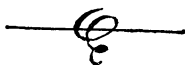


НИКОЛАЙ ЛЮБИМОВ



НЕСГОРАЕМЫЕ
СЛОВА

НИКОЛАЙ ЛЮБИМОВ



**НЕСГОРАЕМЫЕ
СЛОВА**

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ДОПОЛНЕННОЕ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1988

ББК 83.3Р1
Л93

Рецензент:
канд. филол. наук
В. ВЕТЛОВСКАЯ

Оформление художника
М. ШЕВЦОВА

Любимов Н. М.

Л93 Несгораемые слова: 2-е изд., доп. — М.: Худож. лит., 1988. — 336 с.

ISBN 5—280—00401—4

В книгу известного советского переводчика Н. М. Любимова вошли очерки о поэтике Фета, А. К. Толстого, Случевского, Короленко, Буннина, Багрицкого, Пастернака и др. Большая статья посвящена искусству перевода. Настоящее издание дополнено статьями о стиле Тургенева, Лескова, Клычкова.

Л 4603010100-161 208-88
028(01)-88

ББК 83.3Р1

© Статьи, отмеченные в содержании*. Издательство, «Художественная литература», 1988 г.

...МЫ СОХРАНИМ ТЕБЯ, РУССКАЯ РЕЧЬ,
ВЕЛИКОЕ РУССКОЕ СЛОВО..

Анна Ахматова

ОТ АВТОРА

В очерке «Перевод — искусство», открывающем эту книгу, я пишу о своих взглядах на художественный перевод и рассказываю о своем пути — о том, с чего я начал, о том, как я иной раз спотыкался, иной раз блуждал, о том, что мне в конце концов помогало выйти на прямую дорогу, о том, как я в трудных случаях прибегал к помощи русских писателей — прозаиков, поэтов, драматургов. Отдельные очерки, следующие за вступительным, я посвящаю одним из тех моих наставников и учителей, которые выручали меня в тяжелые минуты моих лингвистических раздумий, сомнений и колебаний. К иным я пристрастился еще в детстве, к иным — в юности. Затем почасту перечитывал и все внимательнее, все напряженнее всматривался в их искусство. Своими наблюдениями я и делюсь на страницах этой книги с читателями.

Мои очерки — не исследования ученого. Это всего лишь «заметки на полях» русских стихов, русской прозы и драматургии — заметки литератора, сызмала полюбившего русское слово.

Если моя книга укрепит привязанность читателей к художникам русского слова, которым она посвящена, или пробудит и оживит интерес к тем из них, кого читатели почему-либо до сих пор недооценивали, и заставит посмотреть на их творчество иным, более сочувственным взором, я сочту свою скромную задачу выполненной.

ПЕРЕВОД — ИСКУССТВО

...переводчик становится сам причастен той великой минуте художника, в которую родилось его произведение.

Константин Аксаков

...подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности.

Борис Пастернак

I

Художественный перевод, как поэтический, так и прозаический, — искусство. Искусство — плод творчества. А творчество несовместимо с буквализмом. Это уже отчетливо сознавала русская литература XVIII века. Она отграничивала точность буквальную, подстрочную, от точности художественной. Она понимала, что только художественная точность дает возможность читателю войти в круг мыслей и настроений автора, наглядно представить себе его стилевую систему во всем ее своеобразии, что только художественная точность не приукрашивает и не уродует автора.

Сумароков в эпистолах, первой и второй, излагает свою теорию литературы. В эпистоле первой, под словом «точность» понимая точность не художественную, а буквальную, он так формулирует основной закон переводческого искусства:

...скажу, какой похвален перевод:
Имеет в слогe всяк различие народ.
Что очень хорошо на языке французском,
То может в точности быть скаредно на русском,

Автор «Ябеды» Капнист обеими руками подписался под утверждением французского поэта и переводчика Делиля, которое только на поверхностный взгляд кажется парадоксальным: «...чрезмерная в переводах верность бывает самую большую неверностью». «Чрезмерная в переводах верность» — это рабская верность букве, а не свободная, вдохновенная верность духу оригинала.

