

Поэль КАРП

**РАЗБИТЫЙ
АЛТАРЬ
АРИФМЕТИКИ**

**Статьи
о литературе
и театре**

Поэль Карп

**РАЗБИТЫЙ
АЛТАРЬ
АРИФМЕТИКИ**

Статьи о литературе и театре

Петербург
2012

ББК 83.3(0)
К26

Карп Поэль
К26 **Разбитый алтарь арифметики.** Статьи о литературе и театре. — СПб.: «Издательско-полиграфическая компания «КОСТА». — 2012. — 192 с.

ISBN 978-5-91258-237-0

В этой книге известного петербургского критика Поэля Карпа собраны некоторые его статьи о литературе и театре. Многие из них о писателях, изучаемых в школе и знакомых с детства, но автор предлагает взглянуть на них по-новому. Статьи, посвященные выдающимся российским писателям двадцатого столетия, отчасти опираются на воспоминания автора. Книга будет интересна широкому кругу читателей.

ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-91258-237-0

© Поэль Карп, 2012
© Оформление «ИПК «КОСТА»,
2012

Эта книга о Пушкине, Гоголе, Некрасове и Толстом,
об Ахматовой и Пастернаке, о Шекспире и Вольтере
и о других выдающихся писателях.

Задумываться о них приходится любому школьнику,
но ограничиваться сказанным в школьных учебниках
не стоит. Автор предлагает читателю новый, небанальный
взгляд на литературу и театр. С некоторыми героями книги
автор был знаком, и воспоминания о них перекликаются
с размышлениями об их сочинениях. Почти все статьи были
в разные годы опубликованы в сборниках,
журналах и газетах.

Счастье бедной Лизы



Н. М. Карамзин (1766–1826)

Чувствительная литература восемнадцатого столетия, воспевая вольное чувство простого человека, удерживала в себе и дух просветительского рационализма, и чуть ли не барочную изощренность. Секрет непреходящего воздействия, которое имеет на нас проза Руссо, Стерна, Гете или Карамзина, заключен не в самом по себе обращении к натуре человека, но в исследовании путей и пределов ее проявления. У этих писателей на виду не только милые их сердцу, но и все другие свойства жизни. Оттого так емки старые книги, а сентиментальная проза не столь сентиментальна, как представляется читателю, не берущему ее в руки.

Первое и самое важное достоинство неожиданного мюзикла «Бедная Лиза» на малой сцене Большого драматического театра — удивительная емкость. Разнообразные краски положены с почти безупречной точно-

стью. Смешивая, казалось бы, несовместимые приемы, постановщик и автор инсценировки Марк Розовский ни на мгновение не теряет цели. Стилизация снимается иронией, ирония пропадает за криками души.

История оболъщения бедной Лизы легкомысленным Эрастом предстает поначалу лишь канвой для пародии. Что и впрямь за сюжет? Стоит ли современному человеку терять два часа, чтобы узнать, «как могут злые люди обидеть бедную девушку»? Ловя нас на самомнительности, режиссер вроде бы тоже настраивается на веселый лад. Хотя и предупредили в песенке-прологе, что стыдиться сантимента не надо, история Лизы, знакомство с Эрастом, ее простодушие, его сластолюбие выступают сперва предметами для насмешки, и зритель с готовностью смеется над «вздохами на скамейке и прогулками при луне».

Начальная часть спектакля живет веселыми пародийными песенками. Но уже в самом начале существует нечто иное. При первом появлении четверо исполнителей держат в руках четыре цифры: 1–7–9–3, как говорят из-за кулис, — год появления повести Карамзина. (Надо все же отметить, что «Бедная Лиза» была напечатана в «Московском журнале» за 1792 г.) Но вот Е. Алексеева (Лиза) и В. Рецепттер (Эраст), держащие соответственно семерку и девятку, меняются местами, и перед нами год 1973-й. В первой же шутке обнажается теснота соседства с происшествием чуть не двухсотлетней давности. И так по всему спектаклю текут параллельные голоса, то сливаясь, то расходясь, то смешиваясь. На сцене четверо актеров, но голосов много больше.

Постановщик обозначен и автором музыки. Он впрямь сочинил спектакль как музыку, и не только звучащую. Выбирая из прозы Карамзина опорные фразы, постановщик вместе с поэтом Ю. Ряшенцевым обращает их в смысловые лейттемы песен («Здравствуй, добрая старушка», «Обстоятельства переменились»...),

а после герои перебирают обрывки этих и других песен, и новые сочетания смысловых тем углубляют их постижение.

Этого музыкального принципа авторы держатся и в эпизодах чисто повествовательных, даже и в тех, которые принадлежат одному лишь чтецу от автора, названному Леонидом (А. Пустохин). Вот вновь и вновь повторяет он: «Надобно вам знать, что сей молодой человек, сей Эраст...» А сей Эраст тем временем оборачивается к нам все новыми гранями, и на слова Леонида как бы надеваются новые слои понимания вещей.

Более того, дав одному актеру представлять за автора повести, постановщик перебрасывает фрагменты авторского слова и Эрасту, и Лизе, и Лизиной матери (Н. Ольхина), а Леонид выступает как равный с ними персонаж и даже прямо обращается вдруг в слугу Митрофана. Актеры все время напоминают, что мы в театре, что инсценирована проза; они обмениваются репликами по поводу своей игры и раскрывают книгу, чтобы уточнить, чему надлежит быть. Иллюзия «взаправдашности» происходящего на сцене не только не поддерживается, но непрерывно разрушается.

Не жесткие тезисы, вынуждающие пораскинуть умом, а непредвосхитимое волнение, побуждающее призадуматься, питает, по Розовскому, нравственную мысль. Медленно, исподволь протягивает он сквозь пародийное было представление нити душевности. Музыка, умерив во второй части, исключая песню об обстоятельствах, сатирическую остроту, все больше становится лирическим сопровождением. Искусство сценической метафоры, свойственное постановщику и художнице А. Коженковой, создает во встречах Лизы с Эрастом атмосферу душевного сосредоточения. Свечи в двух длинных, стоящих на земле подсвечниках загораются словно бы от душевной полноты. Но вот Лиза брошена, и, осознав происшедшее, проговаривает она

свою предсмертную песню-плач, и ее резкий, неприятный даже крик окончательно разрушает ироническую идиллию, в которую мы недавно вступили. Девушка не бросается в пруд, как надо бы по натуре, а — опять метафора — толкает стоящее перед ней бревно; оно тяжело падает, и мы ощущаем непоправимость случившегося.

Именно сюда, в последнюю сцену, переносят авторы предварявшие историю бедной Лизы размышления Карамзина об истории нашего отечества и временах лютых его бедствий. Судьбы отечества и судьба Лизы не напрасно поставлены в связь. Ибо спектакль на малой сцене, конечно же, не безделка, а одно из самых глубоких за последние годы на театре обращение к проблемам нравственности. Только нравственность не сводится тут к очевидному наставлению шалопаю Эрасту или, тем более, доверчивой Лизе, которая потому и остается воплощением нравственного идеала, что не выверяла внутреннюю жизнь, наперед расчисляя, чем она обернется.

Происходят ужасающие события, герои поют старую русскую песню о том, что «на свете жить страшнее страшного», но, странное дело, выходя из театра, мы испытываем не подавленность, не угнетенность, а такое чувство, будто приобщились к чему-то прекрасному, а не просто к искусству. А ведь как часто герои на сцене только и твердят, что о прекрасной жизни, а нас одолевает тоска.

И Эраст и Лизина мать, хоть и по-разному смыслят в жизни, сообразно своим возможностям применяются к обстоятельствам, к их диктатуре. Иное дело Лиза и Леонид. «Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце», — говорит Леонид в начале и повторяет в конце спектакля. «Предметы, которые трогают мое сердце» — это ведь и любимый человек, и призвание, и отечество, и родная деревня, и родной город, и судьбы близких... Чем больше у человека таких предметов, чем

сильней они трогают его сердце, чем свободнее его чувства от привходящих обстоятельств, тем он, в конечном счете, оказывается нравственней, тем более он человек.

«Сам всплакнет, убив» — поет Лиза о своем бесхарактерном обольстителе. М. Розовский и Ю. Ряшенцев явно продвинули сознание бедной девушки, не умевшей ни читать, ни писать. Но и у Карамзина она в итоге различила видимость и подлинность. Именно подлинностью она и подкупает. Нет у нее ни успеха, ни благополучия, богатого жениха упустила, матери счастья не принесла. Жизнь ее не задалась. Но, видно, в том-то и сила сценического переложения, что подлинность прекрасна.

Писатель, поэт, художница, четверо актеров и пятеро музыкантов, показавшие «Бедную Лизу», не претендуют на открытие новых истин и никаких принятых истин не опровергают. Взятое ими мерило нравственности состоит в совпадении чувства и дела. Где же искать им опору, если не у Карамзина, рискнувшего некогда написать: «Многие авторы, несмотря на свою ученость и знания, возмущают дух мой и тогда, когда говорят истину; ибо сия истина мертва в устах их; ибо сия истина изливается не из их добродетельного сердца; ибо дыхание любви не согревает ее».

Впервые опубликовано в газете «Смена», 9 июня 1973 г.

Два века с Жуковским



В. А. Жуковский (1783–1852)

Русская поэзия давно установила, что «когда человек умирает, изменяются его портреты». Когда отмечаются столетний или, как у нас сегодня, двухсотлетний юбилей, портреты изменяются еще больше, и, вероятно, в самом деле есть смысл собраться и вспомнить, кем в действительности был великий человек, за что мы его чтим и кем он считал себя сам. Уже на склоне лет, в 1845 году, в письме к О. Смирновой Жуковский написал: «Я не самобытный поэт, а переводчик, — впрочем, весьма замечательный». На первый взгляд странно встретить у Жуковского столь гордую во второй своей части, хоть в этой части и вполне справедливую самооценку. Но ведь и вся фраза звучит вызывающе. Жуковский, конечно, был самобытный поэт, но в том-то и дело, что его самобытность проявилась прежде всего в переводах, составляющих большую и лучшую часть им написанного.

В истории перевода можно прочесть, что выдающаяся роль Жуковского состоит в том, что он перешел от классицистских принципов перевода к романтическим, и, в общем, это верно. Но смена художественных стилей не просто выбор подходящего наряда для данного часа вечности. Порой новый художественный стиль преобразует и саму природу искусства, и существенные его элементы становятся неотъемлемой частью этого искусства, когда самый стиль уходит в прошлое. Так, романтизм, преобразив балет, навсегда стал его свойством. Точно так же романтизм преобразил и художественный перевод, изменил взгляд на фигуру и деятельность переводчика, показал, что если уж сочинение должно жить новой жизнью на другом языке, то для этого оно должно там заново родиться как художественное сочинение. Вот Жуковский и писал: «переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный» и продолжал: «К изображению страстей трагических он должен быть приготовлен рассматриванием страстей естественных — наука сия почти так же нужна для него, как синтаксис и просодия. В противном случае изображаемые им герои, несмотря на подобие оригинала, при всем богатстве рифм, при самом усердном наблюдении цезуры и знаков препинания, будут говорить бессмыслицу».

Не нужно, однако, думать, что свое в переводе возникает прежде всего за счет изменения и искажения подлинника. Оно возникает даже и там, где подлинник передан по современным понятиям максимально точно, но внутри этой точности переводчик находит свои, особенно близкие ему акценты. В «Торжестве победителей» Жуковский пишет за Шиллера:

И вперила взор Кассандра,
Вняв шепнувшим ей богам,
На пустынный брег Скамандра,
На дымящийся Пергам.

Все великое земное
Разлетается как дым,
Нынче жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим.

Все это довольно близко к Шиллеру. Там, правда, нет звонких имен — Кассандра, Скамандр, Пергам, но речь идет, хоть и более простыми словами, именно о них. Последние три строчки у Шиллера означают:

Как столп дыма
Исчезает всякое земное величие,
Лишь боги пребудут вечно.

Христианин Жуковский опустил богов, пребывающих вечно, но в остальном смысл передан совершенно точно. Он лишь уточнен и конкретизирован: «Нынче жребий выпал Трое, / Завтра выпадет другим». То есть не просто всем равно погибать, а подчеркнуто, что завтра погибнут не те, кто сегодня, может быть даже сегодняшние победители. Мы можем лишь гадать, какие из пережитых им побед мог держать в уме Жуковский, он пережил много побед, но чувствовал, что они не окончательны, что впереди новые тяжкие испытания.

Важно и другое. В истории перевода немалое место занимает спор о преимуществах переводов баллады Бюргера «Ленора», выполненных П. Катениным («Ольга») и В. Жуковским («Людмила»). Такие люди, как Грибоедов, Кюхельбекер и даже Пушкин, отдавали предпочтение Катенину, считая, что в его переводе больше народности, что он полнее пересажен на русскую почву. Время решило этот спор. Но странно, что история перевода не придала достойного значения тому, что Жуковский переводил «Ленору» трижды и всякий раз по-разному, и все три перевода «Людмила», «Светлана» и «Ленора» на равных правах одновременно существуют в его сочи-

нениях. Жуковский не исправлял, не уточнял единственно верный перевод, но стремился схватить разные стороны немецкой баллады, ибо вообще, как и подобает романтику, дорожил многообразием.

И здесь стоит перейти к его общественной позиции. Известно — я не буду говорить об этом подробно, — что он активно помогал людям, терпевшим самые разные гонения. Я хочу лишь подчеркнуть, что он и тут вовсе не ограничивался помощью и поддержкой единомышленникам и друзьям, каким был для него особенно дорогой ему Пушкин. Он помогал не менее усердно и людям совсем других, чем он, взглядов, людям, с которыми сам расходился и спорил, пока они были на свободе, он помогал, когда они попадали в несчастье.

Жуковский представляет собой редкий у нас и драгоценный тип человека. Не стоит даже ради юбилея изображать его революционером, но не стоит и между юбилеями представлять его консерватором, а такое бывает нередко. Но Жуковский не был ни революционером, ни консерватором, он был убежденным реформатором. Он, прежде всего, был величайшим реформатором русской поэзии, обогатившим ее и многообразием стихотворных размеров, и необычайными сочетаниями слов, и возможностями слога. Но он ожидал и реформ общественных, и никуда не деться от того, что единственный российский властитель, задумавшийся о реформах, об учете реальности, а не просто об ожесточении насилия, хоть его реформы и не стали достаточно последовательными, чтобы разрешить все накопившиеся проблемы, был все же воспитанником Василия Андреевича.

Жуковский был человек с добрыми глазами, но с твердым характером, и эта твердость, эта стойкость была ему необходима, ибо быть добрым трудней, чем быть злым.

Обо всем этом стоит помнить, и стоит пристальнее
вглядываться в то, что он написал, читать его и, как он
любил, задумываться.

Выступление 1983 г. Публикуется впервые.

Солнце русской поэзии



А. С. Пушкин (1799–1837)

Юбилей отошел, и возвращается возможность говорить о великом без придыханий. Минувший юбилей был на них особенно усерден. Что только не успели о Пушкине сказать, — он, оказывается, и апостол православия, и лидер дальновиднейшей политической партии и певец гармонических начал аракчеевского и николаевского порядка. «Но разве это нынче началось?» — спросит образованный читатель. Разве еще Аполлон Григорьев не сказал: «Пушкин — наше все»? Но в этих-то словах никакого преувеличения нет, просто мы доселе не поняли, что, собственно, они значат.

Могут ли итальянцы сказать: «Данте — наше все»? Или англичане: «Шекспир — наше все»? Могут ли даже немцы, самые близкие и более других с русскими схожие, сказать: «Гете — наше все»? Еще Генрих Гейне тонко заметил: «Гете — гордость немецкой литературы, Шиллер — гордость немецкого народа». С Пушкиным так не выходит. Вот Гоголь, конечно, — гордость русской литературы, вот Достоевский, конечно, — гордость рус-

ского народа. Но Пушкин-то — гордость и литературы и народа разом, и подобного ему нет, даже Лев Толстой, самый вроде приблизившийся, тут ему не ровня.

Сетуя, что за рубежом Пушкина недооценивают, мы как бы требуем от иностранцев того отношения к нему, какое живет в России, но другие народы не испытывают и к самым большим своим поэтам. Так-то ведь Пушкина переводят и на немецкий, и на французский, и на английский, и на польский, и знают его там не хуже, чем мы больших иноязычных поэтов, кроме, может быть, особо созвучных нам, вроде Шекспира, который у нас, как Достоевский за рубежом, популярен уже самими своими проблемами. Каждый писатель, и великий не исключение, вводит в свою жизненную сферу, ни один не объемлет жизнь в ее полноте, и все же мы повторяем: «Пушкин — наше все», хоть сознаем, что и Пушкин не всю российскую жизнь охватил, и даже прямых последователей не оставил, а позднейшие великаны вышли, напротив, из «Шинели» Гоголя.

Аполлон Григорьев прав, но не в том вовсе смысле, в каком его привыкли понимать. И Пушкин не объял необъятного, не осмыслил всего прошлого, не исчерпал ему современного. Он зато смотрел в лицо будущему. Он просиял и продолжает сиять как бы из будущего, все еще несбывшегося и, быть может, несбыточного, но желанного. Белинский не раз писал, что Пушкин — это русский человек будущего, ссылался даже на Гоголя, полагававшего, что это русский человек через сто лет. Дата вышла неточная, мы и на пороге девяностых годов до Пушкина не дотянулись, но мысль глубока. Пушкин — общественное обещание. Тем он и совмещает в себе высшее цветение литературы и народа.

Поэт, художник редко выступает в такой роли. Но русская действительность после Ивана III свернула на путь, исключавший иное, чем предначертанное, будущее и самую мысль о нем, в какой бы форме она ни проступала. Будущим правил государственный дик-

тат, отдельные люди и общественные силы не имели шанса на публичное обсуждение своих поправок. Будущее им не принадлежало, вместо надежд они следовали долгу, реальному или мнимому — дело другое. Не было места надежде и в поэзии, и в искусстве.

Единственное исключение — на заре общенациональной государственности, в миг обретения единства, просиял Андрей Рублев, предвестник Возрождения, так и не наступившего. О Рублеве тоже можно бы сказать: «Он — наше все». Но там по крайней мере наглядны причины несбыточности. Империя Грозного, утвердившаяся на крепостном рабстве, осквернила национальное освобождение, навязав народу иго почище татарского. Искусство после Рублева пошло вниз. Только от петровских, а точнее екатерининских, прививок оно стало опять набираться правды, но так и не обрело надежды. Разве что на холстах великого Рокотова она теплится, хоть и зыбко, словно ощущая свою эфемерность, замкнутость интеллигентского круга, в котором живет. И вдруг — Пушкин!

Ах, в том-то и дело, что не вдруг! Величие Пушкина не умалится от понимания особых обстоятельств его прихода. Рождение Пушкина крепостническая империя встретила, переживая тяжелый кризис. Отцы, не могущие понять, «как государство богатеет», отдавали земли в залог, авансом расточая людские и природные ресурсы и разоряя государство, которое, чтобы компенсировать растраты правящего слоя, все более усугубляло насилие над прочими подданными, отчего расточительность и разорительность еще быстрее возрастали. Между тем на горизонте обозначилось неслыханное испытание. Если состязания с феодальными соперниками доселе удавалось выигрывать перевесом прежних захватов и ужесточением гнета, то буржуазная империя Бонапарта грозила новыми страхами.

В дни детства и отрочества великого поэта реформы казались неизбежными, надежда на революцию сверху,

надежда увидеть «рабство, падшее по манию царя» витала как единственная для страны возможность выстоять в окружающем мире. То были не пустые мечты: Сперанский готовил реформы, и Александр I склонялся к их осуществлению. Задним числом кажется, что реформаторы провидели печальный для России исход Крымской войны, в конце концов и вынудившей к реформам, пусть половинчатым. Подобного исхода можно было ждать уже от неизбежной войны с Наполеоном, и реформаторы торопились предупредить разгром. В сущности, самая их деятельность и порождаемые ею упования отчасти и сыграли такую предупредительную роль, сея иллюзии перемены жизни к лучшему после победы. Так или иначе Наполеон был разбит, но феодальный строй как бы еще раз этим доказал свою жизнеспособность, в реформах не стало нужды, и можно было возвращать Аракчеева. Прежним воздухом желанной свободы продолжала дышать лишь наиболее дальновидная часть правящего класса, позднее выплеснувшаяся на Сенатскую площадь.

Пушкин принадлежал к ней, разделял ее надежды, хотя организационно и не принадлежал к декабристским союзам и не разделял их методы. Он смолоду не был одинок, не был обделен дружеским и читательским участием и привык к нему. Поэт — человек слова, а не действия, он был в первых рядах фрондеров, обильно подвергался гонениям, высылался из столицы на юг и в деревню. Его мятежный дух был общим с друзьями и братьями, он грел, но еще не сжигал. Время гонений и ссылки — время пушкинского счастья, увы, невеселого.

Несчастья начались, когда он был прощен, а восстание, если не единомышленников, то одиночувственников, разгромлено. Пушкин вернулся совсем не в тот мир, из которого был изгнан. Если не сам Николай, то его челядь знала, что не столько уже Пушкин опасен новому укладу, сколько этот уклад Пушкину. Когда царь

предложил стать его цензором, было ясно, что без высочайшей, над обычным ходом вещей возвышающейся, цензуры поэту просто не будет места. Понятно, царем двигало не милосердие, а политический расчет, но упустить из виду необходимость высочайшей защиты с первых шагов по возвращении — ошибка. Она и побуждает пушкинистов искать причины гибели в последних двух годах, в последнем годе жизни, а он уже с момента возвращения из ссылки был обречен.

Уже и декабристы были обречены. Разумеется, 14 декабря они могли победить, но что принесла бы их победа, не столь ясно. Ведь дворянское большинство в ней больше не нуждалось, Бонапарт миновал, и можно было — казалось преобладающей части русских дворян — вполне положиться на николаевский бюрократический режим, оберегавший от внутреннего врага. Не Пушкин, а Гоголь, не пушкинский, а гоголевский период возобладал в литературе, прежде всего потому, что в жизни вместо Онегиных и Ленских на первый план выходили Собакевичи и Ноздревы. Они теперь составляли дворянский авангард. Отказавшись от реформ и потом еще согласившись на жестокое наказание декабристов, дворянское сословие связало свою судьбу с самодержавной бюрократией, тоже дворянской, пусть более нового призыва, и неспособность к реформаторству преследовала его как рок. Реформы Александра II, так и не поднявшиеся до создания представительных органов, даже и с сословными привилегиями, остались пределом возможностей российского дворянства. Манифест Николая II оборачивался разгоном неугодной Думы, предлагавшей реалистические реформы. Даже Столыпин, прославившийся «стольпинскими галстуками», по мнению простых дворян, чересчур уступал. Даже и после свержения царя либеральное дворянство, первенствовавшее во Временном правительстве, не удосужилось за восемь месяцев созвать Учредительное

собрание! Надо ли удивляться, что за столетнее упрямство сословие ждала жестокая и по отношению к конкретным людям сплошь и рядом чудовищно несправедливая расплата? От нее-то, от новой пугачевщины, и спасали дворянство сперва Сперанский, а потом Никита Муравьев. Но дворянство опасалось по преимуществу врага внешнего, веря, что для внутреннего Сибирь достаточно велика. А убеждаясь во внешней безопасности, оно тотчас отводило душу внутренней беспощадностью. Прощенный Пушкин должен был жить среди этого дворянства, — уцелевшие друзья погоды не делали. Но этому дворянству он был не интересен, разговоры о том, что Пушкин исписался, когда он писал все лучше и лучше, означали, что его не хотят читать.

Отсутствие читателя, уходившего к Булгарину и Бенедиктову, подрывало затевавшиеся книжные и журнальные издания, умножало долги, не давало жить в простом житейском смысле. Но были и потери более существенные. Пушкин уговаривал себя: «...не дорожи любовью народной», «...останься тверд, спокоен и угрюм». Он внушал себе: «Ты царь, живи один». Но где же виданы цари без подданных, цари, живущие в одиночестве? А тут еще привычка к отклику.

Речь, понятно, не о немедленном приветственном отклике, а о наличии способных откликнуться, о существовании хотя бы потенциальных читателей. Если их почти не стало, кому писать? Прощенный Пушкин оказался в пустыне, и чем дальше, тем острее это ощущал. Еще в 1828 году в день своего рождения, ровно 160 лет назад, он восклицает: «Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?» — и отвечает: «Цели нет передо мною: сердце пусто, празден ум, и томит меня тоскою однозвучный жизни шум».

Не сам ли Пушкин прежде уверял: «Цель поэзии — поэзия». Ей он, понятно, служил до последнего дыхания.

Но ведь и она без читателя начинает казаться напрасной. Трепещет лишь надежда на будущее, на дальнее будущее. Имя его назовет «гордый внук славян». Внук, а не хотя бы сын! А до того внука — живи один! Молодым Собакевичам и юным Ноздревым стихи Пушкина, как нынче говорят, без надобности. Была, естественно, возможность писать в стол, столь популярная через столетие, и Пушкин тоже широко ею пользовался. При его темпераменте это тоже рождало нетерпение и приводило в отчаяние.

Будь Пушкин, как уверяют, лидером общественного движения — православного или демократического, безразлично, — само наличие единомышленников смягчило бы отчаяние. А ведь ничто не смягчило. Он был поэтом и жил один. Быть может, единственной политической идеей, на которую он еще пытался внутренне опереться, был аристократизм, хоть в реальной жизни проку и от него не было. Влекло дворянство не всамделишное, сновавшее со всех сторон, а, так сказать, историко-мифологическое, практически исчезнувшее, истребленное опричниками и добитое на Сенатской. Он жаждет того, чего нет: «Мне жаль, что нет князей Пожарских». Езерский служит регистратором (Евгений из «Медного всадника», видимо, тоже), но, вопреки низшему месту на чиновной лестнице, — не хуже князей. В подобном положении и сам камер-юнкер Пушкин. Аристократизм в пушкинском понимании — право на личное достоинство, необходимое всякому человеку, но поэту в особенности. А именно этого права никто в России никогда не имел и не мог иметь. Его надо было отстаивать самостоятельно.

Была, впрочем, в его аристократизме и подлинная социальная подоплека. В России великий князь Московский уничтожал всякую аристократию, кроме наспех искусственно им назначаемой; в Англии король вступал с ней в компромисс, обретая почву для компромисса и с другими сословиями, а тем самым для демократиче-

ских институтов. Традиции эти соответственно уцелели: в России — традиция произвола, в Англии — традиция компромисса. И тут и там правящие круги с одинаковым упорством добивались своего, при этом, однако, в России все, кроме сию минуту потребного, уничтожалось, а в Англии — лишь оставалось в пренебрежении. Обе страны в пушкинские времена теряли великих поэтов молодыми, но одна убивала их пулями, другая — равнодушием.

Но ведь и Пушкина погубило равнодушие! Да, разумеется, однако ни Байрону, ни Шелли, ни Китсу, чтобы печатать свои сочинения, высочайшее благоволение не требовалось, а Пушкин должен был его испрашивать чуть не всякий раз, и без него остался бы, в лучшем случае, автором рукописей. Англия была равнодушна к тому, что писали ее поэты, Россия к тому, что они и писать не могли.

В этих условиях пушкинский аристократизм, за которым витала тень лорда Байрона, был кольчугой, оберегавшей право быть поэтом, готовым к равнодушию на английский манер. Борьба за право печатать свои сочинения, не спрашивая никого на свете — ни царя, ни Бенкендорфа, ни Уварова, была в гораздо большей мере борьбой за демократию, нежели те или иные демократические высказывания, у него обнаруживающиеся, которым можно противопоставить его же высказывания в другом духе.

Пушкин часто насмешливо повторял: я не аристократ, я мещанин и, стало быть, демократ. На деле это значило: я аристократ, а не мещанин, жаждущий сильной власти и угодничающий перед ней, и именно в силу своего аристократизма — демократ, и все люди для меня — люди. Он хотел жить в мире, где все были бы в некотором смысле князьями Пожарскими, даже и коллежские регистраторы. Но жил-то он в другом мире, жаждавшем не меняться, а видеть себя и в будущем точно таким, как в прошлом. Пушкину как залог у дру-

того будущего в мире неизменного прошлого места не было.

Он жил в старом, зубами цеплявшемся за привычный уклад мире, как свободный человек, как житель иного, изменившегося мира. Ах, ведь не единственным большим поэтом он в России был. Но другие, хоть и не всегда сразу, так или иначе к старому миру прилаживались, или уж, по крайности, как-то сами от него отстранялись, отгораживались, оставляя своей поэзии безопасный путь, позволявший гению выплеснуться, или даже шли с этим миром воевать, погибали в сражении с ним. Один Пушкин, да, может, в XX веке еще Мандельштам, хотел жить в мире, каков он был, и не считаться с правилами общественной безопасности. И всякий раз, когда его вынуждали эти правила соблюдать, сердце тяжелело, он все менее брал в расчет «разумные» доводы, хотя бы тот, что лучше себя поберечь, подать в отставку, уехать с семьей в Михайловское или Болдино и не вылезать оттуда. Он не признавал для поэзии частичного долга. Поэт, по его понятиям, вбирал в себя все, всю жизнь в ее многообразии, в ее самых мучительных перипетиях. Ссылки на то, что и он, хотя бы из-за ранней смерти, успел не все, немногого стоят, — ведь он ни от чего не уклонился. Вот почему трагедия жизни, в которой поэту места нет, запечатлелась в его судьбе полней, чем в чьей бы то ни было. Вот почему Аполлон Григорьев прав, сказав: «Пушкин — наше все».

Он обозначил своими стихами, что в России может родиться, и своей судьбой подтвердил, что подобное в ней, пока вся она не обернется к демократии, выжить не может. Пушкин запечатлел собой непримиримое противоречие национальных потенциалов и национальных обстоятельств, человека и империи, для которой любая личность — лишь песчинка, с развитием техники — лишь винтик. Вот почему его смерть до сих пор, через полтора столетия лет, так болезненна, и мы поныне плачем

о нем больше, чем о любой другой самой тяжелой утрате.

И все-таки он был. И всякий раз, даже мимоходом ловя его строки, мы ощущаем в них свет и возможность другой жизни. И сквозь слезы улыбаемся солнцу.

Впервые опубликовано в газете «Книжное обозрение» 3 июня 1988 г.

Всадник в бронзе и стихах

Француз Фальконе поставил на берегу Невы памятник Петру. Живший просветительскими идеями француз видел в российском государе великого реформатора, преобразователя, творившего новый, желанный душе скульптора, справедливый мир. Глядя на памятник, и помыслить нельзя, что реформы Петра не ослабили, но укрепили феодальный строй, не облегчили, но усугубили крепостной гнет, что население страны сократилось при нем более чем на треть и под каждой сваей, забитой в гнилую петербургскую почву, лежит мужик.

В памятнике жива мечта Фальконе о близком конце французского феодализма, об освобождении французских крестьян от куда менее тягостных, чем в России, зависимостей, о смелом монархе, который свершит великие перемены по доброй воле, без пролития крови, и впрямь хлынувшей рекой в родном Париже, когда разбитый параличом Фальконе там умирал.

И заказчица Екатерина II не напрасно, хоть и не сразу, согласилась демонстрировать именно такого Петра, — не смутно-величавого римского императора Карло Растрелли, но прогрессивного преобразователя, провозвестника ее «просвещенного» правления, миром,

одним лишь миром ведущего Россию к благоденствию. А стало быть, становится ей, его наследнице, поперек могли только не желающие сего понимать, жаждущие крови нетерпеливые чудища — Пугачев да Радищев! Для утверждения легенды о премудрых преобразователях на российском троне никто не сделал больше, чем Фальконе. Лесть Дидро и Вольтера, вьющуюся в частных письмах императрице, он вынес на площадь, публично превознося намерения государыни.

Но памятник стоит не в Париже, а в Петербурге, где о русской жизни знали не только от Фальконе. Величайший русский поэт пригрозил этому памятнику кулаком своего несчастного героя, и мы навсегда приняли его возражения прекрасному французу, творение которого с тех пор не зовем иначе как Медный всадник.

И все же мы выделяем его из множества пустых статуй, ибо пристрастное видение Фальконе не было пустой фантазией, оно ухватило то, что все-таки ведь и в самом деле принесла деятельность Петра — перелом в российской жизни. Здесь нет нужды очерчивать границы, истинный смысл и значение этого перелома и входить в обсуждение возможных его оценок. Важно, что он был.

Откуда же тогда вопиющие различия в Фальконетовом и пушкинском изображении их общего предмета? Легко отнести предположения, что они коренятся в различии художественных средств — поэзия, доска, не скульптура! Оно так, но художник ведь не вовсе без смысла избирает свои средства, и различие меж двумя скульптурами — Петром Растрелли и Петром Фальконе — явно больше, чем между последним и пушкинским.

Нельзя сказать и того, что они различаются из-за расхождений общемировоззренческих. Напротив, и Пушкин, как известно, восхищался Вольтером и Дидро, да и в самом изображении Петра он во многом

следует за скульптором, вторя его гимнам. И все же различие слишком очевидно.

Фальконе и Пушкин глядят на одно и то же, но глядят каждый в своем роде. Фальконе интересна и открыта лишь общая направленность деяний императора по некоторому преобразению России в целом. Ни сама по себе личность императора, ни тем более судьбы его подданных скульптора не занимают (лепка головы императора ученицей Фальконе Марией Колло подтверждает, что Петр менее всего занимал скульптора как конкретное лицо). Дело не в том, что он француз, иностранец. Появившаяся тогда же (1779) «Россияда» Хераскова, который хоть и румынского происхождения, но человек вполне обрусевший, исполнена того же державного смысла, только идеальным государем, предшественником «прекрасных екатерининских времен» выступает в ней не Петр, а сам Иван Грозный.

«Россияда» написана по всем канонам эпической поэмы, и причисление ее к эпическому роду не оспаривается. Современники именовали автора «творцом бессмертной “Россияды”» и сопоставляли с Гомером. Батюшков, называя его «водяным Гомером», находил в поэме все же изрядные достоинства. Нынешнее совершенное забвение бессмертной эпопеи можно, конечно, объяснять ее слабостями формального толка — непомерной растянутостью и явной подражательностью. Но роковым, видимо, оказался все же самый выбор героя. Хоть Херасков и сосредоточился, казалось бы, на лучшем периоде правления Грозного — покорении Казани и реформаторских замыслах Избранной рады, общий итог царствования, последовавшие за ним смута, разорение и чужеземная оккупация отнимали у царя Ивана ореол радетеля за отчизну. Не зря и позднее все, кто стремился придать ему такой ореол, терпели неудачу.

Высокий эпос, переживающий века, обыкновенно содержит в себе больше объективного, то есть находится

в большем соответствии с реальностью. Там историческая правдивость — важнейшая составная часть художественной правды. Однако необъективность Хераскова еще не лишает его гигантское сочинение эпического характера, ибо оно обращено все же к объективному, к картине общества в целом, и это главное, отличительное свойство эпоса тоже именуют объективностью, хотя вернее, пожалуй, было бы назвать его объектностью. Оба обозначенных смысла смешивают еще и с третьим — объективностью сочинения, понимаемой как видимая независимость его от автора. Лишь это разумеет Б. В. Томашевский, говоря, что «по внешней форме драматические произведения гораздо более объективны, чем другие роды произведений».

Конечно, исследователю искусства важны все три аспекта объективности, но различать их все же необходимо. Эпическая объектность одинаково присуща Хераскову и Фальконе, это дает основание причислить памятник к эпическому роду, не забывая, понятно, и того, что Фальконе пережил Хераскова прежде всего в силу большей объективности в смысле сообразия с действительностью.

О пушкинской поэме нередко пишут, что она дала еще более объективную картину жизни. Но покамест речь идет о самом по себе объекте изображения Фальконе, меж поэтом и скульптором нет существенных различий. Ни классовый смысл петровских реформ, ни сопряженное с ними дальнейшее отягощение русского крестьянства поэта здесь не занимают. Вступление к «петербургской повести» не выходит за рамки апофеоза. Даже финским волнам предлагается понять, что «природой здесь нам суждено в Европу прорубить окно», и забыть «вражду и плен старинный свой...». Вступление — не менее Фальконетова памятника восторженный гимн граду Петрову, в прекрасной картине которого не забыты ни адмиралтейская игла, ни «шипенье пенных бокалов», ни «однообразная краснота пе-

хотных ратей и коней», а о том, что град сей «военная столица», говорится с особым восхищением.*

Пушкин и дальше нигде как будто не берет под сомнение историческую значимость деяний Петровых и даже зовет Евгения «безумец бедный», оставляя возможность думать, что, движимый крушением «малого» личного счастья, бунт его против прогрессивного монарха и впрямь безумство. А. Л. Слонимский так и полагает: «Конфликт его с Петром нереален. Он происходит только в его расстроенном воображении. В его обвинениях против Петра нет логики. Не Петр ответственен за наводнение или за то, что Параша живет в Галерной гавани. Но Евгений находится в состоянии безумия и ему не до логики».

Белинский еще категоричнее писал: «...мы, хоть и не без содрогания сердца, но сознаем, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальностей, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость и что его взгляд на нас есть уже его оправдание... Да, эта поэма — апофеоза Петра Великого, самая смелая, самая грандиозная, какая только могла прийти в голову поэту, вполне достойному быть певцом великого преобразователя России...»

* Сравним с пушкинским портрет Петра, принадлежащий Адаму Мицкевичу, который приводим в несколько смягченном переводе В. Левика:

Дал штык ружью, настроил тюрем новых...
Ввел откуп винный, целый штат придворных,
Сенат, шпионов, паспорта, чины,
Умыл, побрил, одел в мундир холопа,
Снабдил его ружьем, намуштровал, —
И в удивленьи ахнула Европа:
«Царь Петр Россию цивилизовал!»
Он завещал наследникам короны
Воздвигнутый на ханжестве престол,
Объявленный законом произвол
И произволом ставшие законы...

Говорят, что такая позиция сложилась у поэта в споре с Мицкевичем. Но само по себе наличие полемики еще не вносит ясности в предмет полемики. Ряд исследователей — в их числе Брюсов — полагали, что Пушкин спорил с Мицкевичем лишь о том, как противостоять самодержавию, как вернее следовать идеалам, прежде общим для русского и польского поэтов.

Столь основательная путаница во многом питается пренебрежением к родовым чертам пушкинской поэмы. Тем, кто видит в «Медном всаднике» повествование, эпическое сочинение, позиция поэта представляется не слишком ясной. Уже и впрямую говорят, что Пушкин лишь изобразил противоречие общего и личного, не защищая ни того, ни другого. «Два начала, два полюса, две правды», — пишет А. Л. Слонимский — и можно долго так продолжать. Пушкин и впрямь никак не аффектирует собственный взгляд на происходящее.

Вряд ли, однако, можно согласиться с А. Л. Слонимским, писавшим по поводу «Медного всадника»: «Пушкин не дает морали к басне, не говорит: “Люби то-то, то-то, не делай того-то...” Выводы он предоставляет уму и сердцу читателя». Полагаясь на ум и сердце читателя, Пушкин и сам, однако, делает кое-какие выводы, не столь наглядные, как в романтических поэмах, лишь потому, что действительность здесь рассматривается иным способом, в ином ракурсе — в свете отношений субъекта с объектностью, то есть в драматическом роде. Здесь как раз и видна та объективность «по внешней форме», которую Б. В. Томашевский считал присущей драматическим произведениям.

Непременным свойством драматического рода принято считать диалог. Известное определение В. М. Волькенштейна: «Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора» представляется М. С. Кагану схватывающим «самую суть драмы». Согласиться с этим решительным утверждением можно лишь понимая драму как поэтическую форму, как малый

жанр, но отнюдь не как поэтический род. Гегель, кстати, говоря о средствах драмы, называет диалоги в одном ряду с монологами и хоровыми песнями, да и самые диалоги считает отвечающими драматическому роду лишь в меру выражения в них как субъективного, так и объективного пафоса. Поминая в этой связи ранние пьесы Гете, он замечает, что, «какие бы естественные диалоги ни были включены в сцены», пьесы эти производят все же небольшое впечатление, ибо приводят в действие лишь субъективные чувства, недостаточно раскрывая объективное содержание.

В традиционной пьесе нового времени противостояние субъекта и объектности чаще всего и в самом деле выступает в форме диалога, и все же суть драмы не в диалоге, но в самом этом противостоянии. Заметим, что признание диалога неизменным свойством драматического свело бы к минимуму возможность драматического рода в бессловесном балете, где диалоги скорее исключение, нежели правило, а настойчивое умножение диалогов практически ведет к ликвидации балета.

Субъектно-объектное противостояние живет не только в диалогах и, вообще, не только в словесном выражении, но и в самой по себе системе взаимоотношений и действий героев, в прямых поступках и душевных побуждениях к ним. Потому-то драматический род и проявляется не только в виде сценической драмы, пушкинская поэма — наглядный пример. Поэмой, да еще поименованной повестью — жанром, служившим эпическому и лирическому роду, Пушкин воспользовался для рода драматического, построил трагедию без диалогов и выявил отнюдь не лежащий на поверхности смысл своего сочинения, последовательно описывая взаимообусловленные проявления субъектно-объектных отношений.

Вступление — апофеоз Петра и града Петрова. В апофеозе нет места частному человеку, нет его даже в заключительных строках вступления «Была ужасная пора...»,

совершенно неожиданных и никак еще не связанных с прекрасным городом и его великим основателем. Первая часть, напротив, вся отдана частной жизни Евгения, и столь же неожиданно вторгается в нее бунтующая Нева, картина наводнения. Евгений, оставшийся дома дремать, опять же неожиданно оказывается сидящим на льве, на площади Петровой. Царь, которому отдано было вступление, всерьез возникает лишь в заключительных строках первой части и уже как «кумир на бронзовом коне».

Вторая часть — успокоение стихии, тщетные поиски и безумие Евгения на фоне восстановления обыденной городской жизни, описанной, впрочем, весьма иронически. Далее — пустое существование оглушенного «шумом внутренней тревоги» Евгения и случайное его возвращение к месту, где он спасался от наводнения. Здесь почти дословно повторяется описание кумира на бронзовом коне. Но теперь Евгений и Петр приходят в прямое столкновение, завершающееся преследованием «по потрясенной мостовой». В заключение кратко сообщается о смирении безумца («картуз изношенный сымал, смущенных глаз не подымал и шел сторонкой») и его смерти у порога невестина дома.

На первый взгляд столкновение героев происходит один лишь раз, и не случайно смысловые цитаты из «Медного всадника» берутся чаще всего с тех двух страниц, где оно описано. Между тем поэма представляет цепь антитез, так или иначе варьирующих эту главную стычку. Впрямую сталкиваясь лишь в воображении, Петр и Евгений все время реально сталкиваются и соотносятся друг с другом в своих отношениях к третьему герою поэмы — бунтующей Неве.

Вроде бы и впрямь невяская стихия, а не Петр губит Евгения, но Петр претендовал на честь быть усмирителем этой стихии, ее покорителем. Слово «стройный» — главное, повторяющееся в описании града Петрова, не только потому, что город и в самом деле таков, но как

знак и свидетельство порядка, наведенного великим преобразователем. Стихии надлежит повиноваться этому порядку:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия,
Да умирится же с тобой
И побежденная стихия,

— восклицает поэт, но уже в первой части «покойный царь» (Александр I) молвит: «С божией стихией царям не совладать!» Александр словно бы разводит руками и обнажает тщетность восторженных пожеланий автора. И действительно, генералы, пустившиеся по знаку царя «спасать и страхом обуялый и дома тонущий народ», Парашу так и не спасли. Нет нужды пояснять, что Пушкин не по недосмотру, а вполне сознательно позволил элегически изображенному Александру оказаться правым.

Воспоминание о «покойном царе» проливает некоторый свет на исходные мотивы поэмы. Петр занял важнейшее место в мыслях Пушкина лишь после воцарения Николая I. Прежние, случайные суждения поэта о Петре не шли дальше обыкновенного признания его идеальным самодержцем, хотя уже к ранним заметкам, где Петр выступает таковым, Пушкин сделал пронзительное примечание: «...впрочем все состояния, окованные без разбора, были равны пред его дубинкою. Все дрожало, все безмолвно повиновалось». Начиная со знаменитых «Стансов», где Николай сопоставлен с Петром, Пушкин все глубже задумывается о роли первого императора в русской истории. Ему посвящен первый опыт прозы — «Арап Петра Великого», он возвеличен в последней романтической поэме «Полтава». Мысль написать историю Петра I владеет Пушкиным до конца дней.

Пушкин, как известно, был весьма склонен к историческому мышлению, но увлекает его не манипулиро-

вание отвлеченными категориями, все равно — политическими или нравственными, а жизненная конкретность. История интересна ему как опыт устроения судеб России, о которых он всю вторую половину жизни неустанно размышляет, проверяя ими свое примирение с царем после 14 декабря. Поэтому Петр, а в особенности его «горделивый истукан», выступает в «Медном всаднике» и аналогом Николая. Слова «Куда ты скачешь, гордый конь, и где опустишь ты копыта?» подразумевают и обнаружившиеся уже последствия великих деяний, и будущие последствия нынешних, как выясняется, не столь уже великих. Взор устремлен разом из петровской эпохи в николаевскую и из николаевской в грядущее.

В пору написания поэмы Пушкин смотрит в грядущее с отчаяньем. Каковы бы ни были сперва его надежды на Николая, как бы он сам себя ни обманывал ими, к этому времени от них почти ничего не остается. Можно лишь гадать об ассоциациях, возникавших у поэта при виде бунтующей Невы, — думал ли он о новой пугачевщине, о новом движении, подобном декабристскому, или мысль о неистовой мстительной стихии не обретала социальной определенности. Однако надежды на самодержца, способного совладать со стихией, рушились, и росла тревога.

В одном из последних стихотворений «Была пора: наш праздник молодой...» (октябрь 1836 г.) Пушкин вспоминает о победе над Наполеоном:

Вы помните, как наш Агамемнон
Из пленного Парижа к нам примчался.
Какой восторг тогда пред ним раздался!
Как был велик, как был прекрасен он,
Народов друг, спаситель их свободы!
Вы помните — как оживились вдруг
Сии сады, сии живые воды,
Где проводил он славный свой досуг.

И нет его — и Русь оставил он,
Взнесенну им над миром изумленным,
И на скале изгнанником забвенным,
Всеми чужой, угас Наполеон.
И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал,
И над землей сошлись новы тучи,
И ураган их...

Стихотворение осталось незаконченным. Так Пушкин его и читал на очередном лицейском торжестве. Считается, что поэт не успел его дописать, хотя вряд ли дело тут в недостатке времени. Противопоставляя Александру, «великому» и «прекрасному», Николая, «сурового и могучего», Пушкин прозорливым оком различал «новы тучи, и ураган их», он ощущал, что стихия, которую с таким, казалось бы, успехом, по примеру Петра, одолевал Николай, тоже готова взорваться, но чем этот взрыв обернется, мог только гадать. До Крымской войны и ее последствий оставалось почти двадцать лет.

Александр, «властитель слабый и лукавый», столько раз служивший объектом пушкинских насмешек, нелюбимый царь, вызывает у Пушкина в сопоставлении с новым, «суровым и могучим», даже какое-то умиление. Не секрет, что поворот к откровенному консерватизму начат был самим Александром, не испытывавшим после победы в Отечественной войне нужды в либеральных жестах и вскоре призвавшим Аракчеева. Николай, в сущности, лишь продолжал начатое братом. Однако продолжал, одолев сопротивление склонной к переменам части дворянства, в частности декабристского, и потому с несвойственной брату решимостью и энергией. Если сперва Пушкин искренне старался видеть в Николае преемника Петра или даже декабриста на троне, если поначалу он верил, что твердость царя и впрямь способна еще укрепить общественный порядок, то вскоре эта иллюзия рассеивается и на свои отношения с двором он смотрит по-иному.

Пушкин не был склонен оценивать государственную политику по собственному положению в государстве. В Михайловском ссыльный поэт писал об Александре, тогда еще живом: «Простим ему неправое гоненье, он взял Париж, он основал Лицей». Но живя в Петербурге, состоя при дворе, Пушкин ощущал свои тяготы не простым следствием недоразумений или личного к нему недоброжелательства. Упрямый ход николаевской государственной машины, безразличной к судьбам человеческим и коверкавшей его собственную судьбу, представал бессмысленно-губительным для страны. Вот жизнь и открывалась теперь его взору в свете отношений человека и государства, субъекта и объектности.

Драматический род избран для «Медного всадника» не по прихоти. Этот ракурс позволяет говорить о самом существенном в ту пору. А в драматическом жанре драматический род на сей раз, видимо, не воплотился из-за временного разрыва этапов сюжета и действия, представлявших один — причину, другой — следствие. Речь пошла о следствиях не близких, как в «Борисе Годунове», но буквально исторических, губительных и в отдаленные эпохи. Они выводились единым имперским почерком, но нужного пьесе единства действия Пушкин на таком протяжении не обнаружил и не стал искать.

Если эпическое Фальконетово изображение значимо само по себе, то аналогичный пушкинский портрет Петра важен, сверх того, своими связями с Евгением и стихией. Погибни Евгений оттого, что помочь ему бессильны александровские генералы или Николай, ко времени наводнения не вступивший еще на трон, окажется трагический итог следствием одной лишь Николаевой недалёковидности, — проблема свелась бы к личности самодержца, и, браня за ограниченность одного царя, можно бы надеяться, что другой будет лучше. Так думала Цветаева, когда писала:

Уж он бы с тобою поладил!
За непринужденный поклон
Разжалованный — Николаем,
Пожалованный бы — Петром.

Когда же бессильным и недалёковидным оказывается идеальный самодержец Петр, возникает мысль о пределах возможностей самодержавия.

Пушкин в «Медном всаднике» не столько отвергает, не столько оспаривает монаршую волю, сколько подвергает сомнению ее действенность. Прямые проекции сюжета поэмы на жизнь поэта — автобиографические черты Евгения, стихийность декабризма и крушение и в поэме, и у поэта надежды на устройство тихого дома — были бы не в меру наивны, хотя небольшая доля истины выплеснулась бы и в них. Куда существеннее выплеснутое здесь чувство исторического бессилия, растущее у поэта как плод несовместимости идеалов, которые им владели, и общественных сил, с которыми он чувствовал себя связанным, а после декабрьского наводнения, то бишь восстания, сам еще теснее себя связал.

Величие деяний государя и трагический удел отдельного человека здесь не просто совмещаются по принципу «с одной стороны... с другой стороны...» Именно надежда на всемогущество государя, как выясняется мнимая, губит отдельного человека. «Медный всадник» толкуется зачастую как некий извечный и неотвратимый конфликт власти и личности: власть, дескать, радует об общем, личность о своем, где же им сговориться. Между тем Пушкин, как известно, боявшийся бунта и хаоса, ничего подобного не думал и был не анархистом, а убежденным сторонником твердой власти, что, кстати, и подтолкнуло его сперва к Николаю. Пушкин ставит под сомнение не власть вообще, но власть абсолютную, неограниченную, всемогущую, точнее претендующую на всемогущество, то есть на языке политическом — власть самодержавную.

Драматическое действие начинается в первой части с того, что Евгений, зная о наводнении, его не слишком опасается, полагаясь на мудрость все предусмотревшего «чудотворного строителя»:

Он также думал, что погода
Не унималась; что река
Все прибывала; что едва ли
С Невы мостов уже не сняли
И что с Парашей будет он
Дни на два, на три разлучен.

«Дни на два, на три» — и мысли нет о зловещем конце, и тени тревоги. Евгений уверен, что ничего не случится. Видя, как прибывает вода, он мечтает о женитьбе и долгой будущей семейной жизни. Совершенно оторванное, казалось, от вступления начало первой части поэмы фактически уже посвящено отношениям главных героев: Евгений верит Петру, он полагается на него. При всей бедности своей и неопределенности положения Евгений полон надежд. Он и не Акакий Акакиевич, и не Макар Девушкин, жалкая участь которых и самую надежду сделает жалкой и погубит на корню. Евгений, напротив, соглашаясь довольствоваться немногим, убежден, что все будет хорошо. Право на немногое для него неоспоримо. И за этой важнейшей картиной тотчас начинается наводнение, с которым «царям не совладать».

Едва наводнение спадает, Евгений бросается искать знакомый дом и, не находя,

Все ходит, ходит он кругом,
Толкует громко сам с собою —
И вдруг, удара в лоб рукою,
Захохотал.

Но почему, собственно, захохотал? Это, понятно, знак безумия, но все-таки почему захохотал, а не пустился в пляс и не песни стал петь? Что в случившемся

смешного, пусть для человека, теряющего рассудок? Смешно было полагаться на то, что великий царь раз и навсегда совладал со стихией, покорил природу и передал власть над ней своим преемникам. Если за картиной величия Петра следовала картина веры Евгения в это величие, то за картиной величия стихии следует картина крушения веры Евгения, нигде покамест еще не названного безумцем.

Совершается полный поворот. Восстановившаяся жизнь города куда как далека от той, красивой, что дана во вступлении. «Порядок прежний» означает, что «с своим бесчувствием холодным ходил парод», что «чиновный люд на службу шел», что действовал «торгаш отважный». Именно в ряду таких новостей сообщается, что граф Хвостов «уж пел бессмертными стихами несчастье невских берегов». Пушкин вполне сознавал, что сам-то он делает нечто иное. У него город восторга больше не вызывает, а Евгению, утратившему веру в неизблемость града Петрова, остается без толку скитаться да спать на пристани. Он уже раздавлен.

Зачем же Пушкин, кстати, по всем канонам романтического балета, продолжает действие в воображении и вновь сталкивает Евгения с Петром? Зачем и дальше преследовать Евгения? Не довольно разве, что он стал «ни то, ни се, ни житель света, ни призрак мертвый»?

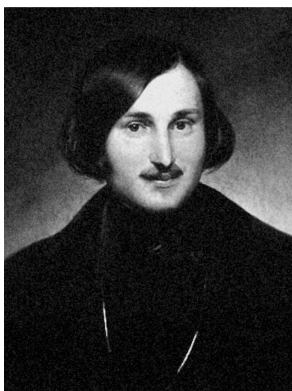
Из абстрактной антитезы власти и человека мы вырвемся, только сопоставив эту центральную картину с предшествующими. Суть в том, что, невзирая на все случившееся, «кумир на бронзовом коне» стоит на своем. Предоставив Евгения произволу стихии, он все равно хочет от него прежней веры и упрямо твердит о своем Фальконетовом величии. Когда, не снеся такого, смиренный Евгений произносит свое знаменитое «Ужо тебе!», Медный всадник скачет за ним неотступно, не зная пощады. Самодержавие не поступается ничем, и отказавшемуся от беззаветной веры в кумира, пусть даже несостоятельность его очевидна, в самодержавном

государстве места нет. Лишь продемонстрировав это, Пушкин дает Евгению умереть.

В цепи драматических эпизодов гибель Евгения уже и не плата за величие страны, и не результат самого по себе существования власти. Она лишь следствие непомерных претензий власти. И поэма, стало быть, не «апофеоза Петра», но отчаянный протест против самодержавной власти, даже и в лучших своих порывах не только бесчеловечной, но, в конечном счете, бессильной, тщетной. «Медный всадник» — сочинение о кризисе самодержавия, написанное человеком, не знающим реального выхода из этого кризиса. Это заметно лишь в драматическом ракурсе поэмы, смысл которой не декларирован поэтом, но заложен в цепь эпизодов, взаимодействующих друг с другом в системе субъектно-объектных отношений. Ракурс рассмотрения, жанр, предлагаемый автором, — неотъемлемая часть сочинения, вне которой оно не может быть понято. Выхватывая что-то одно, яркий характер или прекрасный призыв, и пренебрегая местом того, и другого, и третьего в целом, мы лишаем себя возможности понять, что же автор говорит, и удерживаем художественное сочинение в памяти лишь как скопище частных фактов и отдельных соображений. Но не затем оно было написано.

Впервые опубликовано в 1984 г. в сборнике «Ленинградская панорама». Ленинград. Советский писатель.

Совершенно невероятное событие



Н. В. Гоголь (1809–1852)

Дело и впрямь неслыханное! Конечно, у всякого жениха перед оформлением брака сердце ёкает от сознания неведомой ответственности. Еще сильнее, должно быть, сжималось оно в прежние времена, когда брак был нерасторжим. Случалось, совсем уже слаженные свадьбы расстраивались. Но чтобы в окошко выпрыгивать, едва невеста на миг отлучилась, — такое только Гоголь мог придумать. И чуть не полтора года ищут этому невероятному событию объяснение. То, говорят, невеста Агафья Тихоновна — мещанка, то, говорят, жених Иван Кузьмич не совсем в своем уме или здоровьем подкачал.

Отбрасывая накопившиеся объяснения, Анатолий Эфрос возвращает нас к исходному недоумению перед невероятным. Иван Кузьмич Подколесин в исполнении Н. Волкова, слава богу, здоров, и кровь в жилах у него поигрывает. Агафья Тихоновна в исполнении О. Яков-

левой и вовсе прелестное существо, так что прыгать от нее в окошко никакого нет резона. А Иван Кузьмич, однако, прыгает.

И что ему только в голову ударило? Все шло нельзя лучше, все было как у людей, как положено, в порядке вещей. И Эфрос не оставляет другой возможности, кроме как думать, что от порядка вещей Иван Кузьмич и спасается. Решил устроить жизнь, как люди, захотел барин жениться, но когда открылся ужас того, как люди это проделывают, не стал ни поправлять, ни держаться за лучшую возможность из худших, ни делать хорошую мину при плохой игре, чем порядок вещей и держится, но отверг разом и навсегда, в окошко прыгнул, а при таком прыжке совсем не наверняка тут же подхватишь извозчика, можно и под колесами очутиться, тем паче, что ты Подколесин и есть.

Этот пафос прыжка, бесповоротного отказа, долго потом вспыхивал в русской литературе. Иван Федорович Карамазов почтительнейше возвращал творцу билет. И подхватывая позднее словцо о возвращении билета, Цветаева бросала: «На твой безумный мир ответ один — отказ». Но никто не вспоминал, что первым отказался Подколесин.

Иван Подколесин, конечно, не чета Ивану Карамазову, в гордыне ума своего и на отцеубийство замахнувшегося. Сокрушают его не космические контроверзы добра и зла, он до них не охотник. Не мысль о несовершенстве порядка вещей его ломает, но самый этот порядок, само его чудовищное движение, по инерции почитаемое обыденным.

Чтобы и мы не поддались инерции и не стали искать приемлемых объяснений случившемуся в тот раз, Эфрос напоминает о порядке, который в подобном случае и впрямь был бы естественным. Два существа, объекты женитьбы, которых женят точь-в-точь как при молотье молотят, впервые предстают нам идущими под венец, а в финале, когда все уже рухнуло, картина венчания

возобновляется, вокруг них уже не только друзья и домочадцы, но даже и дети, и сцену вновь окутывает дух семейного счастья. Какой славной женой была бы Агафья Тихоновна! Каким примерным мужем был бы Иван Кузьмич! Они как нерожденные лирические герои, вдруг ощутившие прелесть того, что могло бы быть. И венчальные песнопения, не раз еще отдаваясь, возвращают к мысли о счастье, которое «было так возможно, так близко».

Еще Иван Федорович Шпонька задумывался у Гоголя: «Жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!..» Вот и здесь художник В. Левенталь устроил на сцене две маленькие подвижные сцены. Действие в них происходит то у Подколесина, то у невесты, то на улице, то в воображении. Но сцены эти, одна побольше, другая поменьше, так и плывут порознь, как два обособленных мира.

Ивану Кузьмичу, твердо решившему жениться, никак не дается переход от мысли о женитьбе как о поступке здравом и даже необходимом, к тому, чтобы жениться вот на этой именно Агафье Тихоновне. И Агафье Тихоновне тоже труден переход от желанной мысли о замужестве к тому, чтобы разумно выбрать конкретного жениха из наличного комплекта. Они и в жребии вытаскиваются разом. Еще до того она приставляет к носу губы, прибавляет дородности да развязности, но вынести этого не может, стыдно, и она пронзительно кричит: «Стыдно! Стыдно!» А две минуты проговорила с Иваном Кузьмичем, подумала, как приятно с ним говорить, подумала, что нельзя его не полюбить, и уже не стыд, а просто робость мешает тоже словца два сказать. А там и робость проходит, и она торопится надеть подвенечное платье. Ей на миг показалось будто душа отозвалась, что у неизуродованных людей и предшествует всякой мысли о женитьбе.

Душе-то и нет места в гоголевском мире. Порядок вещей он и есть порядок вещей, а душа вроде и не вещь, и потому порядком не предусмотрена. Вещи сосчитаны, тут Иван Павлович Яичница промаху не даст, — Л. Броневой играет его человеком дельным, знающим зачем пришел. Да и сама невеста в этом разрезе учтена. Балтазар Балтазарович, который у Л. Дурова совсем уже старик, прочим готов пренебречь, была бы только «небольшая ширмочка или какая-нибудь вроде этакой перегородочки».

Яичница, Жевакин, Анучкин, да и Подколесин отчасти, выясняя свой общий жениховский интерес — поджарая невеста или в теле, сколько за ней движимого и недвижимого, сколько лисьих шуб да серебряных ложек, и обучена ли по-французски, — действуют заодно, как бы не замечая, что остальные преграждают путь каждому. словно бы предваряя общий тариф, Эфрос выводит их на сцену, когда сваха о них докладывает, и тариф озаряется с другой стороны. Сваха перечисляет жениховские достоинства, а мы смотрим, что они за люди. Преимущество Подколесина в том, что он смутно ощущает неладное. Его вялость и безволие рядом с деловитостью Яичницы, живостью Жевакина и решимостью Анучкина право же привлекательны. Но есть в спектакле человек, который поворачивает судьбу роковым образом.

М. Козаков играет Илью Фомича Кочкарева преисполненным лучших намерений. Он душа спектакля, и не только потому, что движет действие, но потому что норовит заменить и жениху и невесте душу. Он решает за них, он поступает за них. Он без колебаний распрямляется чужими жизнями. В противовес избытку безволия у Подколесина, у него — избыток воли. Можно гадать, откуда такое усердие: то ли со своей женой тошно, то ли скука, безделье, жажда проявить себя. Так или иначе, он — сильный человек, он почти герой — легко ли поднять Ивана Кузьмича с дивана. И как бы-

вает с сильными натурами, он не задумывается, каково придется тем, за кого он решает. Совесть его не терзает: не воспользуются благодеяниями — тем хуже для них!

Илья Фомич с блеском ведет задуманное. Сам Иван Кузьмич готов сделаться новым Кочкаревым и уже восклицает: «Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека». Чужие судьбы решать куда как просто. Не то своя, единственная. И в борьбе за нее слабый и безвольный Подколесин оказывается все же могущественнее сильного и волевого Кочкарева, ибо в его руках безотказное оружие отказа, возможность если не остаться собой, то хотя бы не стать кем-то совсем другим. Надо лишь этим оружием воспользоваться.

Социально-критический характер гоголевской комедии очевиден. Она обыкновенно считается демонстрацией того, как все более могущественная власть денежного мешка растлевающе действует на нравы общества, порождает нравственных уродов, искажает и извращает человеческие чувства. Комедию, хоть сторонники такого взгляда и не всегда в этом признаются, часто выдают за раннюю драму абсурда, до которого означенное общество докатилось, и на сцене действуют монстры.

Эфрос, возвращая Ивану Кузьмичу и Агафье Тихоновне человеческий облик, одновременно возвращает действие в атмосферу имперского николаевского Петербурга, вновь и вновь проступающего за душными комнатами. Денежный мешок — всего лишь ступенька имперского здания. Положение, в нем занимаемое, — экспедитора у Подколесина или экзекутора у Яичницы, — само не хуже денег. Принадлежность к дворянству обладает стоимостью, хоть не имеет денежного выражения. И как ни абсурдно прыгать в окошко, это все-таки попытка разорвать абсурд более обширный. Куда абсурднее отправляться к венцу и быть потом везде вдвоем

только потому, что ты дворянин, а у невесты дом на каменном фундаменте, и деятельный посредник решил, что соединить одно с другим для вас обоих лучше.

Никто, понятно, не делает из Подколесина бунтаря. Он благонадежный слуга системы, не зря дослужился до чина надворного советника, при жизни Гоголя еще дававшего право на потомственное дворянство. Однако наивно и видеть в нем носителя паразитической психологии. В этом качестве он, возможно, действует на службе. Но, приходя домой и укладываясь на диван, надворный советник Подколесин становится Иваном Кузьмичем, а нежелание Ивана Кузьмича в своей собственной жизни принять порядок вещей, которому он всецело предан и ревностно служит в качестве экспедитора, как раз и обозначает предел такого порядка. Тут Подколесин неожиданно сближается с Акакием Акакиевичем, который тоже ведь был чиновник, а дошел до того, что, хоть и в виде призрака, срывал шинели со значительных лиц. От Подколесина ожидать сопротивления, пусть пассивного и трусливого, совсем уже нельзя. Вот оно и становится событием, и Гоголь не забывает подчеркнуть — событием совершенно невероятным.

Открыв гуманистические мотивы социальной критики Гоголя, Эфрос самобытен. Такой «Женитьбы» никто прежде не видел. Обличительный пафос держится не на шаржировании — хоть актеры, играющие женихов, даром что в спектакле у каждого нашлась собственная трагедия, подчас не могут удержаться, чтобы еще больше не посмеить зал, — а на контрасте того, что есть, с тем, что могло бы быть, изъясительного наклонения с сослагательным.

Оттого-то больше всех и запоминается совсем уже небывалая Агафья Тихоновна, удивительно созданная О. Яковлевой. Она еще слабее Подколесина и даже на самостоятельный отказ не способна. Она еще острее ощущает неловкость совершающегося. У нее обнаруживается душа, достойная лучшей участи. Она и будет раз-

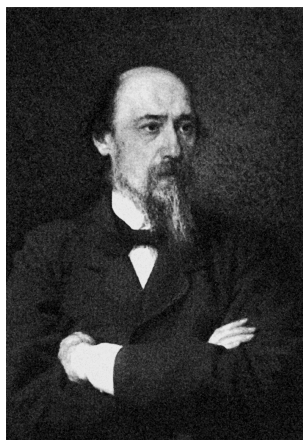
давлена, и белое пятно подвенечного платья, в котором она напоследок упадет в кресло, пробудит уже не смех, но сострадание. У Эфроса «Женитьба» пьеса не о том, каковы люди, когда души их уничтожены, но и о том, как души их уничтожаются.

Иногда, впрочем, говорят, что при постановке классики самобытность ни к чему: надо ставить, как написано. Подобный взгляд — узда не столько для режиссера, сколько для того самого классика, в почтении к которому распинаются. Вроде и впрямь пора уже доподлинно знать, что Гоголь такое написал, коль скоро мы согласны, что он уже больше ста лет как помер. Но Гоголь-то бессмертен, вот в чем суть! И выносить ему окончательные приговоры по меньшей мере столь же неосмотрительно, как выносить их Юрию Трифонову, Фазилю Искандеру, Булату Окуджаве, Андрею Битову или Валентину Распутину, у которых мы читаем все новые сочинения.

Нынешнее время — и это одно из самых прекрасных его свойств — бросает небывало яркий свет на прошлое нашей страны и учит лучше понимать ее великую литературу. Мгновенное исчезновение классиков с прилавка при все растущих тиражах — косвенное тому свидетельство. Когда же такой свет публично и наглядно льется на театре, мы, пораженные, готовы порой принадлежащее автору приписать постановщику, только бы и самим себе не признаться, что просто он понял великого автора раньше нас и вернее нас.

Написано в 1974 г. Публикуется впервые.

Дух гнева и печали



Н. А. Некрасов (1821–1877)

Ни у кого из больших поэтов не пытались отнять славу и честное имя так усердно и так разнообразно. Добро б еще это делали только враги. Но каково в молодости слышать от ближайшего друга: «Я до стихов твоих не охотник!» Так говорил ему Тургенев. Каково в зрелые годы читать у одного из самых близких соотрудников: «несоответствия между содержанием и формой, натяжки, тяжеловесность стиха, неуклюжесть, какая-то деревяннейшая беззвучность...» и в итоге: «роль, которую он играл в русской литературе как стихотворец, гораздо незначительней той, которую он играл как издатель!» Так писал литературный критик той поры Антонович. Писал в ссоре, но ссора-то как раз произошла с издателем, а оказалась поводом сказать о поэте то, что всегда думал!

Даже после смерти признание его места в ряду самых больших наших писателей слишком часто сопровожда-

лось оговорками. Даже попытки возвысить его удивительно неловки, начиная с криков над могилой, оскорбительных для Пушкина и Лермонтова, которые, дескать, были «всего только байронисты», даже приставшее к нему накрепко справедливое слово «печальник горя народного» слишком часто выступало в сопровождении извиняющегося: пускай по части искусства он и не так силен. А разве не были печальниками горя народного его современники Н. Огарев и М. Михайлов? Разве не столь же болезненно было для них крепостное бесправие?

Когда Андрей Белый заговорил наконец о нем как о художнике, опять увидали одно — мастера, виртуоза. В двадцатом веке совершенство и незримая современникам изысканность его стиха — находка для ценителей прекрасного.

Некрасов ничего не декларировал и не демонстрировал. Его первый сборник «Мечты и звуки» честно повторял сказанное до него, чаще всего Жуковским. Книгу хвалили. Говорили о несомненной даровитости автора. Один Белинский заметил, что при всем том ничего существенного в ней нет. Она и впрямь из тех поэтических книг, какие можно не читать. Их и тогда было много.

Пройдет десяток с лишком лет, и Некрасов посмеется:

Мне жаль, что нет теперь поэтов,
Какие были в оны дни, —
Нет Тимофеевых, Бернетов.
(Ах, отчего молчат они?)
С семьей забвенных старожил
Скорблю на склоне дней моих,
Что лирой пренебрег Стромилов,
Что Печенегов приутих,
Что умер бедный Якубович,
Что запил Константин Петрович,
Что о других пропал и след,

Что нету госпожи Падерной,
У коей был талант примерный,
И Розена барона нет;
Что нет Туманских и Трилунных,
Не пишет больше Бороздна,
И нам от лир их сладкострунных
Осталась память лишь одна...

Одни поэты бросают писать, замолкают. Другие, как Фет, потому и не названный, на традиционных дорогах находят неведомое, у третьих, как у Некрасова, находят свое выражение происходящие кругом перемены.

Явление Некрасова — знак перелома всей русской жизни. Знак тем более драгоценный, что ломка шла неслышно и незримо. Великая победа над Бонапартом, вынудившая Европу по-иному глянуть на Россию, утвердила царей в мысли, что трон их незыблем, что в переменах, туманно обещанных в начале александровых дней, надобности нет, и главное — не потакать смутьянам. Аракчеев и Николай твердой рукой наводили порядок и учили помалкивать. Новая метла чисто мела. Для не в меру дальнозорких, рискнувших радеть о государстве более его главы, хватило пяти виселиц. Кругом установилась мертвенная благодать, лихо отдавали честь, свистели шпицрутены, блестяли начищенные пуговицы. Зеленое сукно чиновников обозначало порядок, голубые мундиры жандармов — законность, красная подкладка генералов — величие. Все благоденствовало, ибо все молчало. Было отчего прийти в отчаянье. Пушкин умер, не напечатав «Медного всадника». Лермонтов, хоть и напечатал «Песню про купца Калашникова», умер двадцати семи лет. Чаадаев, осмелившийся молвить слово, был объявлен душевнобольным, только и радости, что в желтый дом не заперли. А между тем величие расползлось, закон был, как дышло, порядка не было — чем ретивей его наводили, тем меньше оставалось.

Кончилась благословенная ясность: кто не раб, тот господин, кто не господин, тот раб. В дворянский мир вращалось буржуазное тело. Эпигонская поэзия создавала впечатление — понятно, авторы чувствительных виршей могли этого не подозревать, — что все остается по-прежнему. Она служила престолу тем, что помогала принимать желаемое за действительное.

Но Некрасов и сам не прежний. Было и у него дворянство, были наследственные земли и крепостные мужики. Да вышло, что пользоваться всем этим с юности не случилось. Шестнадцати лет приехал он в Петербург. Отец хотел видеть сына военным, а сын мечтал об университете. В дворянский полк он даже не пошел. За самостоятельность решения надо было самому и платиться. Он писал крестьянам письма за пятак и частенько ходил в казначейство расписываться за неграмотных — за это тоже платили. В комнате, которую удавалось снять, порой не было мебели, сидеть приходилось на полу. Обедал он не каждый день, а писал разведенной ваксой. Дважды держал вступительные экзамены в университет и оба раза срезался. Полтора года пробыл вольнослушателем, а тоже пришлось бросить — сил не было. Восемь лет прошли без просвета. Он сочинял афиши в стихах и правил чужие рукописи. Сочинение фельетонов и водевилей обозначало уже некоторый успех. Он написал за эти годы столько, сколько другой не напишет за целую жизнь.

Петербургская нищета, забота о том, чтобы выжить, каждодневная мысль о куске хлеба оторвали его от витания в литературных облаках прежде, чем он узнал цену этому витанию. Некрасов был литературным поденщиком, литературным пролетарием.

Люди, его знавшие, свидетельствуют, что при его уме можно бы добиться успеха на любом поприще, но Некрасов остался литератором. Он не только уцелел, но заново родился в обычно иссушающей душу подневольной работе. То, что он жил своим трудом, не просто

факт биографии, но фундамент мировоззрения. Полная зависимость Некрасова от работодателя давала независимость взгляда на имперский порядок; он к нему не принадлежал. Его не терзали размышления о назначении дворянства или о долге офицера. Его участь не зависела от благополучия трона. Он жил своим трудом.

После он разбогатеет и будет поддерживать высокие знакомства. Он даже дождется прижизненных и посмертных нападок по этому поводу. Но это будет после. Покамест же труд обращает его лицом к потребителю, который элегиям предпочитает фельетон, балету — Александрийский театр.

Потомки помнят крупное. Мы — николаевское безмолвие и «Колокол» Герцена. Но безмолвие тягостно лишь тем, кому есть что сказать. А петербургский обыватель, если, разумеется, ему ежедневно не грозила смерть от голода и сырости, мог провести время с приятностью, были бы денюжки. Какие только лавки не открывались в ту пору в столице! И европейские товары не в пример прежним годам стали доступнее! И газовое освещение в Гостином провели! И сколько новых журналов завелось, притом иллюстрированных! И бумага какая пошла белая! А бильярд! А, наконец, преферанс! А певцы какие приезжали и певицы! И какие ценители враз сыскались! И худо разве

...шепнуть в антракте плотной даме
(Всему научит хитрый Петербург),
Что страсти и движенье нужны в драме
И что Шекспир — великий драматург...

Шекспир, куда уж, кажется, дальше!

А между тем весь этот оживленный поток каждодневной суеты представлял собой стояние на месте. «Пустых страстей пустой и праздный грохот по-прежнему движенье заменял». В огромной стране, только что родившей Пушкина и Гоголя, сами по себе будоч-

ники не могут насадить бездуховность, и проблемы русской жизни не сводятся к деятельности Третьего отделения. Скользя восторженным взглядом по литературным вершинам и пренебрегая реальным обликом читателя, мы никогда не поймем, что сделал для нашей литературы Некрасов, увидав, сколь «смешон и жалок петушиный бой не понимающих толпы пророков с не внемлющей пророчествам толпой!»

Фельетон для петербургского обывателя стал фельетоном о петербургском обывателе. Все его приятности туда вместились. И литература тоже. Она вращалась неприменными цитатами и нескончаемыми пародиями. Пародировались вовсе не одни эпигоны. Особенно часто Лермонтов: «И скучно и грустно», и «Выхожу один я на дорогу», и «Они любили друг друга так долго и нежно», — все не перечислить. И не потому, что Лермонтов казался дурен или формы его устарели и не воспринимались. Не над Лермонтовым глумился Некрасов, а над тем, что и Лермонтов, и Пушкин, и Шекспир, и самое понятие «благородные страсти» так легко попадали в инвентарь рутины. Позднее он писал:

О, пошлость и рутина — два гиганта,
Единственно бессмертные на свете,
Которые одолевают все —
И молодости честные порывы,
И опыта обдуманый расчет.
Насмешливо и нагло выжидая,
Когда придет их время. И оно
Приходит непременно.

Строки эти остались не напечатанными при жизни. Но тяготение к прямой речи не оставляло сатирика Некрасова. Обнаженная в «Мечтах и звуках» приверженность романтизму никуда не делась. Романтический слог и потом выдерживался даже в таких длинных стихах, как «Родина» или «Муза». Но чаще сатира и лирика

смешивались, срастались. То, что сперва вводилось цитатой или пародией, отпочковывалось от осмеиваемого предмета и обретало собственный смысл. Он писал:

Ни хлопанья пробок, ни алых ланит,
Ни криков корысти азартной...
И сонный лакей молчалив и сердит,
И плачет маркер в бильярдной.

Чужеродные рядом с сонным лакеем и маркером «алые ланиты» обозначали уже не женщину, а рыночное отношение к женщине.

Почти тогда же:

Среди гусей, окороков, индеек
Он заседал, бородкой шевели,
И знали все: крал двадцать пять копеек
Неотразимо с каждого рубля.
Хозяин сам, копеечный купчишка,
Облопавшись настойки и трески,
Говаривал: «Ведь знаю, что воришка.
Да дело, варвар, знает мастерски!»

И торжественная интонация, несогласная вроде ни с лексикой, ни с сюжетом, выводит за пределы простой насмешки над вороватым приказчиком.

Чем дальше, тем невероятнее становились сочетания слов с синтаксическими фигурами и ритмами, тем отчетливее резали ухо, привыкшее к гармонии Батюшкова и Пушкина, нескончаемые диссонансы. Некрасова винили в безвкусице. И упустили из виду, что говорят о человеке, высмотревшем и напечатавшем почти все лучшее, что в русской литературе тогда было, которому Лев Толстой не напрасно все-таки отправлял первые свои сочинения — полагался, значит, на его вкус! Некрасов — пропагандист поэзии Тютчева, один из первых ценителей поэзии Фета. Да не напиши он ни строчки, его высокий поэтический вкус и то был бы неоспорим!

Неужто не видел он своих диссонансов? Не вернее ли полагать, что противоречивый слог он формировал вполне сознательно?

Мысль эта, впрочем, тоже неоднократно высказывалась. В любом учебнике можно прочесть, что, включая в свои стихи «прозаизмы», Некрасов приближал поэзию к прозе, а тем самым и к действительности. Но только почему же проза к действительности ближе поэзии, или живопись ближе музыки, а драма ближе балета? И если впрямь оно так, не проще ли сразу переходить на прозу? А Некрасов писал прозу в изобилии, но только даже деды наши ее отчего-то уже не читали.

Если мы согласимся называть реальности, вводимые Некрасовым из жизни в поэзию, «прозаизмами», то, справедливости ради, согласимся, что традиционными «поэтизмами» он при этом пользовался куда чаще, чем его непосредственный предшественник Лермонтов или сверстник Фет. А ведь ради приближения к прозе их-то прежде всего и надо бы вытравлять!

Нечто подобное, при всех отличиях, происходило с Генрихом Гейне. Разрушитель романтизма, взломавший песенный стих обыденными словечками, он остался романтиком, а стихи его стали народными песнями. Гейне, точь-в-точь как Некрасова, винули и поныне винят в безвкусице и вульгарности. Хотят все того же: лирика пусть будет себе лирикой, сатира — сатирой, и в каждом из жанров за обоими поэтами ниспровергатели признают частные удачи. Но лирика и сатира срastaются, сливаются воедино в нечто неслыханное, так что и стыки порой уже неразличимы, и хранители стилистических норм только руками разводят.

Некрасов приближался не к прозе, а к жизни. Его поэзия коробила тех, кто хотел видеть жизнь очищенной от разноголосицы, которой она полна. А Некрасов, балансируя порой на грани возможного, захватил такую бездну не вмещавшихся дотоле в стих интонаций, что его поэзия оказалась куда реалистичней почти всей

соседствовавшей с ней прозы. У Некрасова слышен не просто голос поэта — ласковый и томный или гордый и гневный, но обилие голосов, ему принадлежащих лишь отчасти, но звучащих через него. Некрасов предвосхитил в поэзии то, что потом утвердил в прозе Достоевский, — многоголосие, стычку голосов, их противоборство. Интонационное богатство надобно ему не затем лишь, чтобы расширить наш кругозор и указать, что, кроме голоса помещика, есть голос мужика, а кроме голоса художника, — голос чиновника, но ради того, чтобы сравнить эти голоса друг с другом, как в жизни. В этой сшибке и без того ошеломляющее обилие интонаций обретает дополнительную емкость.

У него ни помещик, ни чиновник, ни горожанин, ни мужик не помазаны одной краской навсегда, но выступают галереей разных помещиков, разных чиновников, разных горожан, разных мужиков. Мир его реален не просто верностью каждого чувства, но верностью общей картины. О Кольцове Добролюбов писал: «Его поэзии недостает всесторонности взгляда; простой класс народа является у него в уединении от общих интересов». Некрасов, напротив, — поэт общества уже тем, что понимает его как целое, ощущает его внутренние связи, пусть они напряжены до предела и даже разрываются. Он владеет социальной психологией не менее пронзительно, нежели Фет индивидуальной.

Чуткость к интонационному сдвигу, перебою, разнообразию видна почти в каждом отрывке, даже далеком от сатиры или иронии. В поэме «Мороз, Красный нос» он пишет:

Долго меня продержали —
Схимницу сестры в тот день погребали.

Утренняя шла,
Тихо по церкви ходили монашины,
В черные рясы наряжены,
Только покойница в белом была:

Спит — молодая, спокойная,
Знает, что будет в раю.
Поцеловала и я, недостойная,
Белую ручку твою!

Монастырский дух и душа несчастной крестьянки здесь и противостоят друг другу, и сливаются, разом живут и вместе и порознь. В этом искусстве сопряжения он велик как никто.

Аполлон Григорьев составлял списки стихов Некрасова, в которых тот был, на его взгляд, большим поэтом, и списки других, якобы недостойных его таланта, где «говорила желчность». Конечно, поэт, разрушающий канон, не может быть ровен, в потоке его поэзии манят сгустки и водовороты, но они неотделимы от потока и возникают в самых разных местах. Хрестоматия искажает Некрасова больше, чем кого бы то ни было другого. Пушкин в каждой строчке весь. Строчке Некрасова не обойтись без соседней, в полной мере они живут лишь вместе. В известном стихотворении «Поэт и гражданин» говорится, к примеру, о том, что стыдно

...в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать.

Мы готовы — многие так и делают — принять эту категорическую рекомендацию. Но только... сразу же следом идет:

Гроза молчит, с волной бездонной
В сияньи спорят небеса,
И ветер ласковый и сонный
Едва колеблет паруса...

— то есть как раз и воспевается «краса долин, небес и моря». И опять же воспевается, чтобы тут же рухнуть под ураганом. В этом весь Некрасов.

Он поэт-драматург не потому, что сочинял водевили, но потому, что его стихи почти всегда противоборство,

явное или скрытое, подразумеваемое — все стихотворение подчас реплика в лишь угадываемом споре, — или так прямо и обозначено как разговор, как беседа. Кто только не беседует у него? Чтобы понять смысл этих бесед, надо вслушаться в речи всех собеседников, как в пьесе, не надеясь, что мысли поэта в готовом виде выданы тому или иному персонажу. А ведь сплошь и рядом слушают как раз лишь одного из них!

О знаменитых строчках

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан...

всерьез пишут, что в них «Некрасов сформулировал задачу поэта». Начитавшись такого, нетрудно решить, что если уж говорил, что поэту можно поэтом не быть, то и сам, наверное, поэтом не был. А реплика эта между тем принадлежит не Некрасову, но его герою — «гражданину», и репликой этой спор вовсе не завершается, последнее слово остается за другим героем, «поэтом». И он, напомнив, что звуки, рожденные честным порывом, «сочли черной клеветой», что быть гражданином, открыто говорить, что думаешь, означает гибнуть, притом гибнуть в одиночестве, естественно, приходит к тому, что произошло с его поэзией, когда «душа пугливо отступила». И оказывается, что «склонила Муза лик печальный и, тихо зарыдав, ушла», что «с тех пор не часты были встречи» и, наконец, «Муза вовсе отвернулась, презренья горького полна». Какое уж тут «можешь не быть», когда, наоборот, не можешь быть поэтом, если не следуешь в поэзии тому, что велит тебе долг гражданина! Не следуешь всецело, до конца, а вовсе не просто «бичуя пороки смело»!

Бичуя маленьких воришек
Для удовольствия больших.
Дивил я дерзостью мальчишек
И похвалой гордился их.

— напоминает поэт гражданину. Но «дерзость, дивящая мальчишек», не помогает поэтическому духу уцелеть. Его поддерживает лишь полная и безоговорочная правда, пусть даже наградой за нее будет «один веночек терновый», упоминанием которого и кончается разговор.

Некрасов, в отличие от своих истолкователей, утверждает гражданственность не просто как сферу приложения поэзии, да еще путем ликвидации оной, но как первое условие существования поэзии. Его идеал не поэт-гражданин, через черточку, по совместительству, поступающийся одним своим назначением ради другого, но гражданин поэт, без черточки, как мы говорим, граждане судьбы, душой причастный жизни общества, ждущего от него правды о себе, и лишь в меру этой причастности способный проявить присущий ему «песен дар необычайный».

С самим Некрасовым так оно и было. Когда он говорит родной стране:

Ты и убогая.
Ты и обильная.
Ты и могучая.
Ты и бессильная.

— поэтическое и гражданское начала нерасторжимы. Поэт Некрасов слышит все голоса, гражданин Некрасов не позволяет заглушить в себе ни один из них. Не может он сказать родине: «Ты обильная и всесильная», — и промолчать о другом. Не может он сказать ей: «Ты убогая и забитая», — и этим ограничиться.

Он был тут упорен, и сбить его с толку не удавалось. Слову надлежало быть сказанным. И не только его собственному слову. В пятьдесят третьем году в некрасовском «Современнике» появился Чернышевский, в пятьдесят шестом — Добролюбов. Новый дух публицистики, критики да и всего журнала быстро дал себя знать, он был духом времени. Не всем, кто печатался у Некрасова прежде, этот решительный дух пришелся

по вкусу. Старые друзья убеждали отказаться от новых сотрудников или хоть как-то их ограничить. Некрасов не уступал. Ушел Тургенев, отошел Толстой. Некрасов страдал, уговаривал, удерживал, силился сгладить возникающие чуть ли не с каждой новой статьей распри, но ни от кого не отказался и никого не ограничил.

В Чернышевском он обрел точку опоры. Чернышевский, едва ли не единственный из пестрой вереницы людей, желавших перемен, разглядел политические силы эпохи прежде, чем они вполне очертились, и понял, чего от них ждать. Он первым освободился от иллюзии, что все делается само собой к общему удовольствию. «До сих пор история не представляла ни одного примера, когда успех получался бы без борьбы», — писал он, заранее готовый к худшему обороту, и спокойная твердость, с которой он, без единого красивого жеста, продолжал свое, помогала держаться многим, а Некрасову в особенности.

Пронзительность некрасовского взора, необыкновенное умение договаривать, какого, может быть, ни у одного поэта больше не было, как раз и давали пищу злобным и демагогическим нападкам. Говоря о страдании народном, он не видел в самом по себе страдании добродетель и не льстил страдальцам, не изображал их светлым пятном во мраке жизни.

Литература с трескучими фразами,
Полная духа античеловечного,
Администрация наша с указами
О забирании всякого встречного, —
Дайте вздохнуть!..
Я простился с столицами,
Мирно живу средь полей,
Но и крестьяне с унылыми лицами
Не услаждают очей;
Их нищета, их терпенье безмерное
Только досаду родит...

Воспевавшие русский народ главным образом за терпение оборачивали откровенность поэта против него. Некрасов писал:

Люди холопского звания —
Сущие псы иногда:
Чем тяжелей наказания,
Тем им милей господя.

А ему отвечали: «Он всегда не прочь грустно посмеяться или тоскливо поглумиться над народом». Это писал Н. Страхов, весьма известный тогда критик, и продолжал: «Толкуя беспрестанно о народе, он ни разу не воспел нам того, чем, собственно, живет народ, — ни единого чувства, ни единой думы, в которых бы отразилось внутреннее развитие народа, сказала бы его великая духовная сила...

В нас под кровлею отеческой
Не запало ни одно
Жизни чистой, человеческой
Плодотворное зерно.

Вот подлинный взгляд г. Некрасова на Россию и русский народ; при таком взгляде мудрено быть народным поэтом».

Иной читатель, пожалуй, решит, что Некрасов тут хватил через край. Как же, в самом деле, «ни одно»? Неужто не было в Россия совсем уж ничего доброго? У каждого из нас теперь наготове длинные списки великих людей, фундаментальных научных открытий и бессмертных художественных творений. Но только Некрасов и не говорит «не было» — он говорит «не запало»!

Признавая пагубность самодержавия, — порой, впрочем, и позабывая о ней, — жизнь той эпохи у нас теперь нередко изображают в совершенном отвлечении от реальностей режима. Но рядом с некрасовскими в памяти живут и ленинские слова: «...царизм не только угне-

тает... 9/10 населения экономически и политически, но и деморализует, унижает, обещивает, проституирует его, приучая к угнетению чужих народов, приучая прикрывать свой позор лицемерными, якобы патриотическими фразами».

Все подлинно доброе, что возникает в этих условиях, непременно так или иначе противостоит строю обыденной жизни. На страховский упрек Некрасов наперед ответил:

Есть и Руси чем гордиться.
С нею не шути.
Только славным поклониться —
Далеко идти!
Вестминстерское аббатство
Родины твоей —
Кран подземного богатства
Снеговых степей...

Это было сказано уже перед смертью. Но задолго до того сказано было о Гоголе:

Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья.

Мужество отрицания и у него было катализатором поэтического таланта. Не только потому, что правда, сказанная вслух, когда все молчат, сама по себе на время обретает художественную силу, но прежде всего потому, что внутренняя свобода помогала ему видеть то, чего другие не замечали, оценивать то, чему другие не придавали значения. Он был, пожалуй, первым среди классиков русской литературы, кто сознательно противостоял самодержавию.

Откуда же брались «угоднические грехи», в которых он потом бесконечно каялся? Стыдные его поступки объясняли двуличием и подчас даже извиняли это двуличие «переходной эпохой». Более пронциательные видели в них слабость, малодушие. Проявлением слабости была не только позорная ода Муравьеву-вешателю,

усмирителю Польши, с которой Некрасов выступил после каракозовского выстрела, когда весь Петербург дрожал перед возможными последствиями неслыханного еще по тем временам дела, вдохновителем которого, и не то чтобы вовсе без основания, открыто называли «Современник». Но и в более спокойные дни некрасовская лира исторгала порой «неверный звук».

Казалось, после отмены крепостного права отход от старых николаевских приемов неизбежен уже просто потому, что иначе угроза нависает над самим существованием Российской империи. В Севастополе героизм русских солдат был не меньше, чем в двенадцатом году, но не мог уже пересилить топорность государственной власти, твердо стоявшей на страже вековой отсталости.

Дети, вас надули
Ваши старики:
Глиняные пули
Ставили в полки.

И в то же время Некрасов еще порой надеялся то, что монархия позаботится хотя бы о собственных интересах...

Это было ошибкой. Неумение правящего слоя понять более дальние свои интересы, его неспособность к компромиссу с новой реальностью, нежелание потесниться сегодня, чтобы не погибнуть завтра, — это первые признаки обреченности строя. Позднее Александр Блок, лучше других усвоивший некрасовские уроки, произнес вещее слово «Возмездие», но царственная глухота оставалась непробиваемой. Минуло каких-нибудь сорок лет после смерти Некрасова, и с лихвой рассчиталась история с российским тронном за недалекое упрямство сидевших на нем и окружавших его. Неминуемость этого дня была поэту очевидна, и казалось, что должны же власти предержавшие все-таки уразуметь, что виселицы и тюрьмы не в силах уже ни спасти от этого дня, ни даже его отсрочить.

Но обольщение бывало недолгим. Некрасов знал:

Окончив курс, на лекции студентам
Ученый Швабс с энергией внушал
Любовь к труду, презрение к процентам,
Громя тариф, налоги, капитал.
Сочувственно ему внимали классы...
А ныне он — директор ссудной кассы...

«Судья лишь тот, кто богу сам не грешен,
А мой принцип — прощенье и любовь! —
Говаривал Володя Перелешин. —
Кто низко пал — воспрянуть может вновь,
Не бичевать, жалеть должны мы вора...»
А ныне он — товарищ прокурора...

Граф Твердышов... уж он ли над Россией,
Над мужичком голодным не грустил?
А кончил тем, что с земской гарантией
По пустырям дорогу проложил
И с помощью ненужной той дороги
Отяготил крестьянские налоги...

Изживая тщетные надежды, Некрасов не оправдывался высшими соображениями, но публично каялся, и это еще больше укрепляло новое поколение против соблазнительной доверчивости, не оставляя самодержавию в душах ничего, кроме отрицания.

В царской России общие понятия не были однозначными. Дело тут не только в обмане. И государь искренне любит отечество, коль скоро именно в нем он государь. Но миллионы его подданных, любя отечество, не имеют самых элементарных прав. Поэтому охранительному патриотизму противостоит очистительный. Некрасов был его пророком. В известных каждому с детства «Размышлениях у парадного подъезда» чуть ли не за полвека провидится Девятое января — конечно, действие происходит еще на Литейном, и гонят «оборванную чернь» еще окриком, но отношения уже выяснены.

Для Некрасова отечество не парадный подъезд, а толпа мужиков, которым вход в этот подъезд заказан. Голос крестьянина у него первенствует не потому лишь, что звучит чаще или трогательнее других, но потому, что осознан как существенный для всех. «Крестьянский вопрос» и после смерти поэта долго будет главным для России. Все в ней происходящее будет проверяться им даже тогда, когда решающее слово перейдет к новым социальным силам. Некрасов мыслит понятиями революционной крестьянской демократии. За самым резким, горьким и даже безнадежным отрицанием мерцает мечта о крестьянской вольности, сознание, что без освобождения крестьянина от «цепей крепостных и иных» никому не видать свободы. Читатель, мечтавший о том же, понимал поэта и учился бесстрашию отрицания.

«Тошен свет, правды нет» — мотив неизменный для Некрасова, и его панорамическое зрение проходит с ним по всем сферам жизни. Его шедевр «Кому на Руси жить хорошо» более всего посвящен самой тяжелой доле — крестьянской, однако же не ей одной. Нехорошо оказывается и попу и помещику, — а задуманы были главы и о чиновнике, о министре, о царе. Это не уравнивание правого и виноватого. И в «Кому на Руси» и в блестящей сатирической поэме «Современники» видно, что недовольство тех и других совсем разное:

Как молод был, ждал лучшего,
Да вечно так случалось,
Что лучшее кончалось
Ничем или бедой.
И стал бояться нового,
Богатого посулами,
Неверующий Влас.

Иного недостает столичному воротиле:

О господи! удвой желудок мой!
Утрой гортань! Учетвери мой разум!
Дай ножницы такие изобречь,

Чтоб целый мир остричь вплотную разом —
Вот русская незыблемая честь.

Иные беды у знати:

Вся беда России
В недостатке власти!
Говорят витии
По сословной части...

Но если все слои общества так или иначе неудовлетворены, стало быть, общество нежизнеспособно.

Нынче — царство подставных,
Настоящие-то редки.
Да и спроса нет на них.

Зыбкость царства ему очевидна, хотя царствующий дом и справит еще свое трехсотлетие.

Умирая, Некрасов более всего жалел, что не успел завершить «Кому на Руси жить хорошо». Глеб Успенский расспрашивал умирающего об окончании поэмы, о том, найдут ли мужики, наконец, счастливец. Некрасов отвечал, что найдут, и после напрасных попыток Успенского отгадать, кто им будет, открыл, что, вернувшись ни с чем, мужики обнаружат на пересечении дорог в родные деревни кабака, а в нем пьяного.

Крестьянские стихи Некрасова близки к фольклору, как городские — к повседневной речи горожанина. Но и тут и там достоинство не в стилизации. Песни, почти неотличимые от подлинных, вдруг выдают немислимое в народной песне:

«Дозрей, дозрей,
Рожь-матушка!
Я пахарь твой,
Панкратушка!

Ковригу съем
Гора горой,

Ватрушку съем
Со стол большой!

Все съем один,
Управляюсь сам,
Хоть мать, хоть сын
Проси, — не дам!»

Песни такие не поются. Но в несоответствии смысла и песенного склада как раз и проступает ужас и несообразность происходящего в жизни.

Все у Некрасова написано осознанно, импульсивных излияний почти нет. Вот как будто непроизвольно вырывается:

Зачем меня на части рвете,
Клеймите именем раба?..
Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!
Где логика? Отцы — злодеи,
Низкопоклонники, лакеи.
А в детях видя подлецов,
И негодуют, и дивятся.
Как будто от таких отцов
Герои где-нибудь рождаются?

Но как точна расстановка персонажей! Она обдуманна, и не зря поэт взывает к логике.

Логику ему нередко ставят в вину. Но логика Некрасова особого рода. Это обыкновенно логика положения, логика жизни. А человек у него чаще всего не в ладу с этой логикой. Тут и запрятан незаметный заряд. Его стихи можно подчас прочесть равнодушно, отметить холодность, даже ходульность, а потом поймать себя на том, что от них не отвязаться, что темперамента в них больше, чем сперва предполагал.

Порой его логичность оборачивается негаданно.

Умер, Касьяновна, умер, сердечная,
умер и землю зарыт!

.....

Умер, Касьяновна, умер, родимая,
Надо ль? Топор продаю.

.....
Умер, Касьяновна, умер, голубушка,
Даром ружье пропадет.

Ну, конечно же, в землю зарыт, коли умер, и топор его можно продать, и ружье пропадет. Как же иначе? Все здраво, логично. Только смерть нелогична. Ведь жизнь была устроена, сын был, и не в первый ведь раз на медведя пошел. Не должен был он умереть, уж во всяком случае прежде матери, а вот умер. Повтор обнажает эфемерность жизненного устройства, оно висит на волоске. Подчас кажется, что описан несчастный случай, но за ним трагедия, которую поэт различает.

Источник лирики Некрасова — почти всегда верно взятая ситуация, точное расположение страстей и интересов. Лирика его неотделима от судьбы. Он сам свой лирический герой. Легко опознать в стихах его черты, черты Панаевой, но происходящее с ними — участь многих.

В 1919 году Корней Чуковский спросил у виднейших поэтов, любят ли они Некрасова. Они ответили: Анна Ахматова — «Люблю», Александр Блок — «Да», Максимилиан Волошин — «Ценю и люблю глубоко», Андрей Белый — «Да», Федор Сологуб — «Да». Влияние его шире и глубже, чем принято считать. Имя Александра Твардовского напоминает, что и в советскую эпоху некрасовская традиция существенна.

Прошло сто пятьдесят лет со дня его рождения, почти сто — со дня смерти. Русская поэзия, и тогда огромная, стала еще больше. Но и Некрасов представляется крупнее, чем его видели современники.

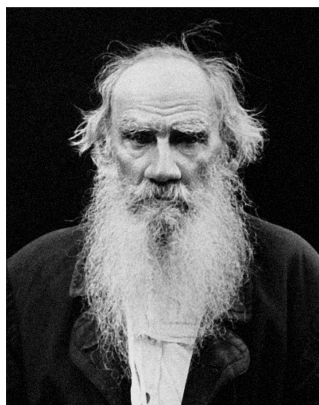
Проходящий мимо Некрасова упускает не просто одного, пусть даже и большого поэта, но целую область поэзии, тот ее расположенный на поверхности жизни, отнюдь не поверхностный слой, из которого, собственно, и растет всякая поэзия. Поэтому читайте Некрасова,

читайте подряд, не довольствуясь признанными шедеврами, читайте полного, академического, благо «Библиотека поэта» не так давно выпустила в трех томах превосходное собрание его стихотворений.

Некрасов не только обнажает былое, возбуждает гражданский дух, учит мужеству мысли и социальной трезвости. Не знавший границы меж высоким и низким слогом, он и по сей день помогает уловить связь насмешливой уличной реплики и ораторского пафоса, безутешного стога и беспощадного признания. Он побуждает разом внимать всем голосам, звучащим кругом, постигая насмешливую и трагическую музыку их разноречия. И покуда голоса эти не умолкнут, покуда жизнь не прекратится, всякий с толком пишущий или читающий по-русски по-прежнему будет набираться у Некрасова умения видеть и слышать.

Впервые опубликовано в журнале «Юность», 1971, № 12.

Пред ликом Шекспира



Л. Н. Толстой (1828–1910)

Еще при жизни Толстого, в 1907 году, Александр Блок написал: «Мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце». Мало что тут переменилось. Новейшие комментаторы селятся лишь гладить неловкость от раздоров на литературном Олимпе, где всем положено любить друг друга, и в изобилии сопровождают новейшие публикации толстовской статьи «О Шекспире и драме» свидетельствами того, что великий писатель земли русской обличал Шекспира не всегда и даже признавал его драмы выше сочинений своих современников-декадентов.

Временами толстовское отношение к Шекспиру отождествляли с позицией крестьянина, считающего искусство ненужной и вредной бессмыслицей. Шекспир, герои которого по преимуществу из правящего слоя, выглядел подходящей мишенью, а Толстой — борцом за истинную народность искусства, которое ведь и впрямь принадлежит не одним лишь образованным классам

общества. Но и Шекспир не поэт для избранных. Ему при жизни куда больше, чем Толстому, доставалось за то, что он пишет в угоду простолюдинам. При всех трансформациях понятия о народности дело тут не в ней, и не стоит сводить атаку, предпринятую Толстым против Шекспира, к общему пафосу отрицания искусства. В ней, напротив, очевидны идеи, владевшие Толстым, когда он еще ощущал себя художником в самом традиционном смысле.

Сходство его пересказа «Короля Лира» и описания оперы в «Войне и мире» разительно: «Люди стали махать руками, а в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то железное и все стали на колена и запели молитву. Несколько раз все эти действия прерывались восторженными криками зрителей». Стоит задуматься, почему, ратуя за верность искусства не только жизни, но и формам жизни, Толстой особенно резко напал на театр, искусство как раз по форме самое жизнеподобное.

Примечательны нападки на шекспировские ситуации. Они кажутся Толстому не вытекающими из естественного хода событий и характеров лиц, начиная с того, что восьмидесятилетний Лир несет на руках мертвую Корделию. Сопоставляя шекспировскую трагедию со старинной драмой «Кинг Леар», Толстой пишет: «Старая драма кончается также более натурально и более соответственно нравственному требованию зрителей, чем у Шекспира, а именно тем, что король французский побеждает мужей старших сестер и Корделия не погибает, а возвращает Лира в его прежнее состояние».

Здесь обнаруживается существенное расхождение двух классиков. Толстого страшит шекспировское небла-

гополучие, трагическая неразрешимость изображенного. Не менее зорко изображая жизнь. Толстой словно бы тайне уповает на возможность благополучного избавления от ее противоречий, и в этом смысл его противопоставления религиозного, то есть обнадеживающего, искусства беспощадному Шекспиру.

И все же не ситуации вызывают у Толстого наибольшее раздражение. То тут, то там мы читаем: «Сцена могла бы быть сильной, если бы не была пересыпана самыми нелепо напыщенными, неестественными и, сверх того, совершенно не идущими к делу речами»; или: «Герцог Альбанский, единственное лицо с человеческими чувствами... теперь решительно заступает за Лира, но выражает свои чувства такими словами, которые подрывают доверие к его чувствам»; или: «Слова эти, выражающие верное чувство, могли бы быть трогательны, если бы сказано было только это; но слова эти теряются среди длинных высокопарных речей, которые, не переставая, совершенно некстати произносит Лир. То он призывает почему-то туманы и бури на голову дочери, то желает, чтобы проклятия пронзили все ее чувства, то обращается к своим глазам и говорит, что если они будут плакать, то он вырвет их с тем, чтобы они солеными слезами пропитали глину и т. п.».

И вот общий вывод: «У Шекспира отсутствует главное, если не единственное средство изображения характеров — «язык», то есть то, чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком. У Шекспира нет этого. Все лица Шекспира говорят не своим, а всегда одним и тем же шекспировским, вычурным, неестественным языком, которым не только не могли говорить изображаемые действующие лица, но никогда нигде не могли говорить никакие живые люди». И далее: «Но мало того, что все лица говорят так, как никогда не говорили и не могли говорить живые люди, они все страдают общим невоздержанием языка. Влюбленные,

готовящиеся к смерти, сражающиеся, умирающие говорят чрезвычайно много и неожиданно о совершенно не идущих к делу предметах, руководясь больше созвучиями, каламбурами, чем мыслями».

Здесь нападки Толстого уже вполне сообразуются с реальными качествами шекспировского слова, пусть неверно толкуемыми. Об этих качествах говорил не только Толстой, но и многие из тех, кого он никак не желал бы признать единомышленниками. Гегель, к примеру, писал: «Заставлять действующие лица говорить много метафорами, образами, сравнениями, когда они погружены в бурю чувств в устремлении действовать, совершенно неестественно в обычном смысле слова, и потому такая манера драматического автора может рассматриваться как мешающая зрителю», и далее: «Нет сомнения, что образы и сравнения у Шекспира часто неуклюжи и слишком нагромождены».

Все герои Шекспира и впрямь говорят особым шекспировским языком, более того, не претендуя, чтобы их считали поэтами, все они говорят по преимуществу стихотворным языком, и, разрушая по обыкновению форму отвергаемого им произведения, Толстой, пересказывающий стихи Шекспира прозой, даже умаляет это единство языка. Конечно М. М. Морозов был прав, говоря, что у Шекспира каждому герою свойствен не только свой язык, но даже свои, именно для него характерные метафоры, но все это различия внутри единого шекспировского языка. А и сам этот язык, и продолжительность речей шекспировских героев, и безмерная их насыщенность сравнениями в самом деле несообразны с бытовым правдоподобием, которым их проверяет Толстой. Несοοобразность эта, однако, вполне сознательна, и нападки Толстого должны бы заставить полнее ощутить ее назначение.

Толстой, к примеру, сетует, что «Лир ходит по степи и говорит слова, которые должны выражать его отчаянье: он желает, чтобы ветры так дули, чтобы у них

(у ветров) лопнули щеки, чтобы дождь залил все, а молнии спалили бы его седую голову и чтобы гром расплющил землю и истребил «семена людей неблагодарных»». Шут подговаривает при этом еще более бессмысленные слова». Вот как выглядит начало этой сцены в близком к оригиналу переводе Б. Пастернака:

(Буря продолжается. Входят Лир и шут.)

Лир

Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!
Лей, дождь, как из ведра, и затопи
Верхушки флюгеров и колоколен!
Вы, стрелы молний, быстрые, как мысль,
Деревья расщепляющие, жгите
Мою седую голову! Ты, гром,
В лепешку сплюсни выпуклость вселенной
И в прах развеяй прообразы вещей
И семена людей неблагодарных!

Шут

Да, дяденька, святая вода светского общения в сухом доме куда приятней этой дождевой вне ограды! Вернемся, дяденька, назад и попросим у твоих дочерей отпущения грехов. Такая ночь не разбирает ни дураков, ни умных.

Лир

Вой, вихрь, всюю! Жги, молния! Лей, ливень!
Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне,
Я вас не упрекаю в бессердечье.
Я царств вам не дарил, не звал детьми,
Ничем не обязал. Так да свершится
Вся ваша злая воля надо мной!

И так далее.

На первый взгляд, не только в словах Лира, но и во всем обмене репликами никакого смысла нет: король и шут как будто говорят о разном. Но само это различие демонстрирует две реакции на сложившуюся ситуацию.

Слова шута бессмысленны как диалог с Лиром. С ним теперь явно не сговоришься. Но сами-то по себе они как раз полны очень плоского смысла: королевство потеряно, ничего не поделаешь, надо считаться с реальностью, мириться с дочерьми, не стоять же за дверью под проливным дождем. А реплики Лира, хоть и полны отчаянья, не его прежде всего выражают, а нежелание с обнаружившейся реальностью считаться. Он принимает непредвиденные последствия им совершенного, но от совершенного не отступается. Диалог шута с Лиром не просто пример взаимонепонимания. Мы вправе даже допустить, что трезвые прозаические речи шута лишь ирония, что он-то Лира отлично понимает и недаром от него не отступается. Но и при этом условии диалог их — демонстрация не столько разных характеров, сколько разных возможностей вести себя в данной ситуации.

Сцена в степи — ключевая не просто потому, что Лир здесь глубже всего понимает происходящее, но еще больше потому, что понимание ничего не меняет в его поведении. Вздорный, взбалмошный, капризный король остается верным себе и без трона, и без королевства. Лишь этим возбуждается наше сострадание к Лиру. До сего мгновения зритель мог даже злорадствовать, а литературовед размышлять о том, что трагедия демонстрирует различие в поведении наделенного властью и обделенного ею. Между тем само это различие постигается лишь благодаря «негибкости» Лира, его неспособности примениться к обстоятельствам. Если ценности, о которых поначалу не было речи, но которые явно подразумевались, ничего не стоят, то мир людей — это мир чудищ, и картина бури этих чудищ как раз и изображает. Вот ветер и олицетворяется и должен дуть, пока не лопнут щеки. Метафора не средство уточнить сказанное, она выводит мысль из пределов непосредственно созерцаемого, дает ощутить реальность неочевидную. «Негибкость» Лира выявляет циклопическую жестокость

вселенной. Согласись он на жалкую жизнь при дочерях, трагедия не дошла бы до вторжения чужих разбушевавшихся стихий. Но следует ли считать эту «негибкость» лишь чертой характера старого короля? Это сверх того особенность поэтической, метафорической драматургии, назначение которой — акцентация обнаруженного в мире. Поэтическая речь в пьесе никак не претендует, чтобы ее считали формой обыденной речи, несколько причесанной для сцены, и заведомо не хочет, чтобы ее этой обыденной речью проверяли. У поэтического диалога своя логика, лишь отчасти совпадающая с логикой обыденной речи, это логика выявления выходящего за пределы сознаваемого героями, логика авторского прояснения изображенного.

Многokrатно описано вторжение речи персонажей в авторскую в форме несобственно-прямой речи или сказа, где торжествуют драматические принципы речесложения. Не менее интересен, однако, и обратный процесс дополнительного проявления авторского начала в речи персонажей. Шекспир не просто создает характеры и выставляет их на обозрение; посредством метафорической и общей поэтической «невоздержанности» он сопровождает их обыденные речи вросшим в них авторским комментарием, не смущаясь тем, что их внешнее правдоподобие при этом нарушается. Однако в театре метафоризация текста — естественнейший путь проявления авторского отношения к изображенному, и не случайно величайшие драматурги прошлого: Эсхил, Шекспир, Расин — для нас прежде всего поэты. Когда Толстой обрушивается на неправдивость и нарочитость Шекспира, он выступает против внутреннего, вросшего в речь персонажей и деформирующего их в сравнении с мыслимой натурой авторского акцентирующего голоса.

Толстой и в других случаях пренебрегает авторским голосом, выраженным достаточно отчетливо, но не прямой речью «от автора», а внутренним устройством

сочинения. Из такого пренебрежения растут его суждения о бетховенской Крейцеровой сонате, которую, оказывается, нельзя «играть в гостиной среди декольтированных дам». Крейцера соната создана композитором в пору работы над Героической симфонией и утверждает примат проявления личности в действии перед ее проявлением в размышлении или томлении. По общему смыслу соната близка известным словам Ленина: «приятнее и полезнее опыт революции проделывать, чем о нем писать». Понятно, музыка выражает этот смысл в более общей форме, не только революцию, но и вообще все, что угодно, интереснее делать, чем только вздыхать и мечтать, гася в себе неосуществленные порывы. Можно, конечно, слушая сонату, думать и о любви и прийти к заключению, что реальная страсть значительнее, нежели безмолвная томность. Однако Толстой игнорирует бетховенскую антитезу, сопоставление двух возможностей. Для толстовского героя, с которым согласен писатель, первое престо — «страшная вещь», вторая часть — «анданте с пошлыми вариациями», третья — «совсем слабый финал». Между тем, не входя в споры об оценках, суть сонаты в том, что анданте звучит между двумя мощными престо, ее открывающим и завершающим. И если финал кажется толстовскому герою «слабым, то потому, что он и впрямь уводит от того прочтения, которое слышалось ему в первом престо, ибо композитор толкует сонату шире и многозначнее.

Толстовский герой рассуждает как те, кто, прочитав первые главы «Анны Карениной», объявил ее романом «из жизни мочеполовых органов» и пренебрег волновавшей Толстого мыслью «мне отмщение и аз воздам», страданиями Анны и ее гибелью, как те, кто видит в искусстве лишь изображение, но не мысли автора об изображенном. А ведь именно в «Крейцеровой сонате» Толстой с похвалой говорит о том, что «в Китае музыка — государственное дело», и призывает государ-

ственную власть взять под надзор не только общую направленность искусства, но даже отображение отдельных «нежелательных» сторон жизни, хотя бы в конечном итоге этим сторонам и было указано место, ничего катастрофического не сулящее. Здесь опять же обнажается трагедия Толстого, величайшего художника-реалиста, не желавшего мириться с реальностью, великого правдолюбца, порой страстно призывавшего молчать о правде, несовместимой с близкой и дорогой ему. Но еще примечательней, что и сам Толстой не довольствуется простым изображением жизни. А ведь именно о нем современный литературовед П. В. Палиевский пишет: «И автор, показавшийся было в начале, тоже исчез, ушло даже — парадоксально — и произведение, которое мы взяли в руки: осталось окно в жизнь, распаханное единым усилием идеи, факта и воображения».

Речь персонажей Толстого, в отличие от шекспировских, обычно действительно подобна обыденной разговорной речи. Но, как справедливо заметил В. Шкловский, «она не является способом прямого выражения психологии действующих лиц. Толстой считает, что человек и не осознает себя до конца, он подбирает слова, приблизительно соответствующие его сознанию, связанные с обычным состоянием людей того же круга, но это не является выражением, прямым отображением внутренней жизни героя». Почему же нам, читающим Толстого, внутренняя жизнь его героев, проступающая в их речах столь же скупое, как в жизни, предстает как бы совершенно раскрытой, почему мы постигаем ее с несвойственной нам в жизни пронизательностью? Да потому, что она все время освещена авторским прояснением происходящего, разумеется, тоже не лобовым, но открыто обращающим внимание читателя и на происходящее, и на непроисходящее, упущенное действующими лицами: «Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божия, данная для блага всех существ, — красота, располагающая

к миру, согласию и любви, а свяшенно и важно то, что они сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом». Подобные авторские суждения, пусть и не столь пространные, но бьющиеся в одном-двух словах, пронизывают всю толстовскую прозу.

Изъяв из толстовской прозы авторскую речь, оставив одни лишь речи персонажей, в высшей степени отвечающие тем требованиям характерности, которые Толстой предъявляет Шекспиру, мы немедленно разрушим сочинение и переменим его смысл чуть ли не на противоположный.

В толстовских пьесах не менее чем в прозе ощутима его невероятная способность влить в речь человеческую характер, и все же отсутствие авторской речи мешает Толстому достичь в пьесах, при всех их достоинствах, той немислимой силы, которой он владеет в прозе. Толстой и сам это ощущал. Над пьесами он не только долго и трудно работал, но и, завершив их, медлил с постановкой. Пытаясь компенсировать невозможность непосредственно прокомментировать ход действия, Толстой не только вводил героев, призванных дать близкий авторскому сердцу комментарий (Аким во «Власти тьмы», мужики в «Плодах просвещения» и др.), но и заострял ситуацию, выведя ее далеко за пределы свойственного ему обычного правдоподобия. В «Плодах просвещения» богатый барин не только дает себя обмануть деревенской девчонке, но и соглашается нести убытки, продолжая признавать правдой уже раскрывшийся и доказанный обман. В «Живом трупе» Толстой изменяет события, имевшие место в действительности, когда самоубийство и впрямь было инсценировано супругами Гимер по взаимному соглашению, и сочиняет неправдоподобно самоотверженный поступок Федора Протасова, задуманный в одиночку и без всякой надежды на чью-либо помощь впоследствии.

Важно, однако, не только «изловить» великого писателя на отступлении от провозглашенных им принци-

пов, но уловить смысл этих принципов. Сколько бы сам Толстой ни клонился в сторону осужденного им Шекспира, осуждение не станет ни малостью, ни случайностью. Конкретный источник спора, как мы видим, в том, что авторская позиция, побуждавшая Шекспира к внутренней поэтической акцептации речей героев, у Толстого искала открытого выражения и соседствовала с речами героев. Толстой и в самом деле распахивает окно в жизнь, но только сам он при этом никуда не исчезает, а, наоборот, безотлучно сопровождает каждый наш взгляд, поясняя увиденное и указывая, куда смотреть. И это не просто свойство эпоса, отличающее его от драмы, и распря двух великанов возникла не просто от того, что один стал мерить жанр другого мерками своего излюбленного жанра.

Биографы Толстого знают периоды, когда в нем брал верх художник, и периоды, когда брал верх проповедник, и великий писатель обучал детей и обращал взрослых. Но ведь в Толстом художник и проповедник всегда шли рука об руку, и мы сразу опознаем Толстого по тому, что проповедник тут же, а то и наперед, истолковывает художника. Атаки Толстого на Шекспира предвосхищают атаки Брехта на аристотелевский театр. И тут и там утверждается открытое изъявление авторского отношения к изображаемому.

С эпохи Возрождения искусство больше всего жило воссозданием реальности, становившейся для автора и языком, и забралом. Толстой достиг в таком воссоздании едва ли не вершины, но прятаться за ним не пожелал и в борьбе за прямую речь, не дрогнув, «сбросил с парохода современности» Шекспира и Бетховена. Впрочем, классики и не обязаны составлять единое идиллическое семейство. Нам дорог и опыт каждого, и опыт их расхождений. Если бы хоть одному из них дано было предугадать все последующие заботы, ни Шекспира, ни Толстого мы бы так и не узнали, довольствуясь в лучшем случае Гомером да Библией.

Объявить великих неприкасаемыми значило бы обратиться бессмертную литературу в литературную церковь с кладбищем при ней. Для Толстого, больше чем для иных почитателей, Шекспир был живым, вот он с ним и воевал.

Искусство XX века воспользовалось и шекспировской метафорой, и толстовской проповедью, и причудливыми их гибридами. Ни Толстой, ни Шекспир не потерпели поражения и поныне числятся среди самых больших писателей, каких человечество знало. Но традиции, ими заложенные и подхваченные, различны, и не нужно смущаться тем, что Лев Толстой так или иначе сам это признавал и открыто об этом говорил. Может быть, даже стоит поучиться у него способности быть откровенным и, не страшась впечатления, которое произведут признания, идти ему навстречу.

Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1978, № 8.

II

Единственный взгляд



А. А. Ахматова (1889–1966)

Впервые я увидел Анну Андреевну на литературном вечере в Колонном зале Дома союзов сразу после войны. Она была худа, казалась очень высокой и имела ошеломляющий успех, хотя на вечере выступали виднейшие поэты Москвы и Ленинграда. Только Пастернак вызвал овации еще более шумные и более долгие. Но Пастернак был «свой», москвич, он не раз уже к тому времени выступал публично — в Политехническом музее и других местах. Ахматову же мы, молодые москвичи, по преимуществу заполнявшие зал, видели впервые — она была гостьей, и не только из многострадального Ленинграда, но из минувшей эпохи.

Счастливый обладатель давних изданий, и даже сборника «Из шести книг», вдруг вышедшего перед войной, я принимал за чистую монету, что за предшествовавшие ему двадцать лет Ахматова написала меньше тридцати стихотворений. Видеть ее было так же странно, как

если бы вдруг на сцену вышел Блок, предвидевший, что «терпеть недолго».

Ахматовой выпало терпеть долго, и вечер в Колонном зале не был концом. Последовавшее вскоре постановление продлило необходимость терпения на неопределенный срок. Лишь в 1960 году сборник в «Библиотеке советской поэзии», где автору положено предварить стихи автобиографией, позволил Анне Андреевне, словно угадывавшей мое, и не только мое, представление, написать: «Читатель этой книги увидит, что я не переставала писать стихи». К тому времени я был уже с ней знаком и сам эти, еще не напечатанные слова слышал не раз повторенными. Для нее это было важно. Помню свое крайнее удивление, когда М. С. Петровых сказала: «Для меня Ахматова, как большой поэт, начинается в тридцатые годы». А я, хоть и часто твердил наизусть пронзительное восьмистишие: «Не дышали мы сонными маками...» — шел на улицу Красной Конницы к автору «Белой стаи» и «Anno Domini».

Год был, кажется, пятьдесят седьмой или пятьдесят восьмой. В узкой комнате, куда проходили через большую, дверь была посреди длинной стороны, и, входя, вы сразу оказывались посреди комнаты, почти у противоположной стенки, и тут же оставались сидеть. Т. И. Сильман назвала мое имя, Анна Андреевна меня скептически оглядела, все присели, они поговорили о чем-то очень светском, как говорят меж собой две красивые женщины, я не знал, какое слово вставить, и схватился за лежащее на поверхности — попросил что-нибудь прочесть. Анна Андреевна тотчас согласилась, лишь насмешливо бросив: «Я-то думала, что это вы захотите мне прочесть», — и прочла несколько стихотворений, которых я не знал, и среди них, хоть, как потом выяснилось, и опубликованное во время войны, но мне неизвестное «Один идет прямым путем...», всюду теперь печатаемое, — только третья и четвертая

строки прозвучали, по-моему, несколько иначе, чем печатают.

Прочитанное вторым или третьим, оно поразило меня и текстом, и неожиданно почти бытовой интонацией, и, когда она остановилась, прочитав шесть или семь стихотворений, я попросил: «Анна Андреевна, прочтите еще раз “Один идет прямым путем...” — и сам произнес все восемь строк. Она взглянула на меня совсем иначе, как бы впервые: «Вы все так запоминаете?» И хоть я ответил вполне светски: «Нет, только то, что нравится», к стихам возврата не было.

Читать она отказалась наотрез, и хоть вскоре подъехал В. Г. Адмони, и мы просидели еще часа полтора, если не больше, говоря на разные темы, и мой скепсис по поводу то и дело сулимого и кругом ожидаемого либерализма был вроде ей по душе, и она простилась со мной очень любезно, пригласив звонить и заходить, — чрезмерность моей тогдашней памяти толкала ее к защитному отчуждению, и я ощущал это.

При следующей нескорой встрече этого отчуждения, правда, уже не было. Тамара Исааковна или Владимир Григорьевич, давно с ней дружившие, видимо, объяснили, что опасаться меня нечего. Но я-то запомнил ее испуг и понимал, что не вправе говорить ничего, что возвращало бы ее к былому душевному опыту. Видимо, это и лишило меня права сегодня сказать, что я действительно был с ней хорошо знаком, хотя не раз еще виделся, заходил к ней на дачу в Комарове, чаще, впрочем, не один, но раза два-три все-таки один.

Однажды повод зайти был тот, что неподалеку от ее дома валялось ничейное бревно. А тахта у нее в «будке» опиралась одним углом на положенные крест-накрест друг на друга кирпичи. И вот я пришел с примитивной идеей: замерить высоту, достать пилу и отпилить нужный кусок дерева, а кирпичи потом выбросить. Я изложил все это как необходимую формальность вежливости, уже обдумывая, у кого лучше пилу взять. Анна

Андреевна выслушала без воодушевления, пожала плечами и удивленно вымолвила: «Зачем? Пусть видят, как я живу». Я не раз потом слышал эти слова, но тогда не сразу их освоил и пытался даже объяснить, что это очень просто, что ей не придется ни о чем думать, да и мне это не составит труда и даже приятно будет попилить. Боже мой, наверное, никогда в жизни я не ощущал на себе столь презрительного взгляда.

И вовсе не в том дело, что она хотела выглядеть бедной и несчастной, выставить напоказ ужас своей жизни. Когда на бурном собрании, опрокинувшем прежнее руководство, ее избрали в Правление Ленинградской писательской организации, она, не показывавшаяся до того в Союзе и на самом собрании тоже не присутствовавшая, на первое заседание Правления приехала чуть опоздав. В довольно полной Красной гостиной, еще никем не замеченная, она села на свободный стул в последнем ряду, рядом со мной — видимо, ориентируясь по знакомому лицу, — прямо у стенки, выходящей на Неву. Но М. Дудин, только что избранный первым секретарем и стоявший лицом к залу, не дал ей остаться незамеченной и торжественно приветствовал ее появление. Что тут началось! Все сидевшие к нам спинами обернулись и встали, и, будучи рядом с ней, я мог видеть, как ответственные лица, естественно из первых прежде рядов, теперь тянули шеи, чтобы разглядеть ту самую Ахматову, которую по долгу службы много лет обличали.

Она не шелохнулась и приняла возникшую суматоху с немислимим для нашего времени достоинством. И я вспомнил старые ее стихи про то, что в мире нет людей «надменнее и проще нас». Это странное сочетание «надменнее» и «проще», обретенное еще в двадцать втором году, так и осталось самой точной автохарактеристикой. Написав однажды «Мы ни единого удара не отклонили от себя», — было бы нелепо совершенствовать стойку под тахтой. Ахматова прожила долгую

жизнь и удары принимала не то чтобы как должное, но как предназначенное, она ждала их, и, когда ожидание кончалось, испытывала не только боль, но как бы даже и облегчение — свершилось («У меня всегда так»). Окружающие порой не сознавали, что боль от этого меньше не становилась.

При свойственной ей полноте ощущения текущей минуты, ее не покидали устойчивые, давно обретенные понятия и сложившиеся отношения. Когда в «Литгазете» опубликовали ее стихи со строками: «Тебе улыбнется презрительно Блок — / Трагический тенор эпохи» — многие возмущались — как можно назвать Блока тенором! Она оправдывалась: «Но ведь я же сказала трагический тенор, а не какой-то другой. Трагический!» Она стояла на своем насмерть. И черт опять дернул меня за язык: «Анна Андреевна, Вы же сами говорили, что, когда выступали с ним вместе, он сказал: “Анна Андреевна, мы не тенора!”» (Она рассказала об этом и в воспоминаниях о Блоке, посмертно опубликованных.) Наступила страшная пауза. И вдруг она произнесла: «Только по стихам сама понимаешь, что думаешь», и разговор был исчерпан.

Наверное, воспоминание о тех его словах давно вызвало в ней несогласие, и она не могла не изъяснить его, пусть даже с шокирующей резкостью. Слово «тенор» означало, должно быть, для нее поэта, в котором нутро хотя бы отчасти проникало в облик, даже преображалось в позу. Блок-то сам это понимал и преодолевал, да и она про себя понимала и тоже в себе преодолевала и, может быть, сказала это о нем, думая и о себе. Она ведь и о Пастернаке говорила хоть и с явным расположением, но тоже порой иронически. Кажется, только в Мандельштаме она ощущала поэзию как само естество, как голос природы, своей власти над которым человек, им владевший, не преувеличивал, вернее, не искал производных от этого голоса в обыденной жизни, а ждал, как

и она, лишь ударов, которые было не отвести, которым можно было лишь быстрее идти навстречу.

Не стану уверять, что сказанное о Блоке было исчерпывающе точным, но ведь и она сама все еще не вполне понята нами. В посвященных ей в двадцать восьмом году стихах о ее взгляде, острота которого им отождествлялась с остротой очертаний в белую ночь, Пастернак сказал:

Он мне внушен не тем столбом из соли,
Которым Вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи.

Далее воспеваются «прозы пристальной крупницы», шедшие от первых книг. Этот «испуг оглядки» был обнаружен в стихах двадцать четвертого года о Лотовой жене, в стихах о том, что не то что за участие в жизни, но и за самый взгляд на нее приходится платить обращением в соляной столп. Ахматова там пишет: «Но сердце мое никогда не забудет / Отдавшую жизнь за единственный взгляд».

Оглянуться, по слову Блока, «на непроглядный ужас жизни» и впрямь бывало страшно, но Ахматова переступала сопровождавший ее страх и дорого потом платила за единственный взгляд. По-моему, благодаря этой оглядке, этой нараставшей единственности взгляда, с той же конкретностью, с какой он прежде замечал, как «свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду», замечавшего массовые преобразования человеческих душ и духа, Ахматова и стала большим поэтом. «Испуг оглядки» послужил этому не менее чем «прозы пристальной крупницы». Это, однако, уже ахматоведение.

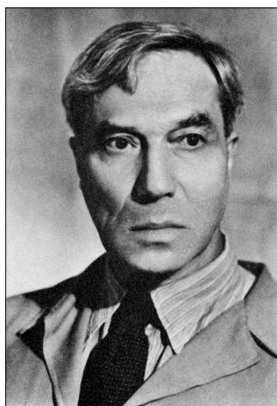
Анна Андреевна дожила до того, что оказалась крупнейшим среди живущих русским поэтом. Сопоставимые умерли или еще не объявились во весь рост. Когда ее хоронили, стоял страшный мороз, никому не позволявший забыть о себе, и все же было очевидно, что «погре-

бают эпоху». Она и сама сознавала, до чего дожила, и от того, чтобы не затвердеть на пьедестале, ее спасло, пожалуй, лишь незаурядное чувство юмора, несколько даже неожиданное. Ощущение причастности к могучему пласту жизни было в ней все же сильнее, чем несомненное ощущение собственной поэтической значимости.

Когда ее пригласили дать показания о людях, некогда погубленных, а после XXII съезда посмертно реабилитируемых, она рассказывала, как с ней были подчеркнута любезны, как молодой сотрудник старательно записал все хорошее, что она о вычеркнутых из жизни сказала, и предложил подписать. И тут она горько усмехнулась и выдохнула: «Я их всех подписывала». То был, пожалуй, единственный случай, когда и в голосе, и в самой ее кривой усмешке я различил чувство удовлетворения. Впрочем, я, к сожалению, мало ее знал.

Впервые опубликовано в газете «Книжное обозрение» 9 июня 1989 г.

Жизнь, а не словесность



Б. Л. Пастернак (1890–1960)

Человек в кепке и плаще, изображенный на клапане суперобложки новой книги, вышедшей в серии «Мастера поэтического перевода», похож на председателя подмосковного колхоза. Внизу подпись: «Борис Леонидович Пастернак (1890–1960) — один из выдающихся русских поэтов XX века, прозаик и переводчик». И, радуясь выходу книги, впервые после войны собравшей его переводную лирику (сообразно с профилем издательства «Прогресс» — лишь зарубежную), мы невольно задумываемся о странной участи переводов Пастернака, составляющих едва ли не половину его литературного наследства.

Ученые теоретики перевода упорно третировали Пастернака, он никак не укладывался в излюбленные ими графики точности. Самого образованного из наших поэтов-переводчиков, принявшегося за «Фауста» свободно владея немецкой философией, знатоков которой у нас и вообще не так-то уж много, люди, куда менее

сведущие, без тени улыбки винули в пренебрежении наукой, объясняя, что переводы его никакие не переводы, а так — вариации на чужие темы, часть его собственного творчества.

Но и исследователи собственного творчества Пастернака не принимали переводы в расчет. Они словно согласились с поэтом, перед смертью терзавшимся тем, что переводам были отданы душевные силы, которые могли пойти на оригинальные творения. Но в последние годы Пастернак отвергал и едва ли не всю свою оригинальную поэзию, и свидетельствует это лишь о глубокой эволюции его художественных взглядов и целей. При самом беглом взоре на историю переводов, в которой поначалу предметом влечения был Клейст, в середине жизни — Шекспир, а к концу дней — Гете, нам предстают те же эстетические перемены, что и в его оригинальном творчестве.

Пастернак страстно и горько сетовал на свои переводческие занятия, которые всю жизнь страстно любил, ибо лучше всех знал, что на них пошли не только время и усердие, но и великие борения духа, из которых растет большая поэзия. Именно эта самоотдача и вдохнула в его переводы жизнь, определила их место в состязании унылых филологических штудий и подлинной литературы.

«Гамлет» был для Пастернака не предметом исследования, но предметом необходимости. Исследование не выросло в какую-то особенную задачу, поскольку само собой разумелось не для перевода вовсе, а по потребности «дойти до сердцевины» ошеломляющего Шекспира, и перевод лишь до конца насыщал эту нужду. Оттого-то Пастернак, ославленный как противник филологического анализа, у серьезной, а не схоластической филологии не может не вызвать восхищения. Ведь именно он первый в русском переводе воскресил дерзкие шекспировские метафоры, именно он открыл по-русски разноголосицу шекспировских героев, их

враждебные друг другу интонационные миры, именно он превратил самое звучание шекспировского стиха, по-английски столь же прекрасное, как для нас пушкинское, — в участника драмы. Там, где схоластика домогалась скрупулезного соответствия опечаток, он широкими мазками писал портрет родственной в эти часы природы. Не стану спорить, во имя правды он пренебрегал порой какими-то подробностями, но знакомил он читателя не только с тем, что Шекспир сказал, — это очень неплохо сделал уже Кронеберг, а в конце концов даже и Вронченко, — но с поэтикой Шекспира. Поэтика, однако, не конструировалась на почве анализа, не моделировалась, но обреталась целостно, как для себя новонайденная.

Следует сразу сказать, что этот переводческий метод ни в какой мере не был изобретением или индивидуальным достоянием Пастернака, да он и сам не претендовал тут ни на какие теоретические откровения. В заметках к переводам шекспировских трагедий он прямо писал: «Не представляют исключения и мои взгляды на существо и задачи художественного перевода. Вместе со многими я думаю, что дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности».

Переводы Пастернака живы прежде всего по избирательному сродству с автором. Его 66-й шекспировский сонет, открывающий вновь вышедшую книгу, — одно из ярчайших тому свидетельств. Это стихи нашего современника, они как будто родились на русском языке, и, однако, это точнейшее, по сути, отображение

Шекспира. О, разумеется, можно перевести и этот сонет и вообще что угодно совсем по-иному. Но лишь в том случае, если вы по-иному глядите и на свое время, и на Шекспира. А соперничать с Пастернаком, уточняя и поправляя его «мелкие погрешности», — напрасный труд. Погонитесь за синицей, а журавль, глядишь, и улетел. Верность переводимому автору немислима без верности самому себе.

Но не привязывает ли это переводчика раз навсегда к одному или в лучшем случае к узкому кругу иноязычных авторов? О, конечно, привязывает, если натура переводчика неподвижна, если он каким родился, таким и останется до конца дней. Но только бывает ли такое у подлинного художника? Несходство «Братьев-разбойников» с «Медным всадником» мы принимаем как данность, не удивляемся ему, но пытаемся его объяснить хотя бы переходом Пушкина от романтизма к реализму. Отчего же движение пристрастий переводчика должно казаться столь уж невероятным? Избирательное сродство — не заколдованный круг, но путь к оригиналу, и путь этот остается неизменным, при том что предметы влечений с течением лет меняются порой до неузнаваемости.

Популярное сравнение переводчика с актером нуждается в одном уточнении — переводчики, так же как и актеры, бывают школы переживания и школы представления. Трансформация переводчика школы переживания — Пастернак едва ли не самый сильный в новое время ее представитель (в старину им был Жуковский) — не сводится к смене стилистических нарядов. Корни этой трансформации — в переменах души и времени.

Здесь опять же не нужно полагать, что избирательное сродство в переводе означает просто-напросто выбор подлинников, всего более соответствующих собственным внутренним данным. Вот Райнер Мария Рильке, по свидетельствам самого Пастернака, был чрезвычай-

но ему близок, но переводов из Рильке немного. К двум стихотворениям, впервые опубликованным В. Адмони в его предисловии к русскому изданию Рильке, в новой книге прибавились лишь два реквиема. И это понятно. Влияние Рильке наиболее отчетливо сказалось на собственной лирике Пастернака, хотя и здесь не стоит преувеличивать соответствия. Это влияние было прежде всего соперничеством, отталкиванием от того, что сделал Рильке. То, что влекло у любимого поэта, Пастернак воспринимал по-иному и ничуть не менее значительно.

В переводах же Пастернак по преимуществу распространял свою власть на то, что влекло столь же сильно, но напрямую не давалось или же сознательно было изъято из собственного обихода. Издавна охватившее стремление к естественной, не нарочито сусальной народности прорвалось в переводах из Петефи и Шевченко. Преодоленное смолоду восприятие собственной судьбы как источника романтической поэзии захватило в судьбах Байрона и Словацкого. Пунктирами соединенные сюжеты «Лейтенанта Шмидта» и «Спекторского» были доведены до трагического динамизма Шекспира. А осмысление своей участи в мироздании прибавлялось к предельной конкретности «всесильного бога деталей» на опыте гетевского «Фауста». И вот еще что надобно иметь в виду, рассуждая о сходстве перевода с подлинником, — силу того и другого. Олимпиец Гете был, видимо, для Пастернака в последние годы, годы стремления к классической ясности, в некотором роде идеалом. Обращение к «Фаусту» было естественным выражением и этого стремления, и давней германской философической закваски, сказавшейся на его ранней поэзии в большей мере, чем принято думать. И все же Гете, пожалуй, самый дальний из поэтов, за которых Пастернак принимался. След этого есть и в переводе: германист при первом чтении ощутит иную меру афористичности, нежели в подлиннике. Но если

есть у него поэтическое чутье, он не застрянет на этом впечатлении, он задумается, отчего же все-таки тянет перечитать знакомую книгу, отчего при каждом новом чтении она оказывается все ближе к оригиналу.

Пастернак в «Фаусте», более чем где-либо, следует принципу: отойти, чтобы приблизиться. Он ищет не поверхностного сходства, которое на поверхности и останется, но подспудного, из глубины выступающего. И первой приметой этого сходства оказывается поэтическая сила перевода, решающее условие верности, в особенности когда речь идет о переводе гения. Нет нужды хулить известный перевод Н. Холодковского, он был совсем недурным путеводителем по «Фаусту». Но так же, как, читая путеводитель по Ленинграду, даже и поверишь, но еще не почувствуешь, сколь прекрасен этот город, покамест своими ногами не перейдешь Лебяжий мост, не пройдешь по Марсову Полю, не свернешь на Мойку, не выйдешь на Дворцовую площадь, не увидишь Неву, крепость и Васильевский остров, так же точно по переводу Н. Холодковского предположишь, но не ощутишь, что Гете был поэт. А у Пастернака оказывается, что он был великим поэтом. Одно только это открытие, не говоря о тех конкретных приметах оригинала, в которых Пастернак оказался на удивление близок творцу «Фауста», дает возможность русскому читателю по-настоящему увидеть Гете. И Н. Любимов абсолютно прав, когда пишет в предисловии, что «в переводах Пастернака мы различаем пастернаковское начало, но оно, это начало, идет не во вред, а на пользу переводимым авторам».

Пастернак стойко, вопреки всем схоластическим теориям, утверждал поэтическую верность в переводе. Но следует сказать и о том, что нередко атаки поборников нотариальной верности побуждали править перевод ради внешнего приближения к оригиналу, и при этом порой буквальная верность возрастала за счет поэтической. Так в гениальном переводе гениального

стихотворения Бараташвили «Мерани» первоначальные стремительные строки:

Вперед, мой конь, и ни о чем не думай,
Вперед! Все мысли по ветру развеи!

— вызывали нарекания: в подлиннике шла речь о том, что волшебный конь Мерани именно мысль свою стремится вперед, а переводчик призывает его, дескать, ни о чем не думать. Пастернак поправил эти строки, и теперь всюду печатают:

Вперед, мой конь! Свою печаль и думу
Дыханьем ветра встречного обвей.

Но разве не ясно, что отсутствующая якобы мысль с самого начала присутствовала и в первом варианте («Стрелой несется конь мечты моей»), что поэт призывает коня не думать ни о чем, кроме своей мечты, стремящейся вперед, что развеять по ветру надо все посторонние мысли, а вовсе не все мысли вообще. Это видно из контекста. Поэзии Пастернака всегда свойственна надежда на восприятие контекста, и именно стремительность поэтической мысли позволила движением стиха передать стремительный бег грузинского Пегаса. Буквалистская поправка, уведившая от собственной природы переводчика, ослабила и дыхание оригинала.

«Гамлет» при переизданиях подвергался столь основательной правке, что необходимо специально исследовать, где эта правка шла от подлинной потребности поэта, углубляя пастернаковское, а вместе с ним и шекспировское начало, а где она лишь отражала влияние буквализма, жаждущего поверять поэзию на свой аршин. Но искупительные жертвы спасали целое, и следует лишь при издании полного собрания переводов Пастернака озаботиться сохранением всех их вариантов.

Ощувтив силу буквалистского нажима, мы тем больше оценим, что Пастернак выстоял и на практике отстаивал свое понимание переводческого искусства. Он не дал

использовать себя лишь по части стихотворного ремесла, он, как и всюду, остался поэтом. Оттого-то и новый сборник сверх всего — собрание прекрасных русских стихов. Примеры и перечисления заняли бы много места, но не исчерпали бы возможного. И все же нельзя удержаться, чтобы не напомнить, что, помимо названных Шекспира, Байрона, Петефи, Гете, Словацкого и Рильке, здесь представлены замечательные переводы из Китса, Шелли, Верлена, стихи современников — Незвала, Лысогорского, Альберти и — даже и в этом ряду достойное особого упоминания — стихотворение польского поэта Болеслава Лесмьяна «Сестре», соперничающее с лучшими образцами поздней лирики самого Пастернака.

Стихам предпослано обстоятельное предисловие Н. Любимова, твердо и ясно указавшего на место Пастернака в советском художественном переводе. Есть особый смысл в том, что переводчик прозы отстаивает сделанное переводчиком поэзии. Эстетические критерии, и в поэтическом-то переводе пробивавшие себе путь в упорном бою, который, каждый по-своему, вели и Пастернак, и предназначенная уже к изданию в той же серии Цветаева, и Маршак, и Заболоцкий, и другие, поныне здравствующие поэты, в переводе прозы утверждаются с еще большим трудом. Даже по заслугам высоко оценив прекрасный перевод Рабле, выполненный Н. Любимовым, критика наша не слишком задумалась над тем, что бушующее там изобилие живого русского языка драгоценно не только соответствием великому французу, но составляет событие в современной литературе, являя очевидный контраст языковому худосочию иных весьма даже актуальных сочинений. Впрочем это особый сюжет, и я лишь пользуюсь еще одним случаем напомнить, что эпитет «художественный» и в прозе, как и в поэзии, не ради красного словца прилагается к житейскому понятию «перевод». Эпитет сей указывает на существование особого, но на-

сущно необходимого литературного жанра, отсутствие которого никакие самые старательные и теоретически подкованные ремесленные упражнения восполнить не могут.

Борис Пастернак надолго останется прекрасным примером истинного служения этому с давних пор процветавшему на Руси жанру, и значение его труда и оставленного им наследства не должно быть преуменьшено.

Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1968, № 2.

Рубежи личного опыта



А.К. Чуковская (1907–1996)

Судьба Софьи Петровны Липатовой уместилась на сорока трех журнальных страницах, однако запечатлела эпоху.

Во имя постижения этой эпохи — переломных тридцатых годов — куда чаще создаются широкие полотна с государственными деятелями, полководцами, видными учеными и вообще знатными и особенными людьми. Писатели ныне принялись за анализ минувшего. Удивляться не приходится. В России так отродясь и было, и литература опережала, а подчас и заменяла и философию, и правоведение, и историческую науку.

Не приходится удивляться и тому, что доктора исторических наук ополчаются не только на мелкие погрешности литераторов, но и на то, что романы и пьесы не обходятся — подумать только! — без художественного вымысла. Профессиональные историки подобны Юпитеру, который тоже гневался, когда бывал виноват. Не пренебрегай они своим прямым делом, не исчезай из поля зрения читателей протоколы партийных съез-

дов, съездов Советов, пленумов ЦК, статьи ведущих деятелей двадцатых-тридцатых годов и прочие документы той поры, начиная с газет, или хотя бы книги, все это добросовестно пересказывающие, интерес читателей ко многим нынешним новинкам возможно и поубавился бы.

Но на повести Лидии Чуковской «Софья Петровна» это никак бы не сказалось. Здесь действуют не исторические персонажи, а обыкновенные, заурядные люди, которым великий вождь, встав у штурвала государственного корабля, предназначил быть «винтиками» и которые радостно приняли эту участь.

Писательская манера Чуковской достаточно традиционна. Обозначив вереницу людей во всем разнообразии их взаимоотношений друг с другом и с эпохой, Чуковская повествует о происходящем без гнева, заботясь вроде бы лишь о том, чтобы в пересказе уцелели не только поступки и события, но и мысли и чувства людей, их уверенность в себе и восторг, с которым они неслись навстречу гибели. Спокойный объективный стиль не акцентирует наивность или ограниченность сознания героев, как это бывало, скажем, у Добычина, каким-то краем на Чуковскую повлиявшего. Здесь наивность героев естественна, их наивность растет из ощущения ими справедливости предшествовавших событий.

Вдова успешно практиковавшего врача поступает на службу не только от нужды, она сердцем принимает справедливость порядка, при котором все должны трудиться. Тем более всей душой принимает новый порядок ее сын Николай. Он объясняет матери, сколь правомерно уплотнение — то, что они живут уже не в трех комнатах, как при отце, а вдвоем в бывшей детской. Что уж говорить о директоре издательства, где служит Софья Петровна, или о тамошнем парторге. Парторга она, правда, чуть побаивается, но на директора Захарова глядит с восхищением. И хоть не сильна Софья Петровна

в понимании роли МОПРа, хоть немецкие фашисты ее не занимают — у нее душа теплеет от того, что в день Восьмого марта ей, беспартийной труженице, партийная организация и местком преподносят цветы, и она ставит их на письменный стол сына рядом с бюстом Сталина.

Вера в мудрость товарища Сталина для любого из героев нерушима, она просто не обсуждается. Даже и в трудный, наставший вскоре час лишь один из них обращается к образу великого вождя с сомнением, да и то лишь затем, чтобы узнать у товарища Сталина, «как он себе все это мыслит?» Софья Петровна с истинным рвением работает в должности зав. машбюро. Ее сын, с третьего курса посланный в Свердловск, на завод, где не хватает инженеров (с тем, чтобы доучиваться заочно), не только не сетует, но, трудясь на новом месте как подвижник, разрабатывает метод изготовления долбяков Феллоу, необходимых для нарезания шестеренок, и вскоре его портрет публикует «Правда».

Ничего другого Софья Петровна вокруг не замечает, и если лучшую машинистку Наташу Фроленко упорно не принимают в комсомол, то и этому есть объяснение — она дочь полковника и бывшего домовладельца, то есть «из буржуазно-помещичьей семьи», а «подлые фашистские наймиты, убившие товарища Кирова, не выкорчеваны еще по всей стране». Мир кажется Софье Петровне понятным, она и ее сын ведут себя на своих местах как должно, а великий Сталин мудро указывает каждому его место и назначение. Софья Петровна особенно любила портрет, где Сталин сидит с девочкой на руках.

И вот благолепие разламывается. После убийства Кирова вдруг выслали соученицу по гимназии, преподававшую французский, — сын Коля объясняет, что надо очистить город от ненадежного элемента. Теперь арестован сослуживец мужа, хороший врач. Уже идут процессы над теми, кто в дни революции был в числе

ее руководителей, и Софья Петровна убеждена, что «эти негодяи хотели убить родного Сталина». А на службе арестован сперва зав. типографией, потом директор, а какое-то время спустя и парторг, только что директора разоблачавший и занявший его место. И Софья Петровна чистосердечно верит, что все они виновны. Поскольку теоретически любой отдельный человек и в самом деле может оказаться злоумышленником, она не задается вопросом, сколь вероятно, чтобы злоумышленников вдруг обнаружилось такое множество разом, да еще именно среди тех, кто входил в революционное движение, когда причастность к нему давала лишь тяготы, а не льготы.

И когда берут ее сына, она все равно не ищет происходящему общего объяснения. Она убеждена, что произошла ошибка. В данном конкретном случае. С ее сыном. И больше ни с кем другим. Она выстаивает длинные очереди к тюремному окошку на Шпалерной или к прокурору, искренне убежденная, что рядом с ней стоят родственники воистину виновных и только у нее одной незаслуженное несчастье — ошибка. И после, когда арестовывают ближайшего друга ее сына, от него не отрекшегося, когда кончает с собой уволенная машинистка, которую прежде всего лишь не брали в комсомол, Софья Петровна еще свято верит, что сверху видней, что на все есть резон и только с ее любимым Колей вышло недоразумение.

При этом сама она долго ведет себя, как подобает честному человеку. Она вступается за уволенную, она разговаривает с женами арестантов, сочувствуя им. Она всего лишь не сопоставляет друг с другом факты, живущие в сознании порознь. Уже и приятель сына приходит к мысли, что там, в тюрьме, все такие же виновные, как Коля, уже и машинистка Наташа признается: «Я не могу разобраться в настоящем моменте Советской власти», а Софья Петровна по-прежнему живет лишь личным опытом. Она готова искать причины печальной

ошибки в чем угодно, даже в горячности Алика, за сына вступившегося. Единственное, о чем у нее и мысли нет, это о том, что погубить сына могли как раз его успехи, ставившие в невыгодное положение других работников. Собственная честность для нее залог честности всех других, снизу доверху.

И здесь на поверхность выходит самое, пожалуй, существенное. Прежде Софья Петровна в общих вопросах целиком полагалась на мудрость товарища Сталина, а как ей вести себя в обиходе — решала сама. Между тем граница между личным и общественным стирается. Тому, кто верит в предуказанную мудрость общественного, приходится соотносить с ним каждый личный шаг, и вот уже вполне приличная Софья Петровна не считает своим долгом снести в тюрьму деньги товарищу сына, выстаивавшему с ней не одну очередь в ту же тюрьму. А когда выясняется, что никакой ошибки не было, что сын оклеветан и побоями принужден признаться в террористическом замысле, когда от сына неведомым путем доходит письмо, где он, все еще полный веры в официальную справедливость, умоляет мать обратиться куда следует, — честная, приличная Софья Петровна, вдова почтенного врача, сжигает письмо и растаптывает пепел, чтобы никуда уже не обращаться. Конечно, она боится не так за себя, как за сына, но ведь он сообщает, что там, где он сейчас, долго не проживешь, а, чтобы еще раз попытать судьбу, предъявлять письмо отнюдь не обязательно. Но Софья Петровна капитулирует, не способная схватиться за последний, пусть невероятный шанс на спасение, хотя бы просто ради сознания, что сделано все возможное. А ведь и в те страшные годы находились сотни тысяч людей, не оставивших пусть и совершенно напрасные попытки спасти ближних, и потоки писем и заявлений шли по всем правительственным адресам, начиная с дорогого Иосифа Виссарионовича, дирижировавшего казнями безвинных.

Я вспоминаю это не затем, чтобы очернить Софью Петровну, и уж конечно не затем, чтобы, как торопятся ныне иные, объявить, что она сама и виновата в гибели сына и вообще жертвы сами во всем виноваты. Нет, Софья Петровна Чуковской — не виновница, даже не соучастница, а именно жертва. Тем более важно понять, что с ней.

Ни о чем так часто нынче не говорят, как о морали и о том, что надо жить по совести. Надо помогать родителям и заботиться о детях, надо не лгать, не красть, не убивать. А между тем и не под столь тяжким прессом, как давивший на Софью Петровну, порой и сами проповедники бросают на произвол судьбы детей и родителей, лгут, крадут и убивают, не щадят никого и ничего. А призывы к нравственности становятся все громче, поскольку безнравственность ведь и в самом деле отвратительна.

Не берут во внимание лишь то, что в самом укладе жизни как она есть слишком многое побуждает к безнравственности. Охотно говорят о расшатывающихся устоях семьи, а не припомнят, что и в пору, когда развод был мучителен, у разводящихся с осужденными затруднений не было, отречение от арестанта поощрялось, хотя некрасовские «Русские женщины» учили вроде бы другому! Или гневно осуждают оставляющих новорожденного в роддоме — поступок и впрямь неприглядный, но не вспоминают, кто такое изобрел, кто учредил закон, наперед подбивающий женщину девять месяцев носить ребенка, чтобы потом, ради роста скудеющего народонаселения, передать его непосредственно государству. Наши моралисты все выговаривают развращенным, не задумываясь о том, что их развратило и продолжает развращать.

В тридцать шестом году, незадолго перед тем, как была написана «Софья Петровна», МХАТ показал «Любовь Яровую» К. Тренева. Героиня разоблачала мужа, белого офицера, пробравшегося в штаб красных. Еланская

в заглавной роли была предельно правдива и ни на миг не побуждала думать, что муж ей дороже всего на свете. Очаровательной героине были дороги другие, общественные ценности, и она блестяще продемонстрировала новое понимание семьи, тогда только еще утверждавшееся.

Рядом с Любовью Яровой Софья Липатова расширяет знание эпохи. Про Софью Петровну не скажешь, что общественное для нее выше личного. Ничего дороже сына для нее нет. И все же отношение к общественному и у Софьи Петровны деформирует нравственные понятия, пусть не так сильно, как у Любови Яровой.

Софья Петровна испытывала сладостное чувство, видя слово «Родина» написанным с большой буквы, но не задумывалась, что же от увеличения буквы улучшается в реальной жизни родной земли и земляков. Она как бы наперед передоверяла судьбу родины другим, не берегла своего голоса. А в итоге не уберегла и личную порядочность. Ведь нравственность — понятие общественное, и уберечь ее в одиночку удастся лишь тому, кто самостоятельно определяет свое отношение к нравственным понятиям современников, осознает сущность их морали. Желанное возрождение нравственности не обойдется без осмысления нравов общества и того, что эти нравы формирует. На этот счет не стоит строить себя иллюзии.

Ах, я вовсе не думаю, что, подымись Софья Петровна хоть в мыслях над личными впечатлениями, она спасла бы сына и разобралась в происходящем. Нет, не спасла бы и не разобралась, да еще и себя бы погубила. Но она — таких людей было тоже немало, хоть в повести они возникают лишь на периферии, — хотя бы не сочла происшедшее с сыном лишь ошибкой, поняла бы, что страшное происходит не просто с Колей, но с родиной, пусть и не слишком разумея, что именно с ней происходит.

Рьяные защитники былого и поныне ведь не могут объяснить, почему меры и действия, считавшиеся в бурные революционные дни чрезвычайными (ЧК — ведь значит «чрезвычайная комиссия»), в мирные дни, когда новая власть укрепилась, стали обыденными и массовыми. Что говорить, виноват Сталин, виноваты его верные соратники товарищи Молотов, Ворошилов, Каганович, Жданов, Ежов, а после Берия, Маленков и прочие. Но как все же им такое удалось, да еще в стране, недавно пережившей великую революцию, в ходе которой народ учился сам определять свою судьбу?

Повесть Лидии Чуковской отчасти на этот вопрос отвечает. Она анатомирует механизмы разрушения нравственности в обыкновенном человеке, не в палаче, а в жертве. И оказывается, что самый могучий среди этих механизмов — сосредоточение на личной практике, личном опыте, своем шестке. Но нравственность уцелевает лишь там, где достает духа обращать ее критерии ко всему, что совершается в обществе и от его имени. Бездумно доверяясь готовым формулам, по первичному смыслу даже и прекрасным, передоверяя другим суждение о добре и зле, человек теряет нравственное чувство. Раз уж личные взаимоотношения людей так или иначе сопрягаются с взаимоотношениями каждого из них с обществом, без осознания нравственной или безнравственной природы отношения общества к другому человеку ослабевает и ощущение собственного нравственного долга перед другим человеком.

Известные ленинские слова «Каждая кухарка должна управлять государством» — для многих означают, что кухарку не заказано назначить министром. Между тем смысл их иной: кухарка, и оставаясь кухаркой, не должна чересчур полагаться на министров, ей следует наравне с другими гражданами самолично участвовать в управлении государством, в общественной жизни и хотя бы сознавать происходящее в ней, чего Софья Петровна как раз и не делала. И вот мы безмер-

но сочувствуем Софье Петровне, всем сердцем ее жалеем, постигаем ее трагический переход от полного доверия в незнании к совершенному отчаянию в знании, и все же отшатываемся от нее.

«Нева» познакомила советского читателя с почти полвека назад написанной повестью. Она актуальнее многих нынешних. Ведь чтобы жить иначе, чтобы перестройка удалась, преодолеть придется не только жесткие команды Сталина, но и беспрекословную доверчивость Софьи Петровны. Да без Софьи Петровны и Сталину не так бы легко удалось усмирить революцию и подменить вдохновенную ею свободу плодотворных начинаний безапелляционным всеведением государства.

Впервые опубликовано в газете «Книжное обозрение» 13 мая 1988 г.

На Хорошевском шоссе



М. С. Петровых (1908–1979)

После войны в Третьяковской галерее висел одно время женский портрет Сарьяна, вырвавшийся из окружающего. Интенсивный цвет, напряженность устремленной вперед фигуры и взор, полный не только скорбного ожидания неизбежного, но и жгучей правоты. Я и подумать не мог, что стихи Мандельштама «Мастерица виноватых взоров», незадолго перед тем меня околдовавшие, посвящены этой женщине. Позднее, познакомившись с ней, я оценил реализм поэта. Но знакомству предшествовала пронизательность живописца.

Имя М. Петровых, указанное под портретом, я знал. Я не раз на него натыкался, просматривая содержание переводных поэтических книг в поисках переводов, достойных внимания. После портрета я стал читать и ее переводы, как выяснилось не уступавшие подписанным именами, на которых я привык останавливаться. Но прошло еще десять лет, сделавших меня из москвича ленинградцем, прежде чем я поднялся по деревянной

лестнице в одинаковый с соседними двухэтажный дом у начала Хорошевского шоссе.

Теперь я уже и сам печатал переводы, а к Марии Сергеевне шел передать по просьбе общих ленинградских знакомых то ли книгу, то ли рукопись. Шел на пять минут, вежливости ради на пятнадцать, а просидел пять часов, дважды пил чай и даже читал стихи. Со второго послевоенного лета я читал их только близким знакомым, а ей — в первый же день. Сарьян ли подсказал, сам ли я различил правый взор, под которым нелепо играть в прятки? Но с тех пор, приезжая в Москву, я едва ли не всякий раз подымался во второй этаж по деревянной лестнице мимо квартиры поэта Адуева, жившего в первом.

Наше двадцатилетнее знакомство состояло из разговоров — домашних, на прогулке, в доме творчества. Если не считать похорон Ахматовой, я ни разу не видел Марию Сергеевну в публичном собрании. Разговоры бывали долгими, иногда напряженными, — истины не были непреложны, и мы сообща пытались в них разобраться. Пересказать давние разговоры немыслимо. Время дышало антитезами: старое и новое, стабильность и перемены, традиции и новаторство — и все в таком роде. Объясниться помогала общая неприязнь к подобным формулам и общее несчастье видеть изнанку. Стихи, события и люди тогда возникали волнами, группами, потоками. В наших разговорах они разобшались и расчленились. Даже в одном человеке обнаруживалось вроде бы несовместимое. Мир был не так прост, как хотелось. Простота была утешительной, но Мария Сергеевна не терпела утешений.

Банальными словами можно бы сказать, что у нее был твердый характер. Она тоже ценила в людях твердость, особо дорожила такими людьми и мысленно опиралась на их существование. Но слово «твердость» упрощает ее характер. Я бы скорее назвал это ее свойство — готовностью к реальности. Реальность могла

кувыркаться как угодно. Мария Сергеевна от этого не менялась и своих устремлений и понятий не меняла. А между тем перемены реальности схватывала сразу.

Одна молодая девушка, с горечью и отчаянием говорившая о женской доле, о заведомой обреченности на вторичность, неполноту и нужду в поддержке, отстаивая эту свою неверную, конечно, мысль, страстно бросила: «За всю жизнь я видела только одну женщину, которая человек. Это Мария Сергеевна Петровых». А ведь этим Мария Сергеевна выделялась и среди мужчин.

Здесь корень и значительности, и безвестности ее поэзии. Пишут, что она редко публиковалась от огромной взыскательности к себе. Это неправда. Огромность ее взыскательности к себе в полной мере выступала уже при одном-единственном читателе или слушателе, и даже если таким читателем оставалась только она сама. Для нее вообще не было различия между отношением к отдельному человеку и ко всему человечеству. Люди для нее существовали порознь, не растворяясь в организации или толпе. Поэтому ответственность не возрастала от тиража и не умахалась без него.

Говорят еще, что столь нутряную лирику трудно выносить на суд читателей. Я этого не думаю, стихотворение — не запись в дневнике, и уж наверняка это не относится к Марии Петровых. Ей не был страшен суд читателя, да и меньше всего ее занимала в общении с читателем судебная сторона. Пугали превратности промежутка между рукописью и типографским станком. Пугал даже не отбор по тем или иным внешним соображениям, а угроза вторжения в стих, предложений «Замените слово!», «Уберите четверостишие!»

Когда печаталось «Дальнее дерево», она говорила: «Я спокойна. Я все, что хотела, отдала Левону. Он умеет с ними разговаривать». Она, конечно, не вполне была спокойна, но все-таки была свободна от ужаса перед редакторским вмешательством. О стихах она как-то

сказала: «Дело редактора не редактировать, а брать или не брать. Это ведь не переводы, где всякий может прочесть оригинал или хотя бы подстрочник. А у стихов нет подстрочника!» Она не только хотела печататься — и, конечно, без раздумья печаталась бы, найдись хоть одно издательство, хоть один редактор, желающие ее печатать, — но и была убеждена в необходимости печататься.

Мы не раз об этом спорили. Я твердил, что важно писать, потом разберутся, а она резко возражала, уверяя, что разбираться в рукописях никто потом не станет и, чтобы стали, надо оставлять опознавательные знаки. «Надо оставлять опознавательные знаки!» — много раз повторяла она, убеждая меня снести стихи в какой-нибудь журнал. «Не возьмут? Скорее всего не возьмут! Ну и что с вами делается? А захотят править — забереете. Вы на меня не смотрите, у меня просто сил нет». Она не печаталась потому, что у нее не было сил.

Когда крупный поэт умирает, не печатавшись при жизни, и по опознавательным знакам все же приходят к его литературному наследию, нередко недоумевают. В особенности если, как у Петровых, в стихах нет прямой полемики с эпохой. Несообразность отсутствия публикаций, на пути которых не было очевидных препон, после кажется личной странностью. Такую странность, порой даже восторженно, приписывают и Марии Сергеевне. Между тем она была человеком без странностей. Она сознавала, что «печататься» означает «печатать себя», а вовсе не ставить свое имя под написанным или причесанным в угоду стандартному вкусу, к которому привык редактор. Не стоит, даже из лучших побуждений, сваливать теперь на поэта вину за то, что монополия стандартного вкуса отстраняла его от читателей, а у него не было сил пробиваться.

Пишут, тоже из лучших побуждений, что пробоиной в стене был перевод. Где-то я недавно прочел: «В переводе — не меньше, а может быть, даже больше, чем

в собственных своих стихах, — выражала себя Мария Петровых». Сказано это было в подтверждение того, что перевод — подлинное искусство, а не забава, не халтура. Но когда несомненную истину доказывают сомнительными доводами, она сама начинает выглядеть сомнительной. Почему непременно «даже больше»? Почему непременно «не меньше»? И какими приборами производится замер? Важно другое: для Марии Петровых перевод чужих стихов тоже был своего рода их сочинением, и перевод не удавался или она не была им довольна, если чужие стихи не становились своими, но своими — не значит идентичными собственным или заменяющими их.

Дважды мне случилось участвовать в сборниках, которые она редактировала. О поэме Адама Шогенцукова «Высокий огонь» мы почти не говорили — понимали ее одинаково. О поэме Туманяна «Падение крепости Тмук» спорили яростно. Кажется, только с названием она согласилась сразу, но и то с усмешкой предупредила: «Ничего у вас не получится. Я не трону, но в издательстве переправят». Так оно и вышло.

Меня поражало, что поэму всегда называли по-русски «Взятие крепости Тмук» или «Взятие Тмкаберда». «Взятие» стояло и в подстрочнике, в остальном на редкость добротном. Армянскую крепость взяли персы, а я писал по-русски, как армянин, и не мог написать «взятие». Русский поэт с одинаковой легкостью напишет «Взятие Берлина» и «Падение Берлина», если Берлин взяли русские войска, но у него не подыметесь рука написать о наполеоновском походе «Взятие Москвы». Какое же «взятие», когда ее взяли у нас? В рассказе о такой беде нет места равнодушному «взятию», в самом простом сообщении живет боль: мы отдали Москву, сдали, потеряли, Москва пала. Сказать «Взятие Москвы» мог только француз, и точно так же сказать по-русски «Взятие крепости Тмук» мог только перс или турок. Между тем на слове «взятие» в русских переводах на-

стаивали армяне, слово «падение» казалось им обидным. Так сталкивались разные национальные психологии, несоответствие которых затрудняет перевод не меньше чем несоответствие языков.

Наши споры, даже если по видимости касались сугубо стиховных свойств, шли о психологии. В четвертой главке поэмы за каждым новым трехстишием с новой единой рифмой следовало повторяющееся двустишие. Марии Сергеевне мое двустишие не нравилось, и она предлагала нарастить строку, вместо трехстопного ямба дать четырехстопник, ямб или хорей, — тогда удалось бы расставить слова так же просторно, как в трехстишиях. Я держался за то, что в подстрочнике был указан трехсложник. Мария Сергеевна толковывала мне, что нельзя быть рабом формы оригинала. Я вообще убежден, что форма не случайна, и всегда стараюсь сберечь что могу, а тут я остро ощущал необходимость резкой перемены после напевных трехстиший. «Но в такой тесноте вы никогда не будете естественным!» — повторяла Мария Сергеевна.

На этом двустишии все вдруг сошлось. Я отказывался от публикации своего перевода, Мария Сергеевна выражала готовность устраниться по болезни или перегруженности, предоставляя мне вступить в прямые отношения с издательством. Ее властная натура была до крайности раздражена моим упрямством. И вдруг меня осенило:

Но и над ним сильна
Власть женщин, власть вина.

Я выкрикнул эти строки, не успев проговорить их про себя. Мария Сергеевна, словно не она только что твердила, что из моих затей ничего не выйдет, услышав подходящий вариант, тотчас произнесла: «Да, вы правы!», — и спор передвинулся на следующую позицию.

Она была старше меня на семнадцать лет, я почитал ее как очень немногих, но спорил с ней на равных, и это

было возможно потому, что из поля ее зрения никогда не уходил предмет спора, она не заслоняла его собой, как часто делают спорящие, и правильность вашего довода, даже если он был направлен против нее, осознавала быстрее вас.

Споры о Туманяне не кончились согласованием текста. Сложив всю книгу вместе, уже в верстке, которой я не видел, она сама изменила несколько мест, и, обнаружив эти перемены в печати, я, конечно, кинулся к ней. Она ответила: «В книге не только “Крепость Тмук”», а разные вещи в одной книге нельзя переводить наперекор друг другу. Будете издавать свой перевод отдельно, восстановите свой текст, а это общая книга». Я по сей день мечтаю издать свой перевод в прежнем, более резком виде. А тогда я сказал: «Вы думаете, что Туманян жил в Армении, а он жил в армянском квартале Тифлиса!» Она вдруг улыбнулась: «Теперь, наверное, уже все так думают!» — и с меня как-то сразу слетел гнев.

Здесь не место анализировать ее стихи и переводы, но, даже всего лишь редактируя книгу, она ощущала ее своей. Переводы не заменяли своих стихов, но позволяли размышлять о своем, как романисту его герои, ничего общего с ним вроде бы не имеющие, помогают разобраться в себе.

Ее переводческие пристрастия — Литва, Армения, славянские страны — определялись не просто случаем. Они были опытами размышлений о своей стране. Легко объяснить, почему об Армении она сказала: «Моя далекая, желанная. / Моя земля обетованная». Но почему в том же стихотворении важнее всего «Родная дальняя гора»? Заметьте, «родная»! А слово вырывается не случайно. И не только потому, что Мария Сергеевна действительно любила Армению. Она любила в ней еще и самую любовь к родной земле.

Мне не приходилось встречать человека, о котором с такой полнотой смысла слов можно сказать: «Она любила русскую землю». Чувство привязанности к род-

ной земле часто называют сыновним или дочерним. Оно часто таким и бывает: сыновья и дочери, естественно, гордятся успехами и авторитетом своих родителей, требуя порой за родительские заслуги и для себя преимуществ. Чувство Марии Сергеевны было другим, я назвал бы его скорее сестринским или даже материнским, ибо воистину любящая мать не столько радуется успехам своих детей, сколько терзается их страданиями. Может быть, именно поэтому любовь Марии Сергеевны к России была не просто чужда, но прямо противоположна всякой великодержавности. Великодержавность вызывала у нее разом и презрение, и бешенство — чувства, редко совмещающиеся.

Она ощущала национальные различия как различия не столько людей, сколько их культурных и душевных впечатлений. Рассказав что-то о поэте Самуиле Галкине, с которым дружила и которого переводила, она в ответ на какое-то мое соображение отрезала: «Вы этого не понимаете. Он был еврей». Когда я недоуменно заметил, что я тоже еврей, она пояснила: «Ему еще мешали быть еврейским поэтом, а вам уже мешают быть русским». — «Но ведь это и вам мешают», — возразил я. Она горько усмехнулась и неожиданно выдохнула: «И мне, покуда жива. Вот ведь Анне Андреевне, едва глаза закрыла, все вдруг друзьями стали. У меня не столько и не сразу, но тоже, должно быть, такие появятся».

Когда, съездив во Владимирскую область еще до того, как это стало модой, я рассказывал ей, что видел, как шел полем от Боголюбова к церкви Покрова на Нерли, о прудочке перед церковью и о козе, привязанной по соседству, она, задумавшись, произнесла: «Знаете, я часто жалею, что наша страна такая громадная. Лучше бы все наши народы жили сами по себе. Ну конечно, в дружбе, и в гости бы друг к другу ездили, и помогали бы друг другу, но жили бы по-своему, и чтобы была среди других небольшая отдельная страна — Россия. По-моему, была бы интересная страна». В другой раз она сказала:

«Пока мы еще не брались всех учить, мы умели учиться, и Христа приняли, не проверяя анкеты его матери и учеников».

Я знал, что Мария Сергеевна — христианка, она знала, что я свободомыслящий, и мы никогда не задевали бытия божия. Но однажды в журнале «Нева» появилась реплика на мою статью о переводе поэзии. Обличение начиналось с того, что «для названия статьи — в полном соответствии с мистическими представлениями автора о литературе — избрано как нарочно слово из религиозного лексикона: «Преображение»». Меня по-разному утешали, а Мария Сергеевна, прочитав реплику, сказала, без большой, впрочем, надежды: «Как я была бы рада за вас!»

Ей казалось, что свободомыслящему труднее жить по совести, чем верующему, слышащему в совести голос бога. Ей казалось, что совесть обретает в вере подспорье. Но она соглашалась, что и вера сама по себе не дает никаких гарантий. О проходившей мимо девушке, надевшей крест поверх платья, Мария Сергеевна как-то сказала: «Она хочет наладить с богом связь как с влиятельным лицом, которое потом по знакомству поможет, и наперед демонстрирует, какие у нее знакомства. А богу виден не крест на платье, а душа».

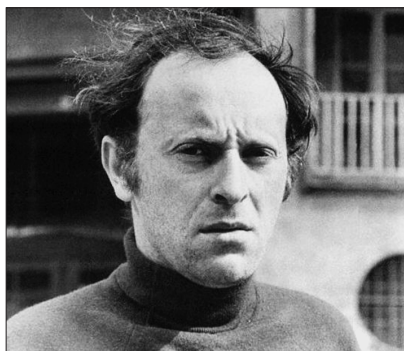
Более всего Мария Сергеевна дорожила чужими душами. В письме, отвечавшем на посланный ей перевод поэмы Гейне «Атта Троль», после кратких благожелательных слов о книге стояло: «О горе, обрушившемся на меня и на всех Толиных друзей, Вы, конечно, уже знаете. Это было, видимо, неотвратимо — жить вне России Толя не мог, за 5 лет не привык и никогда не смог бы привыкнуть. Может быть, не все это понимают, но Вы, я знаю, понимаете вполне, потому что знали и чувствовали Толю. А примириться с этим, освоиться — пока не могу». Толя — был ее ученик Анатолий Якобсон, по обстоятельствам уехавший за границу и там покончивший с собой.

То было последнее ее письмо. В Москве после этого я долго не был и больше ее не видел. А когда теперь, бывая в Москве, сознаю, что ее нет ни на Хорошевском шоссе, ни в новой квартире в конце Ленинского проспекта, всякий раз вспоминаю ее слова: «А примириться с этим, освоиться — пока не могу».

Люди моего поколения, с детства и юности привыкшие к невозвратным утратам, могли хорошо усвоить, что каждый человек незаменим. Но и среди незаменимых есть люди, которых особенно недостает. Мне очень недостает Марии Сергеевны Петровых.

Впервые опубликовано в газете «Литературная Россия» 21 октября 1988 г.

Не касаясь самой поэзии (о Бродском)



И. А. Бродский (1940–1996)

1

Мне показали два стихотворения — «Конь» и «Рождественский романс», «Рождественский романс» мне понравился. Показали другие стихи Иосифа Бродского, похуже, порой походившие на модные тогда песни студентов и туристов. Потом дали тетрадку с поэмой «Шествие», написанной словно для театра Любимова. А вскоре в устном переводческом альманахе «Впервые на русском языке» я впервые его увидел и услышал в его переводе «Завороженные дрожки» Галчиньского. Не просто перевод был хорош, но ошеломляла прямота чтения, обращенного к каждому. Громкий, глубокий голос, легко сменявший регистры, выдавал не одну нервность, но силу. Асар Эппель уверял, что там неточности, и звал прочесть свой перевод, кстати очень недурной, хоть в соответствии с оригиналом потише.

Потом я услышал Бродского еще раз. В городской библиотеке на углу Фонтанки и Невского проводили вечер польской поэзии, зал был невелик, но слушателей — много меньше, чем мест. Иосиф пришел с приятелем Женей Рейном. Выступал полонист С. Свяцкий, я читал Тувима; Бродский — «Завороженные дрожки». В маленьком полупустом зале громоподобную речь, резко обновлявшую ритмы, было уже не свести к желанию, чтобы слышали в последних рядах. Не затем он исходил голосом, чтобы завлечь горстку слушателей.

Минут за сорок мы отчитали, но прежде чем разойтись перекинулись с ним какими-то словами, как бы познакомились, и потом, встречаясь, чаще в Малом зале Филармонии, чем на литературных собраниях, обменивались репликами. Как-то он зашел ко мне за английским учебником Экерсли, потом его занес. Знакомство было не близкое. Ему уже заказывали переводы. Задумывалась книжка Джона Донна. Но «Вечерка» внезапно объявила его тунеядцем, перекрыв доступ к литературной жизни. За активностью газеты просматривался политический поворот. После XX съезда начальство сперва дало новому поколению чуть больше простора. Им как бы предлагали выбор, суля расширить терпимость, чего прежде не было. Но к появлению Бродского уже пахивало прежним.

Дело о тунеядстве сразу стало не личным, хоть выставлялось таковым. Возникла нужда доказывать, что литературный труд — не пустое времяпровождение. Секция художественного перевода, в руководство которой я тогда входил, согласилась обратиться в Гослитиздат, где переводы Бродского изъяли из набранной книги. Мы с Ефимом Эткиндром составили письмо директору издательства Косолапову с просьбой пересмотреть это решение. Косолапов на следующее утро приезжал в Ленинград, и было решено вручить письмо ему лично. Я позвонил в издательство, и он готов был нас

принять. При встрече я напирал на то, что тунеядцем Бродского делает не газета, а издательство, выбрасывающее принятые и одобренные переводы. А в издательстве квалифицированных людей больше, чем в газете, и они понимают, что он не тунеядец.

Я подчеркивал, что Бродский, видя, что его собственные стихи печатать не хотят, взялся за перевод, как в свое время Тарковский, Липкин, Петровых, Державин и другие столпы издательства. Но Валерий Алексеевич был вял, вроде и не возражал, но не соглашался. Фима молчал. Зайдя с другой стороны, я сказал, что такая демонстрация выталкивает из литературы не одного, а всех способных молодых людей: «Зачем их убеждать, что в нашей жизни им нет места?» «Да, — сказал Косолапов, — именно это мне говорил вчера по телефону Самуил Яковлевич. Это, конечно, нелепо». Тут включился Фима, похвалил чувство стиля и понимание других культур, которые проявляет совсем молодой человек; Косолапов обещал восстановить выброшенное.

Быть может, так бы оно и было, но вскоре состоялся суд, известный в записи Фриды Вигдоровой. На следующее утро мне позвонил оргсекретарь Союза Сергеев и потребовал срочно явиться к нему. Я ссылаясь на болезнь, высокую температуру, как раз и помешавшую мне пойти на суд, но он был непреклонен: возьмите такси! Сразу спросил: «Вы обращались в суд с ходатайством?» Я сперва не понял, с каким ходатайством. «Эткинд вчера зачитывал обращение к суду от секции переводчиков. Вы что, не знаете, что у вас нет на это права и бланки союзные вы не смеее использовать!» Тут я сообразил: «Григорий Александрович, вам кто-то врет. От секции Эткинд мог прочесть только письмо, которое мы писали Косолапову, позвоните в Москву — он подтвердит. А обращение в издательство я понимаю как нашу обязанность. Вы же сами просите секции

выдвигать способных на конференции молодых. И бланка никакого быть не могло, наше письмо на простой бумаге. Будь у нас бланк, мы на нем писали бы Косолапову». Кто-то из присутствовавших секретарей сказал: «Гриша, не стоит еще и секцию в это вовлекать, и так шуму хватает». Сергеев мрачно бросил: «Это верно», и мне сказал: «Ладно. Идите». Потом на закрытом заседании секретариата В. Адмони, Е. Эткинда и Н. Грудинину проработали за то, что выступали в суде свидетелями защиты, но к секции переводчиков претензий не предъявляли. А Бродского отправили в ссылку на пять лет.

2

Решение его вернуть приняли в Москве. Ленинградские власти, понятно, не обрадовались, но было не угадать, как они поступят, чтобы и не смириться, и не вступить в открытый спор с Москвой. Прояснилось лишь, что все равно надо где-то числиться, но уже мало было получить справку где-нибудь. Чтобы преследование не возобновилось, надо обрести официальный статус. Было бы логично оформить его реальный статус, то есть принять Бродского в Союз писателей. Но, хоть руководство Ленинградской организации сменилось, Прокофьев, из ревности к молодым от Вознесенского до Поперечного согласившийся на объявление поэта тунеядцем, ушел, но в Союз молодых принимали скупое, а переводчиков и немолодых почти не принимали. А, кроме секции перевода, рекомендовать «тунеядца» никто не жаждал.

Прием в Союз, если не всех пишущих, то хотя бы всех публикующихся, грозил непревзойденно менять его состав, вот прием и притормаживали, в разные годы он сильно различался по численности, не говоря о составе. А чтобы не упускать пишущих людей из-под

контроля, завели официальные группы, союзы «для бедных», не чересчур престижные, но державшие своих членов выдачей справок, какие надлежало представлять с места работы для разных надобностей. В Ленинграде это были профком драматургов при Агентстве авторских прав и профгруппа писателей при Союзе писателей. Туда мы и определяли Бродского.

Инициатива секции перевода могла, понятно, иметь успех, лишь если ее согласовали с обкомом партии, и, чтобы узнать, произошло ли это, я пошел к сменившему Прокофьева на посту главы Ленинградской писательской организации М. А. Дудину, который обещал содействовать. Едва всунувшись в кабинет, я услышал: «Они спросили: “Вы это берете на себя?”» Ну, я ответил: «“Беру!”» И Набатову сказал, чтобы принял». (Набатов много лет был главой профгруппы.) «Он не возражал?» — бестактно спросил я. Дудин усмехнулся: «Он-то не возражал, но неизвестно, кто у них там еще с кем разговаривал. Это ведь открытая процедура. Авось!»

Стало ясно, что слухи, будто в профгруппе сопротивляются, — не пустые; и хоть обком не возразил, но возможную «инициативу снизу» не пресек, и что произойдет, приди Бродский на прием один, было темно. Там лучше присутствовать, и не только мне. Я пошел к Борису Вахтину, тогда секретарю секции, жившему в двух шагах от Союза, человеку смелому и быстро соображавшему, да еще русскому, что при антисемитизме, который, хоть и не определял, но отягощал дело Бродского, было важно. Он сразу согласился и добавил: «Чтобы исключить случайности, не будем ждать его в Союзе, а зайдём за ним». И взялся предупредить Иосифа, чтобы сам туда не ходил, а в положенный день сидел дома и ждал нас.

Опасаться, однако, приходилось не только недоброжелателей, но и взрывного характера Иосифа, которому,

после выпавшего на его долю, не от чего было смягчиться. Но его резкий ответ на возможную провокацию мог на другой стороне вызвать взрыв, а важно было спокойно провести формальную процедуру. Идя с ним по Литейному, я попросил: «Ося, там не надо заводить-ся! На простые вопросы отвечайте голыми фактами. Если возникнет что-то сложное и неожиданное, не спешите, я отвечу за вас. Оформить вас разрешили, но не приказали, и важно не дать себя спровоцировать». К моему удивлению, он ответил более чем кратко: «Я понимаю, что я им не Кушнер!»*

Увидав нас с Борисом, Набатов удивился, но повеселел: «Ну раз вы пришли, начнем с Бродского; чтобы вас не томить». Он начал, Иосиф спокойно отвечал, вопросы быстро исчерпались, и надо было принимать решение, тем более что повестка дня ожидалась большая. Как вдруг немолодая дама произнесла: «А почитайте свои стихи!» Иосиф стал приподниматься, но, слава богу, медленно. И тут я жестко возразил: «Наша секция рекомендует принять Иосифа Александровича в профгруппу как переводчика. Вот когда он будет вашим полноправным товарищем, пусть читает вам стихи и даже романы, но сперва я прошу принять решение по нашему обращению». «Голосуем! — бодро сказал Набатов. — Кто за?» Поднялось большинство рук, дама не шелохнулась. Но и на вопросы «Кто против, кто воздержался?» она и сочувствовавшие ей не реагировали. Набатов поздравил Иосифа с членством в профгруппе

* Позднее Александр Кушнер, сдержанно и миролюбиво отвечая в печати на глумливые, оскорбительные для его жены стихи Бродского, оправдывал раздражительность покойного земляка тем, что, в отличие от него, Бродскому пришлось покинуть Россию и жить на чужбине. Не буду полемизировать ни с тем, ни с другим, но я видел, как остро Бродский воспринимал свое отличие, живя на родине и не предполагая последующего.

пе. Желание послушать стихи больше не возникало. И они перешли к очередным делам.

А мы вышли на улицу, свернули на набережную и, сочтя, что это все-таки победа, возбужденно зашагали к Марсову Полю. Больше не было «тунеядца Бродского». Это на следующий день подтвердили справкой с печатью. Но недолго пришлось ждать, чтобы уже не тунеядцу, а официальному писателю, признанному члену профгруппы, предложили выкатываться из Питера. Правда, уже не на Север, а за пределы отечества.

3

Начальство все же вернулось к сорвавшемуся было замыслу, хоть и в более мягкой форме, как тогда казалось, хоть и не всем. Конечно, дальнейшую жизнь обострила внезапная слава, определявшаяся происшедшим больше, чем написанным, притом что написанное ее заслуживало. Иосифа это тоже раздражало, и тяготил искусственный, конечно, статус; который при всемирной славе приходилось соблюдать, поскольку он делал легальной самую возможность быть на свободе. Мне казалось важным поддерживать этот статус не только справкой, с которой он уже не числился тунеядцем, но и его открытым участием в литературной жизни. Я решил тогда провести в большом зале вечер молодых переводчиков с печатным пригласительным билетом, где Бродский бы тоже выступил публично. На это, понятно, требовалось согласие руководства Союза, и Д. А. Гранин, сменивший Дудина, мне не отказал, но предупредил: «Вы отвечаете за то, что выступают только названные в билете. Если будет беспорядок, больше мы такого не позволим».

Бродский в билете был, и я не беспокоился. Но незадолго до начала, когда большой зал уже набился, Иосиф подошел ко мне со словами: «Вот мой товарищ Леня Чертков, я хочу, чтобы он тоже сегодня почитал».

Рядом с ним стоял приятный молодой человек, и я сказал ему: «Давайте в следующий раз, сегодня список утвержден, и мне не хотелось бы терять возможность проводить такие вечера. Приходите в среду на секцию, выступите там, а потом на следующем вечере». Но Иосиф меня перебил: «Тогда и я не буду выступать!» Он сказал это громко, и сперва около нас, а потом и в отдалении начался гул. Подошел В. Г. Адмони, потом приятель Иосифа Толя Найман, оба на разные лады его переубеждали, но напрасно. Может быть, если бы они не вмешались, я бы не догадался, что сделать мне, уже обязанному открывать вечер. К тому же, я разозлился и выдал: «Вот что, Иосиф, меня волновало, чтобы вы могли в этом зале выступить, а хотите вы выступить или нет, решайте сами. Дойдет очередь, я дам вам слово, назову вашу фамилию, а где вы в этот момент будете и что станете делать — дело ваше». И пошел на сцену. И, не сказав ни слова, он пошел за мной. Успех был огромный. Люди ликовали, что такое возможно, А я все думал: чем он мешает? Ну бесит каких-то завистников, а власти-то что? Прямых выпадов против нее в его стихах, тем более переводных, нет. Евтушенко куда фрондеристей. Но та фронда вмещалась в представление о двух литературах — чисто советской, пусть со своими промахами, которые «допускал» Евтушенко, и другой, к которой Евтушенко власть не относил, — чуждой, буржуазной, еврейской, она много имела названий. Коммунистическая партия исходила не из художественного восприятия, но из идеологии, и каждого писателя мыслила либо «своим», либо «чужим», либо в той, либо в другой литературе. И так же точно во внутренней оппозиции многие в ответ именовали печатную литературу «официальной» и членов Союза писателей относили к ней без разбора, кроме разве убитых и публично обличенных. Но и они ценили «настоящую», подпольную, самитамиздатскую литературу.

Власть не мирилась и толкала других не мириться с мыслью, что все это единая литература и граница меж талантливым и бездарным, а в нашем случае — печатным и непечатным, идет по столу едва ли не каждого литератора, пишущего не только для денег. Не зря уже после «дела Бродского» власть завела «Клуб 81», еще один союз «для бедных», союз писателей, не принятых в Союз писателей, и даже издала сборник их произведений.

Неотразимое обаяние Бродского было слишком простодушно для столь хитроумной игры. Оно шло от натуральности характера и простоты и понятности порывов. Поэтов он поминал, не разделяя на советских и антисоветских, притом что как-то сказал: «Я на политику заводжусь с пол-оборота». Но в литературе не фиксировал границ, кроме языковых, и о месте каждого судил по написанному, понимая, что ничем это не изменишь.

Однажды, возвращаясь верхней дорогой из Зеленогорска, я встретил Иосифа, ехавшего на велосипеде туда. Он слез и пошел в противоположную сторону меня провожать, катя велосипед за седло. Мы пересекли Морскую и дошли до Кавалерийской, где самый крутой спуск и нет асфальта. Иосиф сказал: «Вы меня подождете? Очень хочется съехать!» Сел на велосипед и, не без риска свернуть шею, мгновенно скатил вниз; и в канаву все же не угодил. Потом тяжело дыша поднялся, и мы пошли дальше. Он оправдывался, что съехал неровно, но все равно был рад, что съехал. А власти — не только от него — хотелось, чтобы ехал себе в Зеленогорск, или, коль провожать меня пошел, так шел бы; или уж упражнялся на велосипеде, если предпочитает. Непредвосхитимый человек ей мешал, даже ее не задевая. Но поэтический гений тем и интересен, что непредвосхитим.

Не буду, хоть ныне уверяют на всех углах, утверждать, что Бродский — крупнейший русский поэт второй

половины века. Мне порой кажется, что это все же Олег Чухонцев. А скорее ни тот, ни другой не пересилили Бориса Слуцкого. Но если словом «гений» обозначать не густоту поэзии, а самую потребность обнажать незримые очевидности, Бродский в этой роли успешнее других. И советская власть его не по дурости с маниакальным садизмом сживала со свету, и надо радоваться, что хоть ненадолго помилосерствовала и не сразу убила. Он отвергал ее не теоретически, а просто нарушая ее порядок своим криком, выплеском невозможности ее терпеть.

В ту пору не только партийные бюрократы, но и вполне либеральные люди нетерпение осуждали. Выводили на чистую воду наивных идеалистов, веривших, что добру может способствовать террор, на деле расчищавший место негодьям. Обличителей нетерпения было не оспорить, поскольку считалось, что невыносимость, невозможность терпеть можно изъять лишь кулаком, топором, убийством из-за угла, бомбой, а взявши власть, — расстрелами и лагерями уничтожения. В знаменитых ленинских статьях ложь будто сопротивление без оружия — не сопротивление, а пособничество, не случайно стоит бок о бок с ложью, что Лев Толстой, охочий до рисовых котлеток, звал не противиться злу. А Толстой между тем звал противиться злу всеми средствами, кроме насилия, которое само и есть главное зло и бесконечно терпеть которое, да еще чинить его над другими, вынуждая их терпеть, — как раз и означает не противиться злу. Это Ленин ему не противился, а его умножал, сперва, возможно, искренне воображая, что умножает добро. Что вышло и выходит, мы видели и видим опять. Иосиф Бродский об этом не распространялся, но своим повседневным бытием отвергал радости вечного терпения. Этим и брал читателей и слушателей.

Его друзья суетились, чтобы привезти прах на родину, проглядев, что он дожил до возможности вер-

нуться туда живым, но и на неделю не захотел. И поэты следующего поколения, перенимая его манеру писать, не очень вглядывались в понятия и явление, ее определившие. А я вспоминаю, как он с трудом подымался по Кавалерийской, волоча велосипед, разом и разводя руками, и улыбаясь, — не все, но все-таки вышло!

Впервые опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 2005, № 4.

III

Эразм из Роттердама



Эразм Роттердамский (1469–1536)

На парижском, самом известном из многих его портретов, писанных Гольбейном, Эразм не смотрит на нас, он словно бы весь ушел в свои занятия. Порой, впрочем, кажется, что он вдруг от них на мгновение отвлекся и остановился, размышляя.

Незаконный сын роттердамского бюргера, названный Герхардом Герхардсом, стал известен миру под литературными именами Эразма и Дезидерия. Учасье и уча, он объездил всю Европу, жил в Париже, в Риме, в Лондоне, в Базеле и в Лувене. К его слову прислушивались государи светские и духовные. Он был «советником империи» всемогущего Карла Пятого, ему покровительствовал папа Лев Десятый, его другом был английский гуманист, автор «Утопии» Томас Мор.

Эразма, однако, нельзя назвать ни политическим, ни даже религиозным деятелем. Он был ученый, притом ученый нового склада, каких до той поры почти не бывало. Он был ученым не потому, что много знал, хотя

знал он безмерно много. Сила его прежде всего — в критическом направлении ума, в особой склонности подвергать все сомнению. На рубежах Возрождения Эразм был опорой тех, кто не хотел больше ничего принимать на веру.

Эразм был ученым-гуманистом, и прежде всего филологом. Великий знаток греческого и, само собой, латыни, на которой написаны его сочинения, он первый подверг подлинно научному анализу евангельские тексты и открыл множество несоответствий греческого оригинала с каноническим церковным переводом. Он не опровергал евангельские истины, не это его занимало, — но филологическая критика перевода побуждала видеть в самом сочинении не столько божественное откровение, сколько человеческое творение.

Эразм усердно издавал также труды отцов церкви, в частности святого Иеронима. Но отцы современной ему церкви косо смотрели и на это занятие. Церковь, окостеневшая в догмах, не любит возвращаться к первоисточникам, из которых вдруг выясняется, что очевидное и общепринятое сегодня вовсе не казалось бесспорным ее основателям и создателям.

Однако и мощное движение Реформации, ставившее, как уверяли его вожди, своей целью вернуть церкви первоначальную чистоту, не нашло в Эразме сторонника. Всеми силами он уклонялся от вмешательства в спор, раздиравший Европу. Шло ли это от недостатка личного мужества? Или, может быть, Эразм просто смотрел дальше своих современников? Вот уж Ульриха фон Гуттена, младшего современника Эразма, в недостатке мужества никто не упрекал. Восстание, поднятое им вместе с Францем фон Зиккингом, — одно из самых ярких событий, сотрясавших тогда Германию. Но в этой «революционности» Марксу была видна «мечта о старой империи и кулачном праве»!

Для Эразма бури его эпохи не были социологической схемой. Эразм видел пламя — костры инквизиции пы-

лали, — в котором старый мир готов был спалить непокорное человечество. Но его не радовали и новые веяния. Он видел и отвратительный лик того, что шло на смену феодализму: «гаже всех купеческая порода, ибо купцы ставят себе самую гнусную цель и достигают ее наигноснейшими средствами: вечно лгут, божатся, воруют, жульничают, надувают и при всем том мнят себя первыми людьми в мире потому только, что пальцы их украшены золотыми перстнями».

Пройдет без малого век, и родится принц Гамлет, которого тоже упрекнули в нерешительности и недостатке мужества. А он, как и Эразм, лишь задумается, в какой мере человеку дано личным вмешательством исправить зло, в котором погряз целый мир. Пройдет без малого век, и шекспировский Меркуцио с горечью крикнет: «Чума на оба ваши дома!» Но это чувство рождалось уже у Эразма, который выступал против зла везде, где его встречал, и отвергал косность мышления, слепую веру и фанатизм, откуда бы они ни исходили. Когда Лютер выступил против гуманизма, Эразм встал на защиту свободы человеческого духа.

Ради нее и написана сатира «Похвала глупости» — единственное сочинение Эразма, которое сегодня читают не один лишь специалисты. Смысл «Похвалы», однако, не только в демонстрации неразумия во имя разумного наставления. Глупость, от имени которой написана книга Эразма (не достаивающаяся похвал глупость решила сама воздать себе должное!), — поначалу не так уж глупа. Она противостоит не столько разуму вообще, сколько разуму, уложенному в прокрустово ложе схоластики, истраченному на мелкие ее уловки, разуму, оторвавшемуся от реальных жизненных сил. Недаром в сатире то и дело звучит голос самого Эразма, который, как и другие великаны Возрождения, жаждал видеть жизнь непосредственно, а не сквозь паутину схоластических схем. Эразм отвергает мнимую разумность схоластики, которая сама и оказывается главной

глупостью, доведенной уже до полного абсурда. Чем дальше мы углубляемся в чтение, тем явственнее эта абсурдность, тем суровее гнев сатирика.

Он ненавидит войну и пишет: «Война есть дело до того жестокое, что подобает скорее хищным зверям, нежели людям, до того безумное, что поэты считают ее порождением фурий, до того зловредное, что разлагает нравы с быстротой моровой язвы, до того несправедливое, что лучше предоставить заботу о ней отъявленным разбойникам...»

Он знает цену церковной учености: «...воистину удивительно величие богословов, которым одним позволено говорить с ошибками, — впрочем, это право они разделяют со всеми сапожникам».

Он смеялся над претензией церковников указывать пути науке: «...я не знаю, уразумел бы Петр, каким образом можно держать в своих руках ключи от знания, не обладая самим знанием, или нет».

Он видит безумие мира под пятой феодального деспота и горько сетует: «...убегают государи от мудрецов, опасаясь, как бы не отыскался среди них человек свободный, который посмеет говорить вещи скорее правдивые, нежели приятные».

Он, однако, понимает, что и за никому ненужными схоластическими упражнениями стоит вполне земная корысть: «...неутомимые зодчие, без конца перестраивающие круглое здание в квадратное и квадратное — в круглое; занятие это не знает ни конца, ни предела, доколе строители ваши, промотавшись в пух, не останутся без крова и пропитания. Что за беда? Зато несколько лет они прожили в полное свое удовольствие».

Обличая глупость и этим как бы предваря просветителей, Эразм, в отличие от них, не был склонен противопоставлять старым схемам новые. Он, пожалуй, лучше просветителей понимал, что наука не терпит никаких схем, что твердая почва подлинного знания отвоевывается у океана незнания в борьбе, которой нет

конца, и торжество науки лишь в том, что, хоть океан по-прежнему шумит, на отвоеванной у него земле начинает расти хлеб, как он растет в родной Эразму Голландии на земле, отвоеванной у моря.

Как подлинный ученый, Эразм обладал высоким чувством достоинства и был свободен от высокомерия упоенных своим скудным разумением схоластов. Задолго до Вольтера он был страстным защитником терпимости и свободомыслия, ибо надеялся не на разум, вдруг и навсегда подаренный богом, но на разум, рождающийся ежечасно в еще неведомых людских умах. Лютер был вполне прав, говоря, что для Эразма «человеческое стоит выше божественного»! В своих нападках Лютер даже опередил католическую церковь, позднее обвинившую Эразма в ереси.

Но человечество знает истинных своих друзей и дорожит ими, даже если от их рождения прошла, как у Эразма, уже половина тысячелетия.

Впервые опубликовано в журнале «Нева», 1966, № 10.

Он осмелился



Ульрих фон Гуттен (1488–1523)

Наивно думать, что жизнь начинается с рождения. Если вешним утром в фамильном замке Гуттенов Штекельберге родился мальчик, первенец, которого нарекли, как и отца его, Ульрихом, что в примерном переводе означает «могучий по наследству», не будем воображать, что в этот именно день, 21 апреля 1488 года, в мир явился человек, имя которого поныне не забыто. Покамест еще только пополнилось франконское рыцарство и влиятельное в нем семейство.

А если даже, вопреки обыкновению, отец рассудил отдать одиннадцатилетнего первенца в монастырь, ибо «могучий по наследству» был мал ростом и хил здоровьем, то ведь и такое случалось. Покамест еще только пополнилась школа Фульды, хиреющей обители бенедиктинцев. Человек, о коем идет речь, еще не выделился из сословия.

И если даже, не дожидаясь пострижения, он бежал потом из Фульды и осенью тысяча пятьсот пятого года

оказался в Кельнском университете, старинном центре схоластики, где они с Кротом Рубианом, старшим товарищем, учившим уму-разуму, решили приобщаться к новой гуманистической науке, то и этим он не выбивался еще из эпохи. Покамест еще только пополнялись ряды жаждущих нового, сиявшего издалека света.

Самые прекрасные стремления становятся порой поветрием и причастность к ним ровно ничего не значит.

А покамест в поисках света можно из Кельна отправиться в Эрфурт, оттуда во Франкфурт-на-Одере и далее в Лейпциг, можно объехать половину Германии и двинуться в Италию. И пусть бедный студент, бегством из монастыря отрезавший себя от родительских субсидий, станет в своих странствиях солдатом и даже сочинителем, час его явления еще впереди.

Все уже вроде бы определилось: он — гуманист, он — враг папы, он — приверженец императора, не определился еще только он сам, Ульрих.

Да и не каждый, как Ульрих, попытается определить свою судьбу подобно Цезарю, сказав «*Alea jacta est*» — жребий брошен (в переводе Гуттена на немецкий — я осмелился) и раз навсегда избрав эти, отрезающие отступление, слова своим девизом: «*Alea jacta est!*» Латынь Ульрих знает отлично и на ней покамест только и пишет. Но избрать девиз не значит еще перейти Рубикон и на другом берегу оказаться Цезарем, которого уже полторы тысячи лет славит история. Человеку обыкновенному, даже и рыцарю, такой случай выдается не часто. Время стоит великое, но события кругом заурядные. Ввязываешься в них, не раздумывая, что из того проистечет. А после оказывается, что тут-то ты и нашел себя и оказался на месте.

Да и как не ввязаться, если у благодетеля дяди Людвига, не оставлявшего поддержкой, когда отец и знать не хотел, с сыном Гансом стряслась такая беда.

Потерять сына и на войне тяжело. Но в гибели любимого Ганса, славного рыцаря и танцора, весельчака

и красавца, и притом хабреца, старик винил самого себя. Сам ведь пристроил его ко двору герцога Вюртембергского Ульриха, которому и денег давал займы, и войском помогал и по дипломатической части.

И все ведь поначалу шло прекрасно! Герцог полюбил Ганса за добрый нрав и с ним не разлучался. И сверх всего женил Ганса на Урсуле, дочке Конрада Тумбы, который в Вюртемберге был после герцога первый человек.

А потом оказалось, что Урсула фон Гуттен самому герцогу куда более по душе, нежели гордая герцогиня Сабина, племянница императора. То есть «потом» это было только для Ганса, сам-то герцог, да и красавица Урсула наперед знали, что тут к чему. Дело по прежним временам не такое уж редкое. Да только прямодушный Ганс не годился для предназначенной ему роли.

И вот герцог, едуци однажды со свитой по лесу, кого посылает вперед, кому приказывает отстать, и остается вдвоем с Гансом. Ганс в сущности безоружен, а герцог все продумал заранее. Пять из семи обнаруженных на трупе ран нанесены сзади. Но убийства мало. Затянув шею покойника поясом, герцог привязывает пояс к мечу, а меч втыкает в землю. Следует понимать, что Ганс повешен как преступник.

Шел пятьсот пятнадцатый год. Германия изнемогала от злобы, алчности и бесстыдства князей. А тут приходи ради князь убивает дворянина и глумится над убитым. Да это вызов целому сословию, давно мечтающему избавиться от княжеского самодурства и обрести покой под крылом объединяющей Германию империи. (В ту пору великий князь Московский Василий III оттесняет княжат и бояр, возвышая простых дворян, а в Польше уже действует Радомская конституция, закрепившая права и привилегии шляхты.)

Ульрих фон Гуттен сочиняет, разумеется по-латыни, элегию памяти двоюродного брата и, по-латыни же, послание к безутешному дяде, по-латыни не читающему. Рыцарь Ульрих взывает о мести князю Ульриху. Теперь

его голосом говорит весь род, все франконское дворянство, и даже старик-отец прощает беспутного сына.

Ульрих сочиняет обвинительную речь против герцога, за ней следуют другие. Франконские рыцари и все германские дворяне должны восстать, а император Максимилиан примерно наказать преступника! Книгопечатание уже существует, но речи куда быстрее распространяются в списках, их читают и рыцари, и сам герцог.

Впрочем император в Германии не слишком-то много может. Он с трудом балансирует между подданными, и ссориться с сильным герцогом Вюртембергским ему не расчет. Герцог просто погорячился — в делах любви горячность понятна! — и за убитого довольно будет заплатить в храм на поминание и отцу в утешение.

Красноречие Ульриха фон Гуттена, как, впрочем, и всякое другое, само по себе не может стать источником перемен. Но если есть чему гореть, достаточно искры.

Неизвестно, читала ли герцогиня Сабина речи, порочащие ее сиятельного супруга. Она и без того хорошо его знала и сочла, что обнажившие с убийством Ганса свою слабость семейные узы можно окончательно разорвать. Сабина выступила против мужа и бежала к братьям, баварским герцогам, надеясь с их помощью посадить на вюртембергский престол полугодовалого сына и стать при нем регентшей.

И снова рыцарь Ульрих обвиняет князя Ульриха, снова блистают стрелы его красноречия, но теперь к ним прибавляется сила баварцев. О любовном соглашении нет уже речи. Императору приходится действовать, и в конце концов он объявляет герцога изгнанным и освобождает подданных от присяги.

Ганса, разумеется, не воскресить, но Ульрих родился заново. Его ходящие в списках послания словно не написаны, а записаны. Это живая, гневная речь. Ульрих пишет, как говорит, а говорит, лишь всецело отдаваясь

предмету. По Ювеналу «негодование рождает стих», но, если оно рождает и прозу, то это проза Гуттена. Он рыцарь не только по происхождению, не по одному лишь прямому смыслу слов — на коне и при мече. Еще более рыцарь он с пером в руке, и белый лист — поле его сражения. Среди гуманистов, всегда склонных к отвлеченным суждениям о добре, Гуттен выделяется конкретной ненавистью к конкретному злу.

И вот сызнова бой, уже не личный, не семейный. Из двух столпов, на коих покоилась в Германии новая, современная духовная жизнь, знаменитый Эразм был младшим, а старшим Иоганн Рейхлин. Латынь, понятно, в ту пору знали все, кто считал себя грамотным, но Рейхлин был и великим знатоком греческого и, мало того, еврейского, на котором как-никак был написан Ветхий завет, и сию святыню он мог читать в подлиннике, что по тогдашним временам было делом до чрезвычайности редкостным и почти кощунственным. Рейхлин положил ему в Германии начало, составив грамматику и словарь. И все это в уединении, менее всего помышляя о шуме, поднявшемся на старости лет вокруг его имени.

Но чему быть, того не миновать. Благое дело читать библию, но лучше пользоваться утвержденным свыше текстом, то есть латинским переводом святого Иеронима, выполненным опять же с греческого перевода, так что об оригинале можно и не вспоминать. Ведь в оригинале эту же библию продолжают читать, хоть и не еретики, конечно, не язычники, однако все же иноверцы, не принявшие учения христового, — евреи.

Во времена Гуттена людям не приходило еще в голову, что они принадлежат к разным расам, одна из которых «лучше» других. Предметом различия тогда была вера. И в христианство, и в иудаизм, и в мусульманство на протяжении веков обращались люди самых разных рас. Веру, в отличие от расы, человек выбирал по своему разумению — так, во всяком случае, считалось, —

и ревнители истинной веры предлагали заблуждающимся отречься от ложной. Возможность такая и впрямь была, огонь грозил лишь стойким и упорствующим, а для слабых душ находилось пусть унижительное, но все же милосердие. В этом отличие средневекового мракобесия от позднейшего просвещенного расизма.

Но до споров дело доходило не часто. Спорить не было надобности. К чему спорить, если, как кажется поначалу, ложные идеи проще всего уничтожить физически. Борьба идей в решительных руках обращалась в борьбу с идеями.

На сей раз ее инициатором стал некий Пффеферкорн, незадолго перед тем сам обратившийся в истинную веру, а посему решивший, что все следы его прежней и, стало быть, ложной веры подлежат уничтожению. Он-то и выхлопотал у императора повеление отобрать у евреев все их религиозные книги на предмет предания оных огню.

Едва успел он приступить к сему благому занятию, как евреи подняли невообразимую шумиху, хотя Пффеферкорн заботился об их же вечном спасении. Да и многие христиане, притом священники и даже архиепископ Майнцский, проявили непонятную мягкотелость и выказали недовольство.

Возникла надобность в ученой консультации, и кто-то, чуть ли не сам Пффеферкорн, вспомнил, что есть в Германии великий знаток этих скверных писаний, и от имени императора у Рейхлина потребовали ответа, как же надлежит обходиться с еврейскими книгами.

Бедный Рейхлин, как это с учеными порой случается, не сообразил, что ученость его потребовалась лишь затем, чтобы авторитетно обосновать заранее задуманное решение, и стал высказываться по существу.

Начал он с того, что за вычетом немногих книг, которые и сами евреи осуждают, большинство их сочинений, хотя и содержит заблуждения, однако же, и — страшно вымолвить — во многом подтверждает хрис-

тианскую веру. А кончил тем, что даже если бы эти книги состояли из одних только заблуждений, все равно уничтожать их было бы, во-первых, беззаконием, а во-вторых, не имело бы никакого реального смысла, поскольку единственный способ преодолеть ложные мнения состоит в том, чтобы противопоставлять им истинные. Рейхлин чистосердечно имел в виду христианские.

Надо, говорил он, вести научную полемику, находить убедительные доводы, а этого не сделаешь иначе, как внимательно и добросовестно разбирая неверные и даже пагубные суждения, отнюдь их не запрещая, поскольку запретный плод, как известно, сладок.

Чистосердечность Рейхлина ничего, понятно, не переменяла в окружающем мире, но на его седую голову обрушилась ненависть значительной части духовенства, папского двора и даже людей светских. Образованная Германия раскололась на рейхлинистов и антирейхлинистов.

И вот в конце пятнадцатого года на книжном рынке появляется собрание писем, адресованных Ортуину Грацию, кельнскому поэту и богослову, едва ли не самому рьяному из антирейхлинистов. В те годы люди любили по разным поводам писать письма, и корреспонденты, представленные в сборнике, приветствовали и поощряли славного Ортуина в его богоугодном деле. Благие свои мысли они излагали без обиняков, что называется резали правду-матку, и когда книжка появилась, немалое число противников Рейхлина порадовалось, что наконец-то этим ученым мудрецам, неведь что о себе воображающим, отвечено напрямик, без глупых ужимок вежливости.

Правда, иных чрезмерная прямота шокировала. Уж очень неприглядны оказывались и пишущие, и адресат. Доводя обожаемые исконные установления до абсурда, почитатели Ортуина как будто нарочно демонстрировали их нелепость. Один из пишущих, к примеру,

утверждал, что Гаю Юлию Цезарю, поскольку он всегда был на войне и вообще был поглощен великими делами, на занятия науками времени хватить не могло и, стало быть, выучить латынь у него не было возможности. А отсюда следует, что известные «Записки о галльской войне» написал не сам римский полководец, а кто-то другой. Собственная латынь пишущих была при этом исковеркана сверх всякой меры. Но что поделать, рьяные защитники мракобесия всегда обнажали его духовную убогость убедительнее самих пронзительных недругов.

Вся Европа потешалась. Письма «темных» людей — слово «темные» обозначало и никому не ведомые и ничего не ведающие — издавали и переиздавали, их увозили во Францию, в Италию, в Англию. Лишь в семнадцатом году, когда вышла вторая часть, полная уже неприкрытых нападок на духовенство, все поняли, что сочинял эти письма ядовитый сатирик. С тех пор темным человеком, обскурантом, стали называть всякого невежественного гонителя духовной свободы.

Письма темных людей сочинили по преимуществу Ульрих фон Гуттен и его старый друг Крот Рубиан. Острее, резче, язвительнее о церкви ни до той поры, ни после — пока не явился Вольтер — не писали.

Сатира заставляла смеяться, но отнюдь не настраивала на веселый лад. Вышучивая мракобесие, авторы не умаляли его разрушительной силы. Полный неприязни к папству Гуттен не отказывал себе в удовольствии эту неприязнь выказать, но метил он все же не столько в папу, сколько в церковь, в духовную корпорацию.

Темные люди нападают на папу, он ослабел и даже не смеет по настоящему одернуть покровителя иноверцев Рейхлина, да и вообще не пристала церкви терпимость к гуманистам. Духовенство в ту пору до конца осознает себя сословием и поступиться своими интересами не позволяет и собственному главе.

Гуттен это сословие ненавидит, ненавидит попов и все поповское и знать поначалу не хочет различия между попами. Споры Лютера с папством тоже кажутся ему сперва лишь поповской распрей. На что же и нужен гуманизм, если не на то, чтобы очистить Германию от попов, освободиться от поповского ига!

Но постепенно выясняется, что узкие кучки интеллигентов — интеллигент тогда еще редкая птица — не могут своими силами освободить народ, сорвать с его шеи ярмо католического клира. Освобождение Германии под силу лишь всей Германии. И когда Реформация оказывается движением всего народа, когда обнаруживают, что в отвлеченных лютеровых формулах есть земной смысл, Гуттен, не раздумывая, примыкает к реформаторам, вновь показывая способность мыслить конкретно. И писать он начинает теперь по-немецки, и переводит свои латинские трактаты на родной язык.

Родной язык, родная страна, — Гуттен был из первых, кто стал придавать значение этим категориям. О том, что великий Эразм был голландцем, вспоминают только теперь — на родине ему ставят памятники, а тогда он был гражданином мира и принадлежал лишь республике ученых, жил во Франции, и в Англии и в Германии, нигде не вмешиваясь в судьбу и не сочиняя иначе как по-латыни.

Гуттен и тогда был немцем, с самого начала — немцем, страдая от того, что образованные итальянцы презирали немцев, как варваров. Даже мечтая об успехах в науке, он ставит себе целью «не уступить никому в Германии», забывая об общей системе счисления.

А ведь в политическом смысле Германия была тогда еще довольно туманным понятием, существовали лишь десятки больших и малых княжеств, а формально объединяющая их империя даже именовалась Римской. Гуттен ни о чем так не мечтал, как о том, чтобы сделать формальность реальностью и обратить сонм княжеств в единое национальное государство.

Но никакой национальный дух не воспаряет сам из себя. Для историка он первая примета общественно-го кризиса: внешнего — то есть ощущения нестерпимой зависимости от иноземцев, или внутреннего — то есть крушения социальных сил, отождествляющих себя с народом.

Рыцарство в ту пору и рушилось. Его воинская доблесть никому уже не была нужна. Явившийся через столетие Дон Кихот прежде чем стать смешным должен был остаться без дела, выпасть из обыденной жизни, а это как раз и произошло за сто лет до его явления, когда исход войны вместо отважных всадников на красивых конях стали решать цепи пехотинцев сперва с луками, а вскоре с огнестрельным оружием в руках.

Изобретая порох, легендарный Бертольд Шварц, подобно Эйнштейну и Винеру, сделал больше, чем предполагал. Очередная, пусть маленькая, научно-техническая революция опрокинула целое сословие, без которого жизнь до того казалась невыносимой, обрекла его на чисто паразитическую роль. Отступить было некуда. Но кто же хочет быть вычеркнутым из жизни? Собственная гибель начинает казаться гибелью мироздания, гибелью страны, гибелью общественного строя.

Рыцарю Ульриху фон Гуттену унижение немецкого рыцарства казалось уничтожением немецкого народа. Вот он и грезил о сокрушении князей и об единой империи, веря, что на деле она будет дворянской республикой.

Если бы даже мечта его осуществилась, как от земли до неба оказалась бы она далека от надежд Гуттена. Император сам желал укрепления своей державы, и, уже начавший в ближайших, австрийских землях укреплять централизованную власть, он вряд ли царствовал бы, не управляя. Кто знает, не увидели ли бы мы и впрямь немецкого Ивана Грозного, окажись рыцарство чуть посильней, а разнообразные его противники чуть послабей?

Поначалу обстоятельства, казалось, благоприятствовали. Старик Максимилиан отдал богу душу, и спор об имперской короне завязался меж его внуком Карлом и французским королем Франциском Первым. Рим стоял за Франциска, и пошли слухи, что Карл симпатизирует гуманизму, а брат его Фердинанд, позднее сменивший его на троне, чуть ли не сам гуманист. К тому же, новый друг Гуттена, бесстрашный рыцарь Франц фон Зикинген, которого звали к себе оба претендента, твердо стоял за Карла и, как рассчитывал Гуттен, мог на него повлиять. А когда Карл взял верх и был избран императором, Франц фон Зикинген стал его полководцем и советником.

Тут-то Гуттен и отправился в Брюссель, надеясь втолковать юному государю, где его враг — в Риме! — кто его друзья — рыцари! — и что ему надлежит делать. Идеи были сперва достаточно дипломатичны. Еще не перевернуть все религиозные порядки, а только отложиться от Рима, объявить немецкую церковь автономной, чтобы немецкие деньги оставались в Германии. В Англии подобная мысль владела королем Генрихом Восьмым, пятнадцатью годами позднее провозгласившим себя главой церкви. Выгода от идеи Гуттена была бы несомненна, будь Карл лишь германским императором. Но не зря ведь он потом говорил, что в его империи никогда не заходит солнце. Разрыв с Римом укрепил бы его в Германии, зато ослабил бы в других землях, тем паче, что папа Лев X — он сам был прежде гуманистом и в случае надобности вспоминал об этом — уже усомнился в законности испанской инквизиции, главной опоры тамошнего трона Карла, а стало быть, и его заокеанских владений.

Гуттен уехал из Брюсселя ни с чем. А его тем временем потребовали к ответу за дерзкое неуважение к святейшему престолу. Папа настаивал, чтобы его выдали Риму. Лишь в замке Зикингена мог он чувствовать себя в безопасности. Там, в Эбернбурге, он и укрывался,

когда неподалеку, в Вормсе, собрался в январе двадцать первого года имперский рейхстаг, чтобы навсегда покончить с лютеровою ересью. Лютера папа перед тем отлучил от церкви, а Карлу обещал поддержать его претензии на Милан, да и от сомнений в законности испанской инквизиции готов был отступить. Поэтому рассуждать с еретиком не было никакой нужды, тем более что Лютер сам не раз говорил, что его не переубедить. На рейхстаг его и звать не стали. Представлявший папу Иероним Александр произнес громовую трехчасовую речь, демонстрируя собравшимся, сколько зла таится в лжеучении саксонского монаха. Оставалось его единодушно осудить. Но императору уже нельзя было действовать столь откровенно, и Карл внял голосам представителей сословий, склонявшихся к тому, чтобы Лютера все же выслушать. Этого требовал в гневных посланиях и Гуттен.

Лютера вызвали в Вормс и с места в карьер спросили, все ли свои сочинения он поныне признает справедливыми или же готов отречься от зловерных выдумок. Выслушивать его доводы все-таки не стали, и без того каждому ясно, что они несогласны с учением святой церкви, но ему милосердно дают возможность не упорствовать в ереси. Лютер попросил на размышление сутки, а на следующий день, 18 апреля, объявил, что возьмет свои слова назад, если они будут опровергнуты ссылками на Священное Писание. Это была, конечно, неслыханная дерзость, ибо святая церковь лучше кого бы то ни было понимает Священное Писание, а ежели там что и не так сказано, то не всякое слово, как известно, в строку пишется, между тем как церковь права всегда.

Но Лютер недаром был сыном рудокопа — чтобы добывать из недр земных ценную породу надобна настырность, и саксонский монах был упрям и стоял на своем. Начинало тянуть дымком. Но хоть прошло сто лет, Богемию еще помнили, и мысль о новом Жижке

в ответ на нового Гуса побуждала к осторожности. Лютеру дали выехать из Вормса, а он в письме к Гуттену еще жаловался на немилость императора. Надежды на императора таяли. И мысль Гуттена обратилась к оружью.

Пробивается первый ручеек крови, которая вскоре зальет Германию. Он пробивается в посланиях Гуттена, но Гуттен не самый неистовый, — его потом упрекают, что он только говорит и ничего не делает. Подобные упреки тем более могли быть брошены Лютеру, который и впрямь хотел не кровопролития, а согласия с князьями. Они тем более основательны в отношении Эразма, считавшего, что церковная реформа имеет смысл и шансы на успех лишь в согласии с папой, а от Лютера усердно отрекавшегося. И все-таки попреки напрасны. Битвы начинаются в умах. И не только в умах теологов и философов, добирающихся до корней, а в уме всякого человека, наталкивающегося в обыденной жизни на несообразности, не вдруг осмысляемые.

Ни один рассказ о Реформации и крестьянской войне не обходится без гневных слов об индульгенциях, о торговле отпущениями грехов и деньгах, текущих в папскую казну. Церковь грабит народ, попы набивают карманы, как тут не возмутиться! Все верно. Но мы обычно упускаем из виду, что торговля индульгенциями не только повод возмутиться, но и повод задуматься. Церковь дает отпущение грехов не только за деньги, она дает его верующим и даром. Да и самый грех уже как бы не грех, коли совершен по велению церкви и ей в угоду. Понятие о нравственности просто до примитива: что велит церковь, то и нравственно.

И между тем как грехи, совершенные с благословения церкви, становятся все более заметны, в мозгу верующего человека брезжит мысль: а ведь перед богом каждый предстает собственной персоной, выходит, за свои деяния отвечать потом придется самому. Хорошо солдату ссылаться на приказ командира, особенно если

командир еще не отставлен, а что как бог скажет: «Была тебе, дескать, дарована бессмертная душа, и, стало быть, ей, не чьей-нибудь, а твоей душе и гореть в аду, коли грешен». Церковь учила, что в ее закромах есть несметный запас добрых дел, совершенных святыми, которого она не пожалеет, чтобы перевесить самые гнусные преступления верных или не скупящихся людей. Конечно, недоверие к тому, что бюрократическая машина царства небесного сработает по указанию земной церкви, еще далеко от разочарования в религиозном мировоззрении. Однако мысль о личной ответственности перед богом — это все же мысль о личной ответственности.

Покуда мир невелик и грехи сообразно с этим наглядны, церковь как посредник весьма удобна. Недаром индульгенции широко раскупались. Но по мере того как человек вовлечен в водоворот, выносящий за пределы села или цеха, и на него падает тяжесть соучастия в том, что не им решено и не ему нужно, уже не он на церковь, а церковь и князья на него взваливают груз своих грехов, воздаяние за которые дает себя знать, не дожидаясь перехода в мир иной. Тут рождается сомнение в выгодности сделки, возникает желание обособиться, остаться с богом один на один, то есть самому решать свою судьбу. Не Лютер его придумал. Оно в ту эпоху возникало и до него и после него. Оно захватило и светский мир, и когда Францу фон Зикингену напомнили, что ему надлежит слушаться императора, он не затруднился ответить, что бывают случаи, когда лучшим образцом послушания является непослушание. Но стремительнее и раньше всех на судьбу наседали Гуттен.

В начале двадцать второго года все как будто улеглось, и Карл отплывает в Испанию, ведь и там свои заботы, оставив в империи правление, где представлены курфюрсты, прочие князья, прелаты и, хоть и весьма умеренно, города. Обошли рыцарей, а о крестьянах нет речи. Франц фон Зикинген еще после Вормса послан

воевать с Францией. Гуттен, которому болезнь мешает следовать за другом, сыскал себе новое убежище. Между тем неудачи на войне и последовавшее за ними охлаждение императора подогревают решимость Зикингена внять наставлениям Гуттена.

В августе двадцать второго года он созывает в Ландау собрание свободных рейнских рыцарей и становится во главе учрежденного ими союза. Он собирает войско. Никто еще не знает зачем. Считающийся просто рыцарем, он посильней многих князей, он — императорский полководец, и ходят даже слухи, что рыцарей против князей он вербует с тайного согласия императора, который, не желая ввязываться в распрю с вассалами, очень не прочь, чтобы верный Франц их приструнил. Сопровождаемый этими слухами Зикинген идет на Трир. Трирский курфюрст — лицо духовное, архиепископ, враг реформаторов, и к тому же как будто не слишком силен.

Однако пятикратный штурм ничего не дает. Напрасны возвания, летящие в город вместе с пушечными ядрами. Бесплодны уверения, что война идет лишь против попов. Светские князья приходят на помощь князю духовному. Зикинген отступает, его замок разгромлен, он умирает от ран. За осуждением «лже-папы», как называли Лютера, следует поражение «лже-императора», как называли Зикингена.

Надежды Гуттена рушатся мгновенно и окончательно. Никто не шевелит и пальцем, покуда князья добивают рыцарей, ринувшихся в атаку. Ни горожанам, ни крестьянам, в которых наш герой сперва трезво видел врагов, а после усердно старался обрести друзей, рыцарские вольности ни к чему. Кто же и заставляет мужика гнуть спину, если не «свой» дворянин? Так стоит ли класть голову, чтобы ему вольней было командовать?

В самых дерзких своих возваниях Гуттен и словечка не вымолвил об отмене феодальных повинностей.

Красивая дворянская демократия, сугубо национальная, обрубившая жадные длани Рима и умерившая аппетиты светских князей, должна была стоять все на тех же мужицких плечах. В буйном всплеске, вздыбившем Германию в первой четверти века, мысль Гуттена рвалась к обновлению, а душа тянулась вспять и жаждала продлить то, что исчерпало себя. Нагляднее такая двойственность не проявлялась, пожалуй, до него в истории человечества ни разу, и объяснение этому в особых немецких обстоятельствах.

Абсолютизм в разных странах сходен, притом что феодальная реакция не с одинаковой быстротой догадывалась использовать для укрепления своего могущества плоды новых, буржуазных отношений. Абсолютные монархи как будто не похожи друг на друга: один — аристократ с головы до ног, изысканный и высокомерный, другой подобен голландскому мастеровому, прост в обхождении и на всякую работу горазд. Но назначение того и другого проясняется, если взвесить права приобретенные или потерянные при них крестьянством, измерить рост или убыль народонаселения и сосчитать, сколько мужиков, не получая за труд ни гроша, оплатило своими жизнями поныне пленяющие современного человека воистину прекрасные памятники, по ним почитающегося блестящим царствования.

В Германии, которая не стала единой, не был единым и правящий класс. Абсолютизм здесь раздробился между князьями и князьками, и у мелкого дворянина не было сулящего фантастический взлет пристанища, каким во Франции или в России всегда оставались двор и армия. Ничего, кроме рабского прислужничества князьям, на триста лет вперед немецкому дворянству не оставалось. Вот Гуттен и силился заранее преодолеть эту жалкую участь, без остатка выплескивая свой бесстрашный дух. Он был Дон Кихотом, над которым еще не смеются, которого убивают.

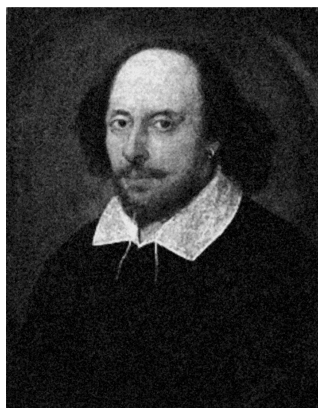
Впрочем, убивать его уже не было надобности. Неизлечимо больной, он еще некоторое время скрывался в Швейцарии. Осторожный Эразм ушел от свидания с ним, и его приютил в Цюрихе швейцарский реформатор Цвингли. Остров Уфенау на Цюрихском озере, где хотелось отдохнуть и чуть подлечиться, оказался последним прибежищем. Там, в конце августа — точный день неизвестен, в двадцать третьем году Гуттен умер, не достигнув тридцати шести. На могилу положили камень с латинской надписью, но камень скоро пропал, и место погребения затерялось. А два года спустя началась крестьянская война, и память о рыцарском движении потонула в ее бурных волнах.

Но сколь ни печален и безнадежен конец Гуттена — он осмелился быть обличителем папы, учителем императора, врагом князей. Он остался один и все же осмелился остаться собой. Поэтому смерть не завершила его жизнь в людской памяти.

Написано в 1965 г. Публикуется впервые.

«Ромео и Джульетта»

Литературный оригинал и балетное переложение



Вильям Шекспир (1564–1616)

Большинство современных сюжетных балетов опирается на литературные первоисточники. При балетизации, то есть приспособлении к многомерному музыкально-хореографическому построению, трансформируются и первоначальная фабула, и значимость уцелевающих в новом контексте эпизодов. Возникает вопрос о мере соответствия балета первоисточнику, вопрос не пустячный, ведь балет, сохраняющий зачастую даже первичное наименование, уже этим внушает мысль о своей адекватности роману, поэме или пьесе, которыми вдохновлен. И, конечно, зритель вправе такой адекватности ожидать.

Ирония, однако, в том, что она приходит лишь туда и опознается лишь там, где сознают, что адекватности этой надлежит проявиться в иной сфере, в мире иных

законов и по старинному слову рабская верность тут означает рабскую измену. А свободная верность, смело переступая через природные особенности первоисточника, принадлежащего другому искусству, в новом творении с новым естеством стремится удержать не тело и плоть, но душу и суть его — то, чем он живет и привлекает сердца.

Новая, осуществленная Ю. Григоровичем постановка балета «Ромео и Джульетта» на музыку С. Прокофьева, заменившая на сцене Большого театра прежнюю, принадлежавшую Л. Лавровскому, перенесенную перед тем на сцену Кремлевского дворца съездов, стала примером свободной верности первоисточнику. Она побуждает задуматься разом и о сегодняшних возможностях хореографического театра, и о содержательной емкости старой трагедии, ибо здесь они воистину питают друг друга.

Принято отмечать, что в первой из великих трагедий Шекспира, в отличие от последовавших за ней, еще теплится радостное дыхание его ранних комедий. Поверить в это мешает нагромождение трупов. Убиты Меркуцио, Тибальд, Парис, Ромео и Джульетта. И все-таки трагедия о несчастной любви излучает свет — вера в человека жива.

Исторический колорит несколько затемняет содержание. Во вражде Монтекки и Капулетти видят сколок с войны Алой и Белой розы, но перед нами не памфлет, обличающий феодальные распри. Поэт Возрождения отвергает не пороки феодального мира, а его установившийся уклад, в котором нет места всему истинно человеческому.

Семейство Капулетти — не свора средневековых разбойников. Даже к Тибальду это определение приложимо с оговорками. Тем более не подходит оно к добропорядочному синьору Капулетти и его энергичной супруге, хлопочущей о счастье дочери. С таким трудом

это счастье устроили! Нашли великолепного жениха, красавца, благородного, богатого, прекрасного человека, лучшего не сыскать! Они ведут Джульетту к браку как к безупречному способу устроить жизнь. Действительно, в соединении Париса и Джульетты есть все для счастья, все, кроме внутренней необходимости быть вместе. Поэтому Парис, при всех его достоинствах, выведен безликим. Синьора Капулетти с легкостью заменила бы его любым другим, лишь бы тот был столь же красив, столь же богат и столь же порядочен — последнее тоже необходимо, нельзя же доверять родное дитя бог весть кому!

Нет оснований думать, что Джульетта, не встретив она Ромео, избегла бы общей участи девушек своего круга устроить счастье по родительской воле или по воле обстоятельств, что то же самое. Что бы с нею в этом случае стало — сюжет особый. Шекспира он не занимает, им через триста лет займется Лев Толстой.

Джульетта встречает Ромео, не успев обвенчаться с Парисом, лишь обещав матери подумать об этом браке. И пустой, казалось бы, встречи довольно, чтобы рухнула с таким усердием возведенная постройка! Ромео и Джульетта с классической полнотой исчерпывают шекспировское представление о любви. Они ни на мгновение не отступают перед внешним разумом, не ищут компромисса с общепринятыми понятиями. Они сполна отдаются неожиданной сердечной склонности, не слишком раздумывая, куда она их приведет.

«Ромео и Джульетта» не столько историческая, сколько нравственная трагедия. Поэтому она, так же как «Отелло», особенно прочно укоренилась на современной сцене. Заключенный в ней нравственный парадокс продолжает быть актуальным. Шекспировские любовники преступили все обыденные нормы, они ведут себя с непосредственностью героев старинной итальянской новеллы, почитаемой чуть ли не панегириком распут-

ству. Вместе с тем едва ли в мировой литературе сыщется более яркий случай взаимной преданности и верности. Все дело в том, что нравственность здесь определяется не отвлеченным долгом, а полнотой и правдой любви.

Кодификация дозволенного и недозволенного, неотделимая от брака — делового соглашения, за который ратуют старики Капулетти, смешна для взаимного чувства. Джульетта готова умереть, лишь бы не быть женой Париса. Но не потому, что страшен грех двоемужества или измена возлюбленному, она принимает свое решение дважды — второй раз, когда Ромео уже нет в живых, и все потому, что благополучная жизнь с Парисом или с кем-то другим была бы для нее изменой самой себе.

На место внешней нравственности всеобщего суждения, приличия, обряда Шекспир ставит нравственность реальных отношений. Он не договаривает еще с толстовской беспощадностью, что замужество без любви — та же проституция, только с постоянным клиентом, хотя бы платой оказывалось не золото, а косвенные блага или даже само положение замужней дамы, но он отвергает эту участь для своей героини с тем же негодованием и той же брезгливостью.

Поэтому самое существенное в характере Джульетты заключается в открытом сердце, в доверии к своей любви и решимости следовать ее призыву. Красивое лицо, стройная фигура, стилистическая достоверность игры и костюма, даже, страшно сказать, возраст актрисы, играющей четырнадцатилетнюю Джульетту, — все окажется малозначимым, если хоть на мгновение потухнет сжигающий Джульетту пламень того, что ее разумным отцу и матери представилось бы безумием и распущенностью.

В этой ранней трагедии шекспировские герои не обретают еще будущей многоликости. Рядом с Офелией Джульетта может показаться вульгарной. Ее натура

более цельная. Она любит, и все тут, все в этом. За свою любовь она сражается с не меньшим — с непривычки кажется, что даже с большим, — пылом, чем Ромео. В этом самый резкий вызов Шекспира Средневековью, сделавшему из женщины божество, но проглядевшему в ней человека. Поэтому Джульетта — первое лицо трагедии.

Ромео и Парис постигаются не в сопоставлении достоинств, но в сопоставлении их любви. Ведь и Парис по-своему любит Джульетту. Она нравится ему, она привлекает его, она возбуждает желание обладать ею. Все это как будто свойственно и Ромео. Но существенно, что Парис ругает за свое чувство перед родителями Джульетты, к ней он обращается, лишь вооружившись их благосклонностью. Поначалу старик Капулетти еще советовал достойному жениху добиться приязни дочери, но так не случилось, отец стал понуждать дочь, а Париса это не смутило. Симпатии Джульетты его не чересчур занимают. Парис в таких отношениях не только с Джульеттой, но с миром, и сами его достоинства внешнего свойства. Он выступает в трагедии благородным, элегантным, чуть не изысканным. Но Шекспир, великий знаток человеческой души, молчит о его душе. Ее могла бы, да и то после свадьбы, увидеть одна Джульетта. Что бы ей открылось? А ведь если не считать Париса заведомой пустышкой, открылось бы иное, чем видится!

Ромео ненамного красочней Париса. В нем видны еще любовники ранних шекспировских комедий, достаточно традиционные. Для столь популярного на театре сопоставления его с Гамлетом нет серьезных оснований. Но если Ромео все же принадлежит к самым популярным героям великого драматурга, он обязан этим не только любви Джульетты, но и самому себе.

Уже увлекшись Розалиндой, Ромео не только любит, но и «томится тоскою по любви». Примечательно, что

влюбленность эта, встреченная мраморной холодностью избранницы, которую даже не понадобилось выводить на сцену, рассеивается как дым, и после появления Джульетты никто о ней всерьез не вспоминает. Ромео ищет не женщину, но женскую любовь. Он ждет не уступки, но ответа. То, чем готов довольствоваться Парис, для него не имеет самостоятельной цены. Знаменитая сцена на балконе тем и важна, что в ней, вероятно, впервые так явственно взаимность выступает как обязательное условие человеческой любви. Ромео говорит с Джульеттой, подслушав ее невольные признания, а она возобновляет их, откликаясь на его клятвы, от которых сама же удерживает, — искренность Ромео очевидна и так.

Без этого взаимного тяготения любовь Ромео и Джульетты не была бы бессмертной. Останься Джульетта холодна, быть бы ей очередной Розалиндой, влечение к которой, пусть сопряженное с острыми страданиями, недолго бы прожило. Но любовь окрыляет любовь. У Шекспира взаимность придает чувству каждого из героев новую глубину, она-то и превращает симпатию, увлечение, влюбленность в любовь, делает каждого необходимым другому настолько, что смерть одного ведет к самоубийству другого.

Белинский писал, что счастье Ромео и Джульетты своей невероятностью заставляет предугадать их гибель. В этом есть доля правды, хотя причина гибели героев не только в суровости века, а вообще в жестокости своекорыстия, которое попирает всякие иные устремления личности. Недаром шекспировский сюжет так охотно подхватывался и перелagался на иные нравы множеством позднейших авторов, вплоть до современных американцев Л. Бернштейна и Д. Роббинса с их «Вестсайдской историей».

Потому и Тибальд для нас не просто переживший свое время феодал, осколок грубой старины, но человек

неумирающей прямолинейной трезвости. Он лишь бесстыдно обнажает все то, что в домах Монтекки и Капулетти окутано мягкостью и даже искренними сожалениями по поводу жестокости обычаев, которым приходится следовать. Многократно отмечалось, что весельчак Меркуцио, самая «возрожденческая» фигура трагедии, а быть может, и всего Шекспира, падает мертвым от руки Тибальда. Так что и смерть Ромео и Джульетты не следствие простого недоразумения.

Тибальд, погибший до них, да еще от руки самого Ромео, — воплощение того, что их в конце концов погубило. Он как рыба в воде в мире повседневного зла. А шекспировских любовников отчасти губит их неумение осознать свою отчужденность и противоположность миру, в котором они живут. Они и вдохновляющий их патер Лоренцо надеются в нем уцелеть, и без этой надежды пьесы бы не было. Но нереальна такая возможность не просто от невероятности счастья: нет оснований думать, что супруги Капулетти и, точно так же, супруги Монтекки не были счастливы друг с другом. Однако юные герои ищут счастья уже не только в своем кругу, им для счастья нужна вся Верона, в конечном счете весь мир. Но Верона расколота на два лагеря, которые хоть и стоят друг друга, — один другому враждебны. Взаимности любовников противостоит разобщенность кланов как неизбежность своекорыстного мира. Стоит закрыть глаза на одну из сторон этой коллизии, забыть, что Ромео и Джульетта любят и не могут жить врозь или что кланы Монтекки и Капулетти не могут примириться без существенного ущерба для клановых интересов, и мы упустим самое существо шекспировской трагедии.

Шекспироведению знакомы обе эти односторонности. М. М. Морозов подчеркивал: «Влюбленные оказываются бессильными перед судьбой, как бессильна перед ней ученость отца Лаврентия. Это не мистический рок,

но судьба в смысле суммы окружающих человека обстоятельств, из которых человек произвольно вырваться не может». Споря с ним, Б. О. Костелянец пишет: «Разумеется, обстоятельства имеют огромное значение для сцены у балкона. И все же истоки ее драматизма — не столько в борьбе героев с этими обстоятельствами. В большей мере герои тут сами, своими порывами, решениями и действиями эту драматическую ситуацию создают».

Оба исследователя правы, но каждый лишь с одной стороны. Не вздумай Ромео и Джульетта жить, чувствовать, дышать, не считаясь с обстоятельствами, никакой трагедии бы не было. Герои на всем протяжении трагедии стоят перед необходимостью выбирать — следовать ли им за тем, что в них растет и влечет их все дальше, или подчиниться обстоятельствам, тоже проявляющим себя достаточно воинственно. В итоге они идут не туда, куда хотели бы сами, и не туда, куда хотели их применяющиеся к обстоятельствам родители, ужаснувшиеся бы, скажи им кто наперед, куда они толкают своих детей. Но именно в смещении пути выступает смысл происходящего.

Б. Костелянец тонко анализирует нарастание чувства у обоих, заводящее их гораздо дальше, чем им самим за минуту перед тем могло показаться. Он, однако, совершенно не замечает, что, сознавая свое продвижение, влюбленные все время сопоставляют его с «обстоятельствами» и даже на вершине взаимного влечения, решив стать мужем и женой, вполне сознают, что не могут отправиться с этой идеей к родителям, а должны венчаться тайно и сговариваться о том, как подать друг другу весть, «когда и где венчание».

Вся эта сложная система отношений проступает у Шекспира сквозь изображаемые им события и поступки. Но при переводе в балет наряду с возможностью, подобно драме, показать отношения сквозь собы-

тия и поступки, возникает и возможность более прямой демонстрации отношений, опережающих и обуславливающих события и поступки. Лавровский, раньше всех на советской сцене воплотивший балет Прокофьева, добился несомненного успеха, и его постановка слилась в сознании ее современников с музыкой. Однако уже в шестидесятые годы у нас начались попытки иного истолкования сюжета и музыки, и хоть ни одна не сравнилась с работой Лавровского, — что, видимо, и побуждало ее почитателей до поры относиться к новым опытам с великодушной терпимостью, — все же самый факт их появления свидетельствовал, что первый не является единственно возможным.

Григорович, в отличие от предшественников, отстранился от прямого спора с Лавровским. По начальному впечатлению, отнюдь не обманчивому, его спектакль не только другой, но и о другом. Поэтому и не возникает охоты сопоставлять отдельные сцены, ведь в большинстве своем они, даже там, где сюжетные ситуации совпадают, по внутреннему смыслу совсем иные. Спешащие сказать, что оба спектакля значительны и нет нужды их сравнивать, отчасти правы. И все-таки правы они лишь отчасти, ибо Григорович не просто обратился к иным аспектам вечной темы, но совсем по-иному построил свое сочинение. Сравнить все детали подряд тут и впрямь большого смысла нет. Но сравнить принципы построения стоит, ибо тут, более чем где-либо, обнаруживается преобразование балетного мышления за протекшие сорок лет. Перед нами как бы итог балетного энтузиазма середины пятидесятых годов. И примечательно, что, начав тогда постановочную работу на профессиональной сцене с противостояния неудаче Лавровского, с «Каменного цветка», Григорович теперь противопоставляет его удаче. Это, однако, не состязание балетмейстеров, но дискуссия о путях хореографии.

Григорович выступает ныне вроде бы как убежденный традиционалист. Он ставит балет в том смысле, в каком балетом считается «Спящая красавица», по отношению к которой «Ромео и Джульетта» Лавровского справедливо рассматривалось как сочинение дерзко новаторское, едва ли не ломающее привычное понятие о балете. Спектакль Григоровича, напротив, весь в это понятие укладывается, тем более что и лексикон его, весьма широко зачерпнутый из словарных фондов классического танца, не слишком стремится выходить за их пределы, раздвижению которых балетмейстер и сам когда-то отдал немалую дань.

Заимствовав у Петипа понятие о балете, Григорович обратил его в инструмент постижения жизни, далеко выходящей из круга, которым замыкалась прежняя балетность, выходящей даже за горизонт, к которому двигался Лавровский, жертвовавший ради этого нового горизонта традициями балета, право же, известными ему не хуже, чем Григоровичу. Григорович совмещает доселе несовместимое: у самого Шекспира заимствуемое воззрение на жизнь и сугубо балетные методы зрения. От одного этого спектакль становится неожиданным, однако новизна достигается не «жертвами», то есть утратами классической балетности, и не «находками», то есть обращениями к неканоническому лексикону, но переменами в системе мышления, то есть прежде всего насыщением и уплотнением композиции. Для Григоровича балетмейстер не сочинитель движений, подобно тому, как поэт — не сочинитель слов, но составитель движений, в самом буквальном смысле композитор движений. В результате по отношению к «Спящей красавице» спектакль оказывается традиционным не в большей мере, чем революционным, ибо методы композиции перестраиваются и переосмысляются.

Непросты и отношения с композитором музыки. Слов нет, ориентация на первоначальный клави́р при-

близила к композиторскому замыслу, и третий акт — самый наглядный плод такого приближения. Но Прокофьев трактовал Шекспира смело, связывая себя так же мало, как Чайковский в «Пиковой даме», хоть и не перекраивал источник столь очевидно. А по Григоровичу именно Шекспир — Шекспир, а не Маттео Банделло, у которого великий англичанин заимствовал сюжет, — дарует истории «о всевозможных злоключениях и печальной смерти двух влюбленных» бессмертное содержание, подлежащее переносу на балетную сцену. Что же до Петипа, то он для Прокофьева и вообще не был образцом. Строя свои оперы на речитативах, композитор и в балете тяготел к речитативности пластики, и при всех композиционных проступках по отношению к первому клавиру Лавровский к такой речитативности стремился, хотя и обрел ее не всюду, более всего в сцене смерти Меркуцио. Наследство Петипа, тяготение к округлой завершенности форм явно сковывало Лавровского. Неужто же можно приблизиться к Прокофьеву, сознательно взяв Петипа за образец? Не разорвут ли скачущие врозь могучие кони?

Григорович коней удержал, они его не только не разорвали, но занесли в места невиданные, и простой верностью Прокофьеву новизну представшего не объяснить. Верность верностью, с Прокофьевым, третий балет которого он поставил, Григорович почтителен, но совмещая свою почтительность с верностью безмерно далекому от дерзкого композитора академику Петипа. Если еще партию Северьяна в «Каменном цветке» Григорович сочинял, следуя речитативному идеалу композитора, то уже в «Иване Грозном» голоса делались зримыми не в смене оттенков пластики, но в преобразении ломких и подвижных танцевальных структур, не столько непосредственно прослеживающих течение пластики, сколько сопоставляющих ее перемены, запечатленные в крайних точках. Формы, конечно, были иными,

и куда менее округлыми, чем у Петипа, но мышление было, как и у него, танцевальным. «Ромео и Джульетта» с самого начала — поле сугубо танцевального мышления.

И опять нужна оговорка. Поклонники нового балета успели уже похвально возгласить, что в нем все танцуется. Это истинная правда, но только само по себе еще никак не добродетель — давно уже не господствуют у нас пантомимические «семафорные» балеты. Нынче везде все танцуется. Кажется, даже в соответствующих вузах стали учить, что все должно танцеваться, да только, похоже, позабыли объяснить, зачем. В новой работе Большого театра вопрос о назначении танца ни разу не возникает, ибо всюду танец свое-то назначение и исполняет, и лишь в свете этой очевидности понятно, что здесь блестяще удалось. А ведь самая главная удача в том, что точка отсчета не в оригинале Шекспира и даже не в музыке Прокофьева, а в целостности и смысле хореографического творения, которое, встретившись с музыкой Прокофьева, как бы заново и по-иному рождает когда-то уже рожденное в чужом сюжете Шекспиром. Перед нами не спектакль, где все танцуется, а балет.

Сперва кажется, что хореограф подчеркивает это даже несколько нарочито. Открывается занавес, и рядом с возникшим на сцене в тот же миг юношей — Ромео — возникает девушка в розовой тюнике, которую мы, не успев разобраться, готовы принять за Джульетту, и впрямь позднее появляющуюся одетой совершенно так же. Мечта о Джульетте, как и у Шекспира, опережает реальность, за первой девушкой, отвлекая взор юноши, появляется другая, третья. В программе сказано, что это «грезы Ромео». Но «грезы» эти возобновляются и при свидании на балконе, и в келье патера Лоренцо, из их сонма возникнет перед не знающей как быть Джульеттой возлюбленный, память о котором

укрепит ее решимость, потом они в миг последнего свидания появятся в склепе, потом склонятся над опустевшим ложем и растворятся совершенно, когда великих влюбленных не останется в живых.

Грезы! Но эти грезы остаются самой существенной из реальностей спектакля, и их исчезновение знаменует смерть. Да не грезы, конечно, это, а зеркало души, внутренней жизни, и не одного Ромео, но вместе с ним и Джульетты, их общей жизни, их единой души, в которой загорается и светит любовь. Согласно формальному анализу налицо традиционный прием отображения души в кордебалете, известный по белому акту «Лебединого озера» и даже ранее, которым Григорович не раз пользовался в своих балетах, придавая важному герою особенный кордебалет. Последнее было его новацией, однако доселе такой кордебалет вполне укладывался в систему возникавших на сцене реальных отношений, а если уж не укладывался, то откровенно переносился в картину сна, видения, подобного знаменитому видению Мехмене. На сей раз, однако, нет ни того, ни другого. «Грезы» Ромео не образуют обособленных картин, но и никак не укладываются в систему имеющих будто бы место событий — ни на свадьбе, ни на похоронах фантастические существа покамест не смешивались с реальными людьми, а у Григоровича, напротив, эти светильники любви в розовых тюниках никак не обособлены от вполне реальных вроде бы персонажей.

Дело, однако, не ограничивается уравнением событий реальных и душевных. Сами реальные события тут повернуты необычно, чем более всего и обозначается принципиальное отличие от балета Лавровского. Душевная жизнь, и весьма ощутимая, была ведь и там, и не стоит отступать от давних впечатлений, где сквозь парадные выходы гостей, сквозь искристую тарантеллу, сквозь церемонии веронских патрициев проступали

душа Джульетты, душа Меркуцио, душа Тибальда. Отличие сосредоточено в слове «проступали». На сцене своим ходом шли события, вполне земные и вполне бездушные, а замешанные в них герои как бы тайно и исподтишка открывали, каково им в этих событиях участвовать. События, занимавшие у Лавровского первый план, на котором они разыгрывались с изяществом, теперь отнесены куда-то вглубь, а то и вовсе убраны со сцены, отданной тому, что прежде должно было прорваться сквозь внешний ход вещей, а ныне призвано открыто и в полный голос изъяслять самые тайные свои побуждения. Григорович начинает там, где Лавровский останавливался, он останавливается там, где Лавровский начинал следующую сцену.

Реальность событий при этом не то чтобы вовсе улетучивается — мы, конечно, вполне сознаем, что произошло, — но в происшедшем существенны становятся уже не подробности происшествия, а приведшие к нему подспудные душевные течения и водовороты, и если здесь существенны оттенки, то именно оттенки подспудного по отношению к событийному ряду. Вот это подспудное, со всеми своими оттенками, и демонстрируется на сей раз, оттесняя событийный ряд на протяжении всего спектакля, а не только отдельных его сцен, как то бывало в старых балетах. Вернее сказать, душевные события преобладают здесь над поступками не только в истории любви, но и во всех прочих человеческих отношениях. От этого друзья Меркуцио, друзья Тибальда и пестрая свита Париса, включающая и сверстников Джульетты, и сирийских танцовщиц, и мавританских танцовщиков, и шутов, оказываются в каком-то смысле не более «реальны», нежели розовые «грезы», соединившие Ромео с Джульеттой. Оттого-то участие «грез» в происходящем и становится по мере движения спектакля все более закономерным и просто необходимым.

Все здесь танцующие не более реальны, чем «грезы», в том смысле, что и сами они отчасти грезы, приливы несвершенного, живущего в сердцах и всякую минуту готового выплеснуться, стать реальностью. Но они и не менее реальны, чем «грезы», которые так вот и выплеснулись, соединив юношу Монтеки и девушку Капулетти. И они тоже выплескиваются в роковые минуты спектакля — в первой же ссоре, или в поединке Меркуцио и Тибальда, а затем Тибальда и Ромео, или в сватовстве Париса. Эти сцены-выплески у Григоровича необыкновенно ярки — достаточно припомнить хотя бы сцену смерти Меркуцио, уже сраженного, подхваченного друзьями и умирающего как бы на кресте, отдавая душу свою за други своя. Сцена его смерти, сцена снятия с креста, впечатляет как чувственное осознание этой истины. Изобретательно решены и оба поединка. Но ведь и у Лавровского эти сцены, пусть совсем по-иному, впечатляли постановочным блеском. Однако там они выросли из угадываемого подспудного хода вещей, а здесь из открыто плещущих чувств, настроений и умыслов, и оттого впечатление становится, не хочу даже говорить более сильным, но более глубоким. Там мы, в конце концов, могли не утруждать себя догадками, и трагический финал второго акта не раз казался досадной случайностью. Чем выразительней его сцены разыгрывались, тем тяжелее была наша досада. А здесь мы с самого начала живем ожиданием схватки, следим за ее подкатыванием и ощущаем ее неотвратимость. Мечи, наяву еще остающиеся в ножнах, в сердцах давно обнажены, и чередующиеся танцевальные пласты сверкают наготой мечей, хоть у танцующих ничего нет в руках.

Григорович то и дело напоминает о преимуществах реальности сердец, реальности убеждений и идеалов над реальностью вещей, реальностью сложившихся обстоятельств и конкретных ситуаций, в которых чело-

век оказывается. Преимуществами и содержательными, и сугубо формальными — большей пригодности для рассмотрения на балетной сцене. Все это ради сопоставления ценностей, открытого выявления разных возможностей и вытекающей из этого необходимости для героев что-то выбирать. Именно в ходе сопоставления разных душевных жизней балетмейстер получает возможность говорить о преимуществе одной перед другой и, в частности, истинного перед обиденным. Сугубо земное практически своим характером противостоит тому, что обречено на гибель из-за душевной высоты и полноты, в окружающем мире немислимым. Не раз Григорович сопоставлял в своих балетах разные по природе варианты любви — самоотверженную любовь Хозяйки Медной горы, все отдававшей уходящему, и семейную любовь Катерины, жертвенное чувство Мехмене и эгоистическое чувство Ширин. Ныне, словно поддразнивая тех, кто попрекал его отказом от характерного, земного танца, он выводит героиню на каблуках — кормилицу. Меркуцио с друзьями разыгрывает с ней интермедию соблазна, отвечающую той «низкой» стихии Шекспира, которую романтическое прочтение при переводе в балет обычно опускает. И сразу после этой плотской сцены свершается венчание влюбленных, живущих в мире «грез», соединяющихся друг с другом не ради наперед сознаваемой конкретной сладости общения, а по смутному чувству, что и самое существование станет врозь невозможным. Следуя Шекспиру, Григорович делает первым лицом трагедии Джульетту, не боясь подчеркнуть прочность уз, которые она разрушает, и очарование жизни, которой она пренебрегает во имя своей любви. В час скорби по убитому Тибальду Джульетта, а не госпожа Капулетти, оглашает площадь неистовым воплем — иначе этот танец не назовешь. Но тем, что рыдает Джульетта, и дочь семейства Капулетти, и жена убийцы, очерчивается объем случивше-

гося, которое предстает уже не как семейная беда, но как всеобщее несчастье.

В этом спектакле точны расстановка и переплетение сцен, переключки и контрасты, тематические и по содержанию, и по лексике. От этого сказанное незаметно накапливается, и чем дальше спектакль движется, тем более он захватывает. Лишь при холодном анализе мы обнаруживаем, что позднейшие впечатления подготовлены предшествующими построениями. Это во многом и делает третий акт, где разрубается главный узел, самым впечатляющим — случай едва ли не первый в истории советского балетного театра. Обычно именно финалы у нас уязвимы. Спектакль Лавровского тоже не исключение — его высшие точки: середина первого и конец второго акта. У Григоровича, напротив, первый акт с его безупречной композицией кажется сперва верхом совершенства, но второй, где намеченные в первом пути развития перекрещиваются, уже этим его в конце заслоняет, однако и, он в свою очередь, меркнет в свете третьего. Повторяю, речь идет не о сопоставлении актов, но о построении спектакля, в котором второй акт опирается на живущее в первом, а третий — на живущее в первом и втором. Не в последнюю очередь тут помогают подчеркнутые в последнем акте антитезы всему звучащему до сих пор.

После многочисленных дуэтов уже па-де-катр Джульетты, Париса и родителей означает брак другого рода, возникающий не по необходимости двоих, но по воле окружающих, не напрасно идущих в одной линии с нареченными. Танец их дышит кротостью и миром, отнюдь не насилием. А когда на следующее утро Парис приходит по обычаю будить невесту серенадой, танцы его свиты создают новый пласт, пропитанный восточными мотивами, столь свойственными ренессансной Италии, и дышащий негой и блаженством. Сирийские девушки и мавританские шуты не просто изображают

это блаженство фактом своего присутствия, но и выражают сладостным духом своих телодвижений. В этот прелестный мир ведет Джульетту Парис. Танцы сириянок, мавританцев и пестрых шутов создают очаг тихого счастья в ненадежном мире спектакля. Нам дано увидеть счастье, которое Джульетта отвергает только потому, что для нее нет счастья без Ромео. Одиночество как обязательное условие легко достижимого счастья мы различаем по асимметричности танцевальных построений, число танцовщиков и танцовщиц в них не совпадает, два и три, три и четыре, кто-то остается лишним. Он лишается, однако, не счастья, заливающего сцену, но только пары, отклика, близкой души. Это мир одиноких существ, довольных собой и своей жизнью, и весть о смерти Джульетты вспарывает этот счастливый мир как противоречащая ему, невыносимая в нем. Однако нам дано все, чтобы с опозданием осознать, что Джульетта не была бы здесь счастлива.

Последняя встреча влюбленных становится метафорой недолгого мира соединившей их судьбы. Джульетта просыпается, когда Ромео яд уже принял, но яд еще не подействовал, и вместо танца Ромео с мертвой Джульеттой перед нами последнее, готовое в любую минуту оборваться живое свидание: оба сознают, что их ждет, и однако счастливы тем непрочным, мгновенным, но не случайным и оттого пронзительным счастьем, составляющим последнюю антитезу надежному одинокому счастью с Парисом, которое мы могли пригубить перед тем. Джульетта умирает потому, что для нее нет жизни без этого зыбкого, но единственного счастья. Зыбкость вместе с единственностью составляет и его вечную привлекательность, и вечную славу. Мертвых Ромео и Джульетту вздымают над головами сбежавшихся родичей, и мертвые они удостоиваются признания, в котором отказано живым.

Как всегда в балетах Григоровича, выдающаяся роль принадлежит художнику Вирсаладзе, создавшему на сце-

не мир, позволяющий думать о реальном месте, где происходили трагические события, и в то же время способный быть вместилищем той материализованной в танце внутренней жизни, которую несут в себе сменяющиеся пласты и полосы хореографии. Сцена затянута сумрачной драпировкой, своим темно-красным цветом выражающей ту повседневную трагичность, которой полон беспощадный мир. Когда сквозь эту драпировку проступают улицы Вероны, или внутренний покой дворца, или церковные своды, сумрачный дух никуда не исчезает, он по-прежнему витает над судьбами, и уже решенными и еще ожидающими приговора.

Но, странное дело, мрачный, глубоко трагический спектакль не рождает отчаяния. Напротив, жизнь, в которой, сколь бы ни была она страшна, хоть на мгновение может вспыхнуть нечто, в чем душа человеческая вдруг вполне себя обретает и говорит полным голосом, становится маняще притягательной. Ради того, во имя чего умерли Ромео и Джульетта, стоило жить — вот неожиданный вывод из танцевальной композиции, в которой шекспировские герои подают пример не только цели, но и цельности.

Разумеется, успехом спектакль во многом обязан исполнителям, а в их числе Н. Бессмертнова и Н. Павлова (Джульетта), В. Гордеев (Ромео), М. Цивин (Меркуцио) и другие яркие артисты, которых здесь невозможно перечислять и оценивать по отдельности, тем более что вся молодая труппа заслужила в спектакле признание не только своей чисто профессиональной квалификацией, но и стилистическим чутьем и способностью к одухотворенности, у некоторых, естественно, большей, но обволакивающей весь спектакль. Исполнение его заслуживает особого анализа, но наш предмет — само новое сочинение.

Было бы наивно утверждать, что оно на вечные времена исчерпало проблемы балетного переложения

шекспировской трагедии. «Ромео и Джульетта» и на музыку Прокофьева, и на другую музыку, конечно, не раз еще будет возникать на балетных сценах. Но спектакль Григоровича, несомненно, ответил долго искавшей выхода потребности заново перечитать Прокофьева вместе с Шекспиром. Это удалось, на мой взгляд, оттого, что новое, отвечающее времени прочтение старинного сюжета переплелось с глубоким раздумьем о современных путях хореографического искусства. Григорович известен как один из крупнейших современных балетмейстеров и у нас в стране, и за рубежом. «Каменный цветок», «Щелкунчик», «Спартак», «Иван Грозный» — яркие примеры его таланта. Но особенно впечатляющие и важные творения возникают у художника на перекрестках, где со спорами о жизни и ее проблемах сплетаются чисто художественные, казалось бы, споры, споры о методах искусства, не оставляя места для недоговоренностей и, тем более, компромиссов. Тут содержание и форма, не имеющие гарантий в привычном, начинают жить одной лишь взаимной опорой, и это их самозащитное слияние вдруг обретает устойчивость, обозначая веху в искусстве и предоставляя размышлять, как искусству после этой вехи жить. Такой вехой стала у Григоровича когда-то «Легенда о любви», такой вехой стало у него «Лебединое озеро», к сожалению, не сбереженное неприкосновенным, в этот ряд ныне входит и балет «Ромео и Джульетта».

Новый спектакль родился в пору очередного кризиса хореографического театра. Заметим, кстати, что в кризисе не следует непременно видеть один лишь упадок. По тонкому замечанию С. Аверинцева, знатока греческой культуры, где это понятие родилось, «кризис — это как бы объективный “анализ”», которому подвергает себя сама действительность, упреждая наши попытки анализа; недаром слово «кризис» означает «суд» и родственно слову «критика». Критика же, хоть и робко,

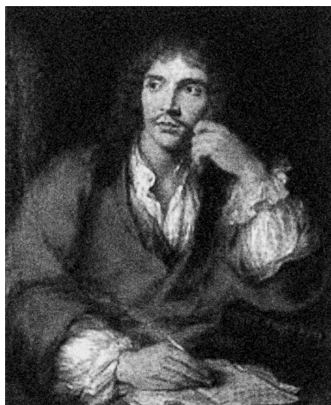
но уже отмечала, что противостояние в балетном театре драматургии и хореографии, некогда обретшее хрупкое равновесие в спектакле Лавровского, за последние годы стало все больше клониться в сторону хореографии без драматургии. Ныне сплошь и рядом произвольные комбинации движений, лишенные какого бы то ни было внутреннего строя и смысла, зато зачастую декорированные фиговым листком сюжета, активно завоевывают балетную сцену, как бы упраздняя нужду в даровании хореографа. В ответ лучшие драматургические балеты прошлого, и прежде всего, конечно, «Ромео и Джульетта» Лавровского, невольно начинают не то чтобы даже идеализироваться, но прямо абсолютизироваться. О том, что при всех своих достоинствах спектакль Лавровского был редчайшим исключением в том художественном течении, которое со временем заполнило сцену натуралистическим бытоподобием, не менее страшным, нежели нынешние бесформенные бессмыслицы, начинают забывать.

Обе нынешние тенденции — и к возрождению драмбалета, и к утверждению «чистой» от смысла хореографии — нашли себе место и в возглавляемой Григоровичем труппе Большого театра: пример первый — «Анна Каренина», второй — «Эти чарующие звуки». Григорович противопоставил новый спектакль и той, и другой, вновь подтверждая свою приверженность классическому наследству. Однако, и это самое главное, новым балетом он наглядно продемонстрировал, что верность традиции — не готовый отлаженный метод создания спектаклей, которым только бери да пользуйся, но самая сложная и трудная для хореографа задача, ибо следовать классическим традициям означает переступить границу, перед которой классики хореографии некогда остановились. Это, в частности, означает распространить методы мышления, сообразно с которыми Перро, Петипа и Иванов строили отдельные картины или отдельные

линии спектакля, на все хореографическое сочинение, придав ему цельность и среди прочего покончив с принципиальным разделением на реальную и ирреальную сферы. Конечно, опытами в этом направлении были и «Спартак», и, еще больше, «Иван Грозный», однако там не было наперед известной каждому и тем ограничивавшей драматической конструкции первоисточника, и потому хореограф мог уверенно следовать логике хореографии, выращая осмысленный и драматичный сценарный замысел всецело из хореографического. Здесь такое решение было невозможно, поскольку ход шекспировских событий так или иначе предначертан, и создание целостной хореографической структуры, без остатка подчиняющейся логике хореографии, представляло задачу несравненно более сложную и вместе с тем принципиально более важную для развития балета как искусства.

Впервые опубликовано в журнале «Звезда», 1981, № 10.

Разбитый алтарь арифметики



Мольер (1622–1673)

Мы привыкли повторять за Пушкиным: «У Мольера скупой скуп — и только». О Дон Жуане «и только» не скажешь, да и о прочих персонажах — тоже. Притом интриги вроде и нет, сцены разорваны, каноны классицизма нарушаются поминутно, и пьеса, родившаяся меж «Тартюфом» и «Мизантропом», даже и в наши дни подчас почитается не слишком удачным истолкованием модного в свое время сюжета. Между тем Мольер здесь не столько противостоит Шекспиру, сколько движется к нему, а может быть, даже и дальше, чуть ли не к Ибсену или Чехову.

Режиссеру А. Эфросу это кстати. Его работы, как правило, — примеры органической режиссуры, живое напоминание о начальной поре Художественного театра, где смысл и цель слагались из множества смыслов и целей, лишь в общем итоге выявляя значимость душевной достоверности каждого эпизода.

По обилию богохульств современники Мольера признали пьесу безбожной, и с ней надолго было покончено. Но безбожие — лишь предварительная посылка драматурга. «Дон Жуан» написан не затем, чтобы выкрикнуть из-под полы: «Бога нет!», но ради отыскания земных основ нравственности. Вот и нет в финале спектакля ни сильного удара грома, ни ярких молний, ни языков пламени, вырывающихся из отвальной пропасти, в которую валится закоренелый грешник. Пропасть эта и впрямь ведь была для Мольера отговоркой, удобной ссылкой на конечное торжество церковной премудрости. А здесь и сам Командор — не статуя в латах, не Время с косою в руках, но господин преклонного возраста, и не «пожатье каменной десницы», а прикосновение слабой руки кладет предел трепыханиям героя. Символ утрачивает сверхъестественный смысл, и еле слышное слово Командора звучит как голос природы вещей.

Художник Д. Боровский и на сей раз исчерпывающе толкует обстоятельства дела. Сцена кое-как обшита деревом, и не сразу поймешь, старинный ли тут храм — на то и витраж, и звучащее временами сладкогласное пение — или сарай, а может, и конюшня... А перед нами и то и другое разом. Храм давно обращен в хлев.

Люди, среди которых является Дон Жуан, ничем его не лучше. Они привычны к злу. Дон Луис, пришедший образумить сына, не слишком надеется на успех. Свою гладкую речь он произносит как налаженная машина. Артист Л. Броневой прекрасен в автоматизме нравоучительности. Но стоит сыну убедительно изобразить покаяние, и выдавший виды старик не знает, как ему быть, совершенная растерянность выдает неподготовленность к желанному благому обороту событий. Один только нищий, живущий в лесу, и вправду верит в бога, да много ли стоит вера, уберечь которую исхитришься лишь вдали от суеты мирской? Для жизни она явно не годится.

Дон Жуан сообразил это задолго до того, как был поднят занавес. У Н. Волкова это до смерти замученный и тяжелый уже на подъем, безмерно одинокий человек, влачащий дни лишь по инерции. При виде привлекательной женщины у него нет причин бежать от соблазна. На какое-то время она все же рассеет ипохондрию. У М. Козакова задора побольше, он ближе к привычному Дон Жуану. Девиц он разглядывает как собиратель редкостей, обнаруживший в комиссионном магазине нечто неслыханное. К стремлению рассеяться прибавляется своего рода стремление к изящному, этакое бытовое эстетство. Но и позерство его героя, как быстро выясняется, — театр для себя. Дон Жуан Волкова стихийнее. Дон Жуан Козакова лучше себя понимает и усерднее глушит одолевающую тоску. Оба, впрочем, наделены обаянием, прельщающим желающих прельститься. Но взгляд со стороны, из зрительного зала, видит и другое.

Отвергая церковные догматы, несообразные с реальностью, безбожник Дон Жуан тем и ограничивается. Отклоняя религиозное истолкование мира, он никакого другого не ищет, и практическим следствием нигилизма становится вседозволенность. Дон Жуан отвергает божественный произвол, противопоставляя ему собственный. Всякую ситуацию он рассматривает обособленно и не заглядывает вперед. Он бесстрашен и потому, что жизнь ему лишь обуза, и потому, что у него хватит умения извернуться в любой переделке. Циник, он не гнушается и лицемерия, если оно сподручнее. Искренность и ложь, всякая в свой час, служат ему с равным успехом. Его религия — арифметика, и, не хуже счетно-решающего устройства справляясь с любой конкретной задачей, он верит — слепая и бессмысленная вера берет здесь реванш, — что мир ему понятен и все ему нипочем.

Сганарель походил бы на господина, кабы не страхи. У Л. Дурова он с самого начала трясется от ужаса, а если

у Л. Каневского еще хорохорится, то все равно тотчас удирает от малейшей опасности и бухается на колени перед неведомой силой. Голова Сганареля полна вздора в силу повседневной зависимости от барина. Куда ему до ловкого Скапена, не говоря уж о Фигаро!

А Дон Жуану сверх сиюминутной прихоти ничего не надо, всякий выход за пределы мгновения отдает для него корыстью. С легкостью отмахивается он от угроз Эльвиры, понимая их и презирая, а вот нежелание вновь отдаться его объятиям, когда любовь ее так явственна, никак ему не взять в толк. Ни Н. Волков, ни М. Козаков не прячут его недоумения. Козакову труднее — его партнерша В. Салтыковская изображает Эльвиру по положению, то есть набожной девицей, похищенной из монастыря. О. Яковлева помнит о характере, помнит, что героиню похитили не против воли, и, догнав сбежавшего любовника, очень полагается на то, что его настигнут воспоминания о прежних порывах и радостях. Когда эта страстная натура не отвечает возобновившемуся желанию Дон Жуана — а ему не понять, что же переменилось, — очерчиваются границы его разумения. Ни с кем не считаясь, он никого и не понимает, уверенный, что все похоже на него и рассуждают, как он.

Одиночество не только исходный пункт, но и неизбежный итог такой жизни. В финале на сцену высыпаяют все действующие лица, и едва Командор касается руки Дон Жуана, все они — женщины и мужчины, близкие и далекие, — исчезают опять. Одиночество становится синонимом смерти. Вера в арифметику терпит крах. Где подсчет, там и просчет. О, не потому, разумеется, что считать не надобно, но потому, что «дважды два — четыре», «дважды четыре — восемь» и прочая повседневная арифметика, на которую полагался Дон Жуан, не избавляет от необходимости понять, чем все же связаны четверки и восьмерки, которые приходится подсчитывать, и на чем все-таки держится

мир, коль скоро догматы всеобщей веры не выдержали испытания.

С удивительной для современного режиссера тщательностью вчитываясь в Мольера, Эфрос позволил себе один смысловой сдвиг. Предавшись восхищению природой человеческой, восторгаясь тем, что голова думает о сотне всяких вещей, Сганарель тут же спотыкается и падает. Эфрос словно бы не замечает столь ехидного опровержения человеческого величия, и Сганарель падает где-то в глубине сцены, стараясь не привлекать внимания зрителей, аплодирующих его монологу. Да и действительно, обыкновенное человек существо или нет — залог его бытия в том, чтобы постигать мир и его законы.

У Дон Жуана, всецело доверившегося естеству, к этому нет ни склонности, ни любопытства, чем, в конечном счете, и определяется поучительный для нас смысл его трагедии. Впрочем, Мольер назвал свою пьесу комедией.

Впервые опубликовано в газете «Смена», 22 ноября 1973 г.

Три столетия жизни



Вольтер (1694–1778)

На склоне лет обзревая написанное — а оно составило в полном собрании сочинений семьдесят томов, — Вольтер, говорят, воскликнул: «С таким багажом до потомков не дойти!» Да и багаж был пестрым: философия не оригинальна — с Кантом не сравнишь, а художественные творения, довольно рациональные, шансов долго жить не имели. Во всяком случае в России в поле зрения широкого, и то не чересчур, читателя уцелели разве что некоторые философские повести. Опять же с Шекспиром не равняем. Тем не менее во влиянии на потомство, по присутствию в его памяти, Вольтер не уступит никому. Слово «вольтерьянство» просто вошло в русский язык и более века обозначало всякое вообще свободомыслие. Да и в наши дни, когда, казалось бы, философия Просвещения, признанным лидером которой он был, да и самая надежда на торжество разума снова, с еще большим пылом, чем в пору романтизма, отвергаются, фигура Вольтера сохраняет власть над умами.

Я гляжу на скептическую улыбку, изображенную Пушкиным, для которого Вольтер в юности был первым поэтом, или на эрмитажного Гудона, и досадую, что на моей памяти в моей стране подобного человека не было. Вольтер пленяет не мудростью или художеством, как Шекспир или Кант, а самым своим примером, самым своим страстным участием в жизни. И дело не только в том, что он был гений, — гениями человечество легко пренебрегает, и Вольтер тоже знал тюрьму и горечь эмиграции, в которой протекла бóльшая часть жизни, и книги его сжигали, и даже отказали ему в праве быть погребенным — пришлось хоронить тайком. Но его пример драгоценен потому, что преодоление феодального порядка — не личное дело. Он помог его осилить родной Франции, а потом то же самое начали другие народы, и опыт Вольтера обнажал проблемы, с которыми в девятнадцатом и двадцатом веках приходилось и еще приходится иметь дело.

Вот, казалось бы, такой наш самобытный вроде бы вопрос — Россия и Запад. Сколько слов, как поныне поносят западников! А Вольтер ведь и был их первым защитником. Только Запад тогда был крохотным, и его еще не называли Западом. Это была Англия, где Вольтеру пришлось скрываться от преследований, да еще Голландия, где он тоже побывал. В Англии он написал книгу, вышедшую сперва в английском переводе под названием «Письма об английском народе» и лишь потом в оригинале как «Философские письма об Англии». Вот ее-то и сожгли на родине. Вольтер противопоставлял Англию родине: в Англии не одна, а множество религий, и государство уже не абсолютистское, и английский крестьянин живет лучше французского, и свободы больше, — как он потом писал: «В Англии никто ни у кого не спрашивает позволения думать». И хоть не все, конечно, ему в Англии было по вкусу, Вольтер хотел для своей страны подобного порядка,

потому что он свою страну любил и желал счастья своему народу.

Конечно, Франция уже давно сама стала Западом. Но можно ли не вспомнить Вольтера, наблюдая, как в других странах — и у нас, и в Иране, и в Китае — вся эта история повторяется, а нас уверяют, что западное нам чуждо?

Или, опять же, борьба за права человека? Разве не Вольтер, именно ради перехода к другому общественному порядку, был ее инициатором? И ведь его дело не ограничилось посмертной реабилитацией Каласа или спасением Сирвенюв. Он обнажил неправомерный характер прежнего уголовного процесса и тем вынудил его изменить. Само появление во Франции правосудия — в большой мере заслуга Вольтера. Он объяснил его как необходимость, и общество услышало. У наших правозащитников удачи лишь частные. Порой даже закон меняют, а практика остается прежней. Конституция не допускает преследования за разглашение наперед не указанной государственной тайны, а суд над Вилом Мирзояновым тянулся долго, и властям в голову не шло, что их неторопливость демонстрирует чисто декоративную природу нашей очередной самой демократической, разумеется, Конституции. А Вольтер бы ткнул им это в нос, показал бы незаконность наших законов, не только сталинских, но и новейших. Но нет у нас Вольтера.

Когда я был студентом МГУ, нам объясняли, что Вольтер, при всех своих заслугах предшественника революции, до подлинно научного понимания истории не дошел и был полон противоречий. Действительно, он часто говорил вещи, кажущиеся несовместимыми. Именно Вольтер — и в исторических работах, среди которых «История Петра Великого» и «История Карла XII», и в общей форме — показал, что история — не случайное стечение событий, а некий взаимообусловленный процесс. Он с особой настойчивостью гово-

рил об историческом прогрессе, в который после происходившего в нашем веке в России, в Германии или ныне в Боснии трудно верить. И он же одновременно написал «Кандида» и высмеял там философа Панглосса, подобно своему прототипу, готового при любом несчастье уверять, что все к лучшему в этом лучшем из миров. Можно, конечно, сказать, что гениальный мыслитель щедро разбрасывал, но плохо связывал свои мысли. Однако лучше бы понять, что за дерзкими мыслями стоят реальные свойства жизни, которые не стоит абсолютизировать.

Двадцатый век не раз демонстрировал крушение разума, и люди отчаивались. А ведь разум терпел поражение там, где его абсолютизировали, где, увлекшись мыслью, в чем-то даже и верной, не хотели терпеть рядом никаких других мыслей, а главное, не видели, где полюбившаяся мысль перестает сопрягаться с реальностью. В сущности, разум проигрывал от недостатка разума. Прогресс пропадал от того, что, как выяснилось, зная прогресса может схватить самая оголтелая реакция. Не зря Вольтер постоянно призывал к терпимости, и не зря его скепсис ставил под сомнение даже и его собственные идеи. Он ратовал за разум действенный, недремлющий, а не однажды утвержденный и догматизированный раз и навсегда. Это-то и вызывало наибольшую ненависть. Он не давал окончательных ответов на естественно возникавшие вопросы.

Отсюда и споры с церковью, стоящей на страже властей (ныне, пожалуй, больше всего и настраивающей людей против него). Что говорить, «Раздавите гадину!» — сказано недвусмысленно. Но ведь в то же время говорилось: «Если бы Бога не было, его надо было бы выдумать!». Вольтер спорил не столько о Боге, не столько о делах небесных, сколько о земном учреждении, сеющем нетерпимость. И вообще-то говоря, стоит задуматься, кто в этом споре был более христианином. В Ветхом Завете, который гонители Вольтера призна-

вали боговдохновенным, прямо сказано: «Все произошло из праха и все возвратится в прах. Кто знает, дух сынов человеческих восходит ли вверх?» Понятно, христианство, живущее верой в вечную жизнь души, уверовавшей в Христа, не принимает эти положения за истину, но они уцелели в Священном Писании, поскольку сомнение — непрменный момент познания, даже и божественного познания. Запрещая сомнения, вы требуете от людей слепоты, а если главное в том, чтобы люди были слепы, то нет и различия между верой в Иисуса с его гуманной проповедью и верой в колдуна, в шамана, в Кашпировского, в Жириновского, в Мавроди.

Не то чтобы Вольтер был вовсе свободен от подобных соблазнов. Надежда на социальные перемены связывалась у него с просвещенным абсолютизмом. Почти как советник нашего президента Андраник Мигранян, Вольтер верил, что диктаторская власть способна сделать общество лучше, чем оно в наличных условиях может быть. Но, в отличие от нынешних сторонников доброй диктатуры, Вольтер держал глаза открытыми, а совесть ранимой, и потому быстро разочаровывался во всех конкретных монархах, на которых сперва возлагал надежды, — и в Людовике XV; и во Фридрихе II, и, уже в конце жизни, в Людовике XVI, у которого разумный министр финансов не мог совладать с интересами правящего класса и вынужден был уйти, что отчасти и ускорило революцию, и уже после смерти Вольтера королю с женой пришлось взойти на эшафот. Монархи вопреки ожиданиям Вольтера преодолеть себя не могли, отчего и погибали. И он силился объяснить им это наперед.

Быть может, гениальность Вольтера больше всего и проявилась в способности глядеть в лицо жизни и сражаться за нее, когда требовалось. Вольтер понимал, что жизнь предполагает ежедневное столкновение с неведомым, что наши знания недостаточны. Он понимал,

что жить, сознавая это, не каждому под силу, и легче свалить решение своей судьбы на других, кому-то довериться. Ощущение того, что «стихия бьет о берег свой», потом с особой силой запечатлел наш великий Тютчев, вымолвивший: «И мы плывем, пылающею бездной со всех сторон окружены». У Вольтера, боюсь, нет столь гениальных стихов, но способностью плыть над «пылающею бездной» он обладал как, может быть, никто в мире.

И сколько бы ни находилось у нас возражений тем или иным суждениями Вольтера, и пусть нас не увлекает его поэзия или драматургия, его пример, пример человека, родившегося триста лет назад и ощущавшего то, что терзает нас поныне, для разумного человека, столкнувшегося с неукротимой стихией, не стирается, не пропадает.

Впервые опубликовано в газете «Книжное обозрение» 22 ноября 1994 г.

Последний рыцарь романтизма



Йозеф Эйхендорф (1788–1857)

Русский читатель, даже и весьма искушенный в поэзии, не знает Йозефа Эйхендорфа. Ни Жуковский, ни Тютчев, ни Хомяков, ни Аполлон Григорьев, ни Фет, ни Блок, так или иначе прикоснувшиеся к немецкому романтизму, его не заметили, им не заинтересовались. Это кажется невероятным, если вспомнить, что в странах немецкого языка Эйхендорф ныне для всех и каждого — один из самых больших лирических поэтов. Но и там величие было ему даровано не так-то быстро, и наше опоздание — дань медлительности его поэтической славы.

Первый сборник стихов Эйхендорфа появился, когда автору было под пятьдесят. Шел 1837 год. За десять лет перед тем уже вышла «Книга песен» Генриха Гейне. Бил последний час романтизма. Стремительное литературное движение, захватившее более трети века, оставляло поэзию Эйхендорфа где-то на втором или даже третьем

плане. Запоздалый сборник стихов, которые с 1808 года печатались в журналах и альманахах, а частью в 1826 году были опубликованы как прибавление к двум новеллам, не изменил места Эйхендорфа в немецкой поэзии. Потом книга была пополнена, опять переиздана, и с тех пор, чем ближе к нашему времени, тем чаще стихи Эйхендорфа выходят в свет. Незаметно он потеснил более ярких и прославленных когда-то современников и предшественников и стал одним из самых читаемых немецких поэтов. Нас занимает сегодня не столько его участь в истории романтизма — быть стиснутым в одном из закутков между Новалисом и Гейне, сколько его поэзия, заслонившая его прозу и драматургию и литературоведческие и прочие сочинения, которых он оставил великое множество.

Йозеф Эйхендорф родился 10 марта 1788 года, за год до Великой французской революции. Он был ребенком, когда ее освободительный дух проник в Германию, когда в ее честь Гегель, Шеллинг и Гёльдерлин посадили дерево свободы. Поначалу на стороне восставших французов были и романтики. Фридриху Шлегелю, их признанному главе, случалось защищать революцию даже от Гете и Шиллера, пугавшихся ее крайностей. В ту пору он был убежден, что на деспотическое правление народ вправе ответить восстанием. Но время шло. Плоды буржуазной революции созревали. Как сказано у Энгельса, «установленные “победой разума” общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»*. Новому поколению было о чем задуматься. Старый порядок был дурен, но за грандиозным общественным переворотом маячили мрачные тени.

Особенно могли призадуматься немцы. Им даже и добрые плоды Нового времени доставались дорогой

* Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 20. С. 268.

ценой. Лишь продвижение войск Наполеона, над которыми по-прежнему парили призывы к свободе, побудило Пруссию упразднить наконец крепостную зависимость крестьян. И все же прогресс, даруемый чужеземными штыками, представлялся народу порабощением. Не только в Германии, в разных концах Европы — от Испании до России, — нашествие Наполеона натолкнулось на сопротивление национальных сил.

Новая волна романтизма в большой мере совпала с сопротивлением завоевателям. Она обозначила подъем национального самосознания. Гейдельбергские романтики многое сделали, чтобы великие памятники литературы, созданной самим народом, стали его всеобщим достоянием. Эйхендорф был юношей, когда Арним и Brentano выпустили сборник народных песен «Волшебный рог мальчика», Гёррес издал немецкие народные книги, а потом и братья Гримм — прославленные сказки.

Национальное освобождение как бы противостояло социальному. Судьба Германии сложилась так, что прекрасное стремление видеть свою страну свободной от иноземного ига заставило многих немцев забыть о тягости собственных феодальных порядков, другие же отстаивали их вполне сознательно. За пределами художественной деятельности мировоззрение гейдельбергских романтиков оставалось консервативным, а подчас и откровенно реакционным.

Йозеф Эйхендорф был учеником и последователем гейдельбергцев. Он и писать начал в Гейдельберге, где продолжал начатое в Галле учение в университете. Правда, сперва он подражал зачинателям романтизма, и подлинное его сближение с Арнимом и Brentano произошло уже в Берлине, куда они перебрались в 1809 году. На первый взгляд идеалы и побуждения Эйхендорфа те же, что у старших друзей и наставников. Присмотревшись, мы замечаем отличия весьма существенные.

Эйхендорф, как и другие гейдельбержцы, был страстным приверженцем попоранного национального чувства. При этом, однако, он держал в руке не только перо, но и меч. Оставив университет, в 1813 году он вступает рядовым в корпус черных стрелков полковника Лютцова, одну из самых отважных частей немецкой армии, в составе которой доходит до Парижа. Горячо призывая немцев взяться за оружие, коря их тем, что они не хотят свободы, Эйхендорф, заглянувший войне в лицо, не скрывает ее жестокости, с внутренним содроганием говорит о жизнях, которые она уносит. Его скорбный, суровый тон чужд запальчивой воинственности, то и дело врывающейся в немецкую поэзию тех лет. Национальное чувство Эйхендорфа носит, так сказать, защитный характер. Он утверждает равенство немцев с другими народами, но не их превосходство.

Любопытно и другое. Потомок старинного дворянского рода, барон фон Эйхендорф не мог, как его старший товарищ Иоахим фон Арним, удалиться в родовое поместье, управляя тысячей душ в окрестных деревнях. Не прошло и трех лет после ухода Эйхендорфа из армии, и семейные поместья были проданы ввиду полного разорения. Еще до того поэт вынужден поступить на службу, стать чиновником. Одно это не меняло еще взглядов и склонностей. Но мысли о Германии не сводились уже для Эйхендорфа к защите отечества. Итоги войны, в которой он готов был жертвовать жизнью, его разочаровывают. Он ждал, что победа повлечет за собой хотя бы умеренные реформы, и видит, что народ обманут, а порядок, с которым связывают происхождение и судьба, обречен. Еще острее это чувство овладевает им к сороковым годам, когда в прусской государственной системе обнаруживаются трещины. Эйхендорф весь в раздумьях о своем времени. Страшась революции, боясь даже либерализма, он не жалуется и аристократов, равнодушно смотрящих на пороки монархии, и королей, забывших о своем долге. И так — до кончины

в феврале 1857 года. Он одинок, единственное утешение — религия.

И опять он не схож с другими романтиками. Если для большинства из них упование на бога, в особенности на католический лад, было следствием разочарований и носило потому, как и подобает раскаявшимся или новообращенным, характер порывистый, почти фанатический, то Эйхендорф был католиком от рождения. Религиозность жила в нем как привычная форма мышления. Служа долгое время по министерству культов, он потратил немало сил на защиту своих единоверцев от притеснений прусского правительства. Он чистосердечно верил, что влияние церкви могло бы наставить немецких монархов на путь истинный и привести Германию к социальной гармонии. Но его поэзия отнюдь не стала религиозной. Религия для Эйхендорфа — синоним всякой духовной жизни, и он поминает имя божие там, где ничего специфически религиозного в стихах нет. Его занимает не столько бог, сколько живая душа человеческая, мытарствующая в реальном, земном мире. Его забота о том, чтобы душа эта не перестала быть именно душой, не распалась, не расточилась в мире чистогана, все стремительнее безумствующего кругом.

Разумеется, мы сегодня без труда укажем на ограниченность мировоззрения поэта, полтора столетия назад искавшего опору в религии. Но, быть может, стоит заметить в его поэзии вестник тех существенных явлений, которые рождаются в немецком, итальянском, французском искусстве в наши дни.

Романы Бёлля или Мориака, хоть и совсем, кажется, далеки от стихов Эйхендорфа, захватывают нас тем же страстным желанием уберечь человека от духовного распада, от механической предприимчивости, от смерти при жизни. Бог, в которого верит героиня фильма Феллини Кабирия, оказывается псевдонимом ее собственной человечности. Здесь мы приближаемся к самому

существо поэзии Эйхендорфа, к тому, что продлевает ей век.

Эйхендорфа по праву называют певцом немецкого ландшафта. Никто так восторженно не писал о лесах и долинах Германии, о ее зеленых лугах, о ручьях, сбегающих с гор, об уходящих в небо скалах, о тихих водах Рейна. Его любимый герой — путник, охотник, бродячий певец, самое прекрасное для него занятие — странничество. Об этом — и лучшее в его прозе: повесть «Из жизни бездельника». О, конечно же, здесь очевидна великая любовь к родине. Но не в ней одной, и даже вовсе не в ней тут главное.

Подумаем не только о том, куда идет путник Эйхендорфа. Вспомним, откуда он уходит. А уходит он из мира торгашей, из края, где царствуют мещане, из ведомства, где каждый как бык в упряжке, — оттуда, где человеку, способному чувствовать, любить, страдать, радоваться, удивляться, места уже нет. Жестокость, произвол, индивидуализм, при котором собственный успех с лихвой окупает чужую гибель, ненавистны Эйхендорфу. Буржуазность во всяком ее проявлении ему отвратительна. И это не высокомерие аристократа, а естественная неприязнь поэта, всем существом ощущающего враждебность системы купли-продажи основам жизни человеческой.

Здесь коренятся и особенности поэтики Эйхендорфа. По общему признанию, к народной песне он ближе любого другого немецкого поэта. Стихи его среди первых по числу переложений на музыку во всей немецкой литературе. На слова Эйхендорфа писали и непосредственно сотрудничавший с ним Мендельсон, и Шуман, и Брамс, и Гуго Вольф, и Рихард Штраус. Навек пораженный песнями «Волшебного рога», Эйхендорф чутко воспринял едва ли не все элементы народной поэзии — ее певучесть, ее колеблющуюся метрику, ее приблизительные порой рифмы, ее стилистические трафареты и живые интонации, ее неожиданные по видимости

переходы от наивной трогательности к безжалостной прямоте.

Клеменс Brentано, ранее ступив на такой путь, не всегда оставался естественным. Иное дело Эйхендорф. Порой кажется, что его стихи и есть подлинные народные песни, им лишь собранные и малость подправленные. Но не только это впечатление обманчиво. Обманывает в Эйхендорфе и самая видимость простого, хотя и удачливого имитатора фольклора.

На самом деле, нося поэтическую одежду простого человека, Эйхендорф прячет под ней, в груди, собственные страсти и помыслы, пусть даже отрекаясь от них на словах. Отвергая буржуазный культ практического индивидуализма, призывая к духовному единению в религии, Эйхендорф безмерно дорожит индивидуальным духовным бытием. Том его стихов — как бы некое целостное, при всех возможных в романтическом сюжете отступлениях и вставках, повествование об участии поэта в мире. Объективированное посредством фольклорных мотивов изображение мира все время сопрягается с судьбой поэта, с его одиноким обликом, который, в свою очередь, представляет всякого на свете человека.

Поэзии Эйхендорфа более всего свойственна доведенная до последней степени искренность. При этом он пишет и политические, и даже саркастические стихи, но и в них преобладает исповедь. Ее лирическая сосредоточенность носит порой несколько однообразный характер, но всегда неподдельна. Непосредственность душевного излияния не предполагает внутренних границ.

Руссо выставлял напоказ свои дурные качества и поступки, но не слишком боялся чужого суда — он ощущал свою силу. Эйхендорф не говорит о себе дурного, да и едва ли ему было чем тут поразить публику; его частная жизнь, вопреки банальному представлению о романтическом поэте, вполне соответствовала при-

вычным нормам ненавистного ему мещанина. Но он обнажает свою боль, свою слабость и незащищен в этой откровенности.

Здесь романтическая поэзия достигает вершины и одновременно почти исчерпывает свои ресурсы. Недаром Эйхендорфа называли последним рыцарем романтизма. Чтобы что-то прибавить, чтобы продвигнуться далее, романтизму потребуется, как прикрытие, разрушительная ирония Генриха Гейне, которая в конце концов разрушит и самый романтизм.

Гейне, подробно и обстоятельно писавший о романтической поэзии, не упуская и тех, кто ныне прочно забыт, Эйхендорфу уделил несколько строк, да и то вспомнил лишь о стихах, вошедших в роман «Предчувствие и действительность», то есть о самых ранних. В сравнении с Уландом Гейне отмечает у Эйхендорфа меньшее мастерство формы и более кристальную правдивость. Называя его превосходным поэтом, он не слишком углубляется в природу его поэзии.

Однако точки соприкосновения и даже совпадения Эйхендорфа и Гейне очевидны. Это не обязательно дань непосредственному влиянию. Просто народная поэзия, возрожденная в Гейдельберге, была и для Гейне источником вдохновения. Впрочем, Гейне с самого начала — и с годами все больше — переступал грани народной песни и, более чем кто-либо в новой немецкой поэзии, превратил субъективность мироощущения в поэтическую позицию. Для него народная песня уже не знамя и не щит, однако по-прежнему предмет привязанности, признаваясь в которой он тотчас же отшучивается. То, что Эйхендорф нес высоко над головой, Гейне обращает в подножие собственной поэзии, то, что Эйхендорф прятал, Гейне открывает всем и каждому. Доведя свою субъективность до предела, освободив ее уже и от ограничений романтической поэмы и от предустановлений фольклора, Гейне расширил поле своего зрения. Оттого-то картина мира, им изображенная, и оказывается в ко-

нечном счете полнее, чем у традиционных романтиков, в том числе и у Эйхендорфа. Тут замечаешь не только сродство двух поэтов, но и пропасть между ними.

И все же в искусстве новое не зачеркивает старого, если только это старое было подлинным. Эйхендорф живет и после Гейне, как Гайдн — и после Моцарта. Он кажется сдержаннее и как-то деликатнее, он выглядит более цельным и более однозначным, он печальнее, у него несравненно меньше надежд, но он не менее стоек. На него можно положиться.

Гейне часто называл себя барабанщиком революции. Эйхендорф называл себя только одиноким бойцом. Их стремления в области социальной почти во всем противоположны. Но в одном они сходились. Оба не выносили мира, где личные свойства человека теряли значение, где деньги стали представлять собой «всеобщее смещение и подмену всех вещей, т. е. мир навыворот, перетасовку и подмену всех природных и человеческих качеств».

Это уже не Йозеф Эйхендорф и не Генрих Гейне. Это Карл Маркс. Определив обстоятельства, в которых они жили, все трое, Маркс продолжает: «Предположи теперь человека, как человека, и его отношение к миру как человеческое отношение: в таком случае ты сможешь любовь обменивать только на любовь, доверие только на доверие и т. д.» *

Кристалльная правдивость поэзии Йозефа Эйхендорфа и была примером человеческого отношения к миру. Не следует чересчур полагаться на суждения художника о собственных взглядах. Его мировоззрение полнее всего проявляется не в торжественных заявлениях и не в житейских поступках, а в творчестве. Тут он теснее всего соприкасается с действительностью и лучше всего понимает себя. В поэзии Эйхендорфа сослов-

* Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956. С. 620.

ные и конфессиональные пристрастия отступают. Звучит лишь тихий человеческий голос. Его можно не слышать. Только ощутив на себе тяжелую пятую Бисмарка и Гитлера, Германия в полной мере оценила его звучание.

Пришло время зазвучать ему и по-русски. Понятно, в переводе непосредственность и лирическая сосредоточенность могут оказаться больше целью переводчика, нежели результатом его усилий. Верность оригиналу тут кроется не в подробностях информации, но в верности интонации, и ради этого стремишься опереться на избытие живой русской речи, запретными для себя считая лишь ее историко-этнографические реалии. Если, желая привить родному языку иноземного поэта, о каждом слове и обороте поминутно задумываться — а не слишком ли они для тебя органичны? — язык перевода тотчас окажется столь дистиллированным, что от искренности не останется и следа. При том что вообще в переводе страшнее всего притворство, литературный маскарад, для переложения Эйхендорфа они совсем губительны. Но там, где душевное движение автора проникает в тебя настолько, что говоришь от его имени естественно, как бы от себя, короткие стихи скажут о поэте больше, чем самое пространное предисловие.

Впервые опубликовано в 1969 г. как предисловие к книге: Йозеф Эйхендорф. Стихотворения. Художественная литература.

Содержание

I

Счастье бедной Лизы	4
Два века с Жуковским	9
Солнце русской поэзии	14
Всадник в бронзе и стихах	23
Совершенно невероятное событие	39
Дух гнева и печали	46
Пред ликом Шекспира	68

II

Единственный взгляд	80
Жизнь, а не словесность	87
Рубежи личного опыта	96
На Хорошевском шоссе	105
Не касаясь самой поэзии (о Бродском)	115

III

Эразм из Роттердама	126
Он осмелился	131
«Ромео и Джульетта». Литературный оригинал и балетное переложение	148
Разбитый алтарь арифметики	170
Три столетия жизни	175
Последний рыцарь романтизма	181

Поэль Карп

Разбитый алтарь арифметики

Статьи о литературе и театре

Корректор *Т. А. Кошелева*

Оригинал-макет изготовлен ООО «ИПК «КОСТА»
СПб., Новочеркасский пр., д. 58, офис 413
Тел.: (812) 445-10-02

Подписано в печать 25.06.12. Формат 84 × 108 ¹/₃₂.
Бумага офсетная. Гарнитура Minion Pro
Объем 6 п. л. Тираж 100 экз.
Заказ № 264

Отпечатано в ООО «ИПК «КОСТА»
СПб., Новочеркасский пр., д. 58, офис 413
Тел.: (812) 445-10-02

ISBN 978-5-91258-237-0



9 785912 582370