вода кажется издохшей. Такое море напоминает о смерти, о морской болезни и соленой рыбе. Грести противно. Человек гребет уже руками, потерявшими с туловищем связь. Все скучнее становится двигать веслами, и вдруг перестаешь понимать смысл своего отвращения — что это, страх морской болезни или она сама, наполняющая рот слюной и сердце невообразимым томлением...

Но море морского цвета, в короткой и крепкой волне, помогает найти формулу здоровья и формулу преодоления страха. Здоровье — мужество организма, который живет, хотя знает о бедствиях возможных и неизбежных, в том числе о собственной смерти.

На горизонте сплошной, еще не измельченный зыбью блеск. Будто он истекает оттуда, постепенно дробясь и суживаясь в зыби; идет по волне байдарке наперерез. Гребец держит на горизонт, оставляя за собой потухающую воду. Беспорядочно движется смятая, в разорванном блеске поверхность. Двигается на человека ветром, солью, силой. Спина и пятки упираются в дерево, живот напряжен; на дне под доской шлепает просачивающаяся вода. Это ничуть не похоже на поездку на пароходе, катере, даже в лодке. Вероятно, это больше похоже на верховую езду.

Зыбь бьет. Забавно думать, что она плывет, эта ерунда из трех досок, с потрепанными бортами, с течью, с

рванной пробоиной в фанерной облицовке носа. Можно положить наискось двухлопастное весло, удобно упереться локтями, согнутой в колене ногой прислониться к борту, вытянуть другую по мокрому дну и сощурясь смотреть на волну, пока три плохо сбитых доски будет толкать, качать, нести, поворачивать боком...

Это здоровье — оголтелое мужество тела, которое не верит уже в шквал, в глубину, в судорогу и изменившее сердце. Сущность в том, чтобы найти формулу здоровья на суше.

У хорошего пловца — чувство второго, не совсем понятного существования в воде (на глубоком месте можно стоять, лежать, сидеть), и он так же далек от мысли утонуть, как каждый нормальный человек далек от мысли провалиться сквозь землю. Перед началом — отвращение к мокрому и холодному, сопротивление, короткое усилие, и — нежная вода, снимающая земную пыль, пот, страх. Телом, потерявшим свою тяжесть, пловец не ложится, но откидывается на спину, примерно как в шезлонге. Он видит небо, не имеющее цвета, и справа низкие горы сухих серых и розовых тонов. Ему нравится, что он видит все это, в этой именно перспективе, благодаря собственному усилию. Даже не усилию — усилие незаметно; скажем, благодаря собственному желанию держаться на поверхности воды. Вообще он существует сейчас только собственной волей. Это особенно ясно, когда плывешь против короткой и крепкой волны, систематически бьющей в рот и подбородок. В самодовольство пловца входит, конечно, представление глубины, но очень абстрактное. Глубина плохо понятна — разве море в самом деле яма, наполненная водой? Откинувшись на спину, он смотрит вниз на свои змеящиеся, струящиеся, вытягивающиеся ноги. Они скорее похожи на бледное отражение ног. Они вытягиваются вниз, в глубину, и глубина на мгновение становится конкретной. И на мгновение — противное чувство неуверенности, почти как на суше.

Ставни — с детства знакомые южные ставни — прикрыты по-послеобеденному. Тело, прожженное солнцем, обмытое водой, просоленное солью, обветренное ветром, — на прохладной простыне. Именно здесь в затененной комнате, в быстро и глухо заволакивающем послеобеденном сне — все отдельные ощущения сосредото-

лись сразу в том давнишнем переживании свежего, приятно отяжелевшего тела. Спина горит, и под коленями прохладно. От соли волосы слиплись сосульками; тугая бесцветная кожа легко отдирается на плече. Губы жестки, а во рту вкус морской воды, горький и тающий, как воспоминание. И в самом деле все это, кажется, только воспоминание уже изменившей чувственной конкретности мира.

Выход в горы — перевал Военно-Сухумской дороги разочаровывает в ожидании высоты. Всегда замкнутое пространство, поднимающееся по мере того, как подымается путник. Путник знает о высоте, но никогда не видит высоту. В горах вообще важно *знать*. Знание удивляет и внушает почтение, тогда как на глаз непривычный человек не отличит большую гору от маленькой.

Впечатление высоты дают тела, устремляющиеся от зрителя прямо вверх и прямо над ним заполняющие пространство. Иногда сравнительно небольшие предметы: дом, скала, сосна (если зритель стоит у подножья), — но не гора в четыре тысячи метров, сокращенная перспективой, притупленная пологими склонами, окруженная бесконечностью. Неудовлетворенность от гор, не доросших до полной высоты, от праздно пустующего пространства доходит до нервного раздражения.

Но увлекательно другое: из каждого движения вверх, вниз, вбок возникают новые ракурсы и повороты, переменные отношения между знанием о вещах и обликом вещей. Помню вид из Теберды на хребет Большого Кавказа, на край горы, белый до хрупкости и до хруста. Однажды между Кавказским хребтом и мною встало облако. Облако несомненно было двугорбым верблюдом, но вместе с тем оно, как лебедь, выпячивало грудь и изгибало шею. Оно не наткнулось на вершину и не зацепилось, как это случается в горах с облаками, когда они ватными хлопьями рвутся и отдираются от горы. Оно остановилось на расстоянии, и расстояние между облаком и хребтом было видно сквозь облако. Это был интеллектуальный толчок — внезапный и новый опыт пространства.

Вам говорят — этот предмет мал, а тот велик, один находится рядом, другой за десятки километров... В непрестанной борьбе между знанием и впечатлением на-

прягается мысль. Отлогий спуск в долину, и из долины опять подъем в горы. Путник спускается, глядя в подъем. Так возникает внутреннее движение, подобное раскачиванию на качелях; сложное и восхитительное впечатление стелющейся под ноги высоты, легкой высоты, преодолеваемой сознанием.

Самое сильное в горах — именно новое понимание категорий расстояния, размера, высоты, спуска, подъема; реализация их в каком-то особом опыте — физиологическом, мускульном и в то же время с небывалой ясностью проникающем в их значение.

Когда гора близко — видны расстояния между стволами. Деревья, как и следует, растут вверх, и потому к склону под углом. От этого кажется, что гора нарочно утыкана деревьями, быть может даже ненастоящими. Если гора далеко, остаются только заходящие друг за друга вершины. Она покрыта тогда неслыханной растительностью, сплошной, слоистой и курчавой, без стволов и ветвей, вовсе не похожей на кустарник, скорее похожей на особое листовенное вещество, вторую матерью горы. Самые дальние цепи будто поросли травой. Это сосны.

Проходишь лесной тропинкой, и огромные сосны, удивительно чистой формы, меряют высоту. Подножья их ниже тропинки; они пересекают ее, меря высоту вверх и вниз, так что высота, обозначенная ими, — в то же время и глубина.

Переменные расстояния и размеры. Единственный в своем роде опыт пространства — одновременно мускульный и интеллектуальный. А по ту сторону провала чередуются склоны, утыканные ненастоящими деревьями, бьющее через край листовенное вещество, трава — и все это сосны.

Море осталось по правую руку. Среди маленьких крымских гор мы шли по хребту, который длинно суживался перед нами. Люблю эти пологие подъемы, скрывающие землю и прямо входящие в небо. За спиной садилось солнце. На западе горы стояли в четыре неровных ряда. Ближний ряд, еще вещественный, с цветом земли, зелени и глины. За ним ряды все абстрактнее: от мутно-синего до дымчатого и облачного. Солнце опускалось в горы пустым сплящим белым кругом. В пересох-

ший хребет грубо врыты большие с ржавчиной камни, и земля засыпана острым каменным сором. Так все пересохло, что под ногами травы стоят отдельно одна от другой. Какая-то звездчатая травка, похожая на мох, и просто стебли, на корню сожженные в солому. Соломенные надломленные стебли стоят поодиночке, так что в свете низкого солнца от каждого падает отдельная ясная тень. Справа — море; одноцветное — с такой высоты. Слева соседний маленький хребет, плотный, голый, весь из поперечных толстых складок. От солнца он темно-розовый и мясистый, с глубоко вдавленными тенями, с чернотой, заливающей через край неровные желоба между складками. Солнце, опускаясь, быстро желтеет; оно окружено теперь колышущимся оранжевым полем. Солнце горит у нас за спиной, пока мы поднимаемся, ступая по пересохшей земле, по синему каменному лому и соломенным травам.

Море, неподвижное — с такой высоты — с неподвижными белыми мазками, следами течений и ветров. Наверху с края хребта откроются влево три маленькие бухты. На границе каждой бухты лежит мысом скала. Три скалы изогнули спину и уткнулись в воду острием. За нами солнце — дико оранжевое без лучей — ушло в мутную гору; и небо перед нами ясно окрасилось розовым и голубым. Быстро холодеет ветер. Рыжий пламенеющий блеск на траве потух. Соседний хребет совсем изменился. Мясистые и розовые складки стали черствыми. Тени сплыли, и выступили, прежде затопленные тенью и светом, углы, сухие рубцы, белесые воронки, бороздящие гипсовую материю горы. Теперь небо неестественно нежное — над сухой и темной землей.

— Почему это может вам нравиться?

— Мне нравятся эти вещи, когда они выражают мое сознание. . . некоторое состояние сознания. . .

— А это выражает что?

— Например, пустоту. Нет, не думайте, — еще не победившую пустоту, еще одолеваемую усилием. Но это усилие не разделит никто. . . А вам что — нравятся мирты и олеандры? . . . Словом, это подобно пустоте и неразделенной борьбе с пустотой. . . Смотрите, мы, кажется, дождались луны.

— Да. Уйдем отсюда, пожалуйста.

К миртам и олеандрам у меня непобедимое равнодушие. На Кавказе — горбатые носы и бурки, вечные снега, ущелья, горные потоки темно-голубого цвета и сосны, упавшие в поток. Оказалось, что Кавказ — разумеется, не деловой Кавказ колхозов истроек, но Кавказ путешественников — для меня зрелище. Это как превосходная декорация для человека, равнодушного к театру. Как прочно закрепляет за собой каждая культура отдельные участки бытия! Так, Кавказ остался за романтизмом. Не только нужен гениальный человек, чтобы описать Кавказ иначе, но этот гениальный человек, собственно, и не нужен... Если бы нужно было иначе написать о Кавказе, это сделал бы Толстой. Но Толстой только заменил Кавказ — людьми, находящимися на Кавказе, душевной жизнью находящихся там людей.

Русская деревня никогда не была зрелищем, тем менее отрадным зрелищем. Деревня до сих пор содержит предпосылки неотъемлемой важности для нашего миропонимания, нашего эстетического мышления, для нашего чувства родины и природы. Точнее, для того чувства земли, физического желания земли, которое испытываешь, глядя в окно вагона на невозможно ровную русскую равнину.

Старая деревня — форма бытия пережиточная, но не изжитая в нашем культурном сознании, в котором она существует всей связью интеллигентских традиций. И тут — следует строго следить за собой, потому что быть эстетом в социальных вопросах — безнравственно.

Для того, кто вырос на юге, в городе и на даче, деревня была возвращением домой. Хотя и убогим, потому что настоящее умение распознавать признаки родины человек выносит из раннего детства, когда он такой маленький, что ему видно все, что делается на земле.

Мы располагали именами, и это был путь, обратный пути человечества, познающего мир. Вместо процесса называния вещей — процесс подыскивания вещей к названиям. Так осуществлялись в трех измерениях слова — дорога, изба, амбар, рожь, стог, серп. Мы дергали лен; мы пытались жать, невзирая на порезанные пальцы, и в этом была настоящая потребность самым практическим, самым физическим образом проверить сочетания слов: ехать в телеге, спать на сеновале, сидеть на завалянке, пить в поле квас...

Сочи... южная ночь, пахнувшая цветами и морем. Южная ночь — лягушки, цикады, малярийные комары, звезды и кипарисы. О кипарисах и звездах думаешь, пока на них смотришь; и, пока о них думаешь, — думаешь только о них. Но если идти через поле навстречу красному, желтому, зеленому закату, — можно думать о самых печальных и самых радостных в жизни вещах, глядя, как на закате стоят избы, стога и стреноженные лошади.

* * *

В окне тесное сочетание зеленых и красных крыш, пустырь и белый казарменный дом у пруда. Здесь началось возвращение. На краю неба крыши и необыкновенно худые сосны с растрепанными перьями ветвей. Начиналась печаль — давно остывшая и которая не мешает работать.

Это подмосковный поселок, уже тяготеющий к пригороду, но еще сохранивший черты дачного места. Сухие северные дачи; архитектурная нелепость, в которой есть нечто альпийское, и нечто псковское, и нечто даже готическое, экономия строительных материалов и великая жажда иллюзий. Основа от избы, но изба утратила свою закономерность, но волнообразное чередование благородных круглых бревен выродилось в дощатую щелястую плоскость. Вытянутый кверху и узкий — отчего он кажется тощим — дом сцеплен из двух срубов с двумя островерхими крышами, поставленными перпендикулярно; под одной из крыш, кроме того, рогом единорога торчит маленький мезонин. Сбоку дома пристроена веранда — вся в мелкое стекло; на нижней веранде сидит верхняя, такая же, но поменьше. Странные эти постройки десятками стоят вдоль дороги.

Но после горных дорог, кончающихся на каждом повороте, после дороги, которую поглощает подъем, так что только в лиственной сплошной глубине она лежит кое-где желтыми разорванными кусками, — все-таки здесь опять настоящая долгая дорога. Она внушает желание идти, беспредметную жадность, рационально необъяснимую в человеке, который знает, что за ельником будет плоское поле, за полем — быть может, пустошь, отделенная от дороги канавой с редкими березами по краю, потом ельник, деревня, поле, пруд, бывший помещичий дом, кладбище, поле, ельник...

Полностью это начинаешь понимать от противного, на юге. Украинское жилье организовано по принципу оазиса. Кругом степь, по ту сторону тына дорожная белая пыль, глубокая, как песок. А за тыном, с его однообразным и прелестным орнаментом, хата, поглощенная зеленью. Это хозяйственная, культурная растительность, поэтому она рассажена в отдельности и в порядке, но от густоты на малом пространстве она путается в глазах; так что одно начинается там, где другое еще не кончилось. Маленькие лохматые деревья, торжественные подсолнечники, грубые цветы картофеля, узкие падающие листья кукурузы смесились в тесноте и независимости домашнего оазиса, вокруг вечнообновляющейся хаты. Как это непохоже на нестираемые признаки времени и бедствий, бороздящие стены избы. Как непохоже на избу, когда она, неприкрытая, стоит на мирской дороге, между двумя березами и полосатым огородом, и встер параллельно земле вытягивает листву берез.

Там, на Украине, путник попадает в окружность, иногда очень просторную, с расположенными в ней хатами, деревьями и стогами. Это пространство между прочим пересекают несколько дорог, довольно невнятных и как бы не имеющих отношения к ландшафту.

В силу беспрестанного, сложного перемещения предметов содержание круга меняется. Путник переходит из круга в круг. Вернее, его оцепляют все новые круги. Сначала — легкий склон; позади железные и соломенные крыши как попало расставленных украинских домов. Впереди распаханые холмы; справа неровный гребень зелени — на самом горизонте; слева маленькие массивы кустов, и за ними тоже далекий гребень. Все сомкнуто между собой, согнуто в границу круга. Внутри — луга с объединенной травой, разноцветные посевы, смятые ветром деревья.

С усилием пытаюсь поймать процесс перемещения. Вот на пути дерево; оно быстро передвигается, увеличиваясь. Слева с такой же быстротой отступают назад мягкие кусты, но голубая хата почему-то не движется, пока не поравняешься с ней; тогда она поворачивается углом и дает место деревьям, еще не бывшим в поле зрения. На пригорке молодые с бело-зеленой корой тополя стоят в ряд, и сквозь их стволы, как сквозь прутья решетки, проходят холмы, облака и куски чистого неба.

Продолжаю идти по легкому склону. Сзади деревня расплзается все шире. Слева лежавшее на отлете поле

подсолнечников (таких красивых, что кажется — они посажены нарочно для красоты) вдруг вдвинулось в путь. Еще немного — и поле подсолнечников станет отрезком границы нового круга. Впереди, вместо ускользящих вниз холмов, поднялся новый ряд хат. Дорожка как раз взяла вправо, и кусок луга с коническим стогом вдруг повернулся вокруг себя и встал по другую руку. Внутри нового круга путник замкнут опять вместе с хатами, деревьями и стогами.

Северная русская дорога ведет и разделяет. Нечто находится справа, нечто находится слева (ельник, поля, разрезанная дорогой деревня), что-то осталось позади, что-то нас ждет впереди. Даже если это дорога между соснами и дачами в глубь дрянного дачного леса, — она уже соблазн, вечное побуждение идти и не останавливаться. Она входит в лес просекой, открывающей небо, и значение ее усложняется, включая в себя высоту. Уже не одна земля, но и воздух (нужен разрез аллеи, просеки, чтобы увидеть воздух) участвует в беспокойстве, в желании идти и неясных обещаниях путнику.

Наша русская дорога,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе... —

сказал Блок.

Вещественные элементы долгих дорог исчезают в чистом чувстве движения; мускульного движения, уже оборачивающегося течением мысли.

Кроме болезни, усталости, лени — существует еще равнодушие.

Есть защитное равнодушие — к несущественному при наличии существенного; и есть равнодушие вообще, самоубийственное равнодушие. Берегитесь, — защищаясь равнодушием, можно незаметно прикончить себя.

Равнодушие иногда отличается буквальностью. Человек уже не уверен в том, что имеет смысл есть виноград, или курить, или пойти в кино. Но пусть равнодушие остановится здесь, у пустырей и убогих подмосковных сосен. Чтоб не захватило оно ни земли, ни ветра, ни белых черствых южных дорог от скалы к скале, ни северных дорог — однообразных и устремленных — от мысли к мысли. Если равнодушие умертвит кожу до неспособности кожей чувствовать землю и ветер — сохраним дорогу и ветер в качестве наилучших условий движения мысли,

Чего человек боится — смерти, болезни, умственной деградации, нищеты, одиночества, может быть раскаяния? .. Может быть, остановки желаний, уничтоженных обвалившейся на него попыткой — жить в самом деле? И тогда сквозь все, что в нем погибло, сквозь омертвевшую нежность и омертвевшую злобу, — он пробирается к формуле спасения: хочу хотеть писать.

Труднее всего хотеть. А чтобы писать — кроме способности писать, — нужны самые патриархальные вещи: здоровье и усердие.

— Основное ваше свойство — лень.

— Вздор какой! Спросите людей... Я сижу за столом по двенадцать часов.

— Нечего спрашивать. Вы ленивы... ленивы... и от лени все зло, какое в вас есть.

Чтобы понять это в человеке, нужно знать его на большой глубине озлобления.

Душевная лень — тайный порок, ничего общего не имеющий с обыкновенной ленью. Это бессознательное отвращение перед тем крайним напряжением сознания, которым человек достигает своего предела. Вдохновение, вероятно, акт преодоления лени и равнодушия. Лень и равнодушие предохраняют от слишком разрушительных усилий.

Двенадцать часов за письменным столом — быть может, это только предлог для праздности. Профессиональные неудачи, гонорары, любовь — все это, может быть, только предлог; особенно неудавшаяся любовь, заставляющая работать на себя воображение и рассудок. Что же касается поденной литературной работы, то злоупотребление ею приводит к состоянию, в котором животная бессознательность постыдно смешана с переутомлением мозга. Против бессознательности есть одно только средство — додумать до конца свои мысли.

Люди, много страдавшие от разлуки, могут, конечно, любить дорогу, но навсегда сохраняют страх перед железнодорожными предметами. Темная платформа и черные в своем земляном русле рельсы. За путями под фонарем слепые без окон строения и зияющие окнами отставленные на ремонт вагоны. Ветер, дымный и металлический. Мелкие цветные фонари и возня железнодорожных людей в тужурках и блузах. С платформы видно, как в окнах тускло блестят верхние полки бес-

плацкартного вагона. На вещевой полке, против окна, расставлены кошелки, зеленые сундучки и черные чемоданы. Можно отчетливо представить себе мигающую светотень жесткого вагона; деревянные скользкие поверхности, от верхних полок — большие треугольные тени. Неподвижный, с храпом, воздух. Сверху свесились пятки лежащего на животе человека, и нудно углом сползает одеяло. Внизу раскрытый во сне рот. Пассажир на боковом месте не ложился спать. Складным ножом он режет скрипучий хлеб. Подробности чужого тела и платья раскрываются в насильственной физической близости. Полосатые чехлы полощутся в открытом окне мягкого вагона. На столике флакон с притертой пробкой, две бутылки нарзана, что-то еще, прикрытое салфеткой. Узкая светящаяся коробка ждет, чтобы под ее защиту торопливо вернулся человек, высунувшийся на черную станцию, на перекресток разбегающихся путей; она явно хочет быть контрастом, очагом безопасности, залогом обыденной жизни — в лязгающей и мчащейся ночи.

На платформе, спиной к нехитрым иллюзиям мягкого вагона, слезу, как слова и строки сами собой вступают в сознание... Толкнуло и потащило ее, и сразу погасла свеча, при которой Анна читала книгу, исполненную обмана и горя. Или —

Вагоны шли привычной линией...

Или лучше —

Тоска дорожная, железная,
Свистела, сердце надрывая...

Железнодорожный ландшафт разбит на параллельные планы. На первом плане деревья мчатся мимо; кусты сливаются; телеграфные столбы отрываются от края окна и плавно ускользают. По мере того как первый план отступает, из-за него надвигаются предметы следующего плана, за ними третьего, четвертого... железнодорожный ландшафт охвачен вращательным движением. Маленькие отрезки первого плана быстро проносятся в кадре окна, и медленно проходят большие пространства горизонта. Иногда, параллельно первому ряду строений или кустов, строения или кусты стоят близко на втором плане. И при встрече оба ряда рывком раздирает в разные стороны. Круглые группы деревьев с удивительной четкостью вертятся вокруг своей оси. Пустая равнина все

так же лежит в окне; но непрерывно сменяются отрезки разных почв и посевов. От этого цвет земли напряжен и текуч.

В стекле, запачканном раздавленными каплями дождя, — железнодорожный ландшафт. Телеграф перебирает в небе вздымающимися и падающими проводами. Мимо окна мчатся кусты и мокрые шпалы. Сзади согнутая полукругом земля тихо движется по движению поезда. И если связать оба движения, кажется — видишь вращение земли.

В пятнистом стекле, как уже много раз, знаки вращения. Лесная зелень разного зеленого цвета — черного, синего, серого, желтого, рыжего, — но в конечном счете зеленого; в однообразной пестроте блеск белых пятнистых берез. Или тусклые кусты глухим рядом у полотна. Или за оборвавшимися кустами — низина, мокрая, кочковатая, клочковатая; тоже бурая, рыжая, зеленая.

Зелень леса и зелень болота на этом перегоне — такое же условие дороги, как стук под полом вагона, как вздымающиеся и падающие под углом провода, и в проводах темный разорванный дым. Ветра нет, и дым не стоит над составом толстой завитой колбаской, он валится с проводов и без сопротивления уходит в листву.

Чего же, собственно, человек боится? Небеленного потолка своей комнаты? визита к знакомым? домработницы? рукописей на столе? жироприказов из жакета или разговоров в издательстве? С этими вещами можно жить, но безостановочно; при возобновлении же происходит замирание души.

Семафор долго закрыт у маленькой станции.

Оштукатуренный вокзал. Внутри служебные окошки и гладкие тоскливые скамьи. Сбоку отгороженная площадка, на которой стеснились телеги, хозяева и жующие лошади. Худая девочка, подгибая колени, вытянув свободную руку, тащит чересчур тяжелое ведро. Длинный деревянный дом (начальника станции?) с занавесками и цветами в горшках, которые существуют на самом деле, хотя мы считаем их стершейся литературной деталью. Серая виселица качелей; между двумя осинами гамак, и девушка запуталась в сетке гамака каблуками; над гамаком двое парней в майках и пиджаках. По вечерам люди долго ходят взад и вперед перед вокзалом. По одну

сторону вокзала пыль, в засохших комьях большая дорога, бревенчатые дома с вывесками: «Универмаг», «Почта», на телегах свалывшееся сено. По другую сторону, за полотном — внезапное отсутствие строений... Голое поле — бесконечность земли, и рельсы — бесконечность пути.

* * *

Когда человек возвращается из отлучки, он возвращается к дому, к труду, к любви. Я расскажу об одном возвращении человека — назовем его Игрек.

Встрече предшествовал страх. Так действует молодое вино — бросается в ноги, оставляя голову спокойной. Есть такой темный физический страх, проникающий в колени, в кончики пальцев, в живот, — и не имеющий отношения к ходу мыслей. Мысли при этом обыкновенные; только впечатления извне несвоевременно доходят до сознания.

Улица, автобус и лестница прошли незамеченными. Страх собрался в короткую мысль: может быть, что-нибудь уже случилось... Поэтому раскрывающаяся дверь, волосы (почему-то всего заметней), улыбка навстречу и голос, назвавший имя, — были огромным поразительным облегчением. Страх спадал. Он спадал все быстрее, когда тело уже было сжато руками и губы прижимались к чему попало — к волосам и воротнику. Потом мгновение, когда двое, рассматривающие друг друга, оказываются перед необходимостью заговорить. Они поспешно употребляют какие-то слова, не имея понятия о том, какие, собственно, слова подходят к случаю.

— А я тебя ждал дома...

— Я не знала, в котором часу он приходит...

— Эти же все поезда утром. Покажись... Нет, я думал, будет хуже.

— Я уже здесь потеряла...

— Я тут нашел все письма и телеграмму. Как же я мог ответить?..

— Я ничего не знала...

Бессмысленный и нервный разговор, смысл которого в том, что он рука в руку и воссоздает домашнюю связь мелочей и жизней.

Вот оно — чувство передышки. Удовольствие от падающего страха.

Если бы можно было работать не отдыхая, многие из нас не стали бы возражать против одиночества. Но отдыхать одному нельзя, потому что одиночество (если только оно не способствует отупению) способствует тому высшему, трудному состоянию сознания, при котором процесс постижения и творчества невозможно полностью остановить. Одиночества не снимает ни взаимное понимание, ни хорошее отношение, ни хождение в гости... Его снимает только наличие человека, на которого обращено ожидание счастья, осуществимое или неосуществимое — все равно.

Игреку же нравилось послать телеграмму (значит, в этом городе он не один), или домашность общего обеда и каких-то покупок; особенно же употребление всех этих словосочетаний с *мы, моя, обойдемся, я решительно против*, — с их ответственностью и зрелостью.

Но сейчас — попутно облегчению, попутно произносимым словам — он вспоминал, как они прощались. Он тогда смотрел на нее, запоминая, — потому что он мнителен и, прощаясь, не верит в предстоящую встречу. Он обнял ее у печки, и его испугало, как долго сходились руки, не встречая препятствия. Тело, оказывается, занимало незначительное пространство в центре пустого скользящего круга объятий. Когда же руки сошлись наконец — ощущение непрочности стало страшно ясным. Он узнал его; оно было то самое, которое сопутствовало всему, перебивая другие — будь то ощущение зрелости, или ответственности, или успокоения. Оно оформлялось точно — ежевечерним вопросом: встретимся ли мы еще? Значит, сможем ли встретиться и захотим ли мы встретиться?

Он вспоминал, с беспокойством присматриваясь к сходству между прощанием и встречей. С каждым месяцем все понятнее становилось, почему начало этой любви походило на удивление или на боль в области сердца.

— Для себя я больше не жду ничего... Я не знаю, уменьшилось ли мое чувство. Оно хуже чем уменьшилось — стало бескорыстным.

— Почему хуже?

— Больше похоже на равнодушие. От равнодушия оно отличается только затихающей болью. И этого мало.

Жизнеспособное чувство от равнодушия должно отличаться еще ожиданием.

Это было следующее по счету возвращение Игрека. Оно существенным образом отличалось от предыдущего.

В своем дневнике он тогда записал: «Любовь, вероятно, состоит из трех иллюзий: иллюзии вечности, незаменимости и неисчерпаемости. Без них любви нет, а на ее месте могут действовать другие (и очень сильные) импульсы — чувственное возбуждение, самолюбие, привычка.

Любовь, как и сильная боль, непременно сопровождается непредставимостью прекращения этой любви или боли. Потому что представить себе прекращение — это и значит на данный момент прекратить. Так образуется иллюзия вечности.

Иллюзия незаменимости — это уверенность в том, что любимый человек если и не самый лучший, то единственно возможный. Но главная из трех иллюзий — в непрерывности ожидания, в том, что любимый человек — неисчерпаемая сила, вырабатывающая счастье. И творческому действию этой силы подвержены любые явления мира: кинокартины, пирожные, розовые закаты... Нет нужды перечислять. Влюбленные ходят в театр, ездят за город, вместе читают книгу. Это бессмертное желание всю действительность пропустить через любовь, или осуществлять любовь на разных материалах.

Эротическое ожидание — ожидание счастья, то есть душевного состояния, абсолютного, неразложимого и не допускающего вопроса: *зачем?*, ни вопроса: *что дальше?* Эротические ценности — объекты, относительно которых дифференцируется и посредством которых осуществляется ожидание, — всегда в то же время и цели. В любви желание равно ожиданию; ожидание же — это желание с расчетом на достижимость. Бывает любовь неудовлетворенная, но неудовлетворяемой любви нет, — это состояние скоропреходящее или непереносимое. Если такая любовь не убила человека — человек убивает любовь чем придется: волей, работой, развратом, рассеянностью. Если ничего такого не случилось, значит неудачник нашел эротический эквивалент, предмет осуществимого желания. Смотри по обстоятельствам, по темпераменту, по воображению — эквиваленты очень различны; и в разной мере удалены от естественных целей счастливой любви. Человек может желать, или быть вынужденным желать, только целовать любимую жен-

щину или только коснуться ее руки; встречать ее на прогулке, смотреть на ее портрет; или только говорить о ней, или только думать о ней.

Любое из этих действий, если оно стало предметом ожидания, — станет источником удовлетворения, пускай печального в своей условности. Об этом писали Шиллер и Жуковский:

Там — сияло ль утро
 ясно,
 Вечер ли темнел —
В ожиданьи, с мукой
 страстной,
 Он один сидел.

И душе его унылой
 Счастье там одно:
Дождаться, чтоб у милой
 Стукнуло окно;
Чтоб прекрасная явилась,
 Чтоб от вышины
В тихий дол лицом склонилась,
 Ангел тишины.

И, дождавшись, на ложе
 Простирался он;
И надежда: *завтра то же!*
 Услаждала сон.
Время годы уводило...
 Для него ж одно:
Ждать, как ждал он, чтоб у милой
 Стукнуло окно...

Покуда его любимая девушка не ушла в монастырь, рыцарь Тогенбург просто хотел на ней жениться. Так подстановка эквивалентов, все удаляющихся от первичной цели, оказывается страшным возбудителем. Недостижимое разрослось; и ожидание, мучительное и отвлеченное, всей своей силой ложится в узкий участок бытия, еще доступный материально, — в прикосновение, в слово, в письмо. В любви всякий имеет то, что он заслуживает... а иногда даже то, к чему бессознательно или тайно стремится.

Существует предел, близ которого разрушается эротический эквивалент — предмет осуществимого желания. Предел разный для людей разного сексуального типа — в разных обстоятельствах. Одни еще вознаграждают себя, провожая любимую женщину из театра, но уже не находят удовольствия в том, чтобы, прятаясь между де-

ревьями, незримо присутствовать при ее прогулке. Иные начинают скучать, лишь только им не остается ничего другого, как смотреть на освещенные окна. Установить предел заранее трудно. Но где-то каждый теряет свое ожидание».

«Мне же, — писал Игрек в своем дневнике, — в этих отношениях нужна была обыкновенная близость — не-взирая на эквиваленты. Я бываю слаб, покуда мне чего-нибудь хочется. Так возникает заблуждение, будто меня можно без опасения гнуть. На самом деле меня можно гнуть только до точки, определяемой равновесием между желанием и достижением; причем формулу этого равновесия я храню про себя. У женщин есть в обращении с людьми дурацкая неосторожность... Стоит меня перегнуть — и я становлюсь совсем деревянный, сухой и глухой, навсегда очень вежливый, и меня уже нечем взять».

Она: — Мне надоело, что вокруг все люди старше тридцати лет. Что-то в них есть неприятное.

Игрек: — Я объясню вам — что в них неприятного. Люди после тридцати лет хотят, чтобы их любили. От тридцати до сорока лет человек нетерпим. До тридцати, видите ли, мы не умеем себя беречь. В юности это умеют только глупые эгоисты.

— Что же после сорока?

— Ну, после сорока человек охотно делает скидку. Но у нас, у тридцатилетних — тридцатипятилетних, есть какое-то чувство невозвратимой полноты, максимума, который жалко продешевить.

— Так это и есть неприятное?

— Да. Вы, например, когда кончилась наша счастливая любовь, полагали, что теперь-то начнется моя — несчастная... Неверно. Мою способность к безнадежной любви я в юности всю истратил... вы догадывались об этой истории. Вы же говорили когда-то: какая бессмыслица любить человека, у которого была несчастная любовь... и объясняли очень резонно: несчастная — значит, настоящая. И это много лет, — говорили вы мне, — что от тебя осталось?.. Да, все, что было потом, могло быть только видимостью неудавшейся любви. Видимость возникала, потому что я умею сокращать эротические требования в их объеме, незаметно сохраняя за ними интенсивность. Вас же я любил всегда — при условии взаимности. Под конец это могла быть странная взаимность —

например, основанная на вашей душевной праздности. Когда в последнее время вы повторяли мне, что глубоко ко мне равнодушны, — я не верил. Это непостижимо, но я не верил. Я думал, это надрыв. Потом... Помните разговор на даче? Вы тогда говорили: твое чувство как бумеранг — оно всегда возвращается к тебе. И еще в какой-то п-ый раз сказали, что вы ко мне равнодушны. И это как-то так подошло... все давящее и темное стало вдруг до облегчения ясным. И сразу, посреди разговора, в первый раз я поверил. Я перестал ждать.

— Не понимаю. Ждать — чего?

— Счастья ждать, отдыха ждать. Ждать тебя.

Общеизвестно, что влюбленные — подобно детям, дикарям и поэтам — занимаются словотворчеством. Разговор их — диалект со своим кругом узуальных значений, не только потому, что у них существуют отдельные, им одним понятные интересы, воспоминания, привычки, но главным образом потому, что любовь заведомо превращает в ценность слово любимого человека. И чем больше в этом слове от случайного, от иноязычного, от грамматического ляпсуса — тем вероятнее, что любовь поймет его как неповторимо-подробное, единственно точное выражение неповторимых соотношений. И закрепит в своем диалекте.

Но вот как они разговаривали за обедом, когда Игрек на этот раз вернулся из отлучки:

— А я не в силах есть консервы после этой дороги, когда мы опоздали. Мне опротивело; я ела судака всю дорогу. У нас не было вагона-ресторана, и вообще мы всю дорогу голодали.

— Я уж думал, когда сходил в Киеве, что вы ничего не найдете; я эту банку положил на выступ под столиком. Между прочим, мой сумасшедший родственник встречал меня до пяти утра, сидел на вокзале. Главное, если б он вышел на перрон, он бы меня нашел. А он боялся меня пропустить, номер вагона не знал и стоял у выхода. В буфете потом искал.

— А утром он вас встретил?

— Нет. Не хватало, чтоб он до половины десятого... Я прямо поехал к ним.

— А того, с верхней полки, в Ленинграде почему-то встречали две страшные старухи.

— И что они с ним сделали?
— Ничего. Все вместе поехали.
— Его должна была встретить машина.
— Не видала. Мы же опоздали на десять часов.
— Вы не можете больше судака. А я с этими котлетами... Она сделала чудовищное количество. Я вчера котлетами завтракал, обедал; сегодня завтракаю, обедаю...

— Они вкусные.

— Хотите еще?

Каждый, кто любил и переставал любить, знает опустошающие встречи с предметами и словами, которые только что были обещанием и движением — и стали одномерными и удручающе равными себе самим.

К одномерным вещам неприменима гипотеза неисчерпаемости, самая важная из всех гипотез любви. Всякое прямое, несимволическое наслаждение заранее представимо по содержанию и объему. И потому его можно желать и требовать, но нельзя ожидать особым, в глубину уходящим ожиданием.

Ожидание разрушается много медленнее, чем любовь, чем иллюзия неисчерпаемости, придающая ему силу. Чего человек ждет? — стука в дверь, улыбки в раскрывающейся двери, чувства падающего страха... Ждет бессмысленно, зная, сколько длится улыбка и облегчение.

Дневник: «Инерция — двигательная сила, противоположная ожиданию, но эквивалентная ему в динамике душевной жизни. Самые дробные знаки неосуществившихся эмоций даны нам не только в зрелище уходящего поезда, но в движении руки, берущей перчатки, но в тяжести пальто, когда мех, притрагиваясь к губам подающего пальто у двери, возбуждает печаль, которая некогда казалась неизлечимой. По макету эмоций разум все еще познает их строение. И далеко на периферии знакомые сокращения нервов воспроизводят преданность быстро и безошибочно. Это условные рефлекс преданности и печали, воспитанные долгой привычкой чувств и маниакальностью мысли, годами устремленной в одну точку. И человек, который давно спокоен, маниакально дорожит старым несчастьем. Он дорожит измененным состоянием сознания, свободным от холодной нормы справедливости, от унылой нормы самолюбия; опрокинутым рав-

новесием. . . и так велика прочность этого невозможного равновесия, что оно переживает годы, страдания и, что удивительнее, — переживает страсть, которая сделала его возможным».

Тишина в жизни человека (от тишины не избавляют чужие шаги по коридору) — то же самое, что неторопливость в жизни человека. Это мир его никуда не зовет. Равнодушие подобно темному воздуху комнаты, тишине, нищете или отсутствию аппетита.

У человека, например, нет денег. Ему подают картошку без масла, и он садится за стол, с некоторым удивлением и удовольствием чувствуя, как ему безразлично — ветчину он будет есть или картошку, с маслом она или без масла. В тарелке размята беловатая и зеленоватая неприятная на вид масса. Он осторожно нажимает вилкой, и сухая картошка узкими крошащимися и рушащимися стенками выдавливается сквозь зубцы. Такие вещи делают дети, не умеющие себя вести за столом. В детстве это кажется интересным.

Неясно — можно ли жить, не отдыхая. Если мы не отдыхаем, то часто не потому, что у нас нет времени, но потому, что для отдыха у нас нет поводов, кроме усталости. Это недостаточный повод. Если отдых — только остановка работы, если, по сравнению с работой, он лишен нового положительного содержания, то усталость все равно никуда не уйдет. Она только на время освобождает мускулы и веки, — загнанная в глубину, ближе к сердцу, и там, в глубине, мешающая сердцу биться.

Хорошо было бы тишину приблизить к спокойствию. Пока что тишина натянута ожиданием. Что, если для него это последнее ожидание стука в наружную дверь, еще стука, голоса, срывающего тишину? Ожидание бессмысленное, или имеющее чересчур ограниченный смысл, — потому что оно в самом деле направлено на стук, на раскрывающуюся дверь и бесконечно короткое облегчение, на улыбку непрочного облегчения.

Случайности отпадают, теснимые закономерностями, пока не останутся в чистом виде — человек и мысли человека. Это, собственно, сюжет «Робинзона». Робинзону пришлось жить в чистом виде — и он не погиб. Дефо рассказывает о том, как он не погиб. А что случилось бы

с Робинзоном, если бы у него не было Пятницы, то есть предпосылки, что в мире он не один?

Из соединения двух человек, переставших любить, не получается ничего, кроме соединения; и если оно оказывается до странного прочным, то именно по принципу встречи на необитаемом острове. Каждый из них находит другого не как незаменимую ценность, но как подходящую случайность и средство применения пустующих душевных способностей. Одному нужно препровождение времени, другому — отдых. И он дергается и нервно отстаивает свой отдых, заключенный в единственном человеке. И от нервности по временам ненавидит и даже любит хозяина своего отдыха. И хотя они проводят время друг с другом очень плохо, но, как все слабые люди, они боятся времени и потому не могут перестать его проводить.

Эти связи, основанные на душевном бессилии действующих лиц, выдерживают годы злобы и скуки, чтобы потом мгновенно погибнуть под новым содержанием жизни.

Игрек: — Итак, в своей жизни я устанавливаю сюжет «Робинзона». . . Человек, оставшийся с миром один на один, — спасается.

Она: — Между прочим, это очень скучный сюжет. Потому что Робинзон все время делает то, что и без него давно уже сделано.

— А-а-а. . . в самом деле. . . Об этом я не подумал. . .

— Я испортила вам сюжет?

— Да. Я вам отомщу. Дело в том, что вы — Пятница.

— Почему Пятница?

— Пятница нужен для того, чтобы Робинзон воображал, что он на земле не один.

— Так я могу быть Пятницей для вас и еще чем-нибудь для себя. Разве обидно быть Пятницей?

— Ну, он ведь эфиоп какой-то. . .

— Не смущайтесь.

— В самом деле. . . Как это мне не пришло в голову. . . Все, что делает Робинзон, — уже сделано. . .

— Это мне еще в детстве ужасно не нравилось.

Дневник: «Помнишь — непроходимо долгий день на маленькой станции. Пыльный ветер, и небо прямо над

чемоданами. Скверный обед в столовой с оловянными ложками, которые глухо стучат о тарелку. Сильнее всех чувств было чувство удивления перед этой вязью обыденных действий, уцелевших в разорвавшейся жизни... Помнишь разговор на бревнах, непонятной обыденностью похожий на обед... Это ощущение подвешенного, раскачивающегося времени, которое нам дает очевидность ссоры, смерти, третьего звонка. Это настоящее, которое еще длится, хотя, собственно, его уже нет, потому что очевидность конца изменила его до неузнаваемости. И то, что оно все-таки длится, наполняет нас бессмысленным удивлением».

* * *

Через Канал, Марсово поле, Фонтанку — к Неве.

У города тоже есть своя легкость, свои способы вызывать ровный шаг, который уже не хочется остановить. Асфальт и большие ряды домов помогают телу найти меру шага, меру дыхания и меру покачивания рук. Когда же в дали улицы, между домами, открывается вдруг слабо окрашенное небо, путник переживает чувство дороги. Темную необходимость идти и идти до конца — он переживает больнее и взволнованнее, чем ему случалось пережить ее в лесных просеках. Ведь что бы путник ни говорил по этому поводу, он знает в душе, что идти ему не лесом, не полем, а городом.

Ровнее всего дыхание на Неве, где внезапно прервавшийся, широко расставленный город. Фонтанка изогнулась серым парапетом. В конце мост короткой дугой, и на Неву выходят три пустых овала. В левом овале прошла маленькая моторка. Фонтанка блестит на солнце гранитом и соляной водой с рыжей и радужной накипью у парапета. Вода затенена деревьями и облаками. Крупные черные, синие и серые пятна зелени, неба и облаков сплываются в медленной вязи желатиновых овалов. У Летнего сада в воду падают листья. Пестрые листья засыпали темное отражение листвы. Над выгибом моста — верхушки зданий, которые в этом городе сочетаются так, как если бы лучше уже нельзя было сочетаться.

Очевиднее всего это у Дворцового моста. Автобус, кренясь, заворачивает к Университету. Можно сойти на углу и стать посреди прекрасных вещей. Огромное небо, Нева и гранит, в сквере подстриженные деревья, низкий фронтон Фондовой Биржи, Петропавловский шпиль, в

который ослепительно ударило солнце; грубая и велико-лепная лепка Ростральных колонн; расставленные колени Нептуна... грязный гипс и зеленая медь на красном торсе колонн... этот от моста идущий свободный поворот отливающего чернотой асфальта; двойное течение асфальта к набережной и к Бирже, означенное рельсами и ребристыми следами проходящих машин. Широкие плоскости неба, воды и асфальта, и между асфальтом и небом — зеленый, в белых перчатках милиционер, прямоугольными жестами регулирующий уличное движение.

Этот город — не только социальное целое; он существует еще и сам по себе, подобно фактам природы или искусства. Но в какой-то другой инстанции оказывается, что он своими плоскостями и широкими поворотами, водой, камнем, листвой — имеет близкое отношение к способности мыслить, к упрямству, к тому, как человек поднимает свою тяжесть, к движению судьбы, которую надо отжимать и отжимать, пока она не станет целесообразной.

Что ж, в солнечный день возвращение домой приобретает окраску оптимизма? И не торжествует ли мало-оригинальная схема — индивидуалист, запутавшийся в собственных сетях, спасается творчеством и трудом, принадлежащими общему?

Пока ответчу: сильнее всего я хочу, чтобы восторжествовала эта малооригинальная схема.

Два витых металлических столба у середины Дворцового моста с силой возбуждают всегда одно и то же воспоминание. Сначала долгий летний закат неестественно пышной раскраски. Потом еще дольше — послезакатные цвета, вязкие и нежные, молочно-розовые и водянисто-голубые. Постепенно все становится стертým, ровным, непонятно светлым. Все, кроме узкой закатной зари, которая останется до утра последним видимым источником света. Фонари безжизненно горят на мостах и на Марсовом поле. Над шлемом Суворова встала единственная звезда. Через Троицкий мост, уходящий в зарю, переваливаются машины. Проходят последние трамваи. У них собственный желтый свет, отделяющийся от освещения ночи. Они проходят по мосту, до пояса светящиеся и прозрачные, унося в решетке опущенных окон пустое небо и маленькие головы пассажиров.

Третью ночь жадно хожу по улицам, чтобы только

поймать подъем. Площадь осталась позади, и разведенный мост неторопливо встает навстречу. Эту странную процедуру, совершающуюся в недоступной тьме третьего часа, обнародовала белая ночь. Мост остановился стеной; если зайти сбоку — он стоит двумя вздыбленными обрубками. Под прямым углом к верхнему краю, над пролетом воды и неба, крестом запрокинут трамвайный столб.

Эта ночь не безлюдна. В скверах тесно (теснее, чем позволяет свет) сидят влюбленные, и бездомные дремлют, свесив голову на руки, на мешки и баулы. У парапета торчат мрачные удильщики. Белой ночью вам непременно встретится человек, который бродит здесь потому, что с ним случилось несчастье. На гранитной скамье девушка с непокрытой головой, в жакете, надетом поверх ситцевого платья, перелистывает книгу. Она явно готовится к зачету, не обращая внимания на белую ночь и на солнце, встающее за Александровской колонной.

И среди людей, которые в этом диковинном свете любят, тоскуют, удят, читают, упрямо переживают ночь, все туже и туже натягивается ощущение жизни.

В юности, претерпев неудачу, человек говорит: «Ах, так... в таком случае я уйду от мира». После тридцати лет начинаешь понимать, что от иных вещей уйти нельзя, а уход от других безнадежно суживает сознание. Суть жизни не в том, чтобы поднять самую большую тяжесть, но в том, чтобы поднять самую большую из посильных тяжестей. Это основная проблема организации труда. Для творящих — мир никогда не был самоценен. Но они оставались в миру, он был для них чувственной радостью, опытом, отдыхом. Никто из них не отказывался от опыта, и, сколько я знаю, мало кто отказывался от отдыха (будь то семья, или охота, или карты).

Есть вечные формулы, еще не требующие замены. Так — днем человек работает и вечером отдыхает. Целый день он поднимает свою тяжесть, чтобы вечером сбросить ее у порога.

Ничего лучшего пока все равно не придумали. Потому что день не календарная условность. Каждый день кончается на границе ночи и сна, как действие с собственной развязкой.

Мы знаем: если зрителю обещан благополучный исход, он спокойно, как на ненастоящее, смотрит на очередные бедствия и страхи. Это *happy end* — и ничто не сравнится с его оптимистической, утешающей силой.

Много ли надо вечером человеку? — Чтобы отходили мышцы и нервы, чтобы размягчались мысли, чтобы от закипающего чайника поднималась в лицо бесцельная теплота. Чтобы горе, отложенное до утра, пришлось бы на новую единицу времени.

Игрек: — Не выношу, когда ты вечером от меня уходишь.

— Я не всегда могу...

— Нет... Когда ты уходишь утром, днем — я не спорю. Известно, что днем есть дела, и нужно ходить по делам. Но уходить вечером неестественно. Это непонятно до боли...

Тем, кто находит смысл в преходящих и разрозненных ощущениях, по всей вероятности все равно, в котором часу испытать радость. Но люди рассудочные и сентиментальные понимают нелепость дневных встреч, с развязкой прощания. Безумцы, сами себе расставляющие тоску, которая захлопнется безошибочно.

Вечер механически выдвигает задачу отдыха. Человек нерешительно стоит посреди комнаты; он даже думает — не пойти ли в гости? И, когда эта мысль наполняет его соответствующим отвращением, он ложится отдыхать на диван. Он остановил работу и ждет, когда же наступит качественно иное состояние души. Но ничего такого не заметно.

Вместо того на него падает скука — плод неудавшегося отдыха. Время, которое он теряет, дошло наконец до сознания. Он слышит, что время шумит у него в висках, как кровь, что время течет, как дыхание... Тогда человек встает в испуге и ищет сброшенную дневную тяжесть, чтобы скорее поднять ее на себя.

О старости и об инфантильности

Это как в самолете, когда не качает. Вы знаете, что движетесь страшно быстро, но лично вы не чувствуете движения; вы повисли в пространстве. Движение слишком быстро для того, чтобы привычное, на других масштабах воспитанное ощущение скорости могло возникнуть.

В девятнадцатом веке поколения обгоняли поколения с удивительной быстротой (особенно в России). Карамзин еще пишет свои повести в 1800-х годах, Гоголь начинает писать в двадцатых. Шестидесятники рассматривали людей сороковых годов как обитателей другого мира. Ритм культуры совпадал с ритмом социально-политических изменений. В двадцатом веке между ними разрыв. События движутся столь стремительно, что человек со своими стихами, романами, вообще психическим строем и мышлением не попадает в темп. Не только искусство, но гуманитарное вообще — оказалось в другом измерении. Самолет движется, превышая умопостигаемую скорость, а пассажир повис в пространстве.

Поколения, десятилетия не отрываются больше броском от предыдущих. Они другие, конечно, но не потому, однако, чтобы они несли другую культуру.

Удивительным аберрациям подвержен не только возраст людей, но и хронология книг. Французский роман двадцатилетней давности — новинка. Пруст — современный писатель; Джойс — до того современный, что мы все еще собираемся его прочесть.

Нерасчлененности поколений соответствует инфантильность человека.

Пишущий должен печататься. Писать ни для кого, ни для чего — это акт холодный, ленивый и неприятный. В виде некоторого промежуточного удовлетворения могут существовать персональные читатели (слушатели). И этот эрзац (жалкий, несмотря на высшую их читательскую квалификацию) вызывает до странного сходную

реакцию авторских опасений, честолюбивых волнений и надежд.

Впрочем, при этом едва ли можно хорошо писать. Особенно прозу. Возникает зловещая легкость. Нет железной проверки на нужность, и потому нет критерия оценки. Пусть это талантливо, пусть действует; но, быть может, это еще не достигло форм выражения общественно значимых, быть может, это литература для знакомых, в чье сознание она непосредственно вводит невыраженную жизненную материю.

Есть сейчас дилетанты, сами не знающие о том, что втайне они спасаются от ответственности, от железной проверки успехом, от страха читателей, от страха и стыда увидеть себя в руках рецензента. Иные из них избегают перепечатывать свои стихи на машинке. Корявые строки на разнокалиберных листках кажутся им не вполне еще отделившимися от сознания, не взаправду вступившими в объективный, враждебный мир. Рукопись для них еще почти физиология творчества; чем хуже почерк, тем физиологичнее. Какое-то внутреннее усилие — и, кажется, корявые знаки уйдут обратно в сознание. Я вас не писал никогда...

В процессе писания читатель всегда представим. Но представление это тем действеннее, чем оно неопределеннее, чем больше оно включает людей невидимых и неведомых.

Написанное в стол, к сожалению, не лежит там спокойно. Время, отказавшее этой продукции в нормальной социальной жизни, не отказывает ей в смерти, в распаде. Пятидесятилетний, скажем, автор насчитывает уже несколько периодов творчества в стол — раннее, зрелое, позднее... Он может следить, как написанное, лежа в столе, теряет своевременность; как в нем проступают черты наивности или безвкусицы; как загнивает нежившая материя.

Нереализовавшийся человек на неизбежном пути своей деградации проходит разные стадии; в том числе — желание быть бездарным. Легче думать, что, собственно, ничего и не было, — только юношеский просчет в своих силах, навсегда оставшийся непроверенным. Смирение и покой.

Трудно думать о зарытом таланте. Это вроде раскаянья. Раскаянье же — мука, обладающая необыкновенной, от нас не зависящей материальной достоверностью. Время облегчает раскаянье, но нереализованность время

растравляет. Пока в своей социальной неприменимости узнается наконец двойник старости.

Старость имела традиционные признаки. Будущее из таинственного, исполненного непроверенными возможностями (это считалось всегда основным переживанием юности) становится ограниченным и предвидимым, не в своем фактическом содержании, конечно, но именно в своих возможностях. Люди открывали это обычно как-то внезапно и жаловались, что с этим открытием жизненный центр из будущего сразу перемещался в прошлое. Изменялось тем самым и восприятие прошлого (второй основной признак). Для старого (стареющего) человека прошлое — область его наивысшей реализации, мыслит ли он себя как личность или как представителя поколения. В прошлом *мы* были передним краем общественного сознания — теперь другие.

Старость — явление столько же социальное, сколько биологическое, и даже в большей мере социальное. Есть, конечно, телесное одряхление, но решает судьбу человека гражданская старость. Две эти старости отнюдь не всегда совпадают.

Классические, зафиксированные мировой литературой признаки старости (как факта сознания) — социальные. В конечном счете они соотносятся с предпосылкой исторического движения, с образом сменяющихся, уходящих с культурного поприща и вступающих на культурное поприще поколений. Измененное восприятие будущего и прошлого — это старость. Третий основной признак старости — перерождение чувства настоящего.

Настоящее больше не попадает в темп — томительно отстает или с жуткой быстротой ускользает в прошлое. Уже не стоит... Все равно не успеть... Поздно, поздно, поздно — формулы томительных перебоев настоящего. Формулы, проверенные практикой жизни и в то же время какие-то иллюзорные. Почему, собственно, поздно? Что именно не стоит? Почему, например, в тридцать лет не поздно начать изучать неизвестное, а в пятьдесят поздно? Не потому ли, что двадцать лет назад оставалось, быть может, тридцать лет жизни, а теперь остается, быть может, десять? Что, на тридцать лет стоило приобретать новые знания, а на десять не стоит? Но во всем этом вовсе нет логики. На самом деле тут совсем другое: эти знания должны были быть добыты давно, своевременно,

чтобы стать питательным элементом свершений, которых требует протяженность жизни, возраст. Но нет этих свершений; вероятно, их никогда не будет, а если что-нибудь будет, то никогда уже не придет оно молодым, блестящим, легко вступающим в жизненный ритм; оно будет неутешительное, отяжелевшее от горечи опоздания. Вот откуда: *не стоит* — формула гражданской старости.

Гражданская старость — несоответствие между протяженностью жизни и ее насыщенностью. В одном и том же возрасте можно быть старым доцентом и молодым академиком.

Изнутри гражданская старость — это сознание нереализованности возможностей вместе с сознанием, что их своевременная реализация упущена навсегда. Своевременность (приносящая счастье) — понятие социальное. Определяют ее принятые данным обществом нормы развития человека. Для некоторых жизненных ситуаций величайшее значение имеет биологический возраст — для настоящих женщин, для актеров и балерин, для циркачей и футболистов. Но биологический фактор тем самым преобразован уже в профессиональный, социальный.

Насыщенность прожитого времени свершениями, опытом — не старит, а молодит человека. Мы непрестанно соизмеряем: как он молод еще для всего, чего он достиг, что испытал... Многоопытность старит, только если истощает.

Абсолютное соответствие между возрастом и опытом — это мужество, зрелость. В идеале гражданская старость может до бесконечности отдаляться, вытесняемая зрелостью, интенсивностью жизненного движения. Нет старости для больших политических деятелей, например.

Ненасыщенность бытия дает обратные результаты. Соизмерение непрестанно напоминает, что человек опоздал, что он стар для своей жизненной функции (*старый студент* и т. п.). И вот у некоей последней грани старчество переходит в свою противоположность. Противоположность старчества — в то же время его подобие — инфантильность. Это давно известно: старые и малые, впасть в детство... Мутно-голубые глаза. Мутное младенчество. И старчество и детство противостоят мужеству, зрелости, совершеннолетию. Зрелость, продолженная, углубленная возрастом, — в народном представлении это мужи, старцы, старейшины, — совсем не то, что старики, старички, — это накапливающийся опыт мысли и действия,

нарастающая ответственность, соразмеренные с мерой возраста, с протяженностью личного бытия.

Но есть и другой переход к старости, — минуя зрелость; предсказанная Блоком тема *стареющего юноши*.

Для русских людей XIX века тридцать лет — это был уже возраст большого опыта, большой жизни позади. Пушкин двадцати шести лет написал «Бориса Годунова», Лермонтов умер двадцати шести лет, Добролюбов — двадцати пяти (неполных). Добролюбов считался все же *молодым*. Но Чернышевский, учитель и вождь поколения, изъят был из жизни тридцатичетырехлетним (общепринятый ныне возраст начинающих подавать надежды литераторов).

Дворянская Россия все делала *развитием спеша*. Подростки были студентами, молодые люди полковниками. Ранняя половая жизнь, ранние военные и гражданские карьеры, ранняя власть над живыми душами. Опыт мысли приходил к ним преждевременно, и умы, не загруженные опытом бытия и быта, работали напряженно. Разночинная Россия, та рано начинала свою борьбу. В быстроте единичных развитий отражена — революционной потенцией порожденная — небывалая интенсивность исторического движения.

Было бы интересно исследовать возрасты проблемных героев русской литературы. Сколько лет Ивану Карамазову? На этот вопрос правильно отвечают очень редко. Почти все удивляются, узнав, что Ивану Карамазову двадцать три года.

В свое время люди, наследственно торговавшие, служившие, возделывавшие землю, занимавшиеся ремеслом, довольно отчетливо представляли себе свое будущее и будущее своих детей. Но дети все чаще отказывались выполнять отцовскую программу. Они сочиняли собственные программы, исполненные жертвенности и тщеславия, бескорыстия и эгоцентризма. Еще в начале 20-х годов мы имели возможность наблюдать этих детей.

Вот случай, один из многих: человек восемнадцати лет, с резкими гуманитарными способностями, с отсутствием всяких других способностей, вообразил, что для воспитания ума, для полного философского развития необходимо заложить естественнонаучную основу. И вот он в теплушке, по фантастическому графику 20-го года, пробирается в Москву — закладывать естественнонаучный фундамент будущей гуманитарной деятельности. Среди еще неизжитой разрухи и голода у него никаких

материальных ресурсов и ни единой мысли о том, как же, собственно, практически от заложенного фундамента (на это уйдет, очевидно, несколько лет) переходить потом к освоению профессиональных знаний и *что есть при этом...* Им казалось тогда, что они мрачные и скептические умы. На самом деле, сами того не понимая, они гигантски верили в жизнь, распахнутую революцией. В этом как раз их историческое право называться людьми двадцатых годов.

Известно, что будет творчество (не совсем еще, правда, известно какое...) и что еда приложится. А в настоящем нищета была легкой, бездомность — высокомерной.

Была восхитительная зыбкость границ и неизвестность возможного. Так что еще ни о чем нельзя было с уверенностью сказать: я этого никогда не увижу, не узнаю, не испытаю, не напишу.

Было игровое отношение к вещам — каждое явление мира могло еще пригодиться. Нищета — это материал; и неудача тоже. И любовь, ломавшая человека, — это тоже был материал, который он держал в руках, чтобы некогда придать ему форму — какую захочет.

Была неповторимая своевременность успеха; был успех, которому молодое честолюбие раскрывалось доверчиво и просто. Вторгаясь в долгую череду неудач и обид, успех потом всегда приходил слишком поздно. Нечаянные маленькие удачи годились еще, чтобы на мгновение умиротворить червя неполноценности. Но успех опаздывал закономерно и неуклонно, потому что уже никогда не мог попасть в ритм честолюбия.

Молодость — своевременное настоящее, прошлое, вместе с нами растущее в нашей творческой памяти, горе, ставшее словом, которое еще будет сказано. Мерцающий туман будущего...

Ты, некогда всех обольщенный друг,
Сочувствий пламенный искатель,
Блестательных туманов царь — и вдруг —
Бесплодных дебрей созерцатель.
Один с тоской, которой смертный стои
Едва твоей гордыней задушен.

«Тот, кто умирает при многих свидетелях, — умирает всегда мужественно», — говорит Вольтер по поводу смерти Людовика XIV. Эта истина всегда была очевидна. Но притом как-то упускают из вида, что мужественно жить без свидетелей тоже очень трудно. Можно про-

водить восемь часов на службе и остальные в коммунальной квартире, — живя без свидетелей. Свидетели — это среда, апперципирующая поступки человека, оценивающая его жизнь согласно определенным этически-эстетическим нормам. Где есть среда, там в каждой личности действует мощный закон сохранения принятого нравственного уровня.

Молодость этого поколения прошла при свидетелях. Потому она и была молодостью — в социальном смысле слова. Аскетическое упорство безвестных творческих усилий — это казалось выбором, гордостью, стилем жизни. Без свидетелей форма распадалась. Не человек отказывался от соблазнов мира сего, а человеку отказывали от места. Отсюда долгие, дорогостоящие старания — жить как люди живут... Не получалось.

Неудача — больше не материал, потому что она не пригодится; проигранная жизнь не форма, потому что на нее никто не смотрит со стороны.

«Я узнал пределы всех...» — с отвращением писал стареющий Герцен, имея в виду себя и Огарева. Старость — это нестерпимо ясные пределы того, что мы делаем.

Рассеялся мерцающий туман будущего — порождение мелкобуржуазного сознания, анархического и хаотического, и в своей хаотичности вынашивающего разные, нерешенные заранее возможности. Переживание молодости качественно изменилось — выпали из него неизвестность, непредрежденность человека. Тем самым отпал один из классических признаков старости.

Между нами и теми, кто на двадцать пять, на тридцать лет моложе, разница заметная, но в основном негативная. Они тем-то не интересуются, того-то не знают или не любят, о том-то не думают. Но те из них, которые думают, — думают довольно похоже. Вместо того чтобы рвать нас молодыми зубами (по правилам XIX века), они смотрят ласково.

Трагедия отброшенных с переднего края истории, иконная, традиционная, бессчетное число раз описанная, перестала совершаться. От одного страдания человек XX века все же избавлен — от трагической зависти к растущему и вытесняющему. В виде компенсации, что ли, ему дана если не вечная молодость, то, по крайней мере, вечная моложавость.

Инфантильность стариков еще не самое плачевное; плачевнее инфантильность молодых.

Об инфантильности говорится между прочим в «Легенде о Великом инквизиторе»: «...Но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как детскую игру, с детскими песнями, хором, с невинными плясками». С невинными. Танец не должен вызывать эротические ощущения, поэтому особенно поощряется па-де-катр.

Ни служба, ни семья сами по себе не делают человека взрослым. Взрослеет он от возрастающей ответственности, возрастающей независимости, возрастающего благосостояния. Нужен именно процесс общественного роста, непрерывность иерархии, накопление. Если нет продвижения по установленной социальной колее, если с бредовой легкостью человека отбрасывает к давно уже бывшему, то человек этот инфантилен. Десять лет тому назад у него было столько же детей, сколько сейчас, — один; столько же комнат, сколько сейчас, — скажем, две; денег ему не хватало примерно столько же, сколько не хватает сейчас. Многие обладают даже физической легкостью людей, не объедающихся, не страдающих подагрой, которую к сорока годам наживали наши отцы.

Сложнейшая иерархия вещей, отношений, наружности, интонаций отделяла чиновника начинающего от чиновника, завершающего свой путь; столь громоздкая, что завершающему превратиться опять в начинающего казалось невозможным.

Для женщины с замужеством изменялось все. Из своей комнаты она переходила в свой дом — хозяйкой, то есть облеченной авторитетом и властью. Изменялось имущественное положение, распорядок дня, круг знакомых. Это был возрастной скачок. Семнадцатилетняя девочка становилась женщиной. Но если двадцатипятилетняя женщина с ребенком и мужем остается в той же комнате, на той же службе, с тем же бюджетом, в том же пальто, с теми же приятелями и сослуживцами, — она остается девочкой.

Если не возрастает с годами ни ответственность, ни независимость, ни монументальность быта, то нет, собственно, никаких оснований из юного становиться зрелым. И человека тогда числят в молодых — годами, десятилетиями. Числят, пока это становится физиологически невозможным. Всем уже видно, что у него отрастает брюхо, сереют виски, складки повисают над воротничком. Он непосредственно переходит в разряд немолодых.

Гражданский возраст — не счет годов, но отношение

между количеством прожитых лет и качественным их содержанием.

В этом возрасте штопали внукам носки, сидя в покойных креслах. В этом возрасте писали густые книги, книги проверенных опытов, последних обобщений.

Мы всё еще сами себе удивляемся. А пора бы привыкнуть к ненакопляющим и согласным все продолжать и все начинать сначала, к наделенным двусмысленным даром вечной молоджавости.

Дорогие сверстники, ведь вы старики, мы уже старики. . . И всё вы как-то не так себя ведете.

Из незаполненного, ненасыщенного жизненного пространства выходит навстречу стареющий юноша — призрак инфантильного сознания.

1954

Трагедия Пушкина — одна из немногих трагедий девятнадцатого века, выдерживающих резкий воздух двадцатого. И нам, которых не удивишь зрелищем боли человеческой, до сих пор от этого больно.

Хорошо осведомленные современники недоумевали: Пушкин все как-то не так себя ведет. И в самом деле, ни ревность, ни ненависть, ни социальная травма, ни темперамент не объясняют всего до конца, если не учесть самое главное — творческие помехи.

Когда застрелился Маяковский, и все искали причин, и, в частности, толковали о любовной лодке, которая разбилась о быт, Корней Ив. Чуковский сказал мне: «Все вздор. В пятнадцатом году он не так еще был влюблен. Однако не застрелился; напротив того, написал „Облако в штанах“».

Пушкин, начиная с рубежа 20-х годов («Руслан и Людмила»), нес на себе русскую литературу, при невероятной напряженности движения от этапа к этапу. Этапами были большие вещи — по жанру; по объему они (кроме «Онегина») были, в сущности, небольшими.

После «Медного всадника» ему нужен был опять этап, поворот. И в западне, которую ему расставили, он, вероятно, не мог сосредоточиться на главном.

Герцен говорил: бездействие превращает силы в яд. Чем могущественнее силы, тем ядовитее яд.

Каждому настоящему писателю (независимо от масштаба), то есть человеку, который только актом писания переживает жизнь, знакомо тоскливое раздражение,

злое, сосущее беспокойство — этот психический след бесплодно, необратимо истекающего времени. Писатель силен, пока он не знает отпущенной ему меры возможного и невозможного. Пока будущие его творения для него непредставимы. Но вот он понял, как напишет то, что еще напишет, — и заскучал. Может быть, Пушкин умер оттого, что ему уже было видно, как он будет редактировать «Современник», работать над историей Петра, даже писать стихи.

«Медный всадник» написан в 1833 году, лирика последних лет — предел гениальности, но лирика всегда была для него сопровождением. Ни «Современник», ни история, ни проза не были самым важным. Когда нет самого важного, все становится неважным, и все неважное становится важным, и любое может стать смертельным. О, как они тогда беззащитны!

А письма Герцена последних лет, брюзгливые, с длинными денежными расчетами, с вечным ужасом перед тем, что все вокруг бестолковы, и никого нельзя научить вести хозяйство, и покупать мебель, и жениться. Все это у него началось после падения «Колокола».

Личность сильна только как носительница общественной динамики... Иным казалось, что это марксистское положение опровергнуто практикой. Напротив того, оно подтверждено практикой. Дело в том, что деструктивная сила отдельной личности действительно огромна. Власть имеющая, она может причинить неограниченное количество зла. Отсюда у пострадавших аберрация ее всесильности. Но конструктивные возможности той же личности — пусть гениальной — строго ограничены историческими предпосылками.

И четырехлетний ребенок, играя спичками, может сжечь деревню или деревянный город.

Торжество заката. Как если бы все прекрасное сбегалось сюда со всех сторон и остановилось в его широком свете. Низко стоят большие снежные облака. Выгнутое поле не шевелится. Вдоль долины не видной отсюда, сверху, реки — лесá, а отроги их, оторвавшиеся от массива, перечертили долину. Все зеленое, и этот зеленый цвет — многих цветов, от салатного и серебряно-серого до черного. Другое, не зеленое, — только золото

кормовых трав, прострочившее луг у склона холма. Все неподвижно и все динамично в изменяющемся свете заката. Свет все нежнее и радужнее, а тени все резче. Тень лепит глубину расходящихся тропинок; теперь они розовой своей плотью врезаны в зелень земли. Тень чертит редкую зеленую щетку далеких, покато лежащих огородов. И каждый поднявшийся над уровнем колос (колосья еще не пожелтели) — со своими усиками и плотно прижатыми зернами — являет тонкую структуру тускло-прозрачной светотени. Стечение вещей, прекрасных формой, цветом, запахом, шорохом, тишиной. Красота, но теперь гложущая красота.

Ее некому подарить. Она слишком богата подспудными смыслами, чтобы просто в ней отдохнуть. Можно о ней написать. Но так ли уж нужно написать: редкая зеленая щетка огородов. У сравнения открытого и скрытого большие возможности, слишком большие, отсюда его соблазны. Если оно не подменило предмет, оно с большой и грубой силой может вызвать его материальный образ. Но самую вещь оно не берет. Его не любили ни Пушкин, ни Толстой.

Когда-то красота не мучила. Подразумевалось, что непременно будет найдена та творческая связь, в которой все понадобится, как понадобится всякое горе и радость. А куда еще можно брать, набирать как можно больше; куда далек еще срок, когда каждый опыт безотлагательно потребует формы.

Призванные — в силу своей преобладающей способности — к созиданию форм и не реализовавшие эту способность, в хаосе несозданного, недодуманного, неосознанного испытывают всегдашнее тупое беспокойство — гнет несуществования. Они присутствуют при том, как кто-то параллельный и подмененный бессмысленно проживает их жизнь.

Разговор о том, что жизнь пустая и глупая шутка, — самый несвоевременный. Поскольку современность предлагает слишком много средств для прекращения жизни личной и коллективной. Вспомним биографии наших знакомых. Каждый имел настолько больше возможностей не существовать, чем существовать, что уж не ему рассуждать еще о тщете существования. А тем паче сейчас, рядом с атомными бомбами.

Ах, вам не нравится? Пожалуйте направо, или налево, или прямо...

Когда Толстой писал «Исповедь», ему — здоровому, кряжистому, гениальному, с его бессмертной славой, землей, семьей, — казалось, что из жизни уйти очень трудно, что это невесть какое сложное дело. Иван Ильич — ничтожен, но смерть его грандиозна и замедлена до предела. Ахматова рассказывала, что как-то она сказала Гумилеву:

— Как ужасно умирает Иван Ильич...

— Да, но так люди не умирают.

Будем надеяться, что так люди не умирают.

А поэт 30-х годов написал о легкой смерти (он не мог пройти мимо этого):

Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин...

Ее не сопровождает отчаянное удивление людей XIX века: был человек и нет человека? А возможно ли это? Да. Легкость смерти нашего времени, к несчастью, вовсе не в отсутствии смертной муки. О, нет. Она в той бесследности и простоте, с которой индивид изымается из общих связей.

Легкую смерть видели мы повседневно в блокадную зиму, когда ссохшиеся люди исчезали без видимых усилий. Помню, как в писательскую столовую в последний раз пришел Г., в прошлом человек резко выраженной индивидуальности. У него были уже темно-красные, запекшиеся губы. Он был в какой-то короткой шубе. И спеша, на животе, из шубы был почему-то вырван большой клочок, так что торчала вата. Он просыпал на тарелку немного сахарного песку и стал подбирать крупинки пальцами и губами. Дня через два в столовой узнали, что он умер. И кто сказал бы тогда: был и нет? Да как же это возможно? Не верю... Это было именно самым возможным.

Люди второй половины XIX века поносили жизнь и вопияли против смерти. Это противоречие можно им простить, приняв во внимание, что они были людьми потерянного рая. Недавно, у всех на памяти, рассеялся рай абсолютов, разных — от католической догмы и Декларации прав человека до Гегеля. Понятно, что, потеряв абсолютные ценности и, больше того, бессмертие души, можно было сгоряча несколько десятилетий кричать о том, что жизнь обман и шутка. Но когда до бесконечности повторяют, что жить бессмысленно, и притом живут и живут, и очень неохотно умирают, и продолжают

писать о том, что не стоит жить, как если бы писать об этом во всяком случае стоило, — то все это уже не может питать ни теоретическую мысль, ни искусство.

Вот почему знакомство с заколдованными дарами новой живописи и литературы так часто становится нерадостным узнаванием сказанного лет пятьдесят тому назад, то есть на той стадии, к которой изгнанное из рая буржуазное сознание пришло в начале XX века. На этом пути ничего больше и не будет, кроме обманчиво новых (если они на высоком уровне) повторений. Потому что именно в XX веке кончился давно начатый разговор о тщете жизни и начался в западном мире другой разговор — о том, как бы выжить и как бы прожить, не потеряв образа человеческого.

Чем больше говорит искусство об этом, тем оно современнее. И еще современное искусство, по-видимому, должно говорить также о счастье и красоте. Потому что счастье и красота — реальный наш опыт, и только этот опыт дает страданию цену и отрицанию диалектический смысл. Красота, радость жизни, творческая сила — это то *разрушаемое*, против чего работают небытие и оскудение, унижение и боль. Само себя гложущее несчастье никогда не загорится трагическим огнем.

На нашей памяти конфликт литературного персонажа стал опять внешним конфликтом, как во времена допсихологические. Внутренний конфликт психологической литературы XIX и начала XX веков был *свободным* конфликтом в том смысле, что интеллектуальный человек, — не довольствуясь сопротивлением вещей и обстоятельств, — сам создавал его и сам разрешал (по возможности). До крайности довел свободу конфликта Пруст. Но хемингуэевский человек совсем уже отрешен от самозарождающегося конфликта, в частности от любовного. У Хемингуэя двое, которые могут соединиться в пустом и враждебном пространстве, бросаются друг к другу с поспешностью, не позволяющей им терять ни минуты на проволочки психологического порядка. Хемингуэевские девушки, мужественные и нежные, становятся любовницами в первый же день знакомства, понимая, что до второго дня можно и не дожить.

Девятнадцатый век канонизировал несчастную любовь. Наши лучшие современники пишут о счастливой любви. Она оказалась катастрофичнее несчастной.

Отказ от внутреннего конфликта — одна из предпосылок отмирания интеллектуального героя — идеолога или самоаналитика, — любовно выношенного русской литературой. Герой Хемингуэя, не будучи идеологом, еще сознательно выбирает свое поведение. Позднее безмерно распространится другой персонаж, открытый Чаплином и Кафкой, — человек, которого тащат за собой силы, непонятные или понятные — не так уж существенно.

Вместо свободного мира идей — предельно необходимый и давящий мир объективного ужаса жизни. Герой — страдательный, маленький человек, просто человек. Функция его в корне изменилась. Он стал теперь выразителем всех — больших и малых, глупых и умных, умудренных и малограмотных. В этом демократизм современного сознания.

Западный человек Чаплина совсем не Акакий Акакиевич — предмет отчужденного сострадания. В нем, а не в совопросниках мира сего (формула Аполлона Григорьева) поколение узнает свои страдания. Это — всеобщность нищеты и бездомности, всегдашней смертной угрозы и полицейского запрета, хлеба насущного и любви, отчаянно цепкой и всему противостоящей.

Замечу еще, что XIX век редко изображал физические страдания, не считая их типичными.

Эстетика индивидуализма, непосредственно нам представшего в своей поздней позитивистской формации, состояла в терзаниях по поводу заведомо неразрешимых противоречий. Индивидуализм, столь соблазнительный, раз навсегда запнулся о факт смерти. Теоретически справиться с этим фактом он никогда не мог и, главное, не хотел. Без нерешенных противоречий индивидуализм терял высокое содержание. И оставался один скучный эгоизм.

Жизнь, по самой своей биологической сути, неотделима от смерти. Индивидуализм (без идеализма) не может понять и принять смерть, прекращение личного сознания. Следовательно, он не может принять жизнь.

Великие индивидуалисты прошлого века — логические самоубийцы Достоевского; они-то и объявили, что жизнь бессмыслица, злая шутка и прочее. Очень логично; но совсем не логично было то, что они продолжали жить, и не просто жить — это можно было бы объяснить физиологическим страхом самоуничтожения, — но продолжали творить, любить, радоваться радостному и прекрасному. Они вели себя так, как если бы жизнь яв-

лялась осмысленной непрерывающейся связью, независимой от обреченности личных сознаний. Как если бы сам по себе удивительный факт жизни — сам в себе нес свое оправдание. Это противоречие стало содержанием великих творений, застыло в вечных формах.

Противоречия, подвергшиеся стабилизации, больше не продуктивны. Нам больше не хочется ими любоваться. А это значит, что все же совлечен ветхий Адам девятнадцатого века.

То, что в искусстве Запада работает еще на классических антиномиях индивидуализма (такого, по-видимому, еще много), — непродуктивно. Продуктивно искусство, которое объясняет — почему человек живет (ведь не из одной же трусости), показывает или стремится показать этическую возможность жизни, хотя бы и в обстановке катастроф XX века.

О возможности жить написан «Колокол» Хемингуэя. Для Хемингуэя самоотвержение, героика, самая смерть в борьбе — это заданное условие достоинства человека, цена полноценности самосознания. Тем самым это еще личное дело сильного духом. Люди же не могут не искать норму, годную для поведения всех.

Индивидуализм XIX века довел до того, что самое существование человека стало логической ошибкой, *пробелом разума* — как выразился по другому поводу Чаадаев.

С позитивистическим индивидуализмом надо кончать. Найти новую связь с общим едва ли было доступно заквашенным девятнадцатым веком, переходящим в двадцатый. Формация эта родилась с непониманием жизни (при всей практической в ней заинтересованности); с тем прожила и умирала — не видя логики в смерти.

Добавление

В литературе продолжается маленький человек и даже больше — или меньше — чем маленький. У нас только что появился недавно написанный роман Фолкнера «Особняк». При чтении первая реакция — надоели ублюдки. . . Потом постепенно примиряешься.

Роман сделан сильной рукой, очень эффектен (слишком). В нем много мыслей, хотя не самых важных; вернее, не на самой большой глубине.

Две основные идеи. Одна из них связана с интеллектуальным и любимым героем Фолкнера — Гэвином Сти-

венсом, юристом. Это старая, даже вечная тема — Пьеро и Коломбины. Коломбина здесь называется Прекрасной Еленой. У Жироду («Троянской войны не будет») Елена Прекрасная — инертная материя, абсолютное, но вполне негативное зло, которое, — как сказал в разговоре об этой пьесе Д. М., — проистекает из полного отсутствия добра. Концепция Фолкнера другая. У его Елены безмерные требования; поэтому зло, которое она причиняет, имеет некое нравственное оправдание в неосуществленности предъявленных требований. Что касается Пьеро, то Гэвин Стивенс — это тот человек, которого женщины любят больше всех, без которого жить не могут, которого чтут и помнят до конца своих дней и от которого всегда уходят с Арлекином. Причем Арлекин вовсе не обязательно прощелыга. В данном случае, у Фолкнера, он художник и герой испанской войны.

Это старая тема... А новая тема романа, напротив того, воплощена неинтеллектуальным героем, притом в самой крайней его форме. Маленький человек «Особняка», Минк, 38 лет просидевший в тюрьме, почти совсем идиот. Но Минк восстанавливает моральное равновесие. В первый раз он убивает того, кто растоптал достоинство человека. Во второй раз он убивает насильника и лицемерного негодяя. И Минк вовсе не случайное орудие; все, что он делает, он делает сознательно. Поэтому проблематика жалкой жизни Минка: справедливость и возмездие, и ненависть к оскорбляющим, и свобода, и подневольный труд — касается всех. И Минк равен всем. Так что в последних строках романа об этом сказано уже прямо в лоб: «...И не разберешь, где кто, да и разбирать не стоит, и он тоже среди них, всем им ровня — самым добрым, самым храбрым, неотделимый от них, безымянный, как они: как те, прекрасные, блистательные, гордые и смелые, те, что там, на самой вершине, среди сияющих видений и снов, стали вехами в долгой летописи человечества: Елена и епископы, короли и ангелы-изгнанники, надменные и непокорные серафимы».

Что поделаешь, если неинтеллектуальные герои явно недостаточны, а с интеллектуальными не получаются новые темы (так же примерно обстоит и в нашей молодой прозе). Один из возможных выходов (как все выходы, неокончательный) состоит в том, чтобы слово взял интеллектуальный автор — для прямого разговора о жизни.

Во всяком случае, не пытающиеся всюду открыть какую-нибудь пакость могут понять что-либо в поведении человека.

Добро есть. Не буду здесь вдаваться в вопрос — что оно такое? Мы все приблизительно это знаем и спорим только о формах его обязательности.

Но добро требует сложной системы возбудителей, тогда как злу — в том числе жестокости — надо дать только естественный ход. Аффекты любви, сострадания — такая же психологическая действительность, как жестокость и злоба. Но аффекты мимолетны и непрочны, если они не воспитаны социальными средствами. Они требуют социальной культуры — давления среды, разветвленной системы норм, ценностей, идеалов.

Переживание общих связей — предпосылка, условие, делающее возможным и рационалистическую этику неверующих, и смутную этическую рутину повседневной жизни, и непосредственную практику добра. Чтобы быть сильным, действенным, чувство общего должно быть реальным на данном конкретном участке, обещающем человеку достижение вожделенных для него ценностей. Это дело истории, и если истории удалось создать условия добра, то возникают удивительные явления массовой духовной красоты. Одним из удивительнейших движений этого рода было русское народничество и народовольчество.

Могут сказать: и эти люди вносили в свое дело земные страсти, своего рода карьеризм, тщеславие — дружину, которую открыл Ларошфуко, изучая поведение развращенной аристократии XVII века. Да, конечно. Но есть ведь разница — выдвинуться ли, отправляясь на торгу за други своя, или выдвигаться путем предательства и раболепства. Человек не бывает бескорыстен; и христианскому мученику нужно было, чтобы лев съел именно его, не кого-нибудь другого. Чем выше исторический уровень добра, тем парадоксальнее формы, которые принимает корысть человеческая. В «Воскресении» Толстого замечательная классификация побуждений, которые привели людей в революцию. Энергию многих побуждений историческая ситуация перерабатывает в жертвенную энергию. Людям других ситуаций это уже непонятно; в любовь к ближним и особенно к дальним, как, впрочем, во всякую любовь, невозможно поверить, никогда ее не испытывав.

Мне пришлось долго и близко наблюдать человека с необыкновенно счастливым предрасположением к добру. Точное нравственное чувство, традиция русской совести, способность к жалости и готовность к любви. Все было, и как быстро ничего не осталось, — разве что легкие следы.

В сфере общего для этого нужно было встретиться с автоматизмом. В сфере частного достаточно было смолоду нарваться на пустое сердце. Из породы:

Пускай она поплачет,
Ей ничего не значит...

Неплачущие, кстати, лучше. Они дают возможность уйти.

Предвесна — пора, когда нет еще ни травинки (на севере это тянется иногда очень долго), а зима кончилась, и остались от нее только пятна недотаявшего, грязного снега. Люблю эту пору, — как люблю белые ночи, не сами даже белые ночи, а делящиеся, бездонные вечера, — за протяженность жизни, за то, что все еще впереди.

Все начавшееся устремлено к своему концу, и особая, только ей принадлежащая прелесть самой ранней весны — в том, что она еще не началась; и ни крупницы еще не растрачено из обещанного нам счастья.

Осенью грустно, потому что красиво. Природа все теряет, роняет. Роняет багрец и золото лесов, роняет последние лепестки. Грустна и оттепель, убивающая морозную легкость дыхания, драгоценный, искрящийся снег. Но в предвесенний промежуток земле уже нечего терять, а нам ничего не жаль. И это бодрит сердце, на миг снимающая с него ношу бесплодных сожалений.

Земля некрасива — корявая, болотистая и сухая. Рыжая, желтая, серая, мутно-зеленая путаница — опавшие рыжие иглы, соломенные пасмы и пучки прошлогодней травы, спрессованные, преющие листья, пористый снег с налипшими листками, обломки коры, наросты мха, сучья, шишки. Ничто из этого, ничто на этой земле не умрет, потому что все мертво давно. Земле нечего терять; все, что должно теперь на ней совершиться, будет чистой прибылью, чистой радостью. Есть уже предвестия радости — в дрожащих, тянущихся ветках, в высоком полете облаков.

Все какое-то осторожное (даже в дрянном дачном лесу) — безлюдье, прерывистый голос птицы... Слабое солнце тихо дотрагивается до лба.

А мы-то редактируем, комментируем. И сейчас, когда жизнь уже ближе к концу, чем к чему бы то ни было, — все редактируем, комментируем, расставляем запятые.

Мозг, высосанный поденщиной, растлеваемый ленью. Нет, не с дрожью отвращения мы садимся к столу сверять основной текст с первоисточником; не без удовольствия садимся, предвкушая занятие ровное, прозрачное, как пустота, защищающее от муки последних усилий познающей мысли. Торжество лени; не сладкой лени бездельников, но печальной и скучной лени рожденных тружениками и создателями.

Апрельская земля — голая, безобразная, и в легком небе летящие облака... Как это хорошо. Чья это радость? Чья-то странно двоящаяся радость. Человека, которого давно уже нет — молодого, корявого, аскетичного, презирающего комфорт и покой. Перед ним захватывающе огромный труд познания мира. Еще неначавшийся труд — еще непочатого мира.

В начале шестидесятых...

Приходил Игорь. 22 года, студент-технолог четвертого курса и поэт. Игорь должен нравиться девушкам. Одет при этом в спортивно-небрежном духе, и ногти не в порядке. Это тоже избранные личности. Но отнюдь не стилиаги. Наоборот. Если так пойдет, то о стилиагах еще пожалеют. Быть может, среди них были мечтатели, соперничавшие с дочерью Вандербильда, но большинство пафос прожигания жизни черпало из круга представлений, ограниченного трехкомнатной квартирой, машиной, рестораном «Москва», американским джемпером. Не знаю, есть ли уже стилиаги, ставшие взрослыми. Возможно, что они вырастают предупредительными чиновниками и процветающими взяточниками. Протест — продукт молодости и скуки — выветривается, а жадность остается.

Эти же упоены бузой и тем, что они — молодежь и что они действуют вроде как взрослые (как раз взрослые так не действуют) — требуют, предлагают, решают. И все это сосредоточилось в слове *студенчество*, прозвучавшем градиционно и ново. И притом подавай им футуристов, ОПОЯЗ, Хлебникова.

Люди, лет на пятнадцать — двадцать нас моложе, удивляли эклектизмом своих вкусов. Лишенные опыта своего современного искусства, знают искусство понаслышке, — как бы они его ни любили читательски, сколько ни занимались бы им профессионально. Тем, кому сейчас 35—40 лет, могут нравиться символисты, и Анатолий Франс, и Уайльд, и многое такое, что любили гимназистами и что отвергли еще первокурсниками люди двадцатых годов, жесткие в своих эстетических вкусах и застенчивые в выражении чувства. Отвергли за эстетство, за то, что красиво, — пугала и жупелы двадцатых годов. Мы тогда воображали себя деятелями литературы, то есть будущей литературы, что и обязывало к нетерпимости. Потом пришли безответственные читатели с широким взглядом на вещи.

Эти же новые, двадцатилетние, собираются строить искусство — и в прошлом ищут то, что в прошлом всегда искали все активные направления, — нужную традицию, патронов. Если людям, которым сейчас тридцать пять и больше, нравится то, что нам нравилось в пятнадцать и что в двадцать мы уже презирали, то люди, которым сейчас двадцать лет, — прогрессивнее. Им нравится то, что нам нравилось тоже в двадцать лет (лет тридцать пять тому назад) и что мы в тридцать лет преодолели.

Они библиофильски охотятся за футуристической книгой, оценивают ее по нормам книжной биржи. То, что мы сделали, и то, что мы сделаем, им не понравится. У нас — политика, история, социальность, неистребимые, в кровь вошедшие, кровью проверенные. В эту правду они никогда не поверят, потому что ход к ней загородили знакомые формулы.

— Герцен... Вы меня извините, но это, кажется, что-то скучное. У меня это впечатление со школьных времен. А есть у вас что-нибудь, что писали *тогда* формалисты?

Им это нужно потому, что особенно непохоже. И потому, что они ищут там профессиональный разговор в чистом виде, разговор специалистов. И потому, что им нравится моральная атмосфера. Это смело (говорит что хочет), это честно (говорит что думает), и чем непохожее говорит на то, что говорят другие, тем больше его одобряют. Разговор без унижения, вдруг обнажающегося интонацией, оговоркой, ссылкой, вихляющим оборотом. Им нравится атмосфера недоверия и профессионального пафоса, иронии и скандала. Последнее особенно важно.

— Ну, и все любят такие стихи?

— Не все, конечно, Есть такие, которые все понимают по-старому. Серая масса (избранная-то личность заговорила!). Вы бы видели, какая серая масса. Но поскандалить-то хочется всякому. Очень хочется поскандалить (усмехается).

Старики всегда недовольны новым (поэтому почти всегда ошибаются). Но главный аргумент стариков: непонятно, как может нравиться то, что нравится новому поколению. Мы же слишком хорошо это все понимаем,— как свою молодость, ясно до тоски.

Старики учат молодых чувству современности...

Добавление

С тех пор прошло несколько лет. Многие из тогдашнего улеглось, кое-что развернулось. В числе других подросли задумавшие пройти мимо. Они негромкие, они более или менее аккуратно выполняют свои обязанности. В творческой же своей сфере пытаются вести себя так, как если бы они были сами по себе. Вероятно, они имеют на это право. У раскаяния свои немилосердные законы — оно превращает воспоминание в искупление; оно живет анализом, как наука, подробностями, как искусство. Но право не раскаиваться еще не равносильно удаче.

Не берусь утверждать, что вообще плохо, чтобы искусство уводило от действительности; может, оно в своем роде и хорошо, — только это не всегда и не для всех возможно.

Мимсидушие вольно или невольно включаются в мировую реакцию против историзма и социальности, в поток новейшего антиисторизма. Но раз открыв историзм, едва ли можно всерьез от него отказаться, то есть отказаться победоносно. Уйти от категорий истории — то же, что уйти от соотнесенной с ними категории современности. Современность же новейший антиисторизм утверждает всячески — от философии до последней марки автомобиля.

Современность — историческая форма осознания текущей жизни. Вообще история — это форма (а потому и идея), если под формой понимать отношение элементов. Абстрактное искусство запуталось, между прочим, в попытках создать невозможное — внеисторическую форму. Антиисторизм обвиняет историю в том, что самодовлеющие вещи становятся в ее руках пустыми звеньями

причинно-следственного ряда. Это непонимание великой двойственности истории. Она поток и остановка. Она не только перегоняет прошлое в будущее, но претворяет прошлое в навеки нам принадлежащую реальность. Подобно искусству.

После Гегеля никто, кажется, не определял искусство с такой силой, как Пруст. В последнем томе он объяснил, зачем нужно искусство, и тем самым — почему оно было и будет. Искусство — найденное время, борьба с небытием, с ужасом бесследности. Обретенная предметность, ибо всякий предмет — остановка времени. Творческий дух одержал величайшую свою победу — остановил реку, в которую нельзя вступить дважды.

«Только мгновенье прошлого? — Быть может, гораздо больше: нечто, что как бы одновременно принадлежит прошлому и настоящему, — гораздо существеннее того и другого». В щель между прошлым и будущим бессмысленно и неустанно ускользают настоящее, время, жизнь. Только искусство, по Прусту, снимает противоречия времени. Математика или медицина искони были науками; история же веками была искусством и стала наукой очень поздно, в середине XIX века.

Верую в историю, потому что знаю, как она переделывает души. Когда мы, поколение начала века, стояли еще на пороге событий, в наших умах царил гигантская путаница. Была она следствием скрещения двух эпохальных веяний — веяния революции, не затухавшего в России от Радищева до 17-го года, и веяния русского модернизма. Парадоксальную слиянность этих двух стихий жестоко и сильно показал Горький в «Климе Самгине».

Чего только не вмещали пятнадцатилетние головы — социализм и солипсизм, футуристы и проповедь Льва Толстого, Софья Перовская и «Радость, о Радость-Страданье / Боль неизведанных ран...». Нам все не терпелось страдать... То ли в царской тюрьме (еще Герцен в «Былом и думах» заметил, что это подлинно русский склад детских фантазий), то ли совсем на других аренах.

Сочинения Фрейда — это был справочник, в котором умудренные мыслью подростки десятых годов выбирали себе будущую трагедию. Клинические комплексы венских буржуа в сознании русского интеллигента (по Блоку, он тогда истёкал клюквенным соком) волшебным пре-

ображались в идейные комплексы, в идеологию, например, принципиально неутоляемой жажды. Несколько позднее мы узнали из Пруста, что жажда неутолима, потому что интеллектуальна.

О, какими ветрами все это замело! В частности, интерес к себе, который у меня, например, иссяк окончательно к тридцати годам.

Заменяя задуманную трагедию другой, ничуть на нее не похожей, история дотла изменяла человека.

По утрам с террасы вид на неподвижное, тускло-голубое море и на три убогие пальмы. Хороша убогая осина, но убогая пальма, надо сказать, — никуда не годится.

По утрам особенно неотвязен мираж другого моря. Моря моей юности. Сохнувшие на ветру переметы и неповоротливые шаланды; на дне хлюпает вода, и в ней еще дышит и шевелится рыба. Сладостный крен парусного бота — одно из самых пронзительных ощущений, доступных человеку. Символика просмоленного каната, весла, покачивающегося на плече, пока несущий весло перебирает босыми ногами горячие камни берега. Рыбаки, говорящие «сидайте» и в лютый зной угощающие самогоном и помидором.

Кто вкусил практику моря и символику морских вещей, всегда будет равнодушно смотреть на отчужденное море — с террас и набережных, с шоссе и палуб, и пляжей.

Здесь чувство моря приходило редкими мгновениями. Внезапно. Так было раз ночью, на пароходе (недалеко от Батума). За иллюминатором вместо неба, моря и берега стояла совершенная чернота. Но, глядя из иллюминатора вниз, можно было у самого борта, в электрическом отсвете трюма, увидеть вдруг воду до изумления дневную, голубую и хрустально-зеленую, пузырящуюся кругами белой пены. Высвобожденный светом клочок живой воды возвращал сразу к ощущению моря, убеждал, что непроглядная чернота вокруг — это море во всей его протяженности и силе.

В другой раз непосредственное, физическое чувство моря пришло на маленьком катере (большой пароход абстрагирует водный путь, как поезд — по сравнению с машиной — абстрагирует дорогу), когда качало и зали-

вало нос и тугая волна была в тяжелом, как ртуть, неярком солнечном блеске.

Вспомнились вдруг давнишние мои усилия описать море. Мне все хотелось поймать его цвет. И все это, кажется, кончилось формулой: *море морского цвета*. Тогда казалось, что начинается узнавание мира, что спешить еще некуда; казалось, что поставлен эксперимент, который может надолго затянуться. С тех пор прошла жизнь, в основном занятая другими делами. Существовало сознание, которое могло осознать — и смалодушествовало, под предлогом не зависящих от него причин.

Бунин в «Лике» замечательно точно показал, как будущий писатель учится накрывать вещи словом. И какой это всякий раз восторг, когда — готово! — найденное слово защелкнуло предмет. Лукавые, ленивые, малодушные, читая «Лику», могут терзаться завистью к молодому, который предвкушает свое поэтическое владение миром, к старому, который в конце, до краев полный сказанными словами, написал о своих началах.

Бунин — очень мрачный писатель — утверждает: нет спасения ни религиозного, ни социального от смерти и разъедающего страдания. И это ужасно потому, что мир прекрасен, безмерно соблазнителен. Бунин проникнут тяжелым, чувственным обожанием жизни — в природе, в эротике, в интеллектуальных и поэтических наслаждениях. «Митина любовь» — это тоже о красоте жизни, красоте издевательской, которую нельзя остановить. Самое нестрашное у него произведение — «Господин из Сан-Франциско», потому что там изображена пакостная и глупая жизнь, которую совсем не жалко.

Чехов гораздо больше Бунина, но он не так страшен. Уже потому, что чеховский человек не любит жизнь, которой он живет. И потому, что Чехов, как все люди XIX века, до известной степени верил в спасение от социальных зол социальными средствами. Что же до писателей всеоплевывающих, то с ними совсем не опасно. Ибо если все гиль, то не все ли равно, как и когда эта гиль перестанет существовать.

Безвыходно чувственная и безжалостно интеллектуальная, бессмысленно преходящая прелесть бытия — вот чем Бунин бременит сердце. Ранний Бунин — совсем другое; «Суходол» и прочее — еще смесь великих традиций с периферийным символизмом. На старости же он стал очень современен.

Я слово позабыл, что я хотел сказать — стихи Мандельштама о познанном и о непознанном, невыраженном мире.

И выпуклая радость узнаванья...

Как я боюсь рыданья Аонид,
Тумана, звона и зиянья...

Выпуклая радость узнаванья — это о подробностях мира, столь милых готовящимся к труду его познания; пустых и обременительных, когда они уже не впрок. *Слепая ласточка* — несказанное слово.

Для познания нужен опыт и размышление над опытом. Но вот нужно ли ездить и смотреть новые места?

Спрашивающим отвечаю: да, очень интересно. Несколько утомительно, но многое удалось посмотреть. Отвечать так и нужно, потому что следует, по возможности, говорить правду; но близлежащую правду. О дальнейшей же правде уже нужно писать.

Если решать вопрос по большому счету, то многое сразу становится подозрительным. Самое настоятельное из подозрений — не предаемся ли мы специально туристическому удовлетворению? Состоит оно, как известно, в том, что неувиденная вещь переходит в разряд увиденных. Туризм поэтому, по своему психологическому качеству, ближе всего к коллекционерству. Точнее, есть разновидность коллекционерства.

Коллекционерство оперирует вещами, выведенными из их естественного строя, вещами без назначения и содержания. Поэтому мало пригодными для опыта и размышлений. Коллекционерство в особенности угрожает плавающему и путешествующему, если сомнительны ценности, свойственные самой сущности путешествия, три его основные радости: радость познания, радость созерцания, чистая радость движения.

Интересно — традиционный ответ вернувшихся из поездки, — очевидно, относится к познавательным возможностям процесса перемены мест. Чем больше едешь, тем меньше веришь в эти возможности; тем навязчивее представляешь себе заранее — очень похоже — то, что предстоит увидеть. Так что и видеть это как-то уже не обязательно. Из нескольких поездок выносятся сумма элементов, которые потом достаточно уже переставить.

Так, скажем, заданы могут быть слагаемые, из которых состоят (для туриста) города Прибалтики, крымские побережья, горные местности, северные озера...

Увидеть, познать в самом деле новое, очевидно, можно только выйдя в мир других отношений. N. говорит: проще сидеть дома. Потому что люди и вещи все равно одни и те же.

Люди одни и те же, потому что местные различия поглощаются единообразием социальных определений. Вещи — разные только в кустарных магазинах (впрочем, и там вырабатывается подозрительное единство), а в остальных магазинах вещи охвачены гигантским тождеством ширпотреба.

Вот почему в этих странствиях практически познается совсем другое. Не пестрота жизненных форм, а точность общественных закономерностей, в непривычных условиях особенно наглядная.

Не лучше обстоит у туриста и с эстетическим созерцанием многообразия природы.

Гегель говорит, что прекрасное — «есть индивидуальное оформление действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею». Эстетическая деятельность совершается в нашем сознании непрерывно. Искусство — только предельная ее ступень, как наука — предел логически-познавательной деятельности, также совершающейся непрерывно. В искусстве эстетическая деятельность отвлекается от других функций сознания, концентрируется, усиливается чрезвычайно, благодаря заданному материалу и организованному его оформлению (стиль). Искусство предлагает воспринимающему комплекс ассоциаций, предмет, содержащий в себе условия эстетического переживания. В быту, напротив того, человек — одновременно художник и зритель — сам строит для себя эстетический объект, сам вяжет цепь ассоциаций, в которую он включен. Вовлеченность воспринимающего в общую связь эстетического объекта — необходимая предпосылка эстетики жизни. Но и этот род эстетической деятельности требует определенных условий.

Ритуальные действия — богослужения, военные парады, придворные и гражданские церемонии — располагают сильным эстетическим механизмом, который охватывает, затягивает участников, оформляет их поведение.

Эстетика природы, города, частной жизни гораздо больше нуждается в личной инициативе.

Приятно, конечно, наслаждаться произведениями искусства в особой, *с настроением*, обстановке; но это не обязательно. Мы вполне воспринимаем картину в толчее и убожестве выставочного окружения. Можно ли, однако, воспринимать природу из тесного, грязного и галдящего автобуса? Как ни странно, — можно (если не кричит радио), но только так, как воспринимают картину на выставке. Происходит подстановка. Сложное, многосоставное эстетическое переживание жизни заменяется подобием восприятия искусства. Весьма обедненным подобием, потому что природа, воспринимаемая как картина, — хуже картины. Восприниматься же она должна иначе, по законам практической эстетики.

П., тонкий фотограф-пейзажист, говорит очень верно: «Когда бродишь с аппаратом, возникает иллюзия соучастия».

Считалось всегда, что знают в природе толк — охотники, рыболовы, садоводы, помещики (сочетавшие специальный опыт с досугом). Эстетика природы несводима к созерцанию. На нее работают все пять чувств; а пять чувств одновременно работают только у участвующего в действии. Эстетическое восприятие жизненного процесса есть тем самым и самовосприятие.

В природе прекрасное это также и запах, и ветер, коснувшийся потного лба, и утренняя роса на сапогах. Или это вкус соли, стынущий во рту, ладони, натертые веслом, смесь сухо раскаленного с мокрым и хлюпающим и пахнущим рыбой и смолой. И всякий знает, что когда хочешь с тоской земли и воды, то вспоминается *это*, — не восходы и не закаты, не дали, не потоки, бегущие с гор. . .

Любители видов говорят о грибниках — что за охота топтаться, упершись в землю, ничего не видя вокруг. А у грибника под ногами расстилается пейзаж несравненной интимности, микропейзаж, в котором прорастающие дубки равновелики голым кустикам земляники, а травы качают вершинами, и между трав, как радостное открытие, возникает кряжистое, скользкое тельце гриба.

Виды, открывающиеся с высоты, не шуршат и не пахнут. Важнее стог и дерево, к которым можно притронуться. Форма вещей, фактура вещей. Желтизна соломы и тьма листвы, распаленная солнцем. Сухость соломы, тяжесть холодного яблока.

Не следует смешивать это восприятие с бездумной и чувственной радостью. Это интеллектуальная символика чувственного; мощная и диалектически снятая чувственность эстетического объекта как духовно-вещного единства.

Придумать нарочно условия, благоприятные эстетическому переживанию природы, — трудно. Искусственно созданные, они непрочны, неверны. Их легко разрушает ворвавшийся инородный элемент. Но традиционные, веками испытанные действия заведомо обеспечивали сложную связь символических переживаний. Люди охотились и удили рыбу, ходили на сенокос, ночевали на сеновале, разводили костры над рекой. Это эстетика практическая и игровая, то есть осуществляющая классическое условие целесообразной бесцельности.

Люди, вжившиеся — иногда бессознательно — в символику природы, равнодушны к перемене мест. В меру своих способностей они бесконечно возобновляют эстетический акт познания знакомой земли, все той же речки, — радостно узнавая вечные знаки, остро фиксируя новые приметы. Активной и страстной эстетической жизнью живут не мчащиеся и озирающиеся, но копающиеся в своем саду, но каждый год забрасывающие удочку в том же затоне.

Передвигающимся остается пассивное созерцание. Неполноценное, в частности, потому, что турист не в силах выключить из данных ему предметных сочетаний инородные, антистилистические элементы, как их выключает художник. Дети также отлично это понимают. И говорят, кому следует: уходите! Вы нам испортили всю игру.

У нас существуют целые организации, систематически занятые разрушением эстетических иллюзий. Именно организации, принадлежащие к сети курортно-туристского и просто пассажирского обслуживания. Зеленофанерные киоски в старых парках, «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?» — в горах Кавказа, в водах Валаамского архипелага... неотвязный и торжествующий, как у Достоевского «Ach, mein lieber Augustin» в исполнении Лямшина.

Но и без «Augustin'a» не получается созерцание там, где следовало бы участвовать в игре. В переживание дальних странствий созерцание входит только составным началом. Это стремительное движение вдоль жизни, выраженное физиологической символикой езды на боль-

ших скоростях, лентой пейзажа, струящейся в стекле. Это выход из привычных, давящих связей в поток столько раз воспетых безмянных дорог, чужих городов, ничьих номеров в гостинице, — с их пустыми, звонкими ящиками, — напоминающих легкое дыхание, веселящую прозрачность первых дней начинающейся любви, когда нет в ней еще ни сожалений, ни страха, ни ответственности, ни человечности.

Какой долгий, изматывающий опыт нужен иногда, чтобы выжать потом из него несколько строк.

Письмо неадекватно сознанию современного человека. Для переписки требуется — исключительные случаи бывали всегда, но, как правило, требуется: в тот момент, когда А читает письмо, полученное от Б, и А и Б должны находиться приблизительно в том же состоянии, в котором они пребывали, когда Б писал это письмо. Относительная стабильность бытия — необходимая предпосылка переписки. Даже телеграмма отстала от темпа и оказалась устарелой формой связи между близкими. Адекватен, пожалуй, только междугородный телефонный разговор.

Абстрактные художники нередко дают своим полотнам заглавие. Они вводят тем самым в специфически живописную (чистую) структуру то, чего больше всего боятся, — литературу, инородный смысловой фактор; притом наделяя его решающим эстетическим значением, — поскольку заглавие организует ассоциации воспринимающего.

Если некое сочетание цветовых плоскостей снабжено заглавием *Лошадь*, то зритель не то что увидит лошадь, но он в этом направлении будет искать воспринимаемую им форму. Назовите ту же цветовую комбинацию *Весна* — и движение ассоциаций изменится.

Образ же, строяемый искусством, — это и есть пучок ассоциаций, с большей или меньшей точностью (в зависимости от стилистического принципа) предопределенный художником. Без относительной предопределенности, ограниченности ассоциаций эстетический факт невозможен. Обдуманное создание художника подменилось бы произвольными интуициями зрителя.

Если эстетическую жизнь абстрактного (заумного тож) произведения решает заглавие, в других системах служащее лишь придатком, то непоправимо подорван самый принцип абстрактности как воздействия только живописными средствами.

Права дурная литературная традиция, изображающая ученого и художника диким, заросшим, чудаковатым и проч. Дело даже не в отсутствии свободного времени (без передышки все равно нельзя работать), а в необходимости свободного от всего лишнего сознания.

Есть три возможности: свалить быт на других; поддерживать быт самому с тяжелым ущербом для работы; отречься от быта и зарастать, ради работы, — так в одиночестве и поступают люди с действительно мощными творческими потребностями.

Это я уважаю теоретически. Практически же оно мне противно, и я уважаю умеющих жить и обуздывать жестокую стихию быта.

Любовь сначала — ожидание счастья. Тот, кто любим, — чудесный аккумулятор счастья, сообщающий эту драгоценную силу всем вещам, даже самым неподходящим, всем явлениям мира, с ним разделяемым. Потом любовь — ожидание покоя, хотя бы успокоения. Классическое ожидание, с которым усталый человек всякий день возвращается к своему очагу. Когда и это проходит, приходит ожидание боли, которая может теперь поразить ежеминутно, по каждому поводу.

За этой третьей ступенью есть и четвертая: скорее провал, чем ступень, — когда больше не ждут.

Жестче всего сталкиваются люди, еще связанные и стоящие уже на разных ступенях отношений.

Один еще ожидает счастья, а другой тишины. Один еще чувствует боль и потому хочет боль причинять; другой, который уже ничего не хочет, — оскорбительно неуязвим.

Один выигрывает, а другой проигрывает — вот смысл хорошего расчета. Свойство же дурного расчета состоит в том, что проигрывают оба.

Лелеемая могила, на которую только что принесли сирень, тюльпаны и розы. Дорожки кладбища посыпаны крупной галькой. Вдруг на сухой, светлой гальке у самого края могильной плиты вижу большого сизо-черного, блестящего червя. Он извивается быстро и часто, как бы с усилием стремясь пробиться сквозь гальку под край плиты. Во всяком случае он пришел оттуда или направляется туда. Что ж — это он обнажает тщету безрелигиозной, но выстраданной человеческими сердцами символики кладбищенских украшений. Впрочем, и символику червя можно преодолеть (уж мы как-нибудь справимся с антитезой могильных цветов и могильных червей). Одно только нельзя преодолеть нашими средствами: вдруг поднявшуюся, похожую на бесконечную скуку, заполнившую, нет, не заполнившую, — опустошившую мир достоверность несуществования.

Старушка Пелагея Петровна, бывшая уборщица Переславльского музея, хозяйка домика, где останавливаются приезжающие, поит меня чаем и рассказывает разные разности. Между прочим — о чьей-то внезапной смерти: «И вскрикнуть не успел».

Легкая смерть — предмет всеобщих желаний.

Пелагея Петровна задумалась: «А я б не хотела так умирать. Я хотела бы поболеть сначала. Что-нибудь такое сказать перед смертью...»

Лирика и лирическая проза, всякий вообще непосредствованный авторский разговор подстерегаем великим соблазном. Состоит он в том, что писатель сверх всего, что ему нужно сказать о себе и о мире, говорит еще о себе то, что знать никому не нужно, — поддаваясь щекочущей, инфантильной потребности приподымания завесы над тайным, или проще — самолюбованию и кокетству.

Беда писателю, если слово его написано не для дела, а для того, чтобы показать свою образованность, или из ряда вон выходящее благородство, или суровую солдатскую прямоту, или изощренность и искушенность в разных тонкостях жизни, или латентный огонь своего сердца.

Пушкин — по мнению современников, суетный и тщеславный — был поэтом предельной чистоты. Нет у него слова, написанного *не с той целью*, замутненного контра-

бандными, непретворенными в поэтическое познание эмоциями.

На худой конец можно хвастать и кокетничать в быту, выжигая из своего общественного слова двух этих непотребных двойников лирического самосознания.

П. Гр. говорит, что искусство всегда работает на интеллектуальных предпосылках, и всегда на неверных интеллектуальных предпосылках.

Самый непримиримый и всепроникающий этический пафос встречается у людей практически аморальных. Вполне закономерно. Для аморального это область прекрасных философских абстракций. Он не знает того, что знает порядочный человек, из каких нерадостных усилий слагается эта порядочность.

С годами в этой психике изнашивались и вышли из строя механизмы, не пропускающие на поверхность эгоизм, тщеславие, недоброжелательство, зависть. Ничем не прикрытая душа предстает как чудовищная перед растерянными наблюдателями. Между тем при безотказном действии камуфлирующих механизмов она существенно не отличалась бы от других. Душа как душа.

Человек ходит без дела по улицам, и ему кажется, что он теряет время. Ему кажется, что он теряет время, если он зашел поболтать к знакомым. Ему больше не кажется, что он теряет время, если он может сказать: я воспользовался вечерней прогулкой, чтобы зайти наконец к NN, или — я воспользовался визитом к NN, чтобы наконец вечером прогуляться.

Из сочетания двух ненужных дел возникает иллюзия одного нужного.

Мы — аналитики, кичащиеся человековедением, — мы умеем ошибаться в людях, как никто другой. Как никто, потому что, когда нам нужно не понимать, мы не понимаем грандиозно, с концепцией. Концепция работает, вытесняя из поля зрения факты, видимые самым простым глазом.

Сатира — это не то, что мне нужно. Сатира — принципиальная односторонность, принципиальная несправедливость, гиперболический и сдвинутый мир... А нужен мне анализ, целесообразность слова, точность. Главное, точность. Иногда называют сатирой — анализ, только направленный не на целостного человека, а на некоторые аспекты его бытия.

Начну с того, что я верю в возможность добра. Отвергаю наивный этический нигилизм, пошлый опыт, вообразивший, что анализ непременно приводит к пакости в качестве первоисточника любых деяний. Верю в этический акт. Но для того, чтобы этический акт мог совершиться, восторжествовав над первичными, естественными вожделениями (только просветители чтити безгрешность естественных импульсов), — необходимы основания и условия.

Есть ли вообще поступки, свободные от корысти и тщеславия? Возможен ли беспримесный этический акт? Вне экзальтации, вероятно, почти невозможен. Но не в том дело. Нам нужна не чистая культура этического переживания, но определенная направленность поступка. И критерии для нее существуют. При всем многообразии этических систем, этический акт всегда мыслится как иерархический, как пожертвование низшим ради высшего (оно и есть благо, добро; вопрос о конкретном его содержании оставим пока в стороне).

Никто ничем не жертвует зря. Человек принуждаем к жертве извне или изнутри (законами своей реализации). В каждом данном случае позволительно спросить — есть ли жертва? Есть ли основания для жертвы? Жертва должна быть ценой некой жизненной ценности. Если этого нет, то, расшифровывая данный поступок, смело спускайтесь по иерархической шкале вниз. Пустоты в этом деле не бывает; при отсутствии высших интересов действуют низшие.

Каким образом человек делает не то, что ему приятно, а совсем другое? Этика начинается с несовпадения между импульсами поведения и первичными вожделениями и отталкиваниями. Даже в биологической и полубиологической сфере, управляемой наслаждением и болью, существует уже самоограничение *чувством реальности* или расчетом — в порядке дальнего прицела. Социальный же человек начинается с сублимации, с того,

что непосредственные двигатели — удовольствие-неудовольствие — замещаются интересами (учение о происхождении всеобщих интересов блистательно разработал молодой Маркс) и ценностями.

Гедонизм, утилитаризм, разумный эгоизм и прочее никогда ничего не могли понять в социальном поведении. Получалось, что человек сам шел на войну, на казнь, на каторгу, потому что это было ему *приятнее*, нежели сидеть дома со всеми удобствами. Получался психологический абсурд.

Труды и муки, смертная угроза и сама смерть — это *условие*, железное условие личной реализации всеобщих ценностей; потенциально они существуют в общем сознании, практически реализуются — единичным. Этические нигилисты не понимают законов жизни и основного из них: человек — хочет он того или не хочет — непрерывно оценивает все сущее с точки зрения общей и внеположной данному человеку. И это независимо от степени его эгоизма, от механики его собственного поведения.

Для социальной и нравственной жизни переживание ценности столь же необходимая форма, как причинность, время, пространство — необходимые формы восприятия внешнего мира. Человек может признавать или не признавать их объективность, но вырваться из них ему не дано. Человек знает, что на самом деле нет ни цвета, ни звука, ни осязаемого вещества, но жить, не видя, не слыша, не осязая, он не может, если бы и хотел.

Когда ценности не безусловны, когда человек их не в силах обосновать, они все же работают как система иллюзий. Столь мощных (они ведь условие, вне которого социальная жизнь должна была бы прекратиться), что даже умы, понимающие иллюзорность иллюзий, продолжают жить по их законам.

Впрочем, единичные умы. Ценности типового социального человека должны быть сверхличными или должны обладать огромной принудительной силой. Если нет ни того, ни другого, то этический механизм приходит в полное расстройство.

Коренной вопрос этики — обоснование акта пожертвования менее ценным более ценному. Проще всего обстоит с этим в области религиозных переживаний, не обязательно осознанно религиозных и направленных на божество, но и тех религиозноподобных переживаний любви, растворения в высшем и целом, которые сопровождали исторические движения, совершавшиеся под

знаком заступничества за угнетенных. Человек происходит от обезьяны, а потому надо приносить себя в жертву, — говорил о людях русской революции XIX века Владимир Соловьев, с насмешкой, в которой таилось уважение.

Релятивистам жизнь предстала как непрочная связь ценностей, относительных и условных, понимаемых, собственно, как *правила игры*. Но, куда игра идет, для играющих нет ничего, что было бы обязательнее ее правил.

Игры есть игры для взрослых только, когда им присуща беспощадная серьезность. Относительные ценности приобретают реальность в меру давления среды, выносившей их в своем сознании. Заведомые пустяки становились атрибутом чести, заведомые условности оплачивались дуэлями или пулей в лоб. Сила давления среды определяется теми благами, которые среда может дать живущему по ее законам, тем ущербом, который она может нанести. Это реальность. А сверх того есть еще болтовня, на которую никто не обращает внимания.

Индивид очень точно отделяет словесную фикцию от этических реальностей, от условий, которые действительно ему предложены, если он хочет оставаться действующим членом данной среды. В старой армии, например, офицер твердо знал, что *не прелюбодействуй* — это церковная фразеология, а вот сплутовать в карты в самом деле нельзя: это гражданская смерть.

Что существует в общем сознании? Действительно ли оно существует? Что среда может дать и что она может отнять? Если она может отнять только путем административным — наступает царство безнравственности.

Тогда человеку в качестве источника ценностей и этических действий остается еще область индивидуально-психологическая, со всеми ее парадоксами. Человек уходит в себя, чтобы выйти из себя (а выход из себя — сердцевина этического акта). Человек в себе самом ищет то, что выше себя. Он находит тогда несомненные факты внутреннего опыта — любовь, сострадание, творчество, — в своей имманентности, однако, не утоляющие жажду последних социальных обоснований.

Творчество, которое не живет нормальной социальной жизнью, — это самоутешение, и самое неутешительное. К тому же творчество не всем дано, а этика для немногих — противучеловечна. К тому же любовь и сострадание должны быть воспитуемы, культивируемы, идеологи-

чески оформлены; иначе они гложут с поразительной быстротой и исчезают с ужасной бесследностью.

Субъективно-героическое миропонимание, подвиги, чтобы доказать себе свою силу, жертвы ради реализации собственных дарований, — все это частные случаи из жизни человеческого духа. Этика как закон поведения требует норм — абсолютных или относительных, — но всеобщих и жестких.

Вне абсолютов, вне непререкаемых требований общего сознания — как возникает этический акт в обиходе обыкновенного человека? Что может изнутри ограничить (извне его ограничивают чувство реальности, страх, расчет) вожделения этого человека? Разве что этическая рутина. С детства воспитанные привычки, иррациональные остатки, потерявшие содержание и сохранившие форму реликты прошлых моральных систем, самолюбие, естественное стремление к среднему, принятому уровню, болезненное чувство, возникающее у многих при виде чужих страданий (особенно физических), — все это образует этическую рутину. Этическая рутина не поддается теоретическому обоснованию, но в обычных условиях человек предпочитает ее придерживаться. Ему с ней удобнее, спокойнее. В определенной среде, например, не крадут. Человек этой среды, чтобы разрешить себе красть, должен еще подумать, придумать нечто вроде домашней теории — *все дозволено*. Ибо красть просто, наивно можно только имея такую привычку с детства. Не красть проще, — подсказывает этическая рутина. Можно даже найти резоны... Вроде того, что красть *противно*. Или что не красть разумно, так как если все начнут...

Моральная рутина в высшей степени неустойчива. Она быстро приспосабливается к новым соотношениям интересов, она легко уступает вожделениям и страху. Человек моральной рутины — это человек ситуаций, от самых больших исторических до мимолетнейших житейских.

Так вот, возьмите этого человека, которому ситуация не дала оснований для этического выбора между низшим и высшим, проанализируйте его не в текучей полноте его душевного опыта, но в его относительно постоянной общественной функции, — и вы получите то, что, к вашему удивлению, назовут сатирой.

Так называемая сатира получается потому, что рассмотрение отчужденных функций, во-первых, абстрагирует человека, во-вторых, дает его не изнутри, а извне.

Операция эта может убить не только конкретность эмпирической личности, но и конкретность исторического деяния. Кто такой Пушкин? Пушкин, — говорила вульгарная социология, — помещик крепостной поры; то есть тот, кто архаическим, феодальным способом эксплуатировал крестьян. Пушкин в самом деле был помещик, и это даже сказалось на его отношении к разным вещам, например к русскому бунту. Но не в этом, однако, общественная функция Пушкина. Анализируя человека, надо следить, чтобы мнимые его функции не заслонили действительных. Искать же функции, механизмы, структуры мы привыкли.

Но и действительная социальная функция человека отчуждает его от личных качеств и суммирует с обладающими совсем другими личными качествами. Существует аберрация совпадения личных качеств с общественными поступками. Это наивный реализм этического мышления, в силу которого, например, все великие писатели изображались порой в равной мере добросердечными, и главное, целомудренными.

Нас окружают соблазны прямолинейных соответствий. Бездарные люди, занимающие место, откуда вытеснены умелые и способные, — что может быть свойственно такой общественной категории? Тупость, раздраженное самолюбие, неразборчивость в средствах (честными средствами трудно удержаться не на своем месте), зависть? Да. Но ситуация втягивает в себя многообразный человеческий материал. И в рядах узурпаторов социального положения можно встретить доброжелательных, скромных людей, отчасти преувеличивающих свои возможности (кто же в силах списать себя в человеческий брак), отчасти смущенных и резонно утешающих себя тем, что если они освободят место, то займут его не более, а еще менее достойные.

Функция человека устанавливается извне. Все знают, что есть негодяи. Они действительно есть. Но негодяйство не психологическое качество, не особое внутреннее состояние, осознав которое человек приходит к выводу: я — негодяй. Нет, это оценочная формула, которая накладывается извне на некую связь поступков. Обозначаемое этой формулой в известных условиях становится ведущей функцией (как говорил Салтыков: «Только мерзавцы на солнышке стадами играют. . .»).

Но изнутри человек видит другое — конкретные и разные причины таких-то своих поступков. Как к этому при-

ходят? Одни — от бездарности и невсества, порождающих необходимость всеми силами удерживать место, которое занимать они не могут; другие — от страха; третьи — более способные — от жажды жизни, власти, удовольствий; большинство от сочетания причин. Каждый раз, в каждом отдельном случае причины, приводящие к поступку, предстают не как единообразное негодяйство, но как страх, или самозащита, или страстное желание удовольствий. То, что изнутри есть процесс, единичность и множественность, не уловимая словом, то извне — форма, сумма, название.

Конечно, человек иногда говорит о себе: я — сплетник, или: я — чиновник, но это уже в порядке кокетства, если не самоуничижения. Вообще же человек не верит, что разные импульсы разных его поступков можно покрыть одним словом.

Например, Икс — скандалист, склочник; извне это не подлежит сомнению. Но изнутри он знает, что всякий раз у него были основания для скандала, — и совсем разные. К каждому скандалу он пришел каким-то для него убедительным путем. В одном случае он протестовал против несправедливости, в другом — не выдержали нервы, в третьем — возмутило хамство, в четвертом — он терпеть не может этого типа. И будто все это одно и то же, и все называется склока.

Н. рассказал мне, как он однажды, во время блокады, ударил жену. «Всегда я знал, что есть люди, которые бьют своих жен, и что *они* ничего общего со мной не имеют. Началось это все с неправильно отоваренных карточек, с того, что дочка кричала от голода. Я ударил и хотел ударить еще раз, но споткнулся от слабости... И вообще именно с блокады я понял, что все имеют между собой много общего».

Полярный сатире психологический анализ XIX века брал человека в целом и изнутри. Без остатка детерминировав поведение, он снял с личности вину и возложил ответственность на среду, обусловившую человека. Нет ни плохих, ни хороших, — заявил психологический анализ, — не бывает храбрых и трусов, но, в зависимости от обстоятельств, человек может быть расположен к храбрости или к трусости.

Мы больше этого не хотим. Мы — современники тех, кто бывал расположен сделать себе портсигар из человеческой кожи. Наш детерминирующий анализ имеет

предел, перед которым он останавливается. У зажегших печи Освенцима и у всех им подобных нет психологии; дом их не потрясают несчастья, у них не умирают дети. Они — чистая историческая функция, которую следует уничтожать в лице ее конкретных носителей.

Ну а как же теория ситуаций? Современное этическое чувство не приемлет детерминированности в качестве отпущения вины. Ему ближе глубокие и жестокие слова: «Соблазн должен прийти в мир, но горе тому, через кого он придет».

«Пока не требует поэта...»

Ахматова говорит, что стихи должны быть бесстыдными. Да. Но, быть может, поэты должны быть застенчивыми.

Что делать Пушкину? По своему историческому самосознанию он был русским джентльменом; и он спустил бы с лестницы всякого, кто без спросу сунулся бы в его частные дела. Но вот он, порядочный человек, — в пушкинском, дворянском понимании этого слова — всенародно рассказывает о том, как он плачет, или целует женщину, или как ему больно жить. Еще добро бы слезы и пени, как прежде, принадлежали бы жанру, а человек сам по себе. Но Пушкин именно тот, кто постепенно отделял лирический материал от жанра и передавал его человеку.

Из этой неловкости возникло «Пока не требует поэта...». Потом возник Чарский, чей разговор был самый пошлый. Джентльмен Чарский, объедающийся на дипломатических обедах, нужен для того, чтобы прекрасный его двойник мог говорить о своих муках. Чарский стережет вход в царство *другого* слова, где нет стыда и тайны принадлежат всем.

В стихах переключение происходит автоматически (лирическая же проза — род литературы самый рискованный, подстерегаемый многими соблазнами). Искони словесное искусство — поэзия. Чтоб не было никаких сомнений. Только конец XVIII века, с его *обмирщением искусства* (Гегель), канонизировал прозу. Тогда начались неясности, и Чарский стал особенно нужен. Чарский — это «хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана...».

У Тютчева, например, в этой функции его светское дилетантство, изученное презрением к своим стихам. По-

сле смерти Денисьевой он писал Георгиевскому, ее родственнику: «Вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутреннего чувства, эту постыдную выставкою напоказ своих язв сердечных... Вы знаете, она, при всей своей поэтической натуре, или, лучше сказать, благодаря ей, в грош не ставила стихов, даже и моих — ей только те из них нравились, где выражалась моя любовь к ней — выражалась гласно и во всеуслышание... Вы меня поймете, почему не эти бедные, ничтожные вирши (среди них — «Весь день она лежала в забытьи...»), а мое полное имя под ними я посылаю к вам... для помещения хотя бы, например, в „Русском вестнике“».

Блок так много о себе сказал, что ему необходимо было укрыться от мистических буффонад друзей, провозгласивших вселенское значение Любви Дмитриевны, от фамильярности литераторов и любопытства читающей публики. У него были разные заслоны; в их числе — педантичность. «В комнате и на столе, — рассказывает Чуковский, — у него был такой *страшный* порядок, что хотелось хоть немного намусорить... Вещи, окружавшие его... казалось, сами собою выстраивались по геометрически правильным линиям... Портфелей он не любил и никогда не носил, а все рукописи, нужные для заседаний, обертывал необыкновенно изящно бумагой и перевязывал ленточкой. Все письма, получаемые им от кого бы то ни было, сохранялись им в особых папках, под особым номером, в каком-то сверхъестественном порядке, и, повторяю, в этом порядке было что-то пугающее».

Этот леденящий порядок, очевидно, тоже заграждал вход.

Джентльменство отличало Тютчева от романтиков, Блока от символистов. Романтики спутали жизнь с искусством (неслиянное и нераздельное); поэтому они были абстрактны в стихах, а в жизни бесстыдны. Переписка друзей Станкевича исполнена признаниями, по сравнению с которыми эпистолярная похабщина людей пушкинского круга кажется нам первоначально просто-душной. Когда Белинскому все это стало надоедать, он заявил, что Мишель несносен тем, что с одинаковых позиций рассматривает достоинства холодной телятины и учение Канта о категориях познания.

Романтики расщепили бытие на идеальное и реаль-

ное. Но они хотели, чтобы *та же* личность, качественно не изменяясь, восходила и нисходила от реального к идеальному и обратно.

Герцен хотел подвергнуть суду международной демократии Гервега в качестве любовника своей жены. Романтизм спас Герцена от дуэли. Пушкин же по складу своему был классик, и, как все классики, — формалист в делах чести.

Символисты пытались обновить романтическое сознание, воспроизвести житнетворчество. В XX веке житнетворчество настолько было неуместно, что символисты сами осмыслили его как мистическое шутовство, буффонаду.

Мысль логическая и мысль поэтическая — это борьба с небытием и бесформенностью. Условны поэтому усилия искусством ловить неуловимое; в том числе, например, *поток сознания*. Попытки ввергнуть искусство обратно в хаос, противный его природе победителя хаоса, обличают слабость теоретических предпосылок. Искусство — это *другое*, потому что непосредственное дологическое и доэстетическое переживание жизни есть неразбериха из элементов разного качества, а искусство — организация и единство материала.

В предисловии к «Возмездию» Блок сказал о «нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики». На искусство работает не весь человек, но лишь некоторые функции человека. Некрасов в быту был картежник и покровитель красивых женщин, но то, что он писал о горе народном, было его реальным духовным опытом. Народолюбивые же имяреки — иногда просто врут. Сравнив результаты, можно измерить разницу.

Чтобы понять отношение между литературой и жизнью, надо отделить реальность духовного опыта (здесь требования, предъявленные художнику, неумолимы) от растяжимой эмпирии данных житейских ситуаций.

Поколение на повороте

«Был Пугачев великодушный и бесстрашный мужичий царь...» — писала Цветаева в статье «Пушкин и Пугачев» (опубликована в 1937 году). Это она о хорошем Пугачеве «Капитанской дочери». Был у Пушкина и плохой Пугачев «Истории Пугачева»: «Был Пугачев низкий и малодушный злодей — Пушкин прав, давая его высо-

ким и бесстрашным, ибо тьмы низких истин нам дороже...»

Пушкин Пугачеву как мужичьему царю не сочувствовал. Но он понимал историческую закономерность Пугачева, а в «Капитанской дочке» прибавил к ней фольклорную, легендарную поэтичность, перед которой не мог устоять. Поэтичности нет в «Истории», только в материалах, к ней собираемых, — устных рассказах, народных преданиях, песнях.

Но речь сейчас не о Пушкине — о Цветаевой. Пушкин мыслил в других, не интеллигентских категориях. Цветаева мыслит интеллигентски, с сильнейшей примесью романтизма, который она сохранила в чистом виде от детского восхищения «Орленком» до своих поздних политических увлечений.

Пугачев хороший, потому что он благородный разбойник. Пугачев «Истории» плохой не потому, что он душегуб, но потому, что там он не выполняет норму поведения благородного разбойника. Плохой Пугачев «из страха отдал на растерзание любимую женщину и невинного младенца, на потопление — любимого друга, на удушение — вернейшего соратника, и сам, в ответ на кровавый удар по лицу, встал на колени». В пример ему ставится Стенька Разин, который любимую женщину утопил, собственноручно и очень романтически.

Грехи Пугачева перечислены; остальное не столь уж важно. И, главное, остальное не вызывает вопроса: как же это так, что мы за? Конечно, мы, интеллигенты — гуманисты, мы против жестокостей (неизбежных), но в общем мы за мужичьего царя.

Ефиму Добину также нравится Пугачев — об этом он написал в книге «История девяти сюжетов», предназначенной для подростков. Он поясняет сон Гринева: «Дорожный с черной бородой окажется Пугачевым, и все сбудется: и топоры, машущие во все стороны, и груды мертвых тел, и кровавые лужи. В то же время страшный мужик с черной бородой — посаженный отец Гринева. Так говорит сама мать Петруши (где-то в дальней дали является смутный образ матери Родины). Мать *приказывает* целовать мужичьи руки и *просит* благословения. А «страшный мужик» — ласков и *сам* хочет благословить героя. Предвещены и кровавые события, и указано единственное спасение: подойти под мужичье благословение».

И опять — ни оглядки, ни вопроса. Но я не удивляюсь. Все мы были такие — в пятнадцать лет. Что из того, что в пятнадцать лет...

Но молодые удивляются и задают не заданный в свое время вопрос. На этом участке граница между поколениями отчетливее, чем где бы то ни было. Это не их душевный опыт. Они не пережили ожидание, мечту о революции, то чувство распахнувшейся, взявшей вдруг разбег жизни, с которым я пятнадцати лет, в марте семнадцатого года, ходила (с красным бантом) по улицам Одессы, запруженным мчащимися и ликующими. С приколотым красным бантом я пришла и в гимназию, и классная дама (не перевелись еще классные дамы) неуверенно сделала мне замечание, которое я пропустила мимо ушей.

Объяснить неиспытанным нельзя, потому что вообще нельзя объяснить эмоцию. Человек, который никогда не любил, не может понять, что это такое, — то есть почему люди ведут себя так, как они ведут себя в этом состоянии.

Многие большие люди русской культуры не хотели революции, осуждали революцию. Но несогласие с существующим было опытом всей русской культуры. Все мыслящие были *против*, так или иначе, — и славянофилы, и Достоевский, и Владимир Соловьев. Один Леонтьев был *за*. Поэтому он — со своим эстетизмом — в сущности очень нерусский.

Русский интеллигент находил комплекс несогласия в себе готовым, вместе с первыми проблесками сознания, как непреложную данность и ценность. Потом уже речь шла о том, как совместить это с другими ценностями, даже противоположными. Человек одновременно подвержен разным веяниям своей эпохи; в нем совершается одновременная их интериоризация. Так, сочетание народнических, даже народовольческих традиций с авангардизмом, модернизмом породило в начале XX века новую интеллигентскую формацию, которая привела бы в ужас честных народников 1870-х годов. В «Климе Самгине» Горький отчетливо изобразил эту формацию.

Веяния исходили из разных сфер, но было у них и общее. Общее — идея безмерного расширения личности. Весь русский авангард заглядывал в революцию. Символисты заглянули в 1905-м (некоторые из них еще раньше — юношами). Постсимволисты... Нельзя понять статьи Мандельштама 20-х годов без того, что он рас-

сказал в «Шуме времени» о гимназическом чтении Эрфуртской программы, о духе народничества в семье его друга Бориса Синани. О внедрившемся с детства народо-вольческом идеале Пастернак говорит в поэме «Девятьсот пятый год»:

Это было вчера,
И родился мы лет на тридцать раньше,
Подойди со двора,
В керосиновой мгле фонарей,
Средь мерцанья реторт
Мы нашли бы,
Что те лаборантши —
Наши матери
Или
Приятельницы матерей.

Лаборантши изготавливали бомбы для террористических актов. Ахматова, казалось бы, от этого в стороне, но Ахматова с оттенком удовольствия рассказывала мне о том, что ее мать в молодости была знакома с народо-вольцами. «Моя мать любила говорить про какой-то кружок. Выяснилось потом, что этот кружок — Народная воля. Мама очень гордилась тем, что как-то дала Вере Фигнер какую-то свою кофточку — это нужно было для конспирации». Точно по Пастернаку: «Приятельницы матерей...» От самых неподходящих как будто людей протягивались связующие нити, и не к каким-нибудь там реформаторам, а прямо к бомбометателям.

В 1915 году Маяковский писал:

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого порядочного праздника,
выше вздымайте, фонарные столбы,
окровавленные туши лабазников.

Маяковский, считавший Блока хлипким интеллигентом, не знал блоковского черного наброска 1907 года:

И мы подыдем их на вилы,
Мы в петлях раскачем тела,
Чтоб лопнули на шее жилы,
Чтоб кровь проклятая текла.

Так среди снежных метелей Блока 900-х годов очень явственно маячил хороший Пугачев.

На конец 10-х годов, на канун революции приходится отрочество или ранняя юность моего поколения. Опять сходный набор: эгоцентризм, элитарность, психологиче-

ские изыски, стихи новых поэтов — это хорошо. Пугачев — тоже хорошо, но Софья Перовская еще лучше, потому что, в отличие от Пугачева, — это красота жертвенности. Это жертва собой. Ну а как насчет жертвы другими? И невинными? Это тоже входило в набор.

Бомба, которую метнул Рысаков, царя не убила (убила следующая бомба — Гриневицкого), но между прочим убила подвернувшегося мальчика с корзинкой. Об этом мальчике можно было бы сочинить новеллу. Как он утром первого марта встал, чем занимался дома. Как его послали с корзинкой — что-нибудь отнести или за покупками? Как ему любопытно было поглазеть на царский проезд. Александра II заметили, заметили Гриневицкого, повешенных первомагтовцев, но мальчика с корзинкой никто не заметил. Он и есть страшный символ издержек истории. Но парадокс в том, что, когда мы сочувствовали Перовской, мы были гораздо нравственнее — и в повседневности, и в политических мечтах, — чем потом, когда стали понимать исторические ошибки народников и в понимании затаилось равнодушие. Мы были нравственнее живым опытом иерархии высшего и низшего, пожертвования высшему низшим, что и составляет сущность этического акта.

Взращенные в материальном благополучии, мы не умели дорожить его возможностями. И потому подростки семнадцатого года переход от благополучия к абсолютной нищете как бы и не заметили (при всей моей психологической подозрительности и привычке отыскивать спрятанные мотивы, говорю твердо: не заметили), не обратили внимания. Головы были совсем не тем заняты. Да и среди старших разговоров об этом не помню. Считалось неприличным, «буржуазным». Пришел исторический катаклизм, всеобщий (разорение одной семьи переживалось бы совсем иначе). И с пеленок были воспитаны в стыде за свои преимущества. Сами от них не отказывались, но уж если их отобрала история — не жаловаться же на историю, когда она прекратила зло.

Интеллигенция как группа в деле освобождения народа имела свой групповой стимул — социальной активизации или даже реальной власти. Но каждый в отдельности субъективно совершал этический акт, приобщаясь к делу обделенного брата. Вернем долг обделенному нами брату! — который, может быть, уничтожит нас с нашей культурой вместе. Эта герценовская тема («С того берега»), тема русской интеллигенции неумолч-

но звучит у Блока. Она же пробивалась у Мандельштама:

За гремучую доблесть грядущих веков...

Тяжеловесный Брюсов сказал все это в лоб:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном...

(«Грядущие гунны»)

Пусть корень самоутверждения личности один, но он приносит плоды разного вкуса. Самоутверждение эгоистическое и самоутверждение альтруистическое — это разные переживания. Готовность к жертве — особая эмоция, вроде любви, потому что она может быть направлена только вовне. Властность, жертвенность, догматика — строительный материал для типологии людей народовольческого толка. Понятно, что подростки 10-х годов выбирали для своей политической мечты жертвенный тип.

Итак, до в моей голове (беру себя как явление типическое) царил удивительная смесь из модернизма, индивидуализма, статей Толстого о вегетарьянстве (описание бойни пронзило), Софьи Перовской... Пугачев не был моим героем, но как-то само собой разумелось, что это тоже правильно.

В месяцы Февральской революции детский максимализм сработал естественно. Мимо презираемых кадетов, мимо Керенского (очень не нравилось, что он «все целуется») относилось все дальше влево. Так было неоспоримо, что солдаты должны кончать войну и идти добывать землю.

После психологическая карта изменилась. Произошло перемещение составных частей. Тот ценностный центр, в котором индивидуализм и модернизм скрещивались с народолюбием, расщепился на два центра, сопряженных и противостоящих. То, что представлялось освобождением, расширением, сразу предстало запретом. Одно из первых восприятий — увешанные пулеметными лентами матросы. Кучками они ходили по городу и входили в любую квартиру, если хотели. Это внушало чувство беспомощности, отчужденности. Индивидуалистический элемент определился резче, сознательнее, произвольно встал на свою защиту. Это было не отказом от

революции, но, напротив того, наброском судьбы, ею порожденной, диалектически с ней сопряженной.

В этих психологических микропроцессах отразились большие процессы расслоения молодой интеллигенции конца 10-х годов. В одной и той же социальной среде формируются разные исторические характеры — в зависимости от ситуации, от личных данных, от случайностей. Но этот набор формаций не безграничен. Личные психологические свойства укладывались в несколько разновидностей, образуя стойкую типологию. В основе этой типологии разные отношения между кровной связью со старым миром и традиционным от него отталкиванием (то и другое от молодых ногтей).

Из той же среды, из той же иногда семьи одни шли в комсомол, другие в эмиграцию или фронт. Третьи оставались в синкретическом состоянии; это очень существенный и распространенный тип, развившийся потом в «попутчика». Он-то и стал основным персонажем эпопеи шатаний, приближений и удалений, интеллигентской эпопеи 20-х, отчасти 30-х годов. Разные начала тогда еще бродили и еще проявлялись многозначно. Но главное среди брожения было найти *точку совместимости*. На совместимость работали разные социально-психологические механизмы. Основными, вероятно, были три.

Из них первый — это прирожденная традиция русской революции, та первичная ценностная ориентация, на которую наслаивалось все последующее.

Второй механизм — желание жить и действовать со всеми его сознательными и бессознательными уловками. Тогда было много талантливости и силы, и сила хотела проявляться. Проявляться помогала замороженность атмосферой 30-х годов. Замороженность позволяла жить, даже повышала жизненный тонус, поэтому она была подлинной, искренней — у массового человека и у самых изощренных интеллектуалов. Молодой Гегель, увидев Наполеона, говорил, что видел, как в город въехал на белом коне абсолютный дух. Я помню разговоры Бор. Мих. Энгельгардта. Совсем в том же, гегелевском, роде он говорил о всемирно-историческом гении, который в 30-х годах пересек нашу жизнь (он признавал, что это ее не облегчило). Пастернака упрекали, но надо помнить: телефонный провод соединял его в тот миг со всемирно-исторической энергией.

Замороженность возрастала с интенсивностью желания жить и действовать. Наглядно это можно было из-

мерить реакциями Григ. Ал. Гуковского: он был сокрушительно активен, и его мысль — очень сильная — возбуждалась, как возбуждается страсть. Встречались и незавороженные. Большею частью это были люди слабого жизненного напора, не нуждавшиеся в оправдательных понятиях для возможности действовать. Напротив того, им нужны были оправдательные понятия, чтобы отпустить себе собственную бездеятельность, — подтвердив, что действовать все равно невозможно.

Третьим из основных механизмов совместимости было чувство конца старого мира. Я говорю не о поддающихся логике соображениях (это само собой), но о глубинном переживании конца и необратимого наступления нового, ни на что прежнее не похожего мира (недолговечный нэп спутал, но не искоренил это переживание). Он трудный (в то же время есть в нем какая-то облегченность обнаженности), но он есть единственная непрекаемая данность, реальность, в которой нужно жить иначе, чем жили, чем живут сейчас за ее пределами.

Мужчины и женщины этого мира иначе одевались, иначе сходились и расходились — среди вещей, названных новыми именами. Не гимназия, а школа, не солдат, а красноармеец. Французская революция тоже испытывала эту потребность: «Здесь клички месяцам давали, как котятм...» Ни французы, ни мы не думали о том, что имена возвращаются. Что мы еще увидим свадьбы или белые передники школьниц.

Типовой участник исторического процесса, о котором здесь идет речь, нисколько не был монолитен. Он попережку утверждал и отрицал, отталкивался и примирялся. Понять жизнь и литературу тех лет и поведение больших людей этой литературы можно только помня: человек не есть неподвижное устройство, собранное из противоречивых частей (тем более не однородное устройство). Он — устройство с меняющимися установками, и в зависимости от них он переходит из одной ценностной сферы в другую, в каждой из них пробуя осуществиться.

Люди меряют свою действительность разными мерами. Мерой абстрактного идеала разумного и справедливого, мерой своих групповых интересов и вожелений, прагматической мерой реальной необходимости и возможности, мерой своих вкусов, культурных и нравственных навыков и пристрастий. На каждом из этих сосуществующих уровней рождаются суждения о действительности.

Так было с Пушкиным в 30-х годах. Одновременно ему были даны: отвлеченный, с ранних лет усвоенный, просветительский идеал разумного; конкретный, и столь же недостижимый, идеал сословного (на английский манер) парламентаризма; непререкаемая (после крушения декабристов) реальность николаевского самодержавия; надежда (тщетная) на то, что разовьются в этой системе начатки культуры и разумной государственности; отвращение к тупым и грубым формам этой действительности.

Есть эпохи, когда уровни сближены, уравновешены. Но есть моменты резких исторических разрывов между необходимостью и идеалом, между идеалами и интересами, между прагматикой поведения и нравственными предпочтениями.

Люди 20-х годов в стихах и прозе, в дневниках, в письмах наговорили много несогласуемого. Но не ищите здесь непременно ложь, а разгадывайте великую чересполосицу — инстинкта самосохранения и интеллигентских привычек, научно-исторического мышления и растерянности.

Есть несравненный стихотворный документ времени — «Высокая болезнь» Пастернака. В ней есть все что угодно по поводу интеллигенции и революции и вовсе нет желания свести концы с концами. Поэтому она действует так магически. Интеллигенция и революция — тема Блока. Но у Блока оценочные акценты расставлены твердо: на стороне революции всегда правда, на стороне интеллигенции — первородный грех преимуществ перед обделенным братом. У Пастернака акценты не расставлены; вернее, они поставлены по обе стороны.

«Высокая болезнь» — стык всех уровней старинтеллигентского сознания, опрокинутого в события, в факты жизни.

Интеллигентское самоотрицание:

Мне стыдно и день ото дня стыдней,
Что в век таких теней
Высокая одна болезнь
Еще зовется песнь.

Интеллигентское самоутверждение (групповое):

Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены и сойду.

Это лирическое самоутверждение и самоотрицание — взгляд на поэта изнутри самого себя. Но «Высокой болезни» присуща скользкая точка психологического отсчета. То, что было видно изнутри, сгущается в извне видимый образ уже не поэта только, но вообще человека сходящей со сцены «среды».

А сзади, в зареве легенд
Дурак, герой, интеллигент...
...А сзади, в зареве легенд
Идеалист-интеллигент
Печатал и писал плакаты
Про радость своего заката.

Лирический взгляд претворен в исторический. «Глупость» этого человека — высокоисторическая глупость. Без «глупости» он не был бы героем; во всяком случае, не был бы интеллигентом.

«Высокая болезнь» в высшей степени произведение 20-х годов, когда не только мыслили исторически, но исторически чувствовали, переживали жизнь.

От поэта, от интеллигента и дурака поэтическое движение ширится до охвата существования, но в свою очередь расслоенного на планы. Жестокие и плоские черты измельченной повседневности, но тут же ленинский разговор с историей накоротке — эпический прорыв в историю:

Рождается троянский эпос...

Молодые люди высокомерны. В свете будущего (оно уже стало прошлым) им все ясно; иногда им даже мерещится: дурак, герой, интеллигент, — не просто ли дурак? Но социальная жизнь всякий раз существует, как таковая (не в свете будущего), и, как таковая, бывает продуктивна или непродуктивна.

Русская интеллигенция, «сошедшая со сцены», — это тип культуры со многими несогласуемыми вариантами (от революционных демократов до либеральных присяжных поверенных). В свете будущего она ошибалась, как ошибались в свете будущего все известные нам культуры (мы ведь не попрекаем античность многобожием, но любимемся изображениями ее богов).

Эта русская интеллигенция — культура, продуктивная умозрением, искусством, высоким моральным опытом. Она не могла бы делать свое дело без созидającego ума и без исторической «глупости».

В мучительных оксюморонах «Высокой болезни» запечатлен человек среды, той самой, которая твердила наизусть декадентские стихи, поклонялась Софье Перовской и допускала, что Пугачев — это тоже правильно.

Разговор о поэтах

— Розанов, кажется, говорил, что есть писатели, которые смотрят в зеркало, когда пишут, и писатели, которые не смотрят.

— Это отчасти, вероятно, то, что мы называем лирическим героем (пренадоедливый термин). Блок смотрел в зеркало, Маяковский смотрел, Ахматова... А Пастернак смотрел?

— Пастернак смотрел, но, к счастью, безуспешно. Он ведь вроде мамонта. Ну представьте себе — мамонт топчется перед зеркалом... Что он там может увидеть?

— Мандельштам до невероятного обходился без зеркала. И сознательно. Так он понимал современного поэта; о чем и говорил в стихах и прозе. А все же... Не было у него таких соблазнов?... Таких аспектов саморассмотрения? Аспекта трагического поэта, гонимого...

— Нет, знаете, стоило прийти приятелям и принести ему вина и немного еды, он забывал сразу, что он трагический поэт.

Мандельштам — поздний Мандельштам — был убежден, что современный поэт — это не тот, кто высится над людьми, или отличается, или отделяется... Но это — один из всех, понимающий один за всех. И из всех типовых судеб судьба его самая типовая.

Г. С. написал мне: когда поэт пробует быть *как все*, — у него это все равно не получается.

Конечно, не получается... Поэт не может быть как все. Но современный поэт должен этого хотеть. Чем он и отличается от романтика.

Люди декадентской культуры в быту, не сморгнув, выносили ситуации, от которых человек должен лезть на стенку. Отличительное их свойство — железные нервы.

В произведении высокого искусства бывает свой обман зрения (эмпирического зрения). В «Смерти Ивана Ильича» обман зрения состоит в том, что смерть является как бы личным и исключительным опытом Ивана Ильича. Все прочие — жена, дочь, врачи, сослуживцы даны так, как будто они-то никогда не умрут и не испытывают предсмертной муки. Поэтому они так противны Ивану Ильичу и читателю.

Индивидуализм в культуре существовал как массовое явление (романтики, потом декаденты). Индивидуальные индивидуалисты нерелевантны.

Большие поэты не думали о «самовыражении». Они слишком полны тяжестью общего, которую приходится им нести. Это бремя знали и Пушкин, и Блок (зато собственной уникальности радовался Эллис). Гете (у Эккермана) упорно возвращается к мысли о том, что поэт почти все получает в наследство — и кое-что добавляет от себя.

«Сестра моя жизнь» — редчайший в мировой лирике случай декларативно прямого утверждения счастья жизни. (Ахматова говорила: «Стихи — это рыдание над жизнью».) Но любовь и в этой оптимистической книге конфликтна, неблагополучна.

Когда писатель умеет писать, ему нужно найти *о чем* писать. Опыт (социально-биографический и укорененный в традиции) выкристаллизовывается в идею произведения.

Происходит кристаллизация по-разному. У Достоевского выработалась идея противостояния России праведной и России богоборчества и нигилизма. Скрещение этой идеи со злободневными, даже газетными фактами породило сюжеты, конкретные замыслы произведений. Их предвиделось столько, что жизни на них не хватало, — и не хватило.

У Толстого же не было пожизненного запаса. И он в промежутках каждый раз мучился и отбрасывал не-

удающиеся пробы в ожидании пока очередной личный нравственный опыт дойдет в нем до состояния книги.

Пушкину тему сначала подавала традиция или игра с традицией («Руслан и Людмила»). Потом началось преломление эпохальных идей: судьба *молодого человека* (южные поэмы, «Цыганы», «Онегин»), историзм («Борис Годунов»). В 30-х годах — историзм, уже неотделимый от современной политической мысли и действительности. Кристаллизация огромного этого опыта — «Медный всадник». «Медный всадник» — история, политика и повседневность в неслыханном слиянии.

Романтизм, не выходящий за свои пределы, более всего поражает инфантильностью. Это может быть талантливо, занимательно, но это нельзя читать всерьез — ни «Атала», ни «Рене», ни «Жана Сбогара» и проч. Между тем то, что сделано до романтизма, нисколько не инфантильно. «Принцессу Клевскую», «Опасные связи», «Манон Леско» мы воспринимаем без скидки, без всякой историко-литературной усмешки или снисхождения.

Эмма Гервег в письме к Нат. Алекс. Герцен упрекала ее в «сердечном дилетантизме». Очень хорошая формула.

Мы воздаем почести храбрым людям, спокойным перед смертельной опасностью.

Но когда старики, которые скоро умрут, думают не об этом, но о разных делах и развлечениях, это принято считать не храбростью, но малодушием.

Недавно где-то — не помню где — попалась мне фраза: суть не в том, чтобы удовлетворять желания, а в том, чтобы иметь желания.

Наряду с обыкновенной завистью существует особая зависть беспринципных и потерявших себя к высоким неудачам и страданиям.

У снов есть свои законы.

Старые видят себя молодыми. То есть осознают себя, — потому что человек *себя* во сне *не видит*.

У Фета:

И снится, снится: мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела...

Второй закон — мертвые во сне всегда живые (об этом писал Пруст), только в общении с ними есть что-то тревожное, какая-то непроявленная подоплека.

Третий закон — цель наших устремлений предельно близка, но ее почему-то, непонятно почему, нельзя достигнуть. Мы куда-то идем и не можем туда попасть, мы ждем и не можем дождаться, ищем и не можем найти. Согласно этому закону сделан «Замок» Кафки.

Повторяющийся мой сон. Я в каком-то чудесном городе. Но я его не видела. Не выхожу почему-то из какой-то квартиры. Пора уже уезжать. Надо бы выйти посмотреть — это так вожделенно. Но уже время упущено.

В снах старые молоды, мертвые живы, достижимое недосыгаемо. Достижимое недосыгаемо у одних сновидцев, у других — недостижимое достижимо. Потому что есть люди, которые видят во сне исполнение желаний. Я не из их числа.

Русская традиция отречения от своих творений — гоголевская, толстовская — подхвачена была Пастернаком. В ней таится своего рода неуважение к читателю, для которого эти творения стали высоким духовным опытом.

На Западе писатели естественно обращались к элите и довольствовались элитой. Нашим же непременно подавай демократического, массового читателя. Об этом читателе мечтали Мандельштам, Пастернак. А. К. Гладков в своих мемуарах рассказывает, что в эвакуации Пастернак жадно, неотступно расспрашивал его, как это сделать так, чтобы написать пьесу, имеющую широкий успех.

— Как это так у вас получается?

Мандельштам тоже хотел, чтобы его непременно читали инженеры и вообще люди. Он не любил и потому не замечал своих реальных читателей.

Когда доходит до беды, самая плохая семья удобнее самых лучших друзей. Друзья, получавшие от человека

удовольствие, вдруг должны с ним маяться. Неприятный переход, требующий необязательных усилий с одной стороны и чувства вины с другой. Плохой же семье он и без того надоел. Так что все на месте.

Две формы обращения с литературными ценностями прошлого — оплевывание и облизывание: Достоевский, Фет, Блок. . .

Вопросов нет. . .

Ал. Кушнер

Человек сам не выдумывает вопросы. . . Они зарождаются в окружающей социальной атмосфере. Даже проблема смерти в иные периоды неактуальна, в другие же нестерпимо существенна. Наступает возраст, когда вопросов больше нет; в том смысле, что нет ни вопросов, ни решений, которые еще могли бы изменить жизнь. Человек для себя — очень, конечно, субъективно, — уже знает последнюю правду. И меру всех от нее отвлечений.

Вопросов нет. . . Как хорошо, когда еще есть неразрешимые вопросы.

Вопросы человеку внушают те культурные системы, в которые он включен. Вопросы о смысле жизни и смерти, о справедливости, об обязательности этического акта, о вере и неверии. . . В истории русской культуры особенно ясно видно, как (в конце 1830-х годов и на многие десятилетия) приходит интеллигентское сознание со всем набором безотлагательных вопросов, со всей безотлагательностью усилий их решения. Во времена моей юности существовала еще активная инерция этого сознания с основными его слагаемыми.

Мое поколение успело еще испытать эту принудительность решений, без которых как будто и жить невозможно. Оказалось потом, что возможно. Нам досталась жизнь слишком крутая для избыточной проблематики. Благо тем, кому она оставила хотя бы насущный минимум нравственных сомнений.

Под конец выясняется — вопросов нет, потому что нет порождающего их культурного поля; в том числе вопроса смерти — как вопроса жизни, ее смысла или бессмыслицы.

В известном возрасте смерть из теории становится практикой. Проходит философский ужас (он особенно силен в молодости). Остаются реакции почти физические и зависящие от темперамента. Физический страх может

быть притупленным у людей пониженного напора, заторможенных; и особенно нестерпимым может быть у людей чувственных. Впрочем, есть тип витальных людей, которые приходят к чувству истощенности, пограничной полноты опыта. Чувственный человек боится умирания, интеллектуальный — небытия.

Римское самоубийство Лили Брик. В 86 лет — удивительно! Самоубийство обычно акт молодости, сохраняющей еще свежесть воли и чувства, которые восстают против унижения, страдания. Не согласны.

Она сломала шейку бедра и поняла, что ходить больше не сможет. Соседи по даче рассказывали, что нашли ее в кресле с пером в руках. Записка, традиционная, с прощанием и объяснением причин, написана была ясным почерком. Она не могла не вспомнить Маяковского. А внизу очень большими и уже шатающимися буквами приписано было: *небутал*.

Что это? — запоздалое сожаление, попытка облегчить задачу спасающим? Не обязательно. Теряя сознание, могла еще захотеть смутно что-то договорить, уточнить, подать последний сигнал.

Грядущей смерти годовщину
Меж них стараясь угадать...

Странно, что мне всегда было легче узнать о самоубийстве человека, чем о любой другой форме смерти. Только самоубийцу она не тащит на привязи, как быка на бойню. Только он одолел тайну судьбы, сам выбрал себе «годовщину». Если бы только знать за собой эту силу, эту возможность, можно ведь жить не боясь ничего — болезней, беспомощности, деградации, самой смерти.

Достоевский уже сказал это Кирилловым: перестанем бояться и будем как боги. У Достоевского, как всегда, это в наивысшем регистре. А можно и попроще...

Ну а как же страдания, которые довели человека? Страдания — это из области жизни и это вопросы другого ряда.

Когда-то меня восхищало «Детство Люверс». Сейчас читаю эту прозу Пастернака равнодушно. Проза поэта в буквальном смысле. То есть те же слова; но нужные отношения между ними не возникают, — потому что нет тесноты ряда. Прозе же эти слова мешают быть прозой.

Чуковский был очарователен, и он был очарователь. Он был эстетическим фактом, артефактом. Со своей внешностью, столь многократно отраженной в карикатурах, — нескладно длинный, с огромным носом и огромными лапами, — он был красив и изящен.

То, что он говорил человеку ласковые слова и в то же время или вслед за тем его поносил, — общеизвестно. Именно общеизвестно. На то и рассчитано. Главный его фокус парадоксально состоял в том, что он показывал двойное дно своих отношений.

Первые мои встречи с Чуковским, еще молодым Чуковским, относятся к 1924 году, когда он меня поощрял и напечатал в своем журнале (закрытом на третьей книге) мою первую рецензию; последние встречи — это Переделкино, незадолго до его смерти.

На девятом десятке он физически постарел, конечно, но приемы разговора остались совершенно те же. И то же изящество.

Ахматова считала Пастернака удачником по природе и во всем — даже в неудачах.

У А. А. был свой вариант (совсем непохожий) эпизода, рассказанного Пастернаком в его автобиографии («Люди и положения»). Излагала она его так: четырехлетний Пастернак как-то проснулся ночью и заплакал, ему было страшно. В ночной рубашке, босиком он побежал в соседнюю комнату. Там его мать играла на рояле, а рядом в кресле сидел старик с бородой и плакал. На другой день мальчику объяснили, что старик — это Лев Толстой.

— Боренька знал, когда проснуться... — добавляла Анна Андреевна.

— Какие прекрасные похороны, — говорила она о стихийных похоронах Пастернака, когда Рихтер, Юдина, Нейгауз, сменяя друг друга, играли на домашнем рояле.

Какие прекрасные похороны... Оттенок зависти к последней удаче удачника.

Ахматова сказала мне как-то, что стихотворение «Не недели, не месяцы — годы / Расставались...» хочет переделать. Вместо: «Больше нет ни измен, ни предательств...» — «Больше нет ни обид, ни предательств...»

— Почему, Анна Андреевна?

— Потому что измену простить можно, а обиду нельзя...

Строка, однако, осталась неизменной.

Анна Андреевна утверждала: «Борис читал Рильке, но не своих сверстников. Мои стихи он никогда не читал».

Я, понятно, не верила этому и возражала. После выхода «Из шести книг» (А. А. послала экземпляр Пастернаку) она сказала мне с торжеством:

— Получила восторженное письмо от Бориса — доказательство, что он, в самом деле, моих стихов не читал. Он захлебнулся, открыв у меня замечательные строки:

На стволе корявой ели
Муравьиное шоссе.

Так ведь это в «Вечере» напечатано — 1912 год.

Существуют стихи не то что ниже, а вообще вне стихового уровня. И в краю безграничной раскупаемости книг — тучные их тиражи лежат нераскупленные на прилавках. Слова в них — и бытовые, и книжные — никак не трансформированы. Просто словарные слова, с которыми решительно ничего не случилось оттого, что они (по Тынянову) попали в единый и тесный ряд. Нет, все же случилось — механическая ритмизация не позволяет им с достоинством выполнять свое нормальное коммуникативное назначение.

Но есть и стихи, где трансформированное слово, поэтические ходы мысли, стиховые средства — всё на месте. Тут-то и начинается беда — драма стихов, соответствующих уровню, норме, и притом необязательных. Бывали периоды поэтического расцвета и, главное, выраженных направлений, когда посредственные поэты служили хором для корифея или материалом для школы. Самоцельного же существования посредственные стихи не выдерживают.

Проза — другое. Проза может оправдать себя сообщением интересного, размышлением, увлекательным сюжетом. Но стихи — это опыт жизни в магическом кристалле обнаженного смысла. Он обнажается в силу двух противоположных свойств: стихотворные слова выделены и одновременно взаимозаражаемы, взаимозаряжаемы. В «Разговоре о Данте» Мандельштам говорит, что

поэтическое слово — «пучок» смыслов, «и смысл торчит из него в разные стороны...».

Настоящее стихотворение — до краев переполненное мгновенье, блиц-открытие жизни (открытие называют также миром поэта, картиной мира, узнаваемостью поэта).

В поэтическом слове проявлены ценность и значение вещей. Поэтическое значение может быть иносказанием (символисты возвели это в теорию и систему). Но современное сознание ищет в стихе не иносказание, а свержение. Явление, вещь означают самих себя, но означают и другое, рождающееся из пучка, из семантических пересечений. Одномерная вещь переводится на язык этих пересечений. Подобный процесс, с меньшим напряжением, может совершаться и в прозе.

Ценность и значение — понятия общего, социального порядка; единичный человек не может их добыть из себя. Стихи выражают поэта в его погруженности в культуру, в социум. Отношения между поэтом и его культурой складывались по-разному. Где найти меру неотъемлемости общего и меру независимости личного?

Как-то я излагала Кушнеру соображения о культурном подключении. В некий момент юный писатель подключается к существующим направлениям, школам, эпохальным идеям (философским, общественным, общекультурным, литературным). Так он начинается. А потом он может добавлять, изменять, сам основывать школы.

Как быть поэту без поэзии и без культурного контекста? Извлекать аспект мира из самого себя — трудно это или невозможно?

Кушнер ответил мне тогда, что не в том дело, что подключаться можно к содержимому жизни, — его хватает. Но точка зрения на жизнь — чья она в таком случае? Она не может быть точкой зрения одного, данного человека, как не может быть язык человека его единоличным, не принадлежащим обществу языком. Может быть, писателю, помимо литературных направлений, достаточно выразить точку зрения социального пласта и своих *сопластников* (формула Герцена).

Сейчас в западном мире убывают эпохальные идеи, школы (по большому счету). Давно уже на смену большим стилям, чередовавшимся на протяжении XVII—XX веков, не приходит новый, потребовавший бы нового термина. Может быть, все это перерождение форм культурного процесса. И оно позволяет, обходясь без направ-

лений, брать жизнь, определенную только самыми общими историческими предпосылками и ожиданиями сопластников. Если так, то литературные факты оказываются в своем причинном ряду. Тем самым отношения с историей приведены в порядок.

У каждого поэта есть свои опасности. У плохих (в сущности непоэтов) — опасность нетрансформированного слова. У некоторых — опасность чрезмерно трансформированного; оно порой совсем отрывается от своей реалии, теряет поэтому сопротивляемость, упругость и становится произвольным. Есть и опасность обратная — обнажение смыслового механизма (вспомним обнажение приёма), когда слишком очевиден становится поэтический замысел.

Опасное положение молодых и относительно молодых поэтов состоит еще в том, что слишком трудно выбираться из семантического круга, очерченного поэзией, пришедшей на смену символизму. Особенно всепроникающей четверкой: Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Цветаева.

Великие поэты — это не те, которые пишут самые лучшие стихи. Совмещаться это может (Пушкин, например), но необязательно.

Великий поэт — это тот, кто шире всех постиг «образ и давление времени» (как говорил Шекспир). Для русского двадцатого века это Блок — как для девятнадцатого Пушкин, — и никто другой в такой мере. Можно больше любить стихи других современников Блока. Не в том дело. Блок вообще не поэт отдельных стихов; он *явление* в целом.

Он замыкает собой ряд русских писателей, которые отвечали на все и за все — Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов...

Любовь к Пушкину (непонятная для иностранцев) — верный признак человека русской культуры. Любого другого русского писателя можно любить или не любить — это дело вкуса. Но Пушкин как явление для нас обязателен. Пушкин — стержень русской культуры, который держит все предыдущее и все последующее. Выньте стержень — связи распадутся.

Историко-литературные работы удаются, когда в них есть второй, интимный смысл. Иначе они могут вовсе лишиться смысла. Знаю это по грустному опыту. Есть и в числе моих работ возникшие по случайному поводу или как вообще возможная научная задача — и это не годится.

В ранних работах был смысл принадлежности к опоязовской школе, к течению, которое отвечало моему антиромантизму, — в этом и был для меня его психологический смысл.

Так возник Вяземский, интимно, вместе с моими по образцу Вяземского задуманными записными книжками. А потом пошла профессиональная инерция, — раз человек занимался прозой Вяземского, следует ему, естественно, заняться и стихами.

Первый замысел книги о «Былом и думах» был очень личным — промежуточная литература. Это в книге и есть органическое. По законам профессионального бытия скоро становишься специалистом по Герцену, который комментирует в «Литнаследстве» письмо Герцена к неизвестному корреспонденту.

«О психологической прозе» — самая интимная из моих литературоведческих книг. Там говорится о промежуточной литературе, о важных вопросах жизни, о главных для меня писателях.

Труднее судить о чужих скрытых мотивах и импульсах, но кое-что поднимается на поверхность. У Гуковского в ранней молодости (мы как раз тогда познакомились) был особый комплекс. Туда входила разная архаика, вкус к дворянскому укладу русской жизни. Эта наивная, задиристая позиция принесла, как ни странно, отличные плоды — открытие литературы русского XVIII века, работы очень личные, но с интимностью, зашифрованной высоким профессионализмом.

С Бахтиным я встречалась мало. Но личный смысл его ученых трудов проступает. Бахтин, очевидно, был человек полифонический и диалогический. В частности, он издал две книги не под своим именем. З. Г., общавшаяся с Бахтиным в Малеевке, со свойственной ей нецеремонностью, спросила его прямо — почему он печатался под чужими именами. Бахтин ответил, что это его друзья, к которым он хорошо относился, и почему бы ему было не написать от их имени книги. Почему бы и нет?

Б. — душеприказчик Бахтина — считает, что казус сложный, что просто заменить при переиздании имени

Волошинова и Медведева именем Бахтина нельзя. Потому что эти книги написаны иначе.

Они написаны полифоническим человеком.

Есть сюжеты, которые не ложатся в прозу. Нельзя, например, адекватно рассказать прозой:

Человек непроницаем уже для теплого дыхания мира; его реакции склеротически жестки, и о внутренних своих состояниях он знает как бы из вторых рук. Совершается некое психологическое событие. Не очень значительное, но оно — как в тире — попало в точку и привело все вокруг в судорожное движение. И человек вдруг увидел долгую свою жизнь. Не такую, о какой он привык равнодушно думать словами Мопассана: жизнь не бывает ни так хороша, ни так дурна, как нам это кажется... Не ткань жизни, спутанную из всякой всячины, во множестве дней — каждый со своей задачей... Свою жизнь он увидел простую, как остов, похожую на плохо написанную биографию. И вот он плачет над этой непоправимой ясностью. Над тем, что жизнь была холодной и трудной. Плачет над обидами тридцатилетней давности, над болью, которую не испытывает, над неутоленным желанием вещей, давно постылых.

Для прозы это опыт недостаточно отжатый, со следами душевной сырости; душевное сырье, которое стих трансформирует своими незаменимыми средствами.

В старости не следует (по возможности) бояться смерти, потому что из теоретической области смерть перешла в практическую. В старости нельзя жаловаться, потому что кто-нибудь может в самом деле пожалеть... Нельзя опускать руки, потому что в старости это жест чересчур естественный.

Мы завидуем молодости — нет, не ее весельям. Молодость мы испытали в свое время и знаем, как она нерадостна и пустынна. Мы завидуем праву ее на страх, на чужую жалость, на глупость, на слабость и слезы в ночи... Ей можно, потому что где-то, на большой глубине, она не уверена, что все окончательно и всерьез. Неуверенность эта прокладывает тайные, путаные пути даже самоубийству; статистика ведь свидетельствует, что самоубийцы в большинстве своем — молоды.

Вот какие права дарованы юности. Мы же, если хотим жить, должны быть очень бодрыми и гордыми.

В годы войны люди жадно читали «Войну и мир», — чтобы проверить себя (не Толстого, в чьей адекватности жизни никто не сомневался). И читающий говорил себе: так, значит, это я чувствую правильно. Значит, оно так и есть. Кто был в силах читать, жадно читал «Войну и мир» в блокадном Ленинграде.

Толстой раз навсегда сказал о мужестве, о человеке, делающем общее дело народной войны. Он сказал и о том, что захваченные этим общим делом продолжают его даже произвольно, когда они, казалось бы, заняты решением своих собственных жизненных задач. Люди осажденного Ленинграда работали (пока могли) и спасали, если могли, от голодной гибели себя и своих близких.

И, в конечном счете, это тоже нужно было делу войны, потому что наперекор врагу жил город, который враг хотел убить.

Об этом кое-что здесь рассказано.

Мне нужно было показать не только общую жизнь, но и блокадное бытие одного человека. Это человек суммарный и условный (поэтому он именуется Эн), интеллигент в определенных обстоятельствах.

Может быть, все, о чем здесь рассказано, позволит потомку заглянуть в блокаду как бы изнутри.

День ленинградской весны 1942-го. Впрочем, слово «весна» звучало странно. Хлебный паек повысили, по размороженным улицам нерешительно ходили трамваи. Немцы перестали бомбить, но каждый день, несколько раз в день обстреливали город. Самые сильные и жизнеспособные уже умерли или выжили. Хилые продолжали замедленно умирать. Слово «весна» звучало странно.

Просыпается Эн, блокадный человек, по состоянию зрения не подлежащий мобилизации. Прошлым летом он просыпался иначе — всегда в шесть утра, от звука репродуктора, для общего пользования установленного в коридоре. Потом, уже по привычке, он стал просыпаться за десять-пятнадцать минут и лежал, прислушиваясь. Минуты за три, не утерпев, он в пижаме выходил в коридор. Там стояли уже соседи, полуодетые, с жадно-напряженными лицами. Казалось, если диктор своим всегдашним неестественным голосом перечислит радиостанции — это значит, сегодня ничего не случилось особенного... Эн знал — это абберрация, и не мог от нее отделаться. Впрочем, все начиналось не диктором, а коротенькими звонами и паузами, выводившими звуковую фигуру. Никогда мы не слышали более печального звука. Потом перечисление радиостанций с его хрупкой абберрацией стабильности. Наконец, страшно короткая информация (казалось, они становятся все короче), в те дни состоявшая из направлений. И люди с задохнувшимся сердцем стояли у репродукторов, принимая очередное направление. Диктор говорил неестественно медленно, и можно было считать секунды, отделявшие слово от слова, населенный пункт от населенного пункта. Так было летом 1941-го.

Страшная была жадность на информацию. Пять раз в день люди бежали к репродуктору, прерывая любые дела. Они бросались на каждого человека, который хоть на шаг был ближе, чем они, к фронту, или к власти, или к источникам информации. А спрашиваемый сердился на бестолковые вопросы. Потому что спрашивающие хотели узнать совсем не то, о чем они спрашивали. Они хотели узнать, как это бывает, когда война, как это будет...

Отличительной чертой первых дней было это неведение, странным образом смешанное с долгой подготовкой, с долголетним внушением мысли о неизбежности и сокрушительной тотальности события.

Каждый, кто его прожил, помнит свой первый день войны. Воскресенье. Небольшая очередь у пригородной кассы. Рука берет сдачу и картонный прямоугольник билета. И в самый этот миг голос, как будто удивленный (или это не удивление?):

— Там Молотов говорит... Он что-то такое говорит...

Люди уже столпились на подъезде вокзала. Выходили из репродуктора слова, и каждое, независимо от сво-

его смысла, было контейнером предлежащей муки огромной, всенародной муки. Кончилась речь. Возвращаюсь домой, до боли прижимаю к ладони билет, купленный в пригородной кассе. Там сегодня меня ждут на перроне и не дождутся. Не прошло и получаса, а нас уже неудержимо относит от довоенного строя чувств.

Возвращаюсь домой по улицам, будто еще довоенным, среди предметов еще довоенных, но уже изменивших свое значение. Еще нет ни страдания, ни смертной тоски, ни страха; напротив того, — возбуждение и граничащее с легкостью чувство конца этой жизни.

В первый миг совершившегося события показалось, что нужно куда-то ужасно спешить и что ничто уже не может быть по-прежнему. Потом оказалось, что многое пока по-прежнему. Еще ходят трамваи, выплачивают гонорары, в магазинах торгуют обыкновенными вещами. Это удивляло. Чувство конца прежней жизни было сперва столь нестерпимо сильным, что сознание, минуя все промежуточное, полностью сосредоточилось на развязке. В неслыханных обстоятельствах оно не хотело метаться; ему хотелось быть суровым и стойким. Самые неподготовленные не нашли для этого других средств, как сразу начать с конца и примериться к собственной гибели. Они честно говорили друг другу: «Что ж, среди всего неясного самое ясное — мы погибли». Недели две им казалось, что это проще всего остального и что они относятся к этому довольно спокойно. Потом уже выяснилось, что погибнуть труднее, чем это кажется с первого взгляда. И они же потом с усилием, по частям, вырывали свою жизнь у дистрофии, а многие из них сознательно или бессознательно делали общее дело.

Потом репродуктор стали слушать иначе. Обыденнее. Выветрилось это сочетание крайне личного (каждому репродуктор вещает судьбу) с исторически событийным и эпохальным. Чаша сия никого не миновала, и все узнали — какая бывает война. Образовалась новая действительность, небывалая, но и похожая на прежнюю в большей мере, чем это казалось возможным. В ней надо было разобраться. Людям казалось теперь, что судьба их решается не формулами диктора, но фактами гораздо более дробными и близлежащими: занятием пункта Н., батареей, установленной в Лигове, прорвавшейся баржей с хлебом. Зимой же утреннее пробуждение — уже

только включение в ряд возобновляемых страданий, для-ихся до нового сна.

Ремарк в свое время построил роман на том, что съедка гласила: «На Западном фронте без перемен» — в тот самый день, когда на этом фронте погиб его герой. Типовое проявление того индивидуалистического пацифизма, который стал реакцией на первую мировую войну. Люди этих лет (особенно западные) не хотели понимать, что социальная жизнь есть взаимная социальная порука (иначе она только гнет и насилие). Мы же знали, что про тот день, когда любого из нас убьет гитлеровским осколком, — где-нибудь будет сказано: «Ленинград под вражескими снарядами жил своей обычной трудовой и деловой жизнью». Зато каждый здесь говорил: *мы* окружаем Харьков, *мы* взяли Орел... Войска ворвались, закрепились, продвинулись... За формулами суммированных действий — тысячи единичных людей, которые в них участвовали, погибли и не пожнут плодов. А за ними — еще миллионы, которые не участвовали, но плоды пожнут. Что за дело до всего этого погибающим и зачем это им? Незачем. Разумеется, незачем. Только с точки зрения религии мертвому что-нибудь может быть нужно. Но это нужно живому. Живые питаются кровью. Одни как паразиты, другие как честные гости на пиру, ответившие предложением собственной крови. В уклонившихся чувство неполноценности не заглушают ни доводы себялюбия, ни соображения насчет того, что они полезнее на другом участке, ни утверждение своей творческой избранности. Не следует только думать, что понимание законов связи избавило понимающих от практики эгоизма, триумфально ввело их в героическое жизнеощущение. Законы эти оставались ужасными и теоретически непосильными.

В обстоятельствах блокады первой, близлежащей ступенью социальной поруки была семья, ячейка крови и быта с ее непреложными требованиями жертвы. Скажут: связи любви и крови облегчают жертву. Нет, это гораздо сложнее. Так болезненны, так страшны были прикосновения людей друг к другу, что в близости, в тесноте уже трудно было отличить любовь от ненависти — к тем, от кого нельзя уйти. Уйти нельзя было — обидеть, ущемить можно. А связь все не распадалась. Все возможные отношения — товарищества и ученичества, дружбы и влюбленности — опадали как лист; а это оставалось в силе. То корчась от жалости, то проклиная,

люди делили свой хлеб. Проклиная, делили, деля, умирали. Уехавшие из города оставили оставшимся эти домашние жертвы. И недостаточность жертв (выжил — значит, жертвовал собой недостаточно), а вместе с недостаточностью — раскаяние.

Сейчас начинается лето. Благосклонное, нежаркое лето. Каждый день, просыпаясь, Эн испытывает удивительное, еще не изжитое чувство отсутствия страданий. Это первое впечатление дня — и самое лучшее. Ноги, руки спокойно лежат на диване, довольно гладком и мягком. Окно открыто. Ему не холодно, не жарко. Вокруг светло. И светло будет всегда, всю белую ночь напролет. Ему даже не хочется есть. Это, впрочем, уже готовится, это где-то присутствует всегда (как во влюбленном любовь); но об этом пока можно не думать. Эн отбрасывает простыню, подставляя тело светлему, легкому, не холодному, не жаркому воздуху.

Но Эн знает — стоит повернуться на левый бок, к комнате лицом, и он увидит поджидающий его хаос (тогда, впрочем, гуманитары не толковали еще об организации, информации и энтропии). Бытовое столпотворение — тарелка с окурками, выброшенная хаосом из своих недр, пиджак на футляре заглохшей пишущей машинки. Почему? Потому что бессильная дрожь раздражения овладела вчера усталым человеком, и он не смог донести пиджак до более подходящего места. Вещи вообще сползли со своих мест, они мутные, с размытыми границами (значит, без формы). Только на прижатых к стене стеллажах в странном мертвом порядке стоят посеревшие книги. Всё же вещи частью вернули себе свое назначение. Не то что зимой. . .

Враждебный мир, наступая, выдвигает аванпосты. Ближайшим его аванпостом оказалось вдруг собственное тело. Теперь передышка, а зимой оно было вечной потенцией страданий — со своими все новыми углами и ребрами, особенно жуткими для склонных к полноте и борющихся с полнотой посредством молочно-яблочной диеты (раз в неделю). Зимой, пока люди открывали в себе кость за костью, совершалось отчуждение тела, расщепление сознательной воли и тела как явления враждебного внешнего мира. Тело выделяло теперь новые ощущения, не свои. Поднимался ли человек по лестнице (с трудом и в то же время с какой-то новой, мучительной бесплотностью), или нагибался, ища калоши, или вползал в рукава пальто — ощущения были чу-

жие, как бы испытываемые кем-то другим. С истощением отчуждение углублялось. Наконец все раздвоилось странным образом: истощенная оболочка — из разряда вещей, принадлежащих враждебному миру, — и душа, расположенная отдельно, где-то внутри грудной клетки. Наглядное воплощение философского дуализма.

В период наибольшего истощения все стало ясно: сознание на себе тащит тело. Автоматизм движения, его рефлекторность, его исконная корреляция с психическим импульсом — всего этого больше не было. Оказалось, например, что телу вовсе не свойственно вертикальное положение; сознательная воля должна была держать тело в руках, иначе оно, выскальзывая, срывалось, как с обрыва. Воля должна была поднимать его и усаживать или вести от предмета к предмету. В самые худшие дни трудно было уже не только подниматься по лестнице, очень трудно было ходить по ровному. И воля вмещивалась теперь в такие дела, к которым она отродясь не имела отношения. «Вот я хожу, — говорила она, — то есть это, собственно, ходит мое тело, и надо за ним хорошенько следить. Скажем, я выдвигаю вперед правую ногу, левая отходит назад, упирается на носок и сгибается в колене (как она плохо сгибается в колене!), потом она отрывается от земли, по воздуху движется вперед, опускается, а правая в это время уже успела отойти назад. Черт ее знает! — надо проследить, как она там уходит назад, не то еще можно упасть». Это был преотвратительный урок танцев.

Еще оскорбительнее в своей внезапности бывала потеря равновесия. Это не слабость, не пошатывание от слабости, совсем другое. Человек хочет поставить ногу на край стула, чтобы зашнуровать ботинок; он теряет равновесие в эту минуту, со стуком в висках и замиранием сердца. Это тело выскользнуло из рук и хочет упасть пустым мешком в непонятную глубину.

В отчужденном теле совершается ряд гнусных процессов — перерождения, усыхания, распухания, непохожих на старую добрую болезнь, потому что совершающихся как бы над мертвой материей. Иные из них даже незаметны для пораженного ими человека. «А ведь он уже пухнет», — говорят про него, но он еще не знает об этом. Люди долго не знали, пухнут ли они или поправляются. Вдруг человек начинает понимать, что у него опухают десны. Он с ужасом трогает их языком, ощупывает пальцем. Особенно ночью он подолгу не может от

них оторваться. Лежит и сосредоточенно чувствует что-то одеревенелое и осклизлое, особенно страшное своей безболезненностью: слой неживой материи у себя во рту.

Месяцами люди — большая часть жителей города — спали не раздеваясь. Они потеряли из виду свое тело. Оно ушло в глубину, замурованное одеждой, и там, в глубине, изменялось, перерождалось. Человек знал, что оно становится страшным. Ему хотелось забыть, что где-то далеко — за ватником, за свитером, за фуфайкой, за валенками и обмотками — есть у него нечистое тело. Но тело давало о себе знать — болями, чесоткой. Самые жизнеспособные иногда мылись, меняли белье. Тогда уже нельзя было избежать встречи с телом. Человек присматривался к нему со злобным любопытством, одолевающим желание не знать. Оно было незнакомое, всякий раз с новыми провалами и углами, пятнистое и шершавое. Кожа была пятнистым мешком, слишком большим для своего содержимого.

Сейчас тело вышло опять на поверхность. Оно погружалось в воздух, дышало. Это и была передышка.

Вообще все состояло сейчас из трех пересекающихся планов. Где-то в безвозвратном отдалении маячила та жизнь... Она казалась нам крайне неблагоустроенной, когда мы ею жили; а сейчас это было как в сказке: вода, бегущая по трубам, свет, зажигающийся от прикосновения к кнопке, еда, которую можно купить... Существовала память и инерция зимы... Существовала передышка. Передышка в своей непрочности была печальной и нервной.

Пересекаются вещи и жесты, принадлежащие к разным планам. От той жизни гравюра над книжной полкой и на полке глиняный крымский кувшин — подарок. Подарившая сейчас на Большой земле, и воспоминание о ней стало для Эна необязательным и вялым. Зимой в распоясавшемся хаосе казалось, что ваза и даже книжные полки — нечто вроде Поганкиных палат или развалин Колизея, что они уже никогда не будут иметь практического значения (вот почему не жалко было ломать и рубить). Потом вещи начали медленно возвращаться к своему назначению. Эн привыкал к этому тоже медленно и недоверчиво. Это было — как снять валенки. Эн все не вылезал из валенок; ему как-то мерещилось, что валенки — это уже необходимая принадлежность человека. Он дотянул до слякоти, до полной невозможности.

И тогда сменил сбитые, заскорузлые валенки на почти еще не ношенные, со свежим скрипом ботинки. Никто вокруг почему-то этому не удивился. А для Эна это было странным и важным фактом — открывшейся возможностью возвращения вещам их первоначального смысла. Он почти еще ничего не читал, но теперь уже стеллажи, вздымаясь над беспорядком сдвинутых стульев, над пустыми и полными банками на краю письменного стола, — уже предлагали вновь выполнять свое назначение. А автоматический жест, которым Эн заводил на ночь часы и осторожно клал их на стул около дивана (зимой часы эти не шли — замерз механизм), был совсем из той жизни. Зато торопливость, с какой люди теперь, ложась спать, сбрасывали с себя все до нитки, — это было от передышки. В этом была жадность и нервность временного состояния перед второй зимой, думать о которой не хватало храбрости; была в этом зимняя травма неснимаемой одежды.

Обязательно, встав с постели, подойди к окну. Многолетний, неизменный жест утреннего возобновления связи с миром. На заднем плане деревья, подымающиеся над решеткой сквера, трамвайная остановка на повороте, заваленная теперь кирпичом и бревнами. Трамвайная остановка зазвучала по-новому. Сваливаемые бревна бухают, как артиллерийский разрыв; грузовые трамваи, описывая кривую, поют, как воздушная тревога. Люди у остановки отсюда маленькие и торопливые. Они как россыпь школьников на перемене. Удивительно, как среди них могут быть профессора, врачи, на которых робко смотрят пациенты, ответственные работники.

Год тому назад многолетний утренний взгляд из окна получил новый смысл — стал вопросом, обращенным к миру, и ожиданием ответа. Мир в эти дни мог таить все, что угодно, вплоть до самого худшего; и от него хотелось как можно больше свидетельств продолжающегося течения вещей. Трамвай был успокоителем, как голос диктора, объявлявший радиостанцию. Существовал центр, невидимо управляющий красными трамвайными вагонами. Вагоны бежали, центр работал. Рельсы вытекали из него и впадали обратно. Своей дугой каждый вагон был прикреплен к системе, централизован. Сдвинув штору, Эн с облегчением следил, как потрепанный

красный вагон, скрипя, огибает угол, послушный центру, ограниченный рельсами, на привязи у дуги.

В час утреннего возобновления отношений мир явственно представлял в своей двойной функции — враждебной и защитной. То, что давило, что гнало, и отравляло, и жгло, — оно же служило защитой или заменителем зла. Оно служило физической защитой и последним прибежищем и покровом среди страха внутренней изоляции.

Таким год назад был мир при первом взгляде в окно. Потом были долгие месяцы, когда мир ушел из окон, покрывшихся слоем льда.

Покоя той зимой не было никогда. Даже ночью. Казалось бы, ночью тело должно было успокоиться. Но, в сущности, даже во сне продолжалась борьба за тепло. Не то чтобы людям непременно было холодно — для этого они наваливали на себя слишком много вещей. Но именно поэтому тело продолжало бороться. Наваленные вещи тяжело давили, и — хуже того — они скользили и расползались. Чтобы удержать эту кучу, нужны были какие-то малозаметные, но в конечном счете утомительные мускульные усилия. Нужно было приучить себя спать неподвижно, собранно, особым образом подвернув ногу, которая придерживала основу сооружения. Иначе все сразу с неудержимой жестокостью могло поползти на пол. И тогда в темноте, в убийственном холоде придется опять кое-как громоздить сооружение, совсем уже шаткое и негодное. Нельзя было раскинуть руки или приподнять колени под одеялом, или вдруг повернуться, уткнув лицо в подушку. То есть тело и нервы полностью никогда не отдыхали.

В своих квартирах люди боролись за жизнь, как борются погибающие полярники. Утром они просыпались в мешке или в пещере, которую с вечера устраивали из всех вещей, какие удавалось на себя натащить. Просыпались в четыре часа, в пять. За ночь удавалось согреться. А вокруг стоял холод, который будет весь день неотступно мучить. Все же люди с нетерпением ждали — даже не утра, потому что утро (свет) наступало гораздо позже, — они ждали повода встать, приближаясь к началу нового дня, то есть к шести часам, когда открываются магазины и булочные. Это не значит, что человек к шести часам уже всегда отправлялся в булочную. На-

против того, многие старались оттянуть (сколько хватало сил) момент получения хлеба. Но шесть часов — это успокоительный рубеж, приносящий сознание новых возможностей. В своем роде это был даже лучший момент — хлеб еще весь впереди, но он уже достижимая реальность сегодняшнего дня. Голодное нетерпение пересиливало страх холода. Оно гнало людей из обогретой дыханием пещеры на мороз собственной комнаты. Вставать было легко, легче, чем в той жизни, когда человека ждала яичница, о которой можно было не думать. Притом упростился переход. Спали почти не раздеваясь; достаточно было поскорее сунуть ноги в валенки, валявшиеся у постели.

Типический блокадный день начинался с того, что человек выходил на кухню или на темную лестницу, чтобы наколоть дневной запас щепок или мелких дров для времянки. Ночь едва начинала рассеиваться, и в разбитом стекле лестничного окна стены противостоящих домов еще не желтели, а темнели. Колоть приходилось ощупью, осторожно вгонять в полено косо поставленный топор, потом уже ударяя. Очень плохи были руки. Пальцы скрючивались и замирали в какой-нибудь случайной позе. Рука теряла хватательные движения. Теперь ею можно было пользоваться только как лапой, как культяпкой или палкообразным орудием. Человек нашаривал в темноте и сгребал рассыпавшиеся по каменной площадке щепки, зажимал кучу щепок между двумя культяпками, бросал их в корзину.

Потом еще нужно принести воду из замерзшего подвала. Ледяной настил покрыл ступеньки домово́й прачечной, и по этому скату люди спускались, приседая на корточки. И поднимались обратно, обеими руками переставляя перед собой полное ведро, отыскивая для ведра выбоины. Своего рода высокогорное восхождение.

Сопротивление каждой вещи нужно было одолевать собственной волей и телом, без промежуточных технических приспособлений. С пустыми ведрами человек спускался по лестнице, и в разбитом окне перед ним лежало суживающееся пространство двора, которое предстоит одолеть с полными ведрами. Внезапная ощутимость пространства, его физическая реальность возбуждала тоску. Странно — эта вода (вообще странно, что бесцветная, быстротекущая вода тяжела, как камень), которая камнем висит на руках, на плечах, вжимает человека в землю, она же, оставляя за собой этажи, легко взбега

по трубам. Водопровод — человеческая мысль, связь вещей, победившая хаос, священная организация, централизация. К человеку повернуто дружеское лицо двуликого мира. Но техника, связь вещей — это общее. Мир, дарующий технику, хочет твоей жизни — за воду, бегущую по трубам, за свет, послушный маленькому рычажку.

С полными ведрами можно отдохнуть на нижних ступеньках. Закинув голову, человек мерит предстоящую ему высоту. В далекой глубине потолок с какой-то алебастровой блямбой. Блямба приходится как раз середине прямоугольного висящего зигзага лестницы. Оказывается, лестницы действительно висят в воздухе (если взглядеться — очень страшно), удерживаемые невидимой внутренней связью с домом. Закинув голову, человек измеряет вздыбленное лестничное пространство, сквозь которое ему предстоит собственной волей, собственным телом пронести давящую, как камень, воду.

В течение дня предстоит еще много разных пространств. Основное — то, которое отделяет от обеда. Обедать ведь лучше в ведомственной столовой, где каша больше похожа на кашу. Обедать он побежит по морозу сквозь издевательски красивый город в хрустящем инее. И рядом, и навстречу бегут (или ползут — среднего не бывает) люди с портфелями, с авоськами, с судками, подвешенными к концам палкообразных рук. Люди бегут по морозу, одолевая овеществившееся пространство. Наиболее интеллигентные вспоминают при этом Данте, тот круг Дантова ада, где царствует холод. В столовой тоже будет так холодно, что после улицы пальцы не распрямляются, и ложку приходится зажимать между большим пальцем (единственным действующим) и смерзшейся культижкой.

Самый обед — это тоже преодоление пространств; малых пространств, мучительно сгущенных очередями. Очередь перед дверью, очередь к контролеру, очередь к месту за столом. Обед — нечто мгновенное и эфемерное (тарелка супа, столько-то граммов каши) — был гипертрофирован и заторможен, по классическим законам сюжетосложения. Людей спрашивают — что вы делаете? И они отвечают: обедаем.

Был период многократных, подряд возникающих воздушных тревог. По дороге к обеду приходилось отсиживаться в подвалах или пробиваться сквозь пальбу зениток и свистки милиции. И люди ненавидели спасавшего

их от бомбежки милиционера, а бомбежку воспринимали как препятствие на пути к обеду. Некоторые отправлялись обедать часов в одиннадцать утра (обычно это было еще тихое время), возвращались оттуда иногда в шесть-семь.

Некоторые приносили что-нибудь с собой для домашних (если еще были домашние). Дома было совсем темно. Растапливали времянку и при свете дымящейся времянки переливали принесенный суп из банки в кастрюлю, разрезали на ломтики граммов сорок хлеба. Потом тот, кто пришел из внешнего мира, где он обедал, — придвигался вплотную к дымящейся и пламенеющей дверце и грел руки. И пока не кончался дневной запас щепок, его ничем нельзя было оторвать от этого наслаждения. В комнате за плечами бушевал холод, стояла тьма. Только у самой дверцы очерчен был маленький круг тепла и света. Круг жизни. Согреть, в сущности, можно было только выставленные вперед ладони. Ладони всасывали пробегающий по ним огонь. Это было безмерное наслаждение, впрочем, отравленное тем, что дневной запас щепок бесповоротно иссякал.

Это было то самое ожидание конца, то понимание неотвратимого иссякания данных нам жизненных сил, которым отравлена всякая радость и самое чувство жизни. Блокадные обстоятельства сделали эту формулу вполне наглядной. А вечно возобновляемое достижение вечно разрушающихся целей они довели до наглядности бсга по замкнутому кольцу.

Какими усилиями проталкивал себя человек от одного мучительного действия к другому? Нет, не требовалось особых психологических усилий. Каждое страдание — судки на морозе, ведра на лестнице — было избавлением от худшего страдания, заменителем зла. Утопающему, который еще барахтается, — не лень барахтаться, не неприятно барахтаться. Это вытеснение страдания страданием, это безумная целеустремленность несчастных, которая объясняет (явление, плохо понятное гладкому человеку), почему люди могут жить в одиночке, на каторге, на последних ступенях нищеты, унижения, тогда как их сочеловеки в удобных коттеджах пускают себе пулю в лоб без видимых причин. Страдание непрестанно стремится с помощью другого, замещающего страдания отделаться от самого себя. Цели, интересы, импульсы страдания порождают ряды закрепившихся действий, все возобновляемых и уже не обременитель-

ных для воли. Но воля бессильна разорвать этот ряд, чтобы ввести в него новый, не закрепленный страданием жест. Так сложился круг блокадного зимнего дня. И среди передышки это движение, вращательное и нерасторжимое, еще продолжается, постепенно затухая. Люди несут в себе это движение, как травму.

Сейчас, в периоде передышки, когда импульсы страдания не так могущественны и принудительны, для занятий бытовыми делами требуется даже больше душевных усилий.

Зато мы не делаем уже какие попало судорожные движения, отыскивая частицу еды, тепла, света. Бег по кругу приобретает отчасти характер режима. Для многих режим, рабочий порядок всегда был недостижимой мечтой. Не давалось усилие, расчищающее жизнь. Теперь жизнь расчистило от всяческой болтовни, от разных заменителей и мистификаций, от любовных неувязок или требований вторых и третьих профессий, от томящего тщеславия, которое гнало людей туда, где им быть вовсе не следовало, но где преуспевали их сверстники и друзья, что, естественно, не давало покоя. Мы, потерявшие столько времени, — вдруг получили время, пустое, но не свободное.

Эн тоже всю жизнь мечтал о рабочем режиме дня и даже считал, что режима не получается только из-за привычки поздно вставать (привычка ленинградцев, если они не связаны ранней службой). Все всегда начиналось с того, что утра уже нет, что уже непоправимо испорчено прекрасное переживание полноты, непочатости предстоящего дня. Все уже все равно было испорчено, и потому Эн с облегчением выпускал себя из рук, и дальше оно уже шло как придется. Теперь же причинно-следственная связь импульсов и поступков была грубо обнажена и завинчена. Он просыпался в шесть часов, потому что, как и все в городе (кто не дежурил), рано ложился, и сразу вставал, потому что ему хотелось есть или он боялся, что ему захочется есть. Он делал с утра домашние дела — не сделать их, отложить было бы смерти подобно. Он шел в редакцию, где работал, поскольку по крайней близорукости его не взяли в ополчение и в армию. В определенный час он шел в свою столовую, потому что никоим образом нельзя было пропустить там обед, который, может быть, дадут без выреза талона (в этой столовой так иногда бывало). После обеда он опять шел в редакцию, где еще много было работы. Потом возвращался домой,

потому что еще полагалась вечерняя еда, да и идти больше было некуда. Таня уехала, сказав все возможные слова о том, что она уезжает и оставляет его (разумеется, он уговаривал ее уехать) совсем не потому что... а, напротив того, потому что... Друзья и товарищи ушли на фронт или тоже уехали. Он ужинал и сразу ложился, так как вставал в шесть часов, и в десять ему хотелось спать.

Но этот уклад, непререкаемый и точный, в основном управляемый триадой еды, еще не был режимом, но безжизненной схемой режима. Режим существует для чего-то. Эн не чужд дистрофической идее восстановления сил, мотивировавшей всякую всячину, и в особенности тотальное подчинение времени трем этапам еды. Но он уже спрашивает: для чего восстанавливать силы? Он не спрашивал бы, если бы воевал или стоял у станка на заводе. Но он периферия войны, почти слитая с фронтом и отделенная от него иным качеством своей несвободы. В периферийном мире все пока негативно. Даже работа. Даже самая полезная тыловая работа расположена в том же кругу, где еда, где забота об огне и воде. Тяжким усилием воли, привыкшей к однообразной серии жестов, нужно где-то, в каком-то месте раздвинуть круг и втиснуть в него *поступок*. Если человек умеет писать, то не должен ли он написать об этом и о предшествовавшем. Где-то, скажем, после домашних дел час-полтора (больше не отдаст вращательное движение дистрофической жизни), чтобы писать. Тогда оживут и потянутся к этому часу все другие частицы дня, располагаясь вокруг него иерархически.

Может быть, с утра, на отрезке домашних дел, вынося грязное ведро или прочищая времянку, можно будет обдумывать. Или на ходу, когда идешь в булочную или обедать. В очередях думать невозможно, и невозможно думать или писать после обеда. Это время упадка воли. К вечеру опять становится легче. В часы же послеобеденной режущей тоски вообще не следует думать. Лучше сидеть в редакции и работать (плохо тем, кто не работает, а только ест и голодает) и слушать рассеянно голоса сослуживцев (хорошо, что вокруг голоса!).

Ну, а нужно ли писать? А вот нужно ли еще писать? Или один только есть поступок — на фронт! Драться с немцами... Прочее от лукавого.

А увидевшим то, о чем пишущие хотели написать, должно быть, уже никогда не понадобится, чтобы им пи-

сали об этом, о чем бы то ни было... Но память не соглашается отступить; она стоит на своем, и забвение стоит на своем. Забвение сохраняет жизнь вечным обновлением сил, желаний и заблуждений. Оно вернет жизни необходимую ей суету сует — после мук плоти и духа столь безмерных, что возвращение казалось уже невозможным.

Тянется, до отказа натягивается резиновая ткань жизни; но вот ослабел нажим, ее отпустили, и резина мгновенно устремилась обратно, к исконным своим пределам и формам. То, что открывается человеку в пограничных ситуациях, — закрывается опять. Иначе, например, люди нашего поколения были бы давно непригодны для дальнейшей жизни.

Мы всё удивляемся — то неизменности человека (ничего не забыл и ничему не научился), то его изменемости. Между тем оба начала взаимодействуют. Устоявшаяся система непрерывно приспосабливается к переменным ситуациям и непрерывно стремится к своему исходному состоянию.

Толстой понимал обратимость пограничных ситуаций. Он знал, что небо Лустерлица распахивается только на мгновенье; что Пьер в промежутке между дулом французского ружья и царским казематом будет опять либеральным баринном.

А нам-то тогда казалось... Разумеется, вам казалось: после этого разве возможно когда-нибудь снова болтать, например, о лирическом герое... Да, казалось... но почему, но кем установлено, что дистрофия — реальность, а обыкновенная жизнь — наваждение? Что, раз заглянув в реальность, не захочешь наваждения?

Вот мы и блюдем закон забвения, один из краеугольных в социальной жизни; наряду с законом памяти — законом истории и искусства, вины и раскаяния. О нем Герцен сказал: «Кто мог пережить, должен иметь силу помнить».

Быть может, и Эн дорвется до своего свободного часа, и ему покажется мало. Он будет томиться и перебирать все часы вращающегося дня, чтобы добыть где-то еще полчаса, еще двадцать минут. Чувство потерянного времени — начало выздоровления. Начало выздоровления — это когда в первый раз покажется: слишком долго стоять в очереди сорок минут за кофейной бурдой с сахаринном.

Пока это только мечтание. Пока практически речь идет еще только о том, чтобы рационализировать домашние дела. Вместо судорожных движений найти автоматiku движения. Автоматика — правильно решенная задача, и точность решения переживается мускульно и интеллектуально. Все чаще удается теперь поймать правильное движение, — поднимающего ведро или пилящего доску, в одиночку или вдвоем. Пилка особенно безошибочно проверяет движение. Найдено ровное, без нажима, и у пилы, заедавшей, мучительно цеплявшейся каждым зубцом, зубцы вдруг сливаются вместе, и не человек уже водит пилой, а она ведет за собой не делающую усилий руку. И ход пилы, как верный ход всякого механизма, подтверждается верным звуком — ровным, широким и шипящим звуком пилки. Тогда человек вдруг замечает свою позу и чувствует, что это и есть поза пилящего; что он именно так подался вперед, выставил ногу, согнул другую в колене. Он нашел телесную проекцию процесса и потому испытывает удовлетворение.

Утром нужно наколоть на весь день мелких полешек для временки. И когда топор не долбит, а стремительно падает и попадает в самое верное место, и полено легко и сухо раскалывается пополам, — это приятно. Неприятно рубить для временки мебель и видеть под топором знакомые ручки, резьбу, металлическую бляшку, узнавать форму ножки, дверцы. Это вроде того, как хозяйка, распорядившись зарезать выросшую в доме курицу, предпочитает съесть ее в виде котлет: ее беспокоит форма куриного крылышка, лапки.

Потом непременно нужно вынести нечистоты. Это дело жизненной важности, и потому Эн относится к нему поделовому. Он немного сжимается, как бы пытаясь установить дистанцию между собой и вонючим ведром. Это первый за день выход на улицу, и в нем есть своя прелесть. Это выход из комнаты, окруженной зиянием заброшенной квартиры, комнаты, в которой царят изоляция и не до конца подавленный хаос. Выход в объективно существующий мир. . .

Летом сорок второго года в городе мало людей и очень мало заводов, и ленинградский воздух по-новому чист. Эн видит гранитный изгиб набережной, узорную решетку, за которой слипшаяся от нечистот, потерявшая цвет и текучесть вода. Ассоциации же у него в этот утренний час какие-то деревенские — от непривычки к городскому лету, от странно чистого воздуха, пустоты, тишины,

оттого, что люди почти босиком выходят на улицу с ведрами.

Эн приподнимает ведро над решеткой, быстро, не глядя, опрокидывает все в воду. Чувство облегчения. . . Чувство облегчения сливается с минутной легкостью жизни. Ветер прошелся по волосам. С физической остротой вспомнилась вдруг деревенская улица, яблони за забором. Он жил там летом подростком; мать по утрам посылала его к соседям за молоком. Ступая в пыли босиком, осторожно, чтоб не расплескать, он несет молоко в кувшине. Главное, одновременность ощущений: босые ноги топчут нежную дорожную пыль, а в ладонях разогретая солнцем глина.

Да и всегда он любил прекрасные контексты природы. Не природу для любования, но природу, вечно присутствующую и всегда участвующую в любых делах человека. Хорошо бегать умыться на речку; чистить зубы, стоя по щиколотку в воде, а по воде чтобы бежал солнечный свет и на близком другом берегу вздымалась и шумела листва.

Потом в точно установившемся порядке следует выход в булочную или в магазин, если есть выдача. Проходят трамваи, люди идут на работу и в магазин. А город по-прежнему тихий и прибранный — как ни странно. В свете еще невысокого солнца тепло лоснится асфальт. Хорошо, правильно, что город гордится подметенной улицей, когда по сторонам ее стоят разбомбленные дома; это продолжается и возвращается социальная связь вещей.

Каждодневные маршруты проходят мимо домов, разбомбленных по-разному. Есть разрезы домов, назойливо напоминающие мейерхольдовскую конструкцию. Есть разрезы маленьких разноцветных комнат с уцелевшей круглой печью, выкрашенной под цвет стены, с уцелевшей дверью, иногда приоткрытой. Страшная бутафория аккуратно сделанных, никуда не ведущих дверей. Разрезы домов демонстрируют систему этажей, тонкие прослойки пола и потолка. Человек с удивлением начинает понимать, что, сидя у себя в комнате, он висит в воздухе, что у него над головой, у него под ногами так же висят другие люди. Он, конечно, знает об этом, он слышит, как над ним двигают мебель, даже колют дрова. Но все это абстрактно, непредставимо, вроде того, что мы несемся в пространстве на шаре, вращающемся вокруг своей оси.

Каждому кажется, что пол его комнаты стоит на некоей перекрытой досками почве. Теперь же истина обнаружилась с головокружительной наглядностью. Есть дома сквозные, с сохранившимся фасадом, просвечивающим развороченной темнотой и глубиной. А в пустые оконные выбоины верхних этажей видно небо. Есть дома, особенно небольшие, с раскрошившейся крышей, из-под которой обрушились балки и доски. Они косо повисли, и кажется — они все еще рушатся, вечно падают, как водопад.

К домам появилось новое отношение.

Люди стали говорить о домах, думать о домах. Воспринимаемой единицей города стал дом, тогда как прежде единицей была улица, сливающаяся из недифференцированных фасадов. Невнимательные люди увидели вдруг, из чего состоит их город. Он слагался из отдельных участков несравненной ленинградской красоты, из удивительных комплексов камня и неба, воды и листвы, а в остальном из домов второй половины XIX века с некоторой примесью предреволюционного модерна и коробок первых лет революции. Бездарная архитектура второй половины прошлого века, с боязнью линий и плоскостей, гладкой поверхности и незаполненного пространства, побуждавшей ее каждое свободное место забивать какой-нибудь оштукатуренной бессмыслицей. Теперь мы увидели эти дома облезлыми, стоящими в сырых и ржавых потеках краски плохого качества. В тяжелые осенние дни казалось, что эта ржавая промозглость проступает у них изнутри. Они не обещали ничего хорошего.

К домам появилось новое отношение. Каждый дом был теперь защитой и угрозой. Люди считали этажи, и это был двойной счет — сколько этажей будет их защищать и сколько будет на них падать. Мы познали объемы, пропорции, материалы домов. Восприятие дома стало аналитическим. Он расслаивался на своды, перекрытия, лестничные клетки. Лестничная клетка — это звучало специально и жутковато. Спускаясь по черным лестницам своих жилищ, люди присматривались к каким-то выступам и захламленным нишам, о которых они ничего не знали. Теперь это были укрытия. Как будет лучше, в случае чего, прислониться здесь к правой или к левой стенке? Иногда человек пытался представить непредставимое: эти выступы и ступени, висящие в высоте, действительно в мгновение обрушатся, упадут на голову, на грудь. Лестничная клетка раздавила грудную клетку... Грудная клетка — это тоже специально и жутковато.

Если дом воспринимается аналитически, то восприятие города, напротив того, синтетично. Город уже не серия мгновенных комбинаций улиц, домов и автобусов. Город — синтетическая реальность. Это он, город, борется, страдает, отталкивает убийц. Это общее понятие — материально. Мы познаем теперь город как с самолета, как на карте. Это предметное целое, отграниченное зримой границей. Границу смыкают заставы; границу расчленяют ворота (у города есть двери, как у каждого человеческого жилья). К воротам рвется враг; заставы и ворота не подпускают врага.

Мы снова постигли незнакомую современному человеку реальность городских расстояний, давно поглощенную трамваями, автобусами, такси. Проступил чертеж города с островами, с рукавами Невы, с наглядной системой районов, потому что зимой, без трамваев, без телефонов, знакомые друг другу люди с Васильевского, с Выборгской, с Петроградской жили, месяцами не встречаясь, и умирали незаметно друг для друга.

Районы приобрели новые качества. Были районы обстреливаемые и районы, излюбленные для воздушных налетов. Иногда переправиться через мост означало вступить в зону иных возможностей. Были районы пограничные, готовившиеся принять штурм. Так увеличивалось значение малых расстояний. Реки города стали военным фактором, мосты через реки с установленными на них зенитками стали военным фактором. Реки расчленяли районы с их особыми качествами. Они были возможной границей. И можно было представить себе войну по районам и между районами.

С начала войны город стал обрастать непривычными деталями. Прежде всего появились крестообразные наклейки на окнах (чтоб стекла не вылетали). Мероприятие это было предложено населению уже в первые дни войны. Среди неустоявшейся тоски этих первых дней, когда новые формы жизни еще не определились, это механическое занятие успокаивало, отвлекало от пустоты ожидания. Но было в этом и что-то мучительное и странное, как, например, в сверкании хирургической палаты, где нет еще раненых, но где они непременно будут.

Кое-кто наклеивал полосы довольно замысловатым узором. Так или иначе ряды стекол с бумажными полосками складывались в орнамент. Издали, в солнечный день, это выглядело весело. Вроде резных фестонов, которыми украшаются богатые избы. Но все менялось, если

в дурную погоду взглядеться в наклейки низко расположенных окон. Желтизна просыревшей бумаги, пятна клейстера, проступающий грязью газетный шрифт, неровно обрезанные края — символика смерти и разрушения, которая только не успела еще отстояться, прикрепиться к крестообразным бумажкам.

Позднее стали заколачивать витрины и окна. Одни забивали окна, потому что вылетели стекла, другие — для того, чтобы они не вылетели. Иногда в дело шли свежие, почти белые листы фанеры, иногда корявые, очень мрачные доски. Заколоченное окно — знак покинутого жилища. Но осенью дома еще не были пусты; трехмиллионное охваченное кольцом население еще наполняло их до краев. В те осенние дни знак заколоченных окон получил ужасное обратное значение — он стал знаком заживо погребенных и погибающих в тесноте, в нем была погребальная символика досок, замурованность подвалов и тяжесть этажей, падающих на человека.

В городе стояла однообразная пестрота подробностей, выразительных, в отдельности разных, но сведенных воедино. В промозглых стенах проступали окна, заделанные свежей фанерой, забитые корявыми досками, заклеенные бумагой — синей оберточной, цветной, газетной, заложенные кирпичом. Иногда в одном окне совмещались секторы фанеры, кирпича, стекла, проклеенного бумагой. Знаки колебались и путались; не успев оформиться, расплывались тягостные ассоциации. Потом уже стало все равно. Окна покрылись льдом. Люди на улице не смотрели теперь на дома. Они смотрели себе под ноги, потому что тротуары обледенели и люди боялись упасть от скользкости и слабости. Особенно они боялись упасть с наполненными супом судками.

Зимой уже не говорили о затемнении (в тридцать девятом, во время финской войны, о нем говорили много). Света теперь не было, на улицу поздно нельзя было да и незачем было выходить. Казалось, на улице, даже ночью, не так темно, не так страшно, как дома. Трамваи же (пока они шли), трамваи с синими лампочками казались прибежищем. Там был свет, пусть синий, но свет, были люди, успевшие надышать немного тепла, там деловито огрызается кондукторша... И человек успокаивался, нырнув туда после ожидания на пустынной остановке.

Никто уже не думал о затемнении и о многом другом. Сто двадцать пять граммов, вода из невской проруби, холод, который не отпускал никогда, ни во сне, ни во вре-

мя еды, ни в часы работы; тьма, наступавшая среди дня и рассеивавшаяся поздним утром; трупы в подворотнях, трупы на саночках, вытянутые и тонкие — похожие больше на мумию, чем на нормальный человеческий труп.

Звук возникал аккуратно, в определенный час — разный для разных периодов этой осени, с отклонениями в пределах получаса. Но, как это бывает, именно тогда человек о нем не думал. Забыв ожидание звука, он спешил до тревоги разогреть на времянке чайник. Звук внезапно отрывался от диска громкоговорителя, заполняя квартиру с комнатами, обитаемыми и необитаемыми. Так начиналась процедура бомбоубежища. Был период, когда вечерние тревоги начинались около восьми часов. Немецкая аккуратность входила продуманным элементом в расчеты психической атаки.

Тревоги были разной продолжительности, частоты, силы, процедура же была до ритуальности однообразна. Люди надевали калоши, пальто. Жаль было недопитого чаю, и не хотелось спускаться в холодный подвал. Прислушивались — не будет ли тихой тревоги? — зенитки били чаще и громче. Тогда люди спускались, в темноте ощупывая знакомую лестницу. В подвале у многих были привычные места, там встречали знакомых, разговаривали, дремали, иногда читали, если удавалось пробраться к лампочке; выходили к дверям покурить; ежедневно переживали радостное облегчение отбоя. После отбоя спорили — стоит ли подниматься сейчас или переждать следующую тревогу (в разные периоды были разные данные для расчетов), поднимались, иногда спускались опять; поднимались окончательно, пили остывший чай и ложились не раздеваясь. В ритуальной повторяемости процедуры было уже нечто успокоительное. В последовательность ее элементов входило нервное тиканье репродуктора, поиски калош в темноте, дремотная сырость подвала, самокрутка, выкуренная у выхода, медленное возвращение домой (чем медленнее — тем лучше, на случай повторения сигнала). Но попадание, рушащиеся своды и кровавая каша не входили в этот опыт и потому не казались реальными. Ритуал начинался звуком, сорвавшимся с диска, и кончался возвращением к дотлевающей времянке. Вот почему — вопреки всякой логике — напряжение нервов падало, уже когда человек выходил на лестницу, направляясь в убежище. Это было вступлением в процедуру, — благополучный ее конец проверялся ежедневно на опыте. Многим даже казалось —

именно процесс спуска и отсиживания в подвале обеспечивает благополучный исход; им не приходило в голову: на этот раз дом точно так же уцелел бы, если б они остались наверху, в своих квартирах. Их удивило бы это соображение, столь очевидное.

Утром люди узнавали о ночных событиях. Они смотрели на растерзанные дома, на дико растерзанное существование человека, содрогаясь от омерзения перед имевшим здесь место актом. А вечером процедура вступала в свои права.

Иногда в бомбоубежище тянулись тихие, пустые часы. Тогда казалось, что почему-то это уже невозможно, что больше уже не будет. Потом вдруг возникал круглый звук вместе с глубоким содроганием земли. Собственно, это был именно удар, круглый и тянущий вверх. Но вместе с тем он всегда казался звуком. Люди в подвале подымали головы, чтобы взглянуть друг на друга. «Положил», — говорил кто-нибудь. Мужчины вяло обсуждали — где и какого веса.

Навсегда памятное переживание опрокинутого времени. Неуследимо короткое настоящее, которое для сидящих здесь стало прошлым, прежде чем страхом дошло до сознания; а там для кого-то уже заполнилось огромным, ужасным содержанием, уже стало концом всего или началом долгой муки.

Гипертрофированный обед, ритуальное отсиживание в подвале. Предел несвободы и отрицания ценности человека. Не подвергнуться этому возможно было ценой прямого участия в войне.

Типовое отношение к бомбам, обстрелам, к смертельной опасности несколько раз изменялось, его изменяла судьба города, общегородская ситуация.

В блокадном Ленинграде мы видели всякое — меньше всего боязни. Люди невнимательно слушали свист пролетавших над головой снарядов. Заведомо ждать снаряда, конечно, гораздо труднее; но все знали, — полет его слышит тот, в кого на этот раз не попало.

Количественная градация опасности, точнее, вероятность гибели (степень вероятности) имеет решающее психологическое значение. Между гибелью несомненной и почти несомненной — расстояние необъятное. В Ленинграде опасность была повседневной, систематической, в своей систематичности рассчитанной на выматывание нервов, но статистически она не была особенно велика. Проверенная ежедневным опытом опасность от бомбеж-

ки и обстрелов уступала огромным цифрам дистрофических смертей. К этой же, медленной, смерти человек проходил совсем другую внутреннюю подготовку. Отношение к снаряду, к бомбе в Ленинграде было, конечно, иным, чем на фронте или чем впоследствии у жителей городов, дотла выжигаемых воздушными налетами.

В Ленинграде мало кто боялся бомбежки, — только люди с особым, физиологическим предрасположением к страху. Спокойствие стало тем всеобщим и средним уровнем поведения, несовпадение с которым труднее и страшнее реальных опасностей. Чтобы сохранить хладнокровие среди всеобщей паники, нужно быть чуть ли не героем. Но попробуйте кричать и метаться, когда все вокруг делают свое дело, — это требует особой дерзости.

Когда нормально еще работали парикмахерские, мне как-то пришлось застрять в парикмахерской во время тревоги и наблюдать, как обыкновенные девушки под звук зениток продолжали делать шестимесячную завивку, перебрасываясь, впрочем, замечаниями о том, что это очень страшно.

Успешное вытеснение возможно именно потому, что смерть недоступна опыту. Она — абстракция небытия или эмоция страха. В первом случае она принадлежит к числу непредставимых представлений (вроде вечности, бесконечности). Чтобы конкретно мыслить мгновенный переход от комнаты и человека к хаосу кирпича, железа и мяса, а главное, к несуществованию, — нужна работа воображения, превышающая возможности многих.

От большинства ленинградцев художник Х (хороший художник) отличался страхом перед бомбежками. Он перебрался к знакомым, потому что они жили в нижнем этаже. Дочка их, лет двенадцати, заглядывала к нему, когда он бесположно ходил по комнате: «Идемте чай пить. Они сейчас кончат» (они — это немцы). Он отвечал ей: «У тебя нет фантазии, поэтому ты не боишься. Понимаешь, надо быть очень умным, чтобы как следует испугаться».

В той мере, в какой страх смерти есть эмоция, он подвержен всем капризам и непоследовательностям эмоций. Он возникает и пропадает не по законам разума, регистрирующего объективную опасность, но в силу игры импульсов и рефлексов. Здесь я напоминаю вещи, давно уже сказанные. Например, можно проснуться в самое мирное время, у себя в постели, цепenea от ужаса при мысли о неизбежном уничтожении, и можно рассеянно

и равнодушно ходить под обстрелом (в одном случае ночная, без помех, сосредоточенность, в другом — отвлечение внимания). У человека, страдающего философской смертобоязнью, нервы могут быть хорошо приспособлены к специфическим толчкам и свистам — и наоборот.

Легче иногда, идя на смертельную опасность, не думать о смертельной опасности, нежели идти на службу и не думать о полученном выговоре в приказе. Нет другой области, в которой с такой наглядностью обнаруживалась бы мощь социальных связей.

С древнейших времен и до наших дней слово *трус* — магическое слово. Можно бояться насморка, но смерти бояться стыдно. Как удалось внушить такое человеку, с его волей к самосохранению, воспитать его в этом? Вероятно, удалось потому, что иначе существование общества, государства вообще невозможно и сюда была брошена вся сила внушения.

Вот рассказ М., женщины средних лет; в начале войны она работала в каком-то ленинградском учреждении машинисткой. Постепенно все уезжали. Ее учреждение, как и некоторые другие, формально еще функционировало. С начала войны у них были заведены ночные дежурства сотрудников в кабинете директора — на всякий случай. Восьмого сентября дежурила М. Каждый день, около 20-ти часов, немцы педантически напоминали о себе безрезультатной тревогой. Это стало уже распорядком дня. М. взяла с собой книгу; потом можно будет прилечь на диване, подремать до утра. В 20 часов — тревога. Это привычно; кончится, и можно будет прилечь. Но вдруг что-то новое, никогда не испытанное. Не то звук, не то толчок, звук — он же толчок. Тяжело содрогнулся пол, на потолке закачалась лампа. Еще, еще раз. Если бы не затемнение, было бы видно зарево Бадаевских складов, горевших с хлебом Ленинграда. Первые бомбы первой бомбежки падали поблизости от учреждения. Учреждение было сугубо штатское и в те дни уже никому не пужное. Но дежурный должен дежурить у директорского телефона на случай — чего? — вероятно, указаний. М. стояла посреди кабинета; тремя этажами ниже помещалось бомбоубежище. Опять содрогнулся пол. А на суконно-бронзовом директорском столе молча стоял телефон. Уход от него — трусость, антигражданственность. Мысли о трусости, боязнь обнаружить трусость и одновременно мысль о никому не нужной опасности так всецело ее занимали, что настоящий физический страх она не успела почувствовать. Она

вышла на площадку внутренней лестницы и вернулась, вышла еще раз и вернулась, чувствуя, как смертный страх, самозащита крепко зажаты оцепенением. В директорском кабинете нервно тикало радио. Защищаясь от одиночества, от какого-то нового качества тоски, М. бесцельно сняла телефонную трубку. Соединения не последовало. Абсолютная беззвучность — значит, линия где-то уже повреждена. Тогда она сошла вниз. У входа в убежище теснилось несколько человек. Один с наскоро перевязанной головой. Это прибежали с соседней улицы, из первого разбомбленного дома. По коридору сновал сослуживец, начальник местной дружины ПВО. Он готов был ко всему, в том числе к смерти. «Почему вы не на местах? Все по местам! Вы что здесь делаете?» — «Телефонная связь прервана. . .» Но он не слушал ее, он кричал, пробегая дальше по коридору. Он вообще не имел права ей приказывать, никто не мешал ей спуститься в подвал. Но она не спустилась. Дом опять дернулся и содрогнулся. Она медленно поднялась наверх, в директорский кабинет и потрогала рукой неживой телефон. Дотронувшись до телефона, вспомнила, что нельзя позвонить домой (в сентябре еще действовали частные телефоны), что муж, может быть, уже знает, что бомбили в этом районе. Стало тихо. Почему-то часто мигал потускневший свет. Она медленно спустилась по лестнице. Не в убежище, а так — постоять в нижнем коридоре.

Настоящий страх она пережить на этот раз так и не успела. Настоящий страх вытесняет все остальное как несущественное. Она же слишком была занята другим — мыслями о том, как бы не обнаружить страх и сделать то, что все делают, или о том, как ненужно то, что все и она делают в уже ненужном учреждении.

Рано утром она возвращалась домой; на смежной улице тесно стояла кучка людей. Молча, внимательно они рассматривали воронку в асфальте, свою первую воронку.

Люди с Большой земли, попав в Ленинград, терялись. Они спрашивали: «Почему это у вас никто не боится? Как это сделать так, чтобы не бояться?» Им отвечали: «Прожить здесь полтора года, голодать, замерзать. . . Ну, объяснить это нельзя».

Одной привычки мало. Привычка лишь ослабляет импульсы страха и самосохранения, помогает их подавлять,

замещать другими. Для этого надо было обзавестись другими импульсами, всепоглощающе, всеподавляюще сильными в своей первозданности.

Блокадный человек осени сорок первого года сменился человеком зимы сорок первого — сорок второго. Вот этот человек идет по улице во время обстрела. Он знает, что это очень опасно и страшно. Но он идет в столовую обедать. И вместо того чтобы бояться, он раздражается (не дадут даже спокойно пообедать. . .); вместо того чтобы бояться смерти, он боится, что его по дороге задержат, остановят, загонят в укрытие, чтобы он не подвергал свою жизнь опасности. Возможность гибели существует в сознании этого человека, но его непосредственное переживание — голод и в особенности страх голода и голодная торопливость, слепо устремляющаяся к цели. Можно одновременно осознавать разные вещи, но нельзя их одновременно с равной силой желать.

Человек просыпается ночью по сигналу тревоги. Надежда на *тихую* тревогу непродолжительна. Все ближе бьют зенитки. Какой резкий удар зенитки! Или это уже бомба? Он уже не думает о том, чтобы встать, отыскать калоши и идти в промерзающий подвал. Он думает, что не следует засыпать. Не хочется, чтобы *это* случилось во сне. Он не хочет проснуться среди падающего на него мира с тем, чтобы в кратчайшее, тут же гаснущее мгновение пережить свою гибель. Лучше — с подготовкой. Лучше лежать, прислушиваясь к приближающимся ударам. Лучше введение в катастрофу. Он думает о том, что не следует засыпать, но через несколько минут он засыпает, потому что устал.

Происходящее очень страшно. Вот сейчас, в любое мгновение, прежде чем он успеет натянуть одеяло, прежде чем он выдохнет дыхание, сейчас расширяющее ему грудь, — вот сейчас известная ему действительность может смениться другой, невероятной — воющей, звенящей, из предельного страдания падающей в небытие.

Все это так, но он не в силах бояться. Ему хочется спать. Ему удивителен тот человек, каким он был сначала. Тот человек просыпался в час, в два часа ночи от звука тревоги. Звука было достаточно, чтобы мгновенно оставить разогретую постель ради промерзлого подвала. Это была наивная цельность и свежесть инстинкта самосохранения, еще не разъеденного усталостью и непрерывной борьбой со страданием. В итоге этой борьбы — разогретая телом постель, тело, спокойно лежащее в по-

стели, стали благом, стали желанием, которое не мог уже пересилить интеллектуальный материал страшных представлений.

Я знаю, что это страшно. Я хочу жить. Если это случится, то последнее сознательное мгновение будет проклятием моему безрассудству. Я знаю, что нужно бояться и принимать меры. Но я не боюсь и не могу бояться, потому что мне хочется спать.

Человек лета 1942 года... В его реакциях появились новые оттенки. Сейчас это уже только привычное напряжение нервов; оно исчезает вместе с вызвавшим его раздражителем. Минута отбоя — своего рода физическое удовольствие, легкость, как после внезапно прекратившейся зубной боли. Отсюда эти странные со стороны переключения, странные своей быстротой. Вот они прислушивались к смерти, а вот уже болтовня, редакционные сплетни, у оживающих женщины намерения достать чулки, переделать платье.

В нервной реакции уже не участвуют ни стойкие чувства, ни воображение, ей не противостоит сознательная воля. Все это успели переработать могущественные импульсы сопротивляемости. Те, в ком не работают эти импульсы, оказались на положении больных.

Почему самым сильным врагом сопротивляемости (немцы это понимали) был голод? Потому что голод перманентен, невыключаем. Он присутствовал неотступно и сказывался всегда (не обязательно желанием есть); мучительнее, тоскливее всего во время еды, когда еда с ужасающей быстротой приближалась к концу, не принося насыщения.

Назначение утреннего выхода на улицу — магазин. Продовольственный магазин заменяет и булочную. На дверях даже висит объявление: «Магазин торгует хлебом». Уж не зазывает ли он покупателей? В магазине сейчас пустовато и тихо. Продавщицы в белых спецовках, на полках блестит бутафория, раздражающая покупателей, то есть прикрепленных, а на прилавке расставлены еще не выданные продукты, которые нельзя купить.

Сейчас это как-то похоже на жестокую прибранность амбулаторий; охраняя человека, они возбуждают в нем злобу и страх неумолимостью своего механизма. И человек, холодея от белых коридоров, от белых халатов, от щемящего сердце запаха, от страшных металлических

штучек под стеклом, — ненавидит уже не болезнь, но то, что хочет его спасти от болезни.

Магазин с его незыблемыми законами (он не примет оторванный талон, он не отпустит хлеб на послезавтра) — это неплохо организованное недоедание. В хлебном отделе на полках плотно уложены аккуратные буханочки. Их так много, они так тепло пахнут, продавщица так лениво снимает их с полки — никаких внешних признаков их запретности. Хлеб лежит, цена его один рубль двадцать пять копеек или один рубль десять копеек кило, норму вы получите без очереди, без всяких усилий. . . Но он — табу. Это почти иррационально.

Зимой все, напротив того, было логично. В магазине стояла тьма, непроходимая теснота, гул голосов, угрожающий и молящий. Продавцы из-за прилавка боролись с толпой. Зимой были дни, когда окончательно замерзли в городе трубы и воду возили из проруби. Пекарни стали давать меньше нормы. С четырех, с пяти утра, в темноте, на морозе, сотни людей стояли в очереди за хлебом. Человек вспоминает вдруг, как он стоял в первый раз. Стоял и думал о том, что достигнуть цели все равно невозможно, невероятно (он не ел ничего со вчерашнего супа). Но тут же он думал, что даже если этому предстоит продолжаться еще пять, шесть или семь часов, то все-таки время всегда идет и непременно пройдут эти пять или шесть часов — какой бы мучительной неподвижностью они ни наполнились для отдельного человека, — что, значит, время само донесет его до цели. Булочная была тогда на углу, а до булочной — заколоченный досками магазин с длинной вывеской: *мясо, зелень, дичь*. За полтора часа он прошел слово «мясо», он прошел «зе» и надолго застрял под буквой «л». В очереди материализовалась огромная идея куска хлеба, а вывеска воплотила инфернальное томление очереди.

Теперь все до удивления просто (оно подобно удивлению человека, который настроился поднять полный чемодан, а поднял пустой). К хлебу можно протянуть руку через прилавок. Мешают этому только общие понятия, абстрактное социальное табу.

Хлеба зимой могло не хватить (потом это опять наладилось), очереди имели смысл. Но были и другие очереди — порождение голодного безумия. В день объявления выдачи жиров и «кондитерских изделий» часам к пяти утра у магазина уже стояла толпа. Люди претерпевали все муки многочасовой очереди, зная, что в десять-

одиннадцать в магазине будет уже пусто. Психологически невозможно спать или заниматься любым другим делом, просто существовать, не включаясь в процесс приближения к жирам и кондитерским изделиям — с того момента, как они стали возможностью.

Очередь — собрание людей, обреченных на принудительную праздную и внутренне разобщенную общность. Праздность, если она не осмыслена отдыхом, развлечением, — страдание, кара (тюрьма, очередь, ожидание приема). Очередь — сочетание полной праздности с тяжелой затратой физических сил. Особенно плохо переносят очередь мужчины, привыкшие к тому, что их время учитывается и оценивается. Дело даже не в объективном положении вещей, а именно в наследственных навыках. Работающие женщины унаследовали от своих бабок и матерей время, которое не котируется. Быт не дает заглохнуть этому атавизму. Мужчина считает, что после работы он должен отдыхать или развлекаться; вернувшаяся с работы женщина работает дома. Блокадные очереди вписались в многолетний фон выдаваемого, доставаемого, в привычную раздражительность и привычное женское терпение.

Зато почти каждый из появляющихся в магазине мужчин пытается пролезть к прилавку без очереди. Мужчины не могут объяснить, откуда у них это чувство внутренней правоты при внешней явной неправомерности поступка. Но они твердо знают: очередь — это бабье дело. Может быть, им представляется смутно, что справедливость их притязаний основана на том, что их в очереди так мало. Они, впрочем, не мотивируют; они либо хамят, либо произносят классическую фразу: «Спешу на работу». — «А мы не спешим на работу?! (Обязательно *мы*; мужчина в очереди чувствует себя случайным индивидом, женщина — представителем коллектива.) Все теперь спешат на работу», — сердится женщина с портфелем. Мужчина воровато прячет уже полученный хлеб. Сказать ему нечего; но про себя он знает: пусть она в самом деле работает столько же, сколько и он, больше, чем он, но отношение к времени, к ценности, употреблению и распределению времени у них разное. И его отношение дает право получать хлеб без очереди. Продавщица, как лицо не заинтересованное, это понимает — обычно она поощряет претензии мужчин.

В очередях крайне мало людей, читающих книгу, даже газету. Это удивляет только никогда не стоявших

в ежедневных, многочасовых очередях. В психологии очереди заложено нервное, томящее стремление к концу, к внутреннему проталкиванию пустующего времени; томление вытесняет все, что могло бы его разрядить. Психическое состояние человека, стоящего в долгой очереди, обычно непригодно для других занятий. Интеллигент наивно взял с собой книгу, но он предпочитает следить за ходом вещей. Пробравшись сбоку к прилавку, он смотрит, как продавщица отпускает впереди стоящим. Внутренней судорогой проталкивания он отзывается на замедление ее жестов (если продавщица на мгновение отошла от прилавка — это мучит, как внезапная остановка поезда), или удовлетворенно включается в четкий ритм ее работы, или ликует по поводу случайно выигранного времени (например, кому-нибудь суют его карточки обратно — не прикреплен он к этому магазину).

Человек впадает в подлинную истерику из-за одного вклинившегося перед ним претендента, а потом, уже получив выдачу, тот же человек тут же полчаса разговаривает со знакомым, но уже разговаривает как свободный, как находящийся здесь по своему усмотрению. Пока он в очереди, он, как и вся очередь, охвачен физической жадой движения, хотя бы иллюзорного. Задние кричат передним: «Да продвигайтесь вы, чего застряли!» И какой-нибудь резонер, не понимающий механики душевных состояний, непременно откликнется: «Куда еще продвигаться? — от этого быстрее не будет».

Зимние дистрофические очереди были жутко молчаливы. Постепенно, с ростом хлебного пайка, с весенним теплом и появлением зелени (люди покупали и варили ботву) повадки очереди менялись. Очередь стала разговаривать.

Человек не выносит вакуума. Немедленное заполнение вакуума — одно из основных назначений слова. Бессмысленные разговоры в нашей жизни имеют не меньшее значение, чем осмысленные.

Ход разговора в своем роде детерминирован, но эти пружины скрыты от разговаривающих. Субъективно они совершают акт почти независимый от сопротивления объективного мира, тяготеющего над каждым *поступком*. Разговор — свободный эрзац подвластного закономерностям действия. Он смутный прототип искусства, тоже особая действительность; и человек сам создает и сам разрушает предметы, ее населяющие.

Разговор — макет страстей и эмоций; любовь и тщеславие, надежда и злоба паходят в нем призрачное осуществление. Разговор — исполнение желаний. В разговоре за чашкой чая или бокалом вина берутся неприступные барьеры, достигаются цели, которые в мире поступков стоят многих лет, неудач и усилий.

Разговор — разрядка, и он же объективация вожделений, ценностей, идеалов, способностей и возможностей, познавательных, эстетических, волевых. Прежде всего разговоры с ближним — сильнейшее средство самоутверждения, заявление о собственной ценности. Высказывание реализуется, получает социальное бытие — это один из основных законов поведения.

В своем диалоге с ближним человек утверждает себя прямо и косвенно, лобовыми и обходными путями — от прямолинейного хвастовства и наивного разговора о себе и своих делах до тайного любования своими суждениями о науке, искусстве, политике, своим остроумием и красноречием, своей властью над вниманием слушателя. Самоутверждение скрылось в объективно интересном, ушло в информацию или в эстетически значимое. Иногда информация — только предлог, иногда самоутверждение лишь сопровождает информацию. Так или иначе, самоутверждение — нетленная психея разговора.

Есть ситуации — экзистенциалисты называют их пограничными, — когда, казалось бы, все должно измениться. На самом деле вечные двигатели продолжают свою великую работу (это раз навсегда открыл Толстой). Только скрытое становится явным, приблизительное — буквальным, все становится сгущенным, проявленным. Таким стал разговор блокадного человека — в очередях, в бомбоубежищах, в столовых, в редакциях.

Очередь — принудительное соединение людей, друг против друга раздраженных и в то же время сосредоточенных на общем, едином круге интересов и целей. Отсюда эта смесь соперничества, вражды и чувства коллектива, ежеминутной готовности сомкнуть ряды против общего врага — правонарушителя. Разговоры развязаны здесь вынужденной праздностью и одновременно связаны определенностью содержания, прикреплены к делу, которым занимается очередь.

Дело добывания пищи, понятно, требует высказываний коммуникативного назначения («Кто крайний? По какому талону? До какого талона? Есть ли сегодня конфеты «Южные»? Правда ли, что конфеты «Иран» в бу-

мажках? — тогда это невыгодно!») и высказываний, посвященных борьбе с правонарушителями. Формально они также коммуникативны (установка на практический результат). На самом же деле практический элемент в них ничтожен, как ничтожна для домохозяйки ценность времени, которое уйдет на лишнего затесавшегося в очередь человека. Незначительно в ее душевном обиходе и правовое чувство, к которому она взывает. Практическая направленность подобных реплик — прикрытие для разрядки раздражения, нетерпения, всех накопившихся аффектов. Их эмоциональная суть подтверждается немотивированной грубостью и злобой в ответах на безобидные вопросы: «Не знаете, до какого талона по рабочей?» или «А как вы их готовите?» — «Вы что, в первый раз получаете?», «А вы что, никогда не готовили?» (Здесь проступает подозрение, не имеешь ли дело с барыней, считающей, что она для этого не предназначена.) Зимой никого ни о чем нельзя было спрашивать, любой вопрос был вожделенным предлогом для дикого, разряжающего злобу и муку ответа. В лучшие времена, наряду с грубым ответом, встречается ответ словоохотливый и обстоятельный — отвечающему нравится роль руководителя и советчика.

Но душа очереди в другом разговоре, заполняющем вакуум бездействия, круто детерминированном и иллюзорно свободном. Разговор о еде (о жизни и смерти) — в незатейливой оболочке профессиональных интересов домохозяйек.

Для интеллигентов, для молодежи, даже вообще для мужчин — это свежий разговор, с которого только что снят запрет; они создают в нем какие-то новые неловкие и выразительные обороты. Они не в силах от него удержаться, но стыдятся его как признака деградации. Для домохозяйки это продолжение ее исконного разговора. Для домохозяйки предвоенного времени не новы ни очереди, ни карточки, ни вопрос «Что дают?». Так что фразеологию не пришлось обновлять коренным образом.

Все же кое-что изменилось. Во-первых, этот разговор вытеснил все другие ее профессиональные разговоры (о школе, о покупках, о домработницах). Во-вторых, разговор, на котором тяготело презрение мужчин и деловых женщин (особенно молодых), с которым ей запрещено было соваться к умникам, — разговор этот восторжествовал. Он приобрел всеобщую социальную значимость и значительность, оплаченную страшным опытом зимы. Он,

разговор о том, что пшено лучше при варке не солить, потому что тогда оно лучше *доходит*, — стал разговором о жизни и смерти (пшена ведь становится больше). Сократившись в объеме (блокадная кулинария), он обогатился перипетиями одолеваемых трудностей и разрешаемых задач. И, как основной для данной жизненной ситуации, он вобрал в себя всевозможные интересы и страсти.

Когда эта очередь ведет разговор о еде, в нем содержится все: эмоциональная разрядка в попреках и сетованиях, и познавательное обобщение в рассуждениях о наилучших способах добывания, приготовления, распределения пищи, и рассказывание «интересных историй», и всяческое самоутверждение. Тут и заявление своего превосходства над другими все в той же области добывания, приготовления, распределения пищи, и в том же плане просто рассказ о себе, о своей личности, со всем, что к ней относится и ее касается, — психологические наблюдения, фактические подробности, вплоть до простейших констатаций:

— А у нас в столовой появились щи без выреза, только очень худые. . .

— Ну и что ж, что тюлька. Я их пропущу через машинку с маслицем. Муж придет, покушает. Все-таки приятно.

Прямое утверждение своих достижений. А *маслице, покушает* — ласкательные формы в применении к самому насущному.

— А как вы ее варите?

— Щи варю. Как всякую зелень. Можно подумать, что вы не знаете. . .

Это грубость на всякий случай, профилактическая. Что, если вопрос задала белоручка, считающая, что она выше этого. . . тем самым выше отвечающей на вопрос.

— Лично я стала оживать, как только появилась зелень.

— Мы тоже с самого начала варили лебеду, крапиву.

— Нет, я крапиву употребляла исключительно сырую. Совершенно другое самочувствие.

Староинтеллигентские обороты (лично я, исключительно, самочувствие), наложенные на содержание, общее для всех в очереди стоящих. Прямой разговор о себе и разговор о еде — для интеллигентов с них снят запрет. Все же тема слегка замаскирована имеющим общий интерес самонаблюдением или поучением собеседника.

— Мы опять там прикрепились. И, знаете, так хо-

рошо дают. Сестра вчера принесла две порции супу, так буквально полбанки у нее риса.

Факты общего значения, а в качестве личной, подводной темы — демонстрация достижений.

— Ой, вот я хлеб начала. Теперь боюсь — не донесу до дому.

— Никогда нельзя начинать.

Третья женщина (стоит за кондитерскими изделиями):

— Спокойнее всего, когда с ним покончишь. Пока оно есть, так тянет, как магнит. Как магнит.

— Пока не съешь, не успокоишься. И забыть о нем нельзя.

— Как магнит, тянет.

— Я уж, знаете, конфеты по сто грамм выкупала,

— А полкило хлеба, с маслицем — сразу и конец. Прямо страшно его домой нести.

Удовлетворение разговором о себе дублируется удовлетворением от интеллектуальных процессов. Самонаблюдения, переходящие в обобщение опыта. «Никогда нельзя начинать» — это уже сентенция; «как магнит, тянет» — художественный образ.

— Ну вот, это мы с ребенком и съедим.

— На один день?

— Какой день? На один миг. Раньше-то двести граммов масла на день брали.

— Да, на троих как раз.

— Мои-то раньше были не дай бог. Вдруг гречневой каши не хотят. Свари им овсянку. И суп овсяный, и кашу. Я им говорю: уж одно из двух — либо суп овсяный, либо кашу. . . Нет, вари им и то, и другое. Ладно, сварю овсянку. . .

— А мой мальчик — семь ему, но они теперь насчет еды все понимают. Как объявят по радио детскую выдачу, — он все слушает. Сахар там детям до двенадцати лет. . . Он говорит: мама, это мой сахар, я тебе не дам. А я ему говорю: а я тебе не дам конфет.

Рассказ о себе, о своей семье; именно о том, как семья ела, — отсюда его всеобщий, объективный интерес. Что и подтверждается вопросительной репликой собеседницы («На один день?»). У рассказа о том, как раньше ели, есть подтекст самоутверждения: насколько я и мои были и можем быть выше вещей, сейчас властвующих над нами. Ответная реакция показывает понимание; озна-

чает, что собеседница тоже выше и принадлежит к тому же кругу, именно кругу людей, которые брали двести граммов масла в день на троих.

Семья так хорошо жила, что дети в порядке чудачества (с жиру, как прежде господа ели ржаной хлеб) требовали не лучшего, а того, что похуже, — вот подводная тема рассказа о гречневой и овсянке.

Дальше на новом и страшном материале вечный женский разговор о детях. Рассказ о мальчике, который все уже понимает «насчет еды», имеет отчасти сюжетный, художественный интерес; но главное — подразумевается, что это развитой не по летам мальчик, который не пропадет и который уже действует как взрослый, но с милой детской наивностью. Но этот приспособленный к жизни ребенок тут же терпит поражение. Потому что собеседница говорит вдруг о другом мальчике, который тоже поступал как взрослый:

— Нет, а мой мальчик, который умер, — тот все делал. Удивительно. Мы с отцом не можем терпеть. А он спрячет конфеты в карман. Похлопает по карману и говорит: сейчас нельзя больше. И такой был не жадный. Свое отдавал. Говорит: мама, ты ведь голодная, возьми от моего хлеба.

Зимой людьми, подходившими к этому прилавку, владела одна всепоглощающая страсть. Они почти не говорили; с маниакальным нетерпением они смотрели вперед, через плечо соседа на хлеб. Сейчас не то; но и сейчас у самых весов прекращаются посторонние разговоры. Шея вытягивается. Напрягаются мускулы лица. Покупатель вступает в контакт с продавцом. Оба молча, сосредоточенно борются за грамм недовеса или перевеса. Человек у прилавка смотрит, как продавщица непринужденно берет с полки буханочку, как разрезает корку, вскрывая красивую шоколадного цвета мякоть. Она отрезает или добавляет прямоугольные плотные кусочки, они лежат тут же на доске, их нельзя взять и съесть. Табу. Весь огромный общественный механизм ограждает эти кусочки от тянущейся к ним человеческой руки. Больше между ними сейчас нет ничего — ни замков, ни милиции, ни очереди. Только великая абстракция социального запрета.

Внимание человека пригвождено к автоматическим весам с движущейся стрелкой. Отчасти потому, что его

могут обмануть, главным образом потому, что он переживает иллюзию участия в жизненно важном процессе взвешивания. Нечто вроде игры на бегах, когда каждый бежит вместе с лошадей, уносящей его ставку, — хотя он неподвижен и бессилён повлиять на исход состязания. Стрелка делает первое размашистое движение, и, все сокращая охват, долго качается на фоне белого диска, ищет среди цифр себе место. Вот захватила за нужную цифру, — это всегда неприятно: значит, продавщица непреклонным жестом отрежет прямоугольник от лежащего на весах куска. Хорошо, если стрелка не дотянула: значит, еще не все. Значит, будет еще кусок, может быть, довольно большой. . . нет, совсем маленький; странно, что такой маленький может выровнять стрелку. Психическое соучастие в процессе взвешивания хлеба сопровождается какой-то абсурдной и обреченной надеждой — что вот сегодня кусок почему-то будет больше, чем всегда. Если продавщица сразу угадывает вес — это бесперспективно. Если довесок большой — тоже нехорошо, потому что до дома его нельзя трогать — такова блокадная этика. Лучше всего маленькие довески, которые как бы в счет не идут и по обычному праву на месте принадлежат получившему хлеб (даже если дома семья). Удачно, если их два, совсем маленьких. Довесок съесть можно, но отломать от пайка кусочек — крайне опасно; так по кусочку съедают все, не донеся до дома, до завтрака. И вместо завтрака дома будет только голодная скука. Лучше уж аккуратно отрезать ломтик ножом. Это сохраняет пайку непочатостью первоначальной формы, прямую поверхность разреза — его защитный покров.

Зимой трамваи выходили из употребления постепенно. В городе говорили: «Вот, сегодня уже нет тока; притащился пешком с Петроградской». На другой день трамваи кое-как шли. Никто не думал, что это конец. Как-то они не ходили несколько дней, а потом трамвай вдруг догнал Эна по дороге и подвез. Потом все это кончилось, и со временем дело дошло до мостовых, покрытых ледяной корой, под которой нельзя было вообразить трамвайные рельсы, до вмерзших в мостовую троллейбусов. Они стояли у берега тротуаров с приспущенной дугой.

Бег по кругу был самым конкретным бегом — от дома к учреждению, от учреждения к столовой, от столовой к столовой, от второй столовой в учреждение. . .

В апреле город откапывал трамвайные рельсы. Эн тоже откапывал со своим учреждением. К трамваям Эн долго не мог привыкнуть. Ему все казалось, что это нечто ударно-показательное, чем практически пользоваться нельзя. Он с удивлением смотрел на людей, которые всерьез, деловито, как будто с трамваями ничего не происходило, тискались у дверцы и кричали: «Куда вы лезете!» Он еще продолжал ходить пешком, объясняя это тем, что давка, что долго ждать и проще дойти пешком. На самом же деле окостеневшее бытие выталкивало новый элемент. За время перерыва в трамвайном сообщении оно успело твердо сложиться из серии повторяющихся рефлекторных жестов.

Потом он попробовал — оказалось, этим можно практически пользоваться. И он сразу стал крайним приверженцем трамвайного передвижения. В его рационализаторских размышлениях о быте это определялось как наименьшая затрата физических сил. На самом деле важнее было другое — так противно представить себе пространство, отделяющее от цели и которое шаг за шагом, терзаясь торопливостью, придется одолевать своим телом. Легче было ждать. Ждать приходилось долго.

С остановки он шел на угол, откуда виден поворот. С усилием близорукого человека он вглядывался, принимая вдруг за трамвай ворота поперечного дома, или листу дерева, или ряд окон в стене. Чуть ближе дорогу пересекала другая трамвайная линия. Это обманчиво; но хорошо, что даже чужие трамваи ходят позванивая, — значит, ходят. Трудно разобрать, какой это появился трамвай, — темно-красный массив трамвая уже несомненен — может быть, опять поперечный. Но он уже явственно заворачивает мордой вперед и тащит свой корпус по полукругу.

Поездка в трамвае — один из лучших, подъемных моментов дня. Это человек перехитрил враждебный хаос. Среди всех упорствующих вещей, ушедших из-под нашей власти, среди вещей, которые надо двигать и поднимать собственными мышцами, собственной волей, — вдруг одна послушная вещь, служащая тебе механическая сила.

Ежедневно Эн с удовольствием возобновляет забытый было автоматизм движения, которым человек, взявшись за поручень, слегка откинувшись, вталкивает себя на площадку. Он остается на площадке. Ему сейчас вовсе не хочется заниматься рациональным сохранением своих

физических сил (для этого следовало бы сесть). Ему хочется переживать чудесное механическое движение, совершаемое им, за него, для него. Враждебный мир на мгновение обманут; из него вырван клочок.

Рядом на площадке стоят два красивых, очень молодых краснофлотца в бескозырках. И подрагивающая площадка вдруг представляется Эну палубой; на ней кто-то стоит, расставив ноги, засунув руки в карманы, с папирской в зубах. Соленый ветер дует в лицо. Трамвай идет, подрагивая, позванивая на остановках. Он сам, без содействия пассажиров, отодвигает улицу дальше и дальше. Низкая рама стекла легко перерезает дома, разбомбленные и неразбомбленные, недействительные вывески, постовых милиционеров. Мгновенье она несет в своем кадре пешеходов и оставляет их на дороге.

Движение — позванивающее, подрагивающее, успокаивающее торопливость.

И вдруг тревога. Обстрел. Надо выходить из трамвая. Эн заходит в подъезд. В этом доме он когда-то довольно часто бывал, у знакомых. Они тоже уехали. Несколько ступенек ведут там к площадке с большими окнами. Это нехорошо, зато есть подоконник, на котором можно посидеть.

В подъезде собрались уже люди.

— Начинается, — говорит кто-то.

Появилась дежурная по дому:

— Отойдите от окон, пожалуйста. Пройдите сюда.

— Чем же здесь лучше? Тоже окна.

Слышен близкий разрыв.

— Идите вниз, товарищи.

— Вы куда стали, барышня? Под самое окно. Незачем выставляться.

С улицы всё заходят. На лестнице уже довольно много народу.

Ругают фрицев. Женщина на подоконнике очень громко, увлеченно рассказывает другой — как она ест. Она не ест в столовой, потому что там обманывают, а дома можно приготовить гораздо вкуснее. Подробный рассказ о том, как она даже сейчас вкусно готовит, так что все восхищаются.

Двое мужчин, довольно молодых, спорят о силе поражения осколком и о том, пробивает ли он одну капитальную стенку или две. Мужская тенденция к обобщениям, особенно к обобщениям технического порядка. Один из них, поглупее, путано рассказывает про дом,

разрушенный двумя снарядами полгода тому назад. Ему хочется рассказывать об этом, потому что он сам в этот момент чуть не зашел в булочную в том доме и только по счастливой случайности зашел в другую. Ему еще до сих пор хочется рассказывать об этом. Но он уже облекает это сообщение в форму объективно-значимых рассуждений о пробивной силе снаряда.

Одна девушка другой:

— Пускали бы, я бы пошла. А то так — одно томление.

— Пускают.

— Да нет, далеко не уйдем.

— Тут как раз место такое, милиция кругом. Да, не ходите. Тут что вчера было. . .

— Нет, пошли бы лучше к тебе, в подвале бы посидели.

— В каком подвале?

— В твоём.

— Он не мой. И ключа нет.

— У тетки нет?

— У меня нет.

— До чего я устала. Прошлую-то ночь не спала совсем. А с шести опять рабочий день. Ой, не могу стоять больше. Пойдем на лестнице посидим. Есть у тебя газета?

— Какая газета?

— Подстелить.

— Чего подстилать, садись.

— Нет, так — как же это садиться?

— Собрание-то у вас провели?

— Нет еще. Эх, я думаю иногда, знаешь: что сейчас надо — трамвай пускать надо. Аварии исправлять надо. А остальное. . .

— Так ведь ты и трамвай не пустишь, и ничего. Если народ не будет мобилизован, в готовности. Если не поговорить с людьми.

— Да, это верно. . .

— Ну, как ты устроилась?

— Ну их. Не хочу я с ними. Я у Игнатьева попросила разрешения перейти, а он мне говорит с такой с насмешкой: вам тут не нравится? Хотите, могу вам предоставить кухню отдельную.

— Может быть, это и лучше.

— Что же лучше? Сырость там, темно, крысы. Кухня есть кухня.

Разговоры усталых, до точки дошедших людей. Они

говорят об этом, но они продолжают работать. И, главное, они знают, что нужно работать. И эти две девушки знают, что нужно держать людей в готовности. Это внутреннее согласие.

В квартире налево, где Эн когда-то бывал, в маленькой комнате живет портниха. Она не уехала. Она выходит на лестницу, провожая заказчицу. У заказчицы явно литерные карточки. Такой у нее вид (может быть, актриса?), вот она и заказывает. . .

Заказчица: — Что на улице? Радио что?

Портниха: — Ничего. Скоро песни петь будет. . .

Заказчица: — Теперь это наши стреляют. Не беспокойтесь. То стреляют, то песни поют. Комедия.

— Так и живем. И живем и умрем. Нет, уж я скажу — смерть к нам приближается медленно, но верно. Конечно, теперь на других-то фронтах хорошо. На харьковском. Но нам-то больше всех достается, и никакого нам не видно конца. . .

— Ужас! И самое ужасное, что люди стали на себя не похожи. Остудели, очерствели. Болото стоячее.

— Ну, вы живой человек. . .

— Я живой человек! Какой я живой человек! Разве я могу на что-нибудь реагировать. Два года тому назад, десятого сентября, я хорошо этот день помню, — первые бомбы упали на нашу улицу. Через два дома. Я думала — с ума сойду. Когда я утром вышла и увидела эти стены, осколки, этот дом разрушенный, я так плакала, я рыдала от горя — вот тогда я была живой человек. Я ушла из дому и три дня не приходила домой. Ночевала у себя на работе на столе. Мне казалось — если я вернусь и еще раз увижу этот дом, я с ума сойду. А потом что. . . Потом я по улице через трупы шагала. Вот так. И мне было смешно, что они такие закутанные. И головки у них качаются. Не то человек, не то кукла. Я всегда больше всего боялась пережить кого-нибудь из близких, всегда думала — как это будет. А потом как я бабушку равнодушно похоронила. Я ведь ее мамой называла. Ну, конечно, поплакала, ничего не скажу.

— Ваша бабушка такая славная была старушка. Чистенькая, аккуратненькая. Я ее все в переулке встречала.

— Чудная была бабушка. Смешная. Она когда-то представить себе не могла, как это можно выйти замуж без лисьей шубы.

— Как же, приданое шили.

— У нее ротонда была. Я помню.

Стоящая рядом девушка:

— А какая она, ротонда?

— Они без рукавов. Набрасывались, как плащ. А зачем даме рукава были? Зачем ей руки? Корзины, что ли, она носила? На улицу выходила только чтобы покрасоваться. Завернется в бархатную эту ротонду — легкое все, на лисьем меху. И пробежится. Очень бабушку я любила. А вот умерла бабушка — и ничего. Нет, я одеревенела, одеревенела. Не человек, а грязная вода. Болото. Такое ко всему равнодушие. Такое равнодушие.

Девушка: — Мы такие потому равнодушные, что знаем, что каждую минуту можем умереть. Потому мы такие равнодушные.

Портниха: — Знаете, не могут же люди два года подряд на все реагировать. На фронте не может человек нормально реагировать на смерть, на гибель товарищей.

Заказчица: — Вы не думайте. Они очень там даже реагируют; гораздо больше, чем мы. Я ведь была на самом переднем крае. Мы там в палатке сидели, так когда сверху начали крыть — здорово все рвалось, так начпрод там был — молодой человек — испугался, убежал и спрятался в сене.

— А вы?

— А я осталась. Всю ночь просидела. Я им сказала: я дистрофик. Мне что. У меня осталась полная палатка консервов, хлеба, сахару. И вестовой — Коля — со мной. Он каждую минуту спрашивал: «Вам налить, барышня? Вам положить?» Там был еще капитан. Пожилой. Молодец — ничего не боялся. Он выйдет, отдаст распоряжение. Потом придет, полежит, выпьет водки. Утром мы над этим начпродом так смеялись. Нет, вы не думайте, они очень даже реагируют. Ну, пойду я.

— Вы не боитесь?

— Чего бояться? Сяду в трамвай и поеду.

— Вы не боитесь, что вдруг трамвая не будет?

— А, я ничего не боюсь. Я хотела бы уж чего-нибудь испугаться.

Портниха lamentирует, заказчица занята построением собственного образа, обе с вожделием говорят о дамах в ротондах, которым не нужны были руки. А все же нет у них несогласия с происходящим. Они лично могут жаловаться и уклоняться, но их критерии и оценки исторически правильны. Они знают, что надо так, потому что нельзя иначе. Их критерий: Гитлер — мерзавец, немец — враг, и его надо уничтожить. Капитан — молодец, потому

что не боится. И сама я молодец (невзирая на все дистрофические мотивы), потому что не испугалась и осталась в палатке, пусть для того, чтобы доесть консервы, — не в этом суть. А начпрод, который спрятался, — дрянь.

Так в сбитых с толку, вождедеющих легкой жизни женщинах, как в кривом зеркале, отражается общая воля. И эта женщина, утешающаяся ролью дистрофической истерички, бессознательно делает свое дело — тем, что пришла сюда заказывать платье, как можно более красивое, и тем, что пойдет сейчас на простреливаемую трамвайную остановку.

И все столпившиеся здесь люди — в том числе ламентирующие, ужасающиеся, уклоняющиеся, — повинуюсь средней норме поведения, выполняют свою историческую функцию *ленинградцев*.

Задыхаясь вбегает пожилая женщина с молодой дочкой и маленькой внучкой.

— Что же это, безобразие какое! Все парадные на замке. Бежим от самого моста, и все парадные заперты. Разве можно? Безобразие!

Другая женщина:

— Что вы так волнуетесь? Вы же ленинградка. Ленинградки должны быть спокойные.

— Да, спокойные. Вы, может быть, здоровая, а я больная, — это разница. Вы инвалид?

— Почти что. . .

— Вы инвалид второй группы? Зарегистрировались? Нет. Это разница. Вы, может быть, неразбомбленная, а я разбомбленная. Тоже разница. . . Немец проклятый! Гадина! Садит и садит. Когда его уже уничтожат, проклятого! Чего делает!

Третья женщина:

— Это они злятся. Злятся, что плохо пришлось. Они злятся на Ленинград, что ничего сделать не могут. Вот хулиганят здесь.

— Мерзавцы проклятые! Видят теперь на фотографиях, что у нас физиономии стали потолще, — и злятся. Ничего он здесь не получит.

— Ну, это конечно. Только они здесь здорово закопались.

— Да, запрятались. Жалко только, что им наши труды на пользу пошли. Ямочки наши, которые мы рыли. Вы куда это собрались?

— Пойду. Попробую. А что?

— А то — что штраф заплатите. Нас вот на днях на пятьдесят рублей оштрафовали. Я ему говорю: хоть бы с одной только взял, а то что это — и с меня, и с дочки. Разве можно? А он говорит: вот только с нее не беру (показывает на внучку), скажи спасибо. Разве можно так? Где ж это денег взять? Я ему сорок семь рублей набрала. Еще спрашивает, где дочка работает, говорит — на службу придет.

— Да ерунда, не придет.

— Нет, видите, она кассиршей работает. Так он думает получить что-нибудь.

Дочка:

— Каши получить захотел. Вопросы питания еще все-таки очень важные. (Девочка начинает хныкать и теревить бабушку: «Пойдем, пойдем!»)

— Нет, не пойдем, подожди. Вот когда немца уьем, тогда будем ходить свободно. Когда немца уьем. Дедушка твой его из-под Тулы гонит. Дедушка ее там. Я как услышала про Орел, так у меня все поднялось. Есть, значит, у наших сила. . .

Вот оно — настоящая бабушка разговаривает как бабушка из очерков и рассказов. Никогда этого не бывало. Только в языке войны народное мгновенно сближается с газетным.

Мания еды, маниакальные про нее разговоры — все это крайне усилилось вместе с передышкой. В дни большого голода люди много молчали. Возможности были срезаны подчистую, так что не оставалось места для психологического обогащения фактов, для использования их вечной человеческой волей к утверждению ценностей.

Количество страдания переходит в другое качество ощущений. Так, тяжело раненные в первый миг не испытывают боли, а замерзающие под конец впадают в приятное состояние. Настоящий голод, как известно, не похож на желание есть. У него свои маски. Он оборачивался тоской, равнодушием, сумасшедшей торопливостью, жестокостью. Он был скорее похож на хроническую болезнь. И, как при всякой болезни, психика была здесь очень важна. Обреченными были не самые почерневшие, исхудавшие и распухшие, но те, у кого было не свое выражение, дико сосредоточенный взгляд, кто начинал дрожать перед тарелкой супа.

А. приходил в столовую с раздутыми, темно-красными губами; и это еще не самое худшее. Однажды в столовой исчезла со столов соль, и кашу выдали недосоленную. Тогда А. впал в отчаяние. Он бросался от стола к столу, бормоча: «Нельзя же несоленую кашу... нельзя же... Ох, боже мой, а я и не захватил...»

Вот это был дурной знак.

В. пришел однажды в столовую в пальто с выдраным большим клоком на животе. Он не дал по этому поводу никаких объяснений. Он в этом пальто сидел за столиком и разговаривал с соседями. Но соседка сбросила вдруг в чью-то пустую грязную тарелку ложку (чайную) постного масла из каши. «Вы чрезмерно расточительны», — сказал В. светским тоном и, выловив его своей ложкой, это постное масло съел. Недели через две он умер в стационаре.

В годы гражданской войны голодали иначе, стихийно и хаотически (особенно в провинции). Ели фантастическую еду: шелуху, крыс и т. п., в то же время что-то комбинировав, меняя; и вдруг добывали мешок картошки. Блокадный голод был голод неплохо организованный. Люди знали, что от кого-то невидимого они получают тот минимум, при котором одни жили, другие умирали — это решал организм.

Заторможенные люди монотонно ходили в булочную, в столовую, ожидая развязки. Им дана была непреложность ста двадцати пяти граммов, тарелки супа, порции каши, умещавшейся на чайном блюде. Что сверх того — нельзя было ни купить, ни достать, ни украсть, ни вымолить. Друг и брат сидел рядом, зажимая свои сто двадцать пять. Несмотря ни на какие терзания, их нельзя было попросить у лучшего друга, и если бы друг сам предложил — их нельзя было взять (будучи в здравом уме).

Гамсун описал совсем другой голод, голод от нищеты — окруженный соблазнами и надеждами. А вдруг человек найдет работу или ему дадут займы, вдруг он украдет, или выпросит, или под приличным предлогом пообедаст у знакомых... Голодные вожеления бедняка омрачены просчетами, завистью, унижением, но их не раздавила еще непреложность.

Весной открыли рынок, понемногу выползали спекулянты. Оказалось, что ботву или даже стакан пшена или гороха можно купить — невероятно дорого, с трудом, но можно. Возрождение фактора денег было душевным пе-

реворотом. Появились возможности, и вокруг возможностей заиграли страсти и интересы. С этих именно пор еда стала средоточием умственных сил (зимой говорили — если говорили — не о том, кто как ест, но кто как умирает). Она стала сферой реализации и немедленно обросла разными психологическими деталями.

На фоне всеобщей, общегородской эволюции каждый проделывал свой собственный путь — от непонимания и легкомыслия до голодной травмы. Индивидуальное притом было включено в групповое, в типические реакции разных пластов населения на трагедию еды.

Имелась в том числе типическая реакция интеллектуалов тридцатых годов, мужчин и женщин, более или менее молодых, с их установкой тратить на бытовые дела как можно меньше времени и энергии. В этом кругу был разрешен интерес не к еде, но только к ее психологическим атрибутам: уют, отдых, дружеский разговор (под рюмку водки), продуманный ужин с девушкой. Иначе интерес к еде был бы уже зависимостью низшего порядка.

Определялись черты блокады, а интеллигенты этого толка все еще гордились свободой от низших зависимостей, из чего — на первых порах — вытекало наивное непонимание голода. То есть они понимали, что бывает голод в деревне, и особенно в пустыне — с верблюдами и миражами, — когда человек много дней совсем ничего не ест и от этого умирает в мучениях. Но они ничего не знали о дистрофии и не верили в то, что обитатели большого города могут умирать голодной смертью.

Эн проглядел начало ужасной голодной эпопеи города — как и многие другие, вначале сравнительно легко переносившие нарастающие ограничения. Он удивился (ему нравилось удивляться), когда кто-то сказал: «Вот он — голод...»; когда соседка с двухлетним ребенком вдруг перестала спускаться в бомбоубежище, потому что все равно не от бомбы, так от голода пропадем (она действительно умерла в феврале). Ему нравились удивление и непонимание как признаки психики высшего разряда.

Потом пришло время, когда не понимать стало уже невозможно. Вокруг умирали, хотя и не так, как умирают в пустыне. О первых случаях смерти знакомых людей еще думали (и это мой знакомый? среди бела дня? в Ленинграде? кандидат наук? от голода?), еще говори-

ли, с ужасом рассказывали о том, как жена в последние дни, пытаясь все-таки спасти мужа, купила кило риса за пятьсот рублей.

Разговоры постепенно сжимались до констатации факта. Весной разговоры опять разветвились, но для зимы это было занятие слишком наивное. Норма защелкнулась вокруг хлебного пайка и обеда. Хуже того — обед, дарованный человеку законами новой действительности, не был его обедом. По законам новой действительности, лицам с иждивенческой карточкой не полагалось обеда, иждивенческая карточка не вытягивала ежедневный обед. И блокадный человек, прикрепленный к ведомственной столовой, — делил. Он съедал то один суп, то только кашу или полкаши. Остальное в бидончике или пластмассовой коробочке уносил домой. Странно, что полкаши уносили домой в веселых голубых и желтых коробочках. Делить было грустно, и делящие завидовали тем, кто съедал свой обед целиком. Таких, впрочем, было немного, особенно вначале, когда иждивенцы еще не умерли или не попали в эвакуацию. Завидовали делящие не столько даже сытости неделящих, сколько неомраченному переживанию обеда.

Однажды за столиком ведомственной столовой остались двое. Один из них держал в руке голубую коробочку и печально стряхивал в нее с ложки кашу — полкаши, которую он не доел и оставил у себя на тарелке. Другой уже кончил есть; он внимательно следил, как сползала с ложки склизкая жижа. И вдруг сказал:

— А, вы можете еще делить? Да? А я не могу... Знаете, я уже не могу делить...

И деливший ощутил тогда на мгновение прилив гордости и силы.

Эн наконец понял. Но худшее для него наступило тогда, когда, казалось бы, стало уже легче: он получал тогда уже четыреста граммов по рабочей карточке. Четыреста граммов не могли остановить истощение. Истощение подбиралось к переломной точке. И как только достигло точки — началась неводержанность. Эн вдруг стал съедать сразу все, что возможно. Сначала без заранее обдуманного намерения, каждый раз с чувством греховности, потом уже он возвел это в принцип.

С хлебом это происходило так: рано утром он получал свои четыреста граммов, довесок съедал на месте, а кусок уносил в учреждение, где он работал и где жил на клеенчатом диване, потому что дома было уже много

ниже нуля. В каком-нибудь еще пустом служебном помещении, за канцелярским столом, он перочинным ножом отрезал от куска первый ломтик — примерно, на глаз, намечая, сколько можно съесть утром. По мере приближения к этой границе тоска по хлебу росла. Он отрезал еще ломтик (потоньше), переходящий границу. Потом еще. Это и сопровождалось чувством грехопадения. Потом, когда граница была уже непоправимо нарушена, рождалась дикая мысль и страшно простая: что, если вдруг разрешить себе съесть все, до конца? Он замирал на точке колебания, замирал и срывался. Недозволенное, спотыкающееся, заторможенное сменялось неудержимым скольжением вниз, с зажмуренными глазами. В самый миг снятия запрета возникала даже иллюзия, что теперь-то именно вовсе и не хочется съесть все до конца, что хлеба еще много; иллюзия, разумеется, исчезающая вместе со следующими двумя-тремя ломтиками.

Товарищ дал Эну пропуск в такую столовую, где снисходительно резали талоны вперед, а иногда отоваривали дополнительные, обычно мертвые талоны. В первый раз, когда Эн замыслил съесть два вторых, ему почти невероятным казалось, что это в самом деле осуществится. Это — переворот, изменение жизненного принципа. Увеличение хлебного пайка или нормы закладки крупы — это было замечательно, но принцип оно не отменяло; принцип, в силу которого обед мыслился замкнутой неподвижной единицей. Не мог он разомкнуться и включить в себя вдруг лишнюю тарелку супа.

Имелась, впрочем, в блокадном быту ситуация, ненадолго размыкавшая круг. Это когда умирал кто-нибудь в семье и до конца месяца можно было отоваривать его карточки.

В каком-то из закоулков какого-то из учреждений стояла женщина, обмотанная платками. С темным, неподвижным лицом она ела ложку за ложкой из банки кашу. По тогдашним понятиям, каши было довольно много.

— А у меня мать умерла, — остановила она проходившего мимо малознакомого человека, — каша вот по ее талонам. . . Такая тоска, невероятная. И ни за что не проходит. Думала — какое счастье съесть сразу три каши, четыре каши. . . Не получается, не хочу. . . Глотаю и глотаю, потому что тоска, она там глубоко, внутри: мне все кажется — станет легче. Эта каша, жижка опустится

туда, вниз, придавит тоску, обволокнет ее, что ли. Ем, ем, а тоска не проходит.

К весне люди чувствовали себя очень плохо, многие — хуже, чем в период ста двадцати пяти (тогда силы еще не иссякли), но состояние их стало уже похожим не на что-то другое, а на самое себя, на желание есть... Люди страстно захотели есть.

Вспоминая зиму, Эн в основном вспоминал не еду и не голод, а хроническую болезнь с разными ее признаками и вообще маски голода, его психологических оборотней. И все это было менее унижительно и животно, чем то, что происходило с ним в пору начавшегося облегчения. Ему все время хотелось есть. С безумным легкомыслием, возведенным теперь в систему, он резал талоны. Он сгребал в тарелку три порции каши, чтобы казалось, что ее много. И приходил в отчаяние оттого, что ее все-таки мало. Он не только стал думать об этом, после того как долго вообще ни о чем не думал, но им овладела маниакальная сосредоточенность мысли. На улице, на ходу он медленно вспоминал все, что съел утром или вчера, он обдумывал то, что еще предстояло съесть сегодня, или занимался расчетами, комбинируя выдачи и талоны. И в этом были поглощенность и напряжение, какие он прежде знал только додумывая, дописывая что-нибудь очень важное. Странное, искривленное отражение интеллектуального действия — оно было унижительнее всего. И ему мерещилось сквозь дистрофический туман, что подмененное интеллектуальное действие — это вообще самое постыдное, куда постыднее любых физических отправления. К несчастью, мы этого не понимаем... или к счастью?

В дни выдач или покупок дома иногда оставались резервы. Это даже сообщало уверенное отношение к жизни. Занимаясь служебными делами, человек мог в любую минуту объемно, материально представить себе: на второй полке баночка, на треть наполненная золотистым пшеном, в соседней банке ловко улеглись серебряные кильки. И кильки и пшено — красивы.

Многие еще совсем не стеснялись. Литератор В. говорил:

— Знаете, я теперь в постели, перед сном, развлекаюсь. Составляю меню удачного дня. Например: завтрак — зеленая (это из ботвы) каша с хлебом, поджа-

ренным на олифе, и чай с подсушенным хлебом; обед — два овсяных супа и каша пшенная. Потом дома — две чашки соевого молока с конфетой (ее можно принести из столовой); ужин — лепешка из зелени с хлебным мякишем (обедаю зато без хлеба). Или, например, завтрак: натертый рыночный турнепс с постным маслом; ужин — запеканка из соевой колбасы. . .

Иногда наступало просветление. Тогда хотелось наесться до тошноты, до отвращения к пище, до рвоты, — чтобы только покончить с этим стыдом, только бы освободить свою голову. Но дистрофическим мозгом овладевал страх — что же будет, если этого не будет? Если рассосется вдруг этот комплекс желаний и целей?

А на что это так омерзительно похоже? На что именно из прошлой жизни? Ах, да, — на неудавшуюся любовь, когда она медленно разжимает тиски, а человек боится потерять с нею уже не надежду, не чувство, но обеспеченное, привычное заполнение вакуума.

Однажды Эн не утерпел и в редакции, сидя за своим рабочим столом, пробормотал:

— Главное сейчас — не думать о еде.

В комнате, кроме него, сидели двое сотрудников, мужчина и женщина. Женщина быстро сказала:

— Я об этом не думаю.

«Врешь», — подумал Эн.

А мужчина сказал, неприятно улыбаясь:

— Это нам за то, что мы не на фронте. Должно же быть что-нибудь за это? А? За то, что нам разрешено пещись о нашей любимой жизни.

«На фронте не думают о еде», — подумал Эн.

К концу зимы законы нормированного бытия обмякли. Просочились какие-то сверхвыдачи, покупки, соевое молоко, позднее — рынок с ботвой и крапивой. Зиму лучше всего перенесли люди, которым чувство самосохранения помогало вытеснить из сознания разрушительную тему еды. С появлением возможностей пали охранительные запреты, и манящая стихия еды открылась сознанию.

Еда — в многообразных своих социальных жанрах — искони являлась предметом сублимации. Вспомним о ее обрядовой приуроченности к праздникам и событиям, о ритуале приемов и банкетов, о значении семейного обеда в помещичьем или буржуазном быту, о неувядаемом смысле ужинов вдвоем.

Блокадные люди не угощали друг друга. Еда перестала быть средством общения.

— Простите, что я не вовремя, — сказал как-то Икс Игреку, зайдя к нему по делу как раз в тот момент, когда Игрек жарил себе на времянке лепешки. — Я вам помешал. Еда сейчас дело интимное.

При этом у Икса было странное, бесчеловечное выражение. Да, еда стала делом интимным и жестоким.

Но человеческих дел без психологии не бывает. Утратив свои психологические качества, еда очень скоро приобрела другие. Включенная некогда в распорядок дня, она сама превратилась теперь в его распорядок; сопровождавшая события — сама стала событием, одновременно сферой социальной реализации и обнаженных вкусовых ощущений.

Люди, привыкшие к бифштексу, к закускам, открыли теперь вкус каши, постного масла, овсяных лепешек, не говоря уже о хлебе. Фантазия принимала разные направления — в зависимости от умственного склада. Одни предавались сюрреалистическому переживанию жареного гуся или слоеных пирожков и сардинок. Другие мечтали о том, чтобы съесть много, очень много того, что они ели сейчас. Им хотелось бесконечной протяженности тех самых вкусовых ощущений.

Ресторан с рябчиками — абстракция, а это — реальность. Но мечта хотела сделать эту реальность огромной. Мечта о количестве была не только гиперболой насыщения, но и борьбой с тоскою и страхом перед мгновенным, неумолимо преходящим существованием порции, — пусть даже двойной или тройной.

Людям открылось множество новых вкусовых ощущений, но ни с чем не было связано столько открытий, как с хлебом. Эта область была особенно неизведанной, потому что в интеллигентской среде до войны многие не очень даже точно знали — почем кило черного хлеба.

Некоторыми в чистом виде владела мания хлеба. Только хлеб, хлеб наш насущный. . . Другие развешивали мечту о хлебе. Им хотелось, например, сидеть перед темной буханкой, отрезать от нее толстый ломоть за толстым ломтем и макать его в постное масло. А. Ф. говорил, что хочет только одного — вечно пить сладкий чай с булкой, намазанной маслом. Третьи хлебную тему варьировали. Они думали о мучной каше, сладостно заклепывающей рот, об овсяной каше с ее ласковой слизью, о тяжести лапши.

Весной хлеб уже поджаривали, подсушивали. К чаю особенно хороши были толсто отрезанные корки, которые подсыхали снаружи, внутри сохраняя свежесть. Если хлеб не хватать руками со сковородки, а есть с помощью вилки и ножа, — тогда получалось блюдо.

З. рассказал мне о том, как в блокадные времена ему случилось побывать по делу в одном доме. Паливая ему чай, хозяйка сказала:

— Знаете что — не стесняйтесь с хлебом. У нас его больше чем хватает.

З. посмотрел на хлебницу и увидел невозможное: прежний обыкновенный хлеб, доблокадный. Неделеный, небереженный. Хлеб и булка неровными кусками вперемежку лежали среди каких-то мелких отрезков и крошек. Булка притом успела зачерстветь.

З. ел, не стесняясь и не испытывая вожделения к этому хлебу; его угнетало разочарование. Этот немереный хлеб был бы уместен во сне, а в действительности он, очевидно, требовал другой, неблокадной апперцепции.

К весне дистрофический человек настолько оперился, что опять захотел гордиться и самоутверждаться. Одни умели добывать, распределять, готовить пищу — и гордились этим как признаком силы. Другие всего этого не умели, чем и гордились как признаком высшей душевной организации. С возобновлением рынка одни начали гордиться тем, что особенно дешево покупают ботву или крапиву, другие — тем, что тратят много денег.

Академический паек, безвырезный обед, посылка с Большой земли уподоблялись повышению в должности, или ордену, или хвалебному отзыву в газете. Притом иерархия проявлялась здесь необычайно ясно и грубо. Союз писателей получал теперь иногда из Москвы посылки. Удивительные посылки — с шоколадом, маслом, сухарями, консервами, концентратами. Правление определяло нормы выдачи. По списку — он имелся у отвешивавшего масло кладовщика — одни писатели, входившие в писательский актив, получали кило восемьсот граммов масла, другие — кило (не входившие в актив из посылок вообще ничего не получали). Получившим кило восемьсот стыдно было этим гордиться, но они не могли удержаться и гордились. Для получавших кило — масло было отравлено. Многих обрадовали бы больше, скажем, пятьсот граммов, но чтобы это и было свидетельством литературных и общественных заслуг.

Блокадный человек возвращался домой с добычей. Он нес в портфеле, в судках, в авоське — хлеб, полученный по карточке первой категории, безвырезный суп, две-три репы, которые он купил, имел возможность купить по цене, установленной спекулянтами. Ученый нес полбуханки, которые ему дали с собой за лекцию на хлебозаводе; актер бережно нес свой чемоданчик, куда после выступления ему супули несколько кусков сахара, пняющих, как аншлаг. Человек нес с собой свое социальное признание.

Существенной в этом плане была разница между теми, кто жил одиноко — таких становилось все больше, потому что в каждой семье одни умирали, других отправляли на Большую землю, — и теми, у кого были иждивенцы, с их иждивенческой карточкой, не дотягивавшей до ежедневного супа.

В бытии добывающего блокадного человека значение иждивенцев было двойственным. Оно было роковым, часто смертельным, потому что добывающий делил и, деля, жил в вечном чаду грубости, раскаяния, жестокости, жалости. В то же время они — домашние — были последним этическим фактом, близлежащим символом социальности. Вот человек, уносящий добычу, чтобы поглотить ее молча в своем одиноком жилище. А вот другой, который придет домой, выложит добычу на стол, и кто-то восторженно на нее отзовется.

Среди собранных мною блокадных историй есть история О., одного из тех, кто изредка получал кило восьмисот граммов масла, а также сухари и концентраты.

В Ленинграде застряла его сестра (она на много лет была старше). У сестры, при разных обстоятельствах, все погибли, и он вынужден был взять ее к себе — уже в необратимо дистрофическом состоянии.

О. — человек, способный к рационализации и системе. Но в блокадном быту, который он пробовал одолеть разумно направленной волей, сестра была началом упорного, сопротивляющегося беспорядка. Его раздражали ее все возраставшая бесполезность и жертвы, которые он ей принес и продолжал приносить. И с грубостью, удивлявшей его самого, он говорил ей об этом. Но тут же рядом существовал другой пласт сознания и в нем очевидность, что без сестры молчание было бы окончательным, невероятным. И невозможны были бы те мрачные отдыхи и забавы, которые он за собой оставил. Процессы приготовления и поглощения пищи уже не были тай-

ными манипуляциями маньяка; присутствие второго лица сообщало им оттенок человечности. Он смотрел на женщину, спотыкавшуюся вокруг времянки, с руками маленькими, цепкими и черными, совсем не похожими на прежние, — и говорил грубо, уже потому только, что грубость стала привычкой:

— Сейчас будем есть. Поставь тарелки. Вытри, чтобы сесть за стол можно было по-человечески. Убери это свинство. . .

Дистрофическая сестра была объективирующей средой, аудиторией, оценивающей успех — концентраты и сухари, полученные согласно довольно высокому положению в иерархии.

Такова блокадная история О., рассказ о жалости и о жестокости. . .

Существовали две основные системы: у одних еда была расчислена на весь день, другие съедали сразу все, что возможно съесть. Первые принимали меры против самих себя. Они знали, что лучше всего защищена закрытая еда — консервы, неочищенная селедка, соевая колбаса, пока у нее цела шкурка. Вторые утверждали, что лучше быть иногда сытым, чем всегда полуголодным. Первые гордились выдержкой и презирали вторых за распушенность. Вторые гордились удалством и дерзанием и относились к первым, как бурш относится к филистеру.

В пору большого голода вопрос был прост: съедает ли человек свои сто двадцать пять сразу или в два или три приема. В период облегчения вопросы умножились. Образовались разновидности еды с разным к ним эмоциональным отношением.

Существовала нормированная еда, почти бесплатная и оплачивавшаяся драгоценными талонами. Ее психологическим сопровождением была жестокость, непререкаемость границ. Поэтому она возбуждала печаль. Существовали дополнительные выдачи: соя, соевое молоко, знаменитые шроты (отходы сои), приводившие в изумление тех, кто попадал в Ленинград с Большой земли или с фронта, кости без мяса (мясо уже съели другие), из которых варили студень. Это была оптимистическая еда, подарок, чистый выигрыш, и поглощать ее можно было мгновенно, с чувством правоты.

Существовала, наконец, еда, за которую платили бе-

щенные деньги (здесь тоже имелись свои разновидности — рынок и тайная спекуляция). Отношение к ней было болезненным, заторможенным. Логически было, собственно, безразлично — резать ли талоны, которых все равно не хватит до конца месяца, или съесть крупу, купленную из расчета шестьсот рублей кило. Но чувство и воображение не могли отделаться от шестисот рублей. И бесшабашно истребляющий выдачи и талоны ужасно боится перехватить, отмеривая себе разовую порцию купленной крупы.

На черном рынке за крупу платили шестьсот — семьсот рублей, в столовой каша стоила пятнадцать копеек. Самое же странное начиналось, когда, возвращаясь из магазина, человек вдруг понимал, что несет хлеба на восемьсот рублей и масла на тысячу. Что стоит отказаться от этого масла, и самые недоступные вещи с абсурдной легкостью станут его достоянием.

Стоимость денег становилась теперь переменной — не в абстрактном процессе инфляции, но осязаемо, как при игре в карты (особенно ночью и фишками). Пока длится игра, деньги невесомы, безотносительная их значимость неприятным образом возвращается к ним поутру.

Еда нормированная, безвырезная, покупаемая — чтобы все это согласовать, требовалась рационализаторская работа. Завтрак, например, в основном строился на хлебе, потому что больше всего его бывало с утра. В дни изобилия талонов за обедом можно было обойтись без хлеба, но для этого нужно успеть попасть и во вторую столовую, где дадут с вырезом еще две каши. Если талоны на исходе, то сведенный к ежедневной норме обед лучше взять домой и подмешать к каше зелень, — значит, предварительно требовалось сходить за ботвой на рынок. До вечера хлеб не сохранялся; поэтому крупа или мука, купленные у спекулянта, чаще всего предназначались на ужин.

Неудачи переживались трудно. Невозможно было вернуться к взгляду на еду как на принадлежность мгновения, вместе с мгновением исчезающую. Теперь для всего этого существовала связь — человеческий организм, жизнь организма. Потерянный талон, упущенная безвырезная выдача — их нельзя было восполнить возможностями завтрашнего дня. Теперь это было незаменимой утратой (утраченная частица должна была стать и не стала частицей организма), и забывалась она лишь в силу легкомыслия человека, забывающего любые утраты.

Рационализацией особенно увлекались интеллектуалы, заполнявшие новым материалом пустующий умственный аппарат. Т., чистокровный ученый, принципиально не умевший налить себе стакан чаю, теперь часами сидел, погруженный в расчет и распределение талонов. Он вкладывал в это дело свой сильный логический ум. Вообще в период большого голода лучшими организаторами процессов насыщения оказались вовсе не домохозяйки (хозяйство они опять взяли в свои руки весной), а самые далекие от хозяйства люди, особенно мужчины, свободные от навыков, непригодных для блокадного быта.

Блокадная мания кулинарии овладела самыми неподходящими людьми. Однажды мне пришлось наблюдать, как мальчик лет шестнадцати (возраст наибольшего презрения к бабьим делам), нахмуренный, закусив губу, пек овсяные лепешки. Тут же вертелась его мать, приговаривая: «Дай я. . . Ты же не умеешь. . .» Но он молча, грубо отталкивал ее от временки.

Чем скуднее был материал, тем больше это походило на манию. Маниакальные действия исходили все из единой предпосылки: съесть просто так — это слишком просто, слишком бесследно. Блокадная кулинария — подобно искусству — сообщала вещам осязательность. Прежде всего каждый продукт должен был перестать быть самим собой. Люди делали из хлеба кашу и из каши хлеб; из зелени делали лепешки, из селедки — котлеты. Элементарные материалы претворялись в блюдо. Мотивировались кулинарные затеи тем, что так сытнее или вкуснее. А дело было не в этом, но в наслаждении от возни, в обогащении, в торможении и растягивании процесса. . .

Иногда выдавали табак (курение хорошо заглушало голод). Курили все самокрутку. Здесь действовал тот же принцип приятно отвлекающего торможения. Насыпать табачное крошево в бумажку, свернуть, заслонить, сунуть в мундштук — это и предвкушение, и проникновенная возня с драгоценным веществом. В папиросах же, когда они появились, было, напротив того, что-то разочаровывающее и плоское — слишком просто, слишком сразу.

Голодное нетерпение, которое гнало человека домой, вынуждало его, не снимая пальто и галош, бросаться растапливать печку, — оно как-то утихало, когда начиналась самая возня с материалом пищи. В эти минуты человек меньше, чем когда бы то ни было, думал о своем

голоде; он был отвлечен страстным интересом к происходящему.

Жена профессора П. говорила робко:

— Вот твои пирожки разваливаются. И зачем из нее пирожки? — она имела в виду пшеничную кашу. — Съедем ее так. . . Даже холодную хорошо. . .

А он в отчаянии кричал:

— Что ты в этом понимаешь? Что ты понимаешь? Сейчас же подбрасывай щепки!

Стряпня литераторов и доцентов сопровождалась чрезвычайным беспорядком, проистекавшим из торопливости и дилетантизма. Обжигая лицо, дилетант наклоняется к раскрытой дверце времянки, чтобы подбросить полешко. Другой рукой он помешивает в кастрюле. А кастрюлю нужно уже передвинуть и поставить на ее место чайник, потому что как следует разогревается только то, что стоит посредине, особенно там, где печка уже прогорела. Одновременно надо следить за подсушивающимся хлебом, чтобы вместо темно-золотистой корки он не покрылся черными пятнами гари. Руки закопчены и промаслены — это даже нравится дилетанту.

Вокруг нарастает хаос. Почему-то уже три ложки, и в руки сама идет то одна, то другая. В пустой сковородке на полу очутилась крышка от кастрюли. На трубе времянки, на спинке стула, на корзинке со щепками бесформенно повисают тряпки. Ему кажется, что всякий раз он берет нужную вещь и обращается с ней должным образом. Но вещи уплывают в хаос. Впрочем, это не враждебный хаос, пахнущий едой и теплом.

Интеллектуальные кулинары, при всей своей изобретательности, портили материал именно потому, что приготовляемую еду они никак не могли оставить в покое. Они поминутно приподнимали крышку, что-то помешивали, переворачивали.

Были блюда с этой точки зрения скучные и интересные. Суп, например, был очень скучен. Он долго, нудно закипал, и с ним, собственно, ничего больше не происходило. Увлекательны же были наглядные изменения. Каша набухала, росла (чудесно, что ее становилось больше), потом начинала посапывать и дышать под выющим над ней легким паром. Клецки падали с ложки в закипающую воду и в ней оживали, делали пируэты — это даже походило на фокус. Лепешки могли безобразно развалиться, а могли сразу отлиться в обтекаемую форму.

Бронзового цвета жидкое ржаное тесто, приготовлен-

ное для клещок или оладий, сладостно было растереть ложкой и хотелось его лизнуть, как шоколадный крем.

Интеллектуальный кулинар вдруг замирал среди своих манипуляций. Промерцала и уплыла в хаос мысль о том, что всё это на что-то отвратительно похоже. Кажется, на любовь... Еще Ларошфуко утверждал, что любовь — это потребность в окольном достижении цели.

Эн — один из интеллектуальных кулинаров блокады — приготовился наконец позавтракать. У стола, придвинутого к времянке, он внимательно разрезает ломоть хлеба на маленькие квадраты. Их предстоит опустить в кипящую воду и раздавить ложкой. Мальчишкой он на даче смотрел иногда, как играют девочки. Они играли в обед и готовили лепешки из травы и пирожки из песка. Он презрительно смотрел на бабьи игры, но ему было скучно, и постепенно он придвигался все ближе и с равнодушным видом принимал участие. Ему как мужчине поручали тяжелую работу — перочинным ножом делать из сучьев дрова или в ведерке носить из ручья воду. Игра затягивала, и он уже вместе с девочками сосредоточенно превращал песок в тесто и траву в начинку. Примерно то самое, чем он занимается сейчас.

День располагался теперь вокруг трех средоточий: завтрак, обед, ужин. К первому из них все было устремлено с пяти-шести утра, все, что происходило дома и в магазине. И вот в момент кульминации каждый раз что-то срывалось. После всего, что Эн с минуты пробужденья делал для этого завтрака, после того как с некоторой торжественностью он садился за стол, предварительно обтерев его тряпкой, он съедал все рассеянно и быстро, хотя знал, что теперь еда должна быть осознанной и ощутимой. Он хотел и не мог сказать мгновению: «Verweile doch! Du bist so schön!»¹

Совсем как в прошлой жизни, когда мгновения, не останавливаясь, снимали все, что было чувственным и умственным опытом, страданием и счастьем, усилием и жертвой. Завтракая, Эн вспоминал блокадную теорию наслаждения едой. «Нет, уж сегодня не стоит, когда все почти съедено... Попробую в следующий раз...»

Но и в следующий раз невозможно было остановить мгновение.

Зимой желание есть — это было как болезнь; сытость — прекращение болезненного состояния. Поэтому

¹ Остановись! Ты так прекрасно! (Нем. Гёте, «Фауст»).

возобновление желаний есть — через несколько часов или поутру — переживалось с каким-то удивлением и огорчением. Как рецидив температуры или вернувшаяся боль при глотании, когда считалось, что ангина прошла.

Теперь люди реже испытывают голод, но постоянно стремятся его предотвратить. Именно потому они реже его испытывают. Реже даже, чем в доблокадные времена, когда он казался естественным и даже приятным — в ожидании обеда.

Впрочем, теперь блокадные люди иногда уже говорят (особенно перед едой): «Я зверски хочу есть, я адски голоден». Это фразы из мирной жизни. Зимой так не говорили. Это показалось бы невозможной, бесстыдной откровенностью желаний. Возвращение этих фраз — признак выздоровления. Но к ним еще не привыкли. Всякий раз они еще удивляют слушающего и говорящего. Как это можно — так, по-старому просто произносить эти ужасные слова. Означающие страдание и отчаяние, а вовсе не аппетит перед обедом.

Сытый не понимает голодного, в том числе самого себя. Отъедаясь, человек постепенно теряет понимание себя — такого, каким он был в месяцы большого голода. Блокадные люди все прочнее забывали свои ощущения, но они вспоминали факты. На свет правил поведения, уже тяготеющих к норме, факты медленно выползали из помутившейся памяти.

...Так ей хотелось конфет. Зачем я съел эту конфету? Можно было не съесть эту конфету. И все было бы хоть немного лучше. . .

Это блокадный человек думает о жене, матери, чья смерть сделала съеденную конфету необратимой. Рассеивается туман дистрофии, и отчужденный от самого себя человек лицом к лицу встречает предметы своего стыда и раскаяния. Для переживших блокаду раскаяние было так же неизбежно, как дистрофические изменения организма. Притом тяжелая его разновидность — *непонимающее* раскаяние. Человек помнит факт и не может восстановить переживание; переживание куска хлеба, конфеты, побуждавшее его к жестоким, к бесчестным, к унижающим поступкам.

...А крик из-за этих пшеничных котлет... сгоревших... Крик и отчаяние, до слез. . .

Быть может, он еще будет сидеть в ресторане, после обеда, помрачневший от слишком обильной еды, которая наводит уныние и отбивает охоту работать. Быть может,

в ожидании официанта со счетом он случайно устает в хлебницу с темными и белыми ломтиками. И этот почти нетронутый хлеб сведет вдруг осоловелое сознание судорогой воспоминаний.

Жалость — разрушительнейшая из страстей, и, в отличие от любви и от злобы, она не проходит.

Толстой (в «Воспоминаниях детства») писал о тетеньке Ергольской, какая она была хорошая и что он без жестокого укора совести не может вспомнить, как он иногда (будучи очень стеснен) отказывал ей в деньгах на сласти, которые она любила держать у себя, чтобы угощать его же. Она, бывало, грустно вздохнет. «И ей-то, ей-то я отказывал в той маленькой радости. . .»

Уцелевшие дистрофики много бы дали за эти помещицы укоры.

Круг — блокадная символика замкнутого в себе сознания. Как его прорвать? Люди бегут по кругу и не могут добежать до реальности. Им кажется, что они воюют, но это неправда — воюют те, кто на фронте. Им кажется, что они не воюют, а только питаются, но и это неправда, потому что они делают то, что нужно делать в этом воюющем городе, чтобы город не умер.

Так бывает с людьми, если действия их не поступок, а только реакция. Как разомкнуть круг поступком? Поступок — всегда признание общих связей (без которых можно только мычать), даже вопреки человеку для него обязательных, хотя эгоцентрики твердят и будут и впредь твердить (в мировом масштабе) о самообманах и неконтактности и об абсурде.

Пишущие, хочешь не хочешь, вступают в разговор с внеличным. Потому что написавшие умирают, а написанное, не спросив их, остается. Может быть, замкнутому сознанию проще было бы обойтись без посмертного социального существования со всеми его принудительными благами. Может быть, втайне оно предпочло бы уничтожиться совсем, со всем своим содержимым. Но написавшие умирают, а написанное остается.

Написать о круге — прорвать круг. Как-никак поступок. В бездне потерянного времени — найденное.

Книги

Агентство Пинкертонa. Роман. М.—Л., «Молодая гвардия», 1932, 186 с.

Творческий путь Лермонтова. Л., ГИХЛ, 1940, 223 с.

«Былое и думы» Герцена. Л., ГИХЛ, 1957, 373 с.

О лирике. М.—Л., «Сов. писатель», 1964, 381 с.; изд. 2, доп. Л., «Сов. писатель», 1974, 406 с.

Перевод на болг. яз. — За лириката. София, «Наука и изкуство», 1983, 460 с.

О психологической прозе. Л., «Сов. писатель», 1971, 463 с.; изд. 2, Л., «Худ. лит.», 1977, 412 с.

Перевод на чешск. яз. — Psychologická prósa. Praha, «Odeon», 1982, 443 с.; *на венгерск. яз.* — A lélektani prósa. Budapest, «Gondolat», 1982, 499 с.; *на англ. яз.* (1-я часть). — В кн.: The Semiotics of Russian Cultural History. Itaca and London, Cornell University press, 1985, pp. 188—224.

О литературном герое. Л., «Сов. писатель», 1979, 221 с.

О старом и новом. Статьи и очерки. Л., «Сов. писатель», 1982, 422 с.

Статьи и рецензии

Вяземский-литератор. — В кн.: Русская проза. Л., «Academia», 1926, с. 102—134.

Из литературной истории Бенедиктова (Белинский и Бенедиктов). — В кн.: Поэтика. Сб. II. Л., «Academia», 1927, с. 83—103.

Опыт философской лирики (Веневитинов). — В кн.: Поэтика. Сб. V. Л., «Academia», 1929, с. 72—104.

Вяземский. — В кн.: П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, с. 9—50.

Пути детской исторической повести. — В кн.: Детская литература. Под ред. А. В. Луначарского. М.—Л., Гослитиздат, 1931, с. 159—181.

[*Рец. на кн.:*] Кнут Гамсун. Август. Л., ГИХЛ, 1933. — Звезда, 1933, № 10, с. 181—187.

Неизданные стихотворения Рубана. — В кн.: XVIII век. Сб. статей и материалов. М.—Л., АН СССР, 1935, с. 411—432.

П. А. Вяземский. — В кн.: П. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1936, с. 5—40 («Библиотека поэта», Малая серия).

Пушкин и Бенедиктов. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР, вып. 2. М.—Л., АН СССР, 1936, с. 148—182.

К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — Там же, с. 387—401.

Поздняя лирика Пушкина. — Звезда, 1936, № 10, с. 160—176.

Пушкин в оценке современников. — Литературный Ленинград, 1937, № 7.

В. Г. Бенедиктов. — В кн.: В. Бенедиктов. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1937, с. 5—32 («Библиотека поэта», Малая серия).

Из книги о Лермонтове. Иронические поэмы Лермонтова. «Герой нашего времени» Лермонтова. — Звезда, 1939, № 10—11, с. 269—290.

Бенедиктов. — В кн.: В. Г. Бенедиктов. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1939, с. V—XXXVIII («Библиотека поэта», Большая серия).

[Рец. на кн.:] А. С. Грибоедов. Сочинения. Под ред. Вл. Орлова. Л., Гослитиздат, 1940. — Звезда, 1940, № 12, с. 177—180.

Лирика Лермонтова. — Литературное обозрение, 1941, № 12, с. 50—61.

«Герой нашего времени». — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. Л., ГИХЛ, 1941, с. 207—229.

[Рец. на кн.:] Д. В. Веневитинов. Стихотворения. Под ред. В. Л. Комаровича. Л., «Сов. писатель», 1940 («Библиотека поэта», Большая серия). — Звезда, 1941, № 1, с. 177—178.

[Рец. на кн.:] М. Ю. Лермонтов. Стихотворения. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. Т. 1. Л., «Сов. писатель», 1940. — Звезда, 1941, № 2, с. 180—182.

О романе Толстого «Война и мир». — Звезда, 1944, № 1, с. 125—138.

Герцен — создатель «Былого и дум». — «Звезда», 1945, № 2, с. 129—135.

Белинский в борьбе с романтическим идеализмом. — В кн.: Литературное наследство. Т. 55. М., АН СССР, 1948, с. 185—202.

«Библиотека для чтения» в 1830-х годах. О. И. Сенковский. — В кн.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. 1. Л., ЛГУ, 1950, с. 324—341.

Вяземский. — В кн.: История русской литературы. Т. VI. М.—Л., АН СССР, 1953, с. 390—399.

П. А. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1958, с. 5—44 («Библиотека поэта», Большая серия).

Актуальная книга о русских классиках. [Рец. на кн.:] А. Скафтымов. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. — Вопросы литературы, 1959, № 11, с. 221—226.

Стих и язык. [Рец. на кн.:] Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.—Л., Гослитиздат, 1959. — Русская литература, 1960, № 2, с. 226—231.

О проблеме народности и личности в поэзии декабристов. — В кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.—Л., ГИХЛ, 1960, с. 52—93.

«С того берега» Герцена (Проблематика и построение). — Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка, т. XXI, 1962, вып. 2, с. 112—124.

Русская лирика 1820—1830-х годов. — В кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., «Соз. писатель», 1961, с. 5—105 («Библиотека поэта», Малая серия).

«Былое и думы». — В кн.: История русского романа в двух томах. Т. 1. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 583—607.

П. А. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1962, с. 5—58 («Библиотека поэта», Малая серия).

Пушкин и реализмический метод в лирике. — Русская литература, 1962, № 1, с. 27—37.

Пушкин и лирический герой русского романтизма. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. IV. М.—Л., АН СССР, 1962, с. 140—153.

Герцен и вопросы эстетики его времени (статья «Дилетанты-романтики»). — В кн.: Проблемы изучения Герцена. М., АН СССР, 1963, с. 122—146.

Герцен. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., «Сов. энциклопедия», 1964, стлб. 148—157.

Лирика Баратынского. — Русская литература, 1964, № 2, с. 29—39.

О традиционном и нетрадиционном словоупотреблении в лирике. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., «Наука», 1964, с. 467—483.

О прозаизмах в лирике Блока. — В кн.: Блоковский сборник [Т. 1]. Тарту, ТГУ, 1964, с. 157—171.

[Тынянов]. — В кн.: Юрий Тынянов — писатель и ученый. Воспоминания. Размышления. Встречи. М., «Молодая гвардия», 1966, с. 86—100.

Встречи с Багрицким. — В кн.: День поэзии, 1966. Л., «Сов. писатель», 1966, с. 63—65. То же в кн.: Эдуард Багрицкий. Воспоминания современников. М., «Сов. писатель», 1973, с. 180—184.

О документальной литературе и принципе построения характера. — Вопросы литературы, 1970, № 7, с. 62—91.

Перевод на нем. яз. — Kunst and Literatur, 1971, № 3, S. 241—257; № 4, S. 371—379.

Поэтика Осипа Мандельштама. — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, т. XXXI, 1972, вып. 4, с. 309—326.

Перевод на нем. яз. — В кн.: Ossip Mandelstam. Hufeisenfinder. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1975, S. 233—236, 248—251, 255—261; *на англ. яз.* — В кн.: Twentieth-century Russian Literary Criticism. New Haven and London, Yale University press, 1975, pp. 284—312.

Русская поэзия 1820—1830-х годов. — В кн.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., «Сов. писатель», 1972, с. 5—66 («Библиотека поэта», Большая серия).

О структуре литературного персонажа. — В кн.: Искусство слова. Сб. статей к 80-летию Д. Д. Благого. М., «Наука», 1973, с. 376—388.

Перевод на болг. яз. — Лик, 1974, юни, № 23, с. 4—9.

Двойная задача. — Литературная газета, 1975, 14 мая, № 20.

Мемуары Сен-Симона. — В кн.: Saint-Simon. Mémoires. T. 1. М., «Прогресс», 1976, с. 5—36.

Нужны ли в литературоведении гипотезы? [Ответ на анкету]. — Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 87—88.

О Заболоцком конца двадцатых годов. — В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., «Сов. писатель», 1977, с. 120—132.

Ахматова (Несколько страниц воспоминаний). — В кн.: День поэзии, 1977. М., «Сов. писатель», 1977, с. 216—217.

«Чтобы сказать новое и свое, надо мыслить в избранном направлении...» [Интервью. Беседу вела А. Латынина]. — Вопросы литературы, 1978, № 4, с. 182—197.

Перевод на англ. яз. — Social Sciences (Москва), 1979, № 2, p. 203—217; *на нем. яз.* — Gesellschaftswissenschaften, 1979, № 2, S. 232—248; *на франц. яз.* — Sciences Sociales, 1979, № 2, p. 221—236; *на исп. яз.* — Ciencias Sociales, 1979, № 2, p. 200—214.

Tolstoj e Proust. — La Nuova Rivista Europea, 1978, ottobre — dicembre, p. 39—44; то же в кн.: Tolstoj oggi. Firenze, Sansoni editore, 1980, p. 211—225.

Устная речь и художественная проза. — В кн.: Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика, вып. II. Тарту, ТГУ, 1979, с. 54—88 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 481).

Разговор. — Театр, 1979, № 5, с. 44—46.

Об одном пушкинском курсиве. — Вопросы литературы, 1980, № 4, с. 310—312.

Частное и общее в лирическом стихотворении. — Вопросы литературы, 1981, № 10, с. 162—175.

К вопросу об интерпретации текста. — В кн.: Структура текста — 81. Тезисы симпозиума. М., 1981, с. 106—109.

История отражается в человеке («Былое и думы» А. И. Герцена). — В кн.: Вершины. Книга о выдающихся произведениях русской литературы. М., «Детская литература», 1981, с. 52—78.

[Вступительная заметка к публикации стихотворений Глеба Семенова]. — В кн.: День поэзии, 1982. Л., «Сов. писатель», 1982, с. 359—360.

О романтизме. — В кн.: Французская романтическая повесть. — Л., «Худ. лит.», 1982, с. 3—18.

Человек за письменным столом: По старым записным книжкам. — Новый мир, 1982, № 6, с. 235—245.

Тынянов-ученый. — В кн.: Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., «Сов. писатель», 1983, с. 147—172.

Записки блокадного человека. — Нева, 1984, № 1, с. 84—108.

Заболоцкий конца двадцатых годов. — В кн.: Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2, доп. М., «Сов. писатель», 1984, с. 145—156.

Поле напряжения [Интервью. Беседу вел Г. Силина]. — Литературная газета, 1986, № 3, 15 января.

Литература в поисках реальности. — Вопросы литературы, 1986, № 2, с. 98—138.

За письменным столом. Из записей 1950—1960-х годов. — Нева, 1986, № 3, с. 112—139.

Еще раз о старом и новом. (Поколение на повороте). — В кн.: Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига, «Зиннатне», 1986, с. 132—140.

П. А. Вяземский. — В кн.: П. А. Вяземский. Стихотворения. Л., «Сов. писатель», 1986, с. 5—50 («Библиотека поэта», Большая серия).

Энергия творческого ума. (К 100-летию со дня рождения Б. М. Эйхенбаума). — Литературная газета, 1986, № 44, 29 октября.

«Смысл жизни — в жизни, в ней самой. . .» [Рец. на кн.:] Александр Кушнер. Дневные сны. Л., Лениздат, 1986. — Юность, 1986, № 12, с. 95—96.

Вариант старой темы. Из записей 1920—1970-х годов. — Нева, 1987, № 1, с. 132—155.

Текстологическая работа, публикации и комментарии

В кн.: П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.

В серии «Библиотека поэта» (Л., «Сов. писатель»):

В книгах «Стихотворения» П. А. Вяземского (Малая серия, 1936; Большая серия, 1958; Малая серия, 1962), В. Г. Бенедиктова (Малая

серия, 1937; Большая серия, 1939), «Поэты 1820—1830-х годов» (Малая серия, 1961 — биографические справки и подготовка текстов; Большая серия, 1972 — общая редакция).

В «Литературном наследстве» (М., АН СССР):

т. 61 (Герцен и Огарев, I, 1953), с. 21—22, 242—247, 248—250, 285—286; т. 63 (Герцен и Огарев, III, 1956), с. 708—710; т. 64 (Герцен в заграничных коллекциях, 1958), с. 595—684.

В издании: А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах. М., АН СССР, 1954—1957 (ряд произведений в тт. 1, 7, 8 и 12).

В издании: А. И. Герцен. Сочинения в девяти томах. М., Гослитиздат, 1955—1958 (ряд произведений в тт. 1, 2, 3, 7 и 8).

СОДЕРЖАНИЕ

1

Литература в поисках реальности	4
Пушкин и проблема реализма	58
Об историзме и структурности. <i>Теоретические заметки</i>	75
Частное и общее в лирическом стихотворении	87
Литературные современники и потомки	114

2

Ахматова. <i>Несколько страниц воспоминаний</i>	124
Встречи с Багрицким	130
Заболоцкий двадцатых годов	135
Из старых записей. <i>1920—1930-е годы</i>	147
Возвращение домой	245
Из записей 1950—1970-х годов	272
Записки блокадного человека	334
Основные работы Л. Я. Гинзбург	393

Гинзбург Л.

Г 49 Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. — Л.: Сов. писатель, 1987. — 400 с.

Книга выдающегося советского литературоведа Лидии Гинзбург состоит из двух частей. В первой — рассматривается проблема адекватности жизни и литературы, границы и возможности этой адекватности, ее связи с поисками социальных и этических ценностей. Не ограничиваясь конкретным материалом русской литературы XIX—XX вв., Л. Я. Гинзбург останавливается на концепциях западного «модернизма».

Вторая часть содержит воспоминания о выдающихся литераторах-современниках (Маяковский, Багрицкий, Ахматова, Заболоцкий и др.), заметки о литературном творчестве, размышления о жизни, а также очерк «Записки блокадного человека».

Г $\frac{4603000000-022}{083(02)-87}$ 434—87

ББК 83.3Р7

Лидия Яковлевна Гинзбург

ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ РЕАЛЬНОСТИ

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1987, 400 стр.
План выпуска 1987 г. № 434

Редактор М. И. Дикман
Худож. редактор М. Е. Новиков
Техн. редактор Е. Ф. Шареева
Корректор Ф. Н. Аврунина

ИБ № 5692

Сдано в набор 13.08.86. Подписано к печати 31.12.86. М 22772. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 21,0. Уч.-изд. л. 21,11. Тираж 20 000 экз. Заказ № 433. Цена 1 р. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.