Мысль о том, что буква умерщвляет, а дух животворит, русский восемнадцатый век оставил в наследство девятнадцатому, девятнадцатый — двадцатому. В статье Пушкина о Мильтоне и о Шатобриановом переводе «Потерянного Рая» читаем: «...русский язык, столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь перемчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам, не способен к переводу подстрочному, к предложению слово в слово...»

Гоголь в 1834 году советовал Максимовичу: «Помни, что твой перевод для русских, и потому все малороссийские обороты речи и конструкцию прочь! Ведь ты, верно, не хочешь делать подстрочного перевода?»

Эту же мысль в статье «Гамлет, драма Шекспира» развивает Белинский: «Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания. Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой ответственности слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального».

Воссоздатель «Коринфской невесты» Гете Алексей Константинович Толстой в письме к жене рассказывает, как он работает над переводом: «Я стараюсь, насколько возможно, быть верным оригиналу, но только там, где верность или точность не вредит художественному впечатлению, и, ни минуты не колеблясь, я отдаляюсь от подстрочности, если это может дать на русском языке другое впечатление, чем на немецком».

С приведенными высказываниями перекликаются слова Пастернака из его предисловия к переводу «Гамлета» — слова о том, что без *намеренной свободы* «не бывает приближения к большим вещам».

Но раз перевод — искусство, ничего общего не имеющее с буквалистическим ремеслом, значит, переводчик

должен быть наделен писательским даром. Искусство перевода имеет свои особенности, и все же у писателей-переводчиков гораздо больше черт сходства с писателями оригинальными, нежели черт различия. Об этом прекрасно сказано в «Юнкерах» Куприна:

«...для перевода с иностранного языка мало знать, хотя бы и отлично, этот язык, а надо еще уметь проникать в глубокое, живое, разнообразное значение каждого слова и в таинственную власть соединения тех или других слов».

II

...гопнись за жизнью дивной...

Веневитинов

Какое это изумительное явление — русский художник слова.

Горький

Писателям-переводчикам, как и писателям оригинальным, необходим жизненный опыт, необходим неустанно пополняемый запас впечатлений. Писатель оригинальный и писатель-переводчик, не обладающие многосторонним жизненным опытом, в равной мере страдают художником.

Век живи — век учись. Учись у жизни. Вглядывайся цепким и любовным взором в окружающий мир, в причудливые его очертания, в изменчивые оттенки и перемены его красок, в трепетную игру его светотени. Если ты не видишь красок родной земли, не ощущаешь ее запахов, не слышишь и не различаешь ее звуков, ты не воссоздашь пейзажа иноземного. Если не будешь наблюдать за тем, как люди трудятся, то, переводя соответствующие описания, непременно наделаешь ошибок, ибо ясно ты этого себе не представляешь. Если ты не наблюдаешь за переживаниями живых людей, тебе трудно дастся психологический анализ. Ты напустишь туману там, где его нет в подлиннике. Ты поставишь между автором и читателем мутное стекло.

Завет М. М. Бахтина из его «Ответа на вопрос редакции «Нового мира» — это завет не только литературоведам, но и переводчикам:

«Существует очень живучее, но одностороннее и потому неверное представление о том, что для лучшего по-

нимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры... Конечно, известное вживание в чужую культуру, возможность взглянуть на мир ее глазами есть необходимый момент ее понимания; но если бы понимание исчерпывалось одним этим моментом, то оно было бы простым дублированием и не несло бы в себе ничего нового и обогащающего. *Творческое понимание* не отказывается от себя, от своего места во времени, от своей культуры и ничего не забывает».

Для артистов Художественного театра не было ничего более горестного, чем услышать на репетиции негодующий крик Станиславского: «Не верю!» Нет ничего страшнее для оригинального писателя и для писателя-переводчика, чем ощущение читателя, что он не видит того, что описывается и происходит в произведении, или не слышит того, как говорят герои, или не чувствует того же, что чувствуют действующие лица, не сопереживает им.

Полюбившиеся иным критикам словосочетания: «в творческой лаборатории писателя...», «в творческой лаборатории переводчика...» — словосочетания бессмысленные. Наше место — не в замкнутом помещении, а под открытым небом, на вольном, на свежем воздухе. И уж если употреблять это затрепанное выражение, то только в одном значении: творческая лаборатория писателя — жизнь с ее пусть иногда и утомительной, но радостной и радужной круговертью. А книги, музыка, изваяния, краски, сцена — это ведь тоже явления жизни, и в «лаборатории» они не уместятся.

Необходимость пристального взглядывания в жизнь была ясна переводчику «Слова о полку Игореве» и од Горация Капнисту, на которого я уже ссылался. В предисловии к своим переводам из Горация он сочувственно цитирует Делиля: «...нужно не токмо наполниться духом сочинения (то есть переводимого произведения. — *Н. Л.*)... но даже стараться искать красóты его в прямом их источнике — природе». (Под словом «природа» Капнист разумеет жизнь.)

Язык писателя-переводчика, как и язык писателя оригинального, складывается из наблюдений над языком родного народа и из наблюдений над родным литературным языком в его историческом развитии. Значит, вслушивайся в живую речь, звучащую вокруг тебя, и учишься у родных художников слова.

Непосредственное впечатление от снежной бури и рассматривание под микроскопом описания бурана в «Капитанской дочке» и в рассказе Аксакова, непосредственное впечатление от грозы и изучение описаний грозы в «Отрочестве» Льва Толстого, в «Соборях» Лескова, в «Степи» Чехова и в «Жизни Арсеньева» Бунина, наблюдения над весенним пробуждением природы и изучение описаний весны в «Анне Карениной» и в «Поднятой целине» — все это даст переводчику во много раз больше, чем рассуждения иных суемудрых буквоедов, которые березу от дуба не отличают, сами в переводе шагу ступить не умеют, а то и вовсе за всю свою жизнь ни единой строчки не перевели.

Попытаемся вчитаться в описание грозы из «Жизни Арсеньева»:

«...воздух все тяжелел, тускнел, облака сходились все медленнее и теснее и, наконец, стали подергиваться острым малиновым блеском, стали где-то в самой глубокой и звучной высоте своей погромыхивать, а потом греметь, раскатываться гулким гулом и раздражаться могучими ударами, да все полновеснее, величавей, великолепнее... Был потом мрак, огонь, ураган, обломный ливень с трескучим градом...»

Если мы зададимся целью перевести это описание на любой язык, то наше внимание должен привлечь прежде всего общий повышенный тон описания, хотя для повышения тона Бунин только однажды прибегает к помощи эмоционального, оценочного эпитета-наречия (великолепнее) и к помощи старославянизма (огнь). Затем — нагнетание предгрозового настроения через синтаксический параллелизм глаголов, подчеркнутый рифмой (тяжелел, тускнел), и через параллелизм наречий с более мягкими окончаниями (гипердактилическим и женским), замедляющими течение фразы (медленнее и теснее). Далее выразительный в своей незаурядности глагол (подергиваться блеском), конкретный цветовой эпитет (малиновый) и емкий эпитет «острый», выражающий и особенность блеска, и его действие на воспринимающего: он слепит глаза. Нарастание звука: погромыхивать, греметь. Концентрированность изображения небесной предгрозовой выси, достигаемая выверенностью эпитетов: глубокая и звучная высота. Звукоподражание: *гулкий гул* грома. Подбор длинных глаголов и наречий, соответствующих долготе громовых раскатов: раскатываться, раздражаться, полновеснее, величавей, великолеп-

нее. Употребление старославянизма (огнь), который нужен Бунину для того, чтобы подчеркнуть апокалипсичность грозовой стихии. Стык односложных слов (мрак, огнь), призванный усилить звучание грома, звукоподражание, помогающее нам явственнее различить стук сыплющегося града: *мрак, ураган, трескучий град...*

Какой искусный ритмико-синтаксический узор в сцене бегства Николая Ставрогина от Марьи Тимофеевны из «Бесов» Достоевского!

«Он бросился бежать, но она тотчас же вскочила за ним, хромя и прискакивая, вдогонку, и уже с крыльца, удерживаемая изо всех сил перепугавшимся Лебядкиным, успела ему еще прокричать, с визгом и хохотом, вослед в темноту:

— Гришка От-реп-ев а-на-фе-ма!»

Порывистости Ставрогина соответствует короткая ямбическая фраза. Но хромоножке за ним не угнаться, и начало периода, изображающего ее стремление догнать его, — начало длинное, прерывающееся утяжеляющими фразу деепричастиями, которые подчеркивают ее усилия: *хромя и прискакивая*. Борьбу ее с Лебядкиным, сопротивление, какое она ему оказывает, хорошо передают «протяженные», трудные для произнесения причастные слова: *удерживаемая* и *перепугавшимся*. Дальнейшее развитие действия (ведь все-таки успела!) требует убыстренности фразового течения, и фразу в самом деле убыстряют два коротких слова: *ему еще*. А конец периода — *с визгом и хохотом, вослед в темноту* — подготавливает переход к чисто дактилическому восклицанию-проклятию: «Гришка Отрепьев анафема!»

Однотонный и неотвязный стук мыслей в голове Вельчанинова Достоевский в «Вечном муже» передает не только с помощью подбора и окраски слов, но и с помощью их расстановки, и с помощью ритма: «...все те же мысли, которые его и на улице, весь день, ни на мгновение не покидали, толпились и стучали в его больной голове и теперь, неустанно и неотразимо, и он все думал — думал — думал, и долго еще ему не пришлось заснуть...»

Развитие художнического зрения и слуха, ученье у жизни, ученье у поэтов, прозаиков, драматургов, музыкантов, певцов, артистов, живописцев и зодчих начинается у писателя рано. Разумеется, до поры до времени это учение бессознательное, но воспоминания детства и юности — первоисточник. Для меня таким первоисточ-

ником послужили воспоминания моего «уездного» детства и юности и сызмала возникшая у меня любовь к книге.

Я долго жил, вслушиваясь в грустный, невнятный, но неотступный зов певучих, плавучих далей, в городке, то хоронившемся за сугробами выше крыш, то овеваемом нежащим, смутно волнующим, смутно тревожащим, что-то обещающим, с весеннего разлива дующим ветром, то засыпаемом черемуховым, сиреневым, вишневым и яблоневым цветом, полнившимся то ароматом цветущего моря лугов, то винным запахом златобагряного листопада, то задорным журчаньем первых ручьев, то деловитым, важным и добродушным гуденьем майских жуков, то самозабвенною соловьиною песнью, то весельем говорливых квакуш, то щемяще прощальным журавлиным курлыканьем.

...Меня почему-то будят в темноте и наспех одевают. Это нестрашно, но непонятно. Надо мной — тетя Дуня. Почему она очутилась у нас ночью? Она берет меня на руки, выходит со мной во двор. А на дворе — светлынь. Тетя Дуня идет садом. Над нами летят большие красные птицы.

— Посмотри, какие птицы!.. — радостно говорю я.

Ночью загорелся сарай напротив того дома, который снимала моя мать. Сильный ветер дул в нашу сторону, и над садом пролетали шапки горящего сена. Услышав набат, тетя Дуня выскочила на улицу.

— Любимовы горят! — кричали соседи.

Она бросилась к нам и унесла меня к себе. Наш дом отстояли.

Пробуждение ночью и красные птицы в небе — это самое сильное впечатление моего ранним-раннего детства.

Я сызмала начал подумывать о выборе рода занятий, но часто менял решения. Насмотревшись на то, как перевозчики тянули канат через Оку и как от этого мерного их движения все приближался к берегу паром, уставленный телегами с лошадьми, я твердо решил быть перевозчиком. Но когда впервые привлекла мое внимание машинка для стрижки волос и когда я, глядя в зеркало, следил за проворно стрекочущими руками парикмахера, превращавшими мою голову в колкое, темное жнивье, я влюбился в ремесло цирюльника.

На полу в моей детской расстелен ковер, чтобы не дуло из щелей. На ковре я располагаюсь со своими иг-

рушками. Игры мой час от часу принимают все более воинственный характер.

— Коли врага! Руби ему голову!

Эту команду я подхватил, когда шел полем, где обучали «ратников ополчения».

Я ненавидел чудище вроде Змея Горыныча, каким я воображал себе «кайзера Вильгельма», — так его называли взрослые.

Казалось бы, что мне кайзер Вильгельм? И что мне война? Моей семье она не коснулась. За что же я так ненавидел кайзера? За что на его портрете в старой «Ниве» подрисовал ему рога? За то, что он враг моей Родины, России. Стало быть, я уже тогда с восторженным благоговением вслушивался в грозное и нежное звучание этих слов? Стало быть, у меня, четырехлетнего малыша, уже было представление о Родине? Вернее, чувство Родины? Когда же оно появилось? Не при первом ли знакомстве с неоглядной и ненаглядной русской природой? Не с первым ли выходом на полевой простор?.. Или когда я в первый раз подошел к самой Оке? Или когда в первый раз с высоты городского сада попытался охватить неумелым взглядом озеро, ивняк, пойму, дальние горы, по которым деревья сбегали напиться к реке?..

В мой язык вторгались все новые и новые слова. Родись я в другое время, они не так скоро впились бы в мой слух.

Я знал, что *умер* мой отец. Теперь я все чаще слышал: *убит на войне, пропал без вести*. К нам в прислуги нанялась *беженка* — женщина, бежавшая от немцев из Гродненской губернии.

Я рано полюбил созерцательное уединение.

Хорошо лежать в саду и, слушая гуд в воздухе, в траве и в цветах, смотреть в небо, на неподвижные облака, и на синь озер между ними, и на облака, проплывающие надо мной!.. Вон-вон плывет целая крепость, багряная от заходящего солнца, с голубыми бойницами, и вот ее уже нет... Я все смотрю в небо и о чем-то думаю, но мысли мои перенимают у облаков неуловимую их плывучесть. И словно это уже не я смотрю: меня нет, я разлился в зелени, в сини, в голубизне, в багрянце, и все же я существую, но на совершенно равных правах вон с тем мурашом, как видно спешащим по своему очень важному мурашиному делу, и вон с тем, у которого такая ленивая, гуляющая походка.

Меня наполняли радостью встречи с людьми. Владельцы дома, где мы жили, затеяли ремонт надворных построек, и в кухне у нас зимовали нанятые ими крестьяне. Я подружился с ними и чуть не каждый вечер читал им вслух. Прочел «Робинзона», «Капитанскую дочку» и многое другое. Наставив уши, вслушивался в их речь, душистую, как весенний луг, многокрасочную, как небо на закате, в звуковую вязь «калуцкого» говора.

Столица не убила во мне провинциала. Я до сих пор тоскую по уездной тиши, — может быть, потому, что наша тишь, стоило лишь в нее вслушаться, была многоразумна. А если даже из глубины не долетало ни звука, то и в этом была своя прелесть: тишина помогает сосредоточиться, уйти в себя, раскинуть умом. Не оттого ли иные провинциалы, как я убедился впоследствии, оказывались подчас дальновиднее, прозорливее даже мудрых столичных жителей? Самое слово — глушь — исполнено для меня очарования, — может быть, потому, что наша глушь была во много раз оживленнее мельтешащей суеты больших городов.

Я не знал, что такое уездная скука. Для меня это понятие книжное, такое же, как тайфуны и самумы, о которых мне известно лишь из учебников географии.

В провинции для наблюдательного человека раздолье. Перед ним резче выступают характеры во всей их особенности. Жизнь твоих сограждан у тебя на виду. Они не мелькают перед тобой — они проходят медленным шагом, и ты успеваешь их разглядеть. Тебе ведомы ухабы и колдобины на жизненном их пути. Ты отчетливо различаешь движения их сердца, тебе слышна музыка их речи, звучащая то напевною грустью, то размычивой удалью, то пророческим гулом, то звоном шутовских погремешек. Но и погремешки по-своему любопытны, любопытны, ибо самобытны.

Меня наполнила счастьем природа.

Когда начиналась уборка сена, горожане дня на три переселялись в луга, питались главным образом яблоками, и только ночевать «лошадники» уезжали, а «безлошадные», вроде нас с матерью, уходили домой.

Я помогал трести сено, сгребать его в валы, подсоблял подгородным крестьянам, нашим помощникам и верным друзьям, при увязке воза тащить веревку.

Федор Дмитриевич, голубоглазый, с лицом коричневого цвета, ближе к глазам отливавшего розовым, с темными усами, которые двумя полукольцами огибали рот,

был на все руки мастер. Он и печки перекладывал, и валенки валял. Погоду предсказывал лучше всякого метеоролога.

— Надо с сеном управиться нонче.

— А что? Завтра как бы дождя не было?

— Свободная вещь.

С сеном он и его жена Натальюшка успевали «управиться» до вечера, а наутро первое, что мы видели, пробужившись, — это заплаканные окна.

Федор Дмитриевич стоял на возу и, подав команду, прыгал, уминая сено.

— Та-шшым! — отзывалась Натальюшка, и мы, почти «дедка за репку», «ташшыли» из-под низа телеги веревку. После многократного «Ташшым!» Федор Дмитриевич говорил:

— Хорош!

Это означало, что сено спрессовано и что воз по дороге не растреплется. Затем увязка — и в путь.

День увоза сена был для меня днем тревожного ожидания. Предложит мне Федор Дмитриевич сесть на воз или не предложит?.. Он так бережет холеных своих лошадей, что если воз, на его взгляд, окажется слишком велик, то не предложит. А прокатиться страсть как хочется. Но вот, когда я уже окончательно убеждаюсь, что дело мое труба: сейчас воз тронется, а Федор Дмитриевич и не смотрит в мою сторону, он оборачивается ко мне:

— Николай Михалыч! Садитесь! (Он, сколько я себя и его помню, всегда называл меня по имени-отчеству.)

Федор Дмитриевич идет сбоку, держа в руке вожжи, а я торжественно восседаю на возу.

Однажды над городом, напротив заозерного луга, который так и назывался «Заозерье», выросла туча, словно написанная синими чернилами, разбавленными водой. Однако синева все глубилась, густела, густела, догустела до черноты, и на этой лиловой по краям черпоте особенно ярко белели три высоко стоявшие церкви.

Первыми всполошились крестьяне, убиравшие сено нашим соседям:

— Глянька-си! Туча оттэда заходить!

— Откеда?

— Ай не видишь? Да ты не туды глядишь! Над самым над городом.

Налетел ветер, мигом разметал по клочкам валы сена, прогнал тучу, так что на нас не упало ни капли дождя, и успокоился. И тут мы подивились крестьянской на-

блюдательности наших друзей. Кажется, вот этот клок сена наш: он лежит на нашей полосе, и этот тоже наш: он хоть и на соседней полосе, но совсем около нашей. Мы собираемся пригрести эти клочки к остаткам наших валов.

— Нет, не трожьте, — говорят наши помощники и пригребают сено, отлетевшее бог знает куда, повисшее на приозерных ракитовых кустах, в которые упирается луг.

И они ни разу не ошиблись: никаких недоразумений и препирательств у них с соседями не выходило. Соседи, близкие и дальние, сгребали сено с нашей полосы, а они сгребали наше сено у них.

Природа, окружавшая домик, где жила моя бабушка, — а жила она, как и мы, в Калужской губернии, только в другом уезде, — на первых порах показалась мне скучнее моей. Я привык к открытым далям и к разнообразию видов. Здесь — ни гор, ни реки, ни озер. Лес и поле, поле и лес, лес, лес... Березняк, осинник, ольшаник, орешник... Но потом я научился находить разнообразие в этом кажущемся однообразии и уже надолго впивался взглядом в сентябрьскую березку, золотисто-розовую на закате, в пепельную дымку дальних лесов, сквозившую в уже голых сучьях ближнего леса, в круг не облетевшего березняка, сказочным дворцом из горящего золота стоявшего среди унылой голизны. Я никогда не забуду зеленого свеченья в лесах — на траве, под кустами, когда я поздним июльским вечером ехал туда на телеге со станции: то видимо-невидимо светляков засветило свои огоньки.

И никогда я не забуду, как по той же самой дороге случилось мне ехать зимой, на санях. Только мы с моим возницей выехали, стало по-зимнему быстро темнеть. В открытом поле лицо мне опухнул ветер. Повалил снег — все плотнее, гуще, непрогляднее. По дороге извивались змеи поземки. Зимние сумерки слились с метелью мглой.

Ветер то налетит и со свистом хлестнет по лицу белою пылью, колючей и жгучей, то отпрянет и вновь завьет снеговороты, завоет, загикает, заголосит. Еще немного — и бешеный этот крутень заволок даль, заволок близь, заволок высь.

В лесу натиск вихрей ослаб, но справа и слева голые громады деревьев обозначаются смутно и грозно, и реву метели вторит стнящий их гуд.

А как выехали из лесу в поле — опять закурила и по-неслась метельная круговерть, и не стало видно зги божией. Буря ярилась, лютовала, заливалась на сто ладов. И чего-чего только не различал напряженный слух в пурговом завыванье: и стоны, и вопли, и порсканье, и хохот злорадный, и хохот безумный, и рыдания, и погребальный напев. И казалось мне, что мы все взбираемся на высокую белую стену...

В вагоне я прилипал к окну. Пока передо мной летним вечером вели хоровод стройные березки в белых платьях с черными крапинками, пока я видел овец, клочьями войлока раскидавшихся по осеннему лугу, пока угрюмая яркость непривычной для моего глаза хвои скрадывалась голубизною неба и мягкой желтизною листьев, пока холодно догорала над смешанным лесом осенняя оранжевая заря, я с досадой отворачивался от окна, только когда меня окликали.

Вначале железнодорожный мир пугал меня, жившего вдалеке от станций, лязгом, грохотом, шипеньем пара, ревом и воем гудков, угарной и жирной вонью мазута, шлака и угольной пыли. Но этот испуг длился недолго. Мне не режет, напротив — ласкает глаз железная дорога. Семафоры, дымы, рельсы, гудки, поезда умеют сливаться с природой. Голоса поездов и в лесу, и в полях странным образом не нарушают тишины, — может быть, потому, что в их голосах звучит то же, что звучит временами в ветре, в шуме лесов, в криках отлетающих журавлей: то зовущая, то прощальная грусть.

Летом я много времени проводил на озере. Купался. Лежал на солнце. Катался на лодке и смотрел на чешуйки струек, на мелкую рябь — она напоминала мне пенку на молоке. Смотрел, как в ветреный день волны за кормой дразнят одна другую темными плащами с кружевной отделкою пены. Повернувшись лицом к городу, смотрел, как пылают окна домов и зажигают на воде кроваво-красные отблески. Все радовало меня, когда я шел по родному моему городку, — и бело-розовое цветенье садов, и решетчатая тень, которую отбрасывал на песок чей-нибудь палисадник.

Все запахи родного дома, даже застоявшийся, сухой серый запах пыли в комнатах, не проветривавшихся и не убирававшихся, пока мы с матерью гостили у родных, я втягивал в себя, жмурясь от наслаждения.

Но больше всего я любил сад... Моя жизнь в саду начиналась, когда еще под деревьями смешанным с грязью

сахарным песком лежал снег, а кончалась с первыми заморозками. В этом саду со стройными рядами яблонь и груш, отделенными один от другого лужайками, с маляничником и ореховым деревом слева, с сиреневой беседкой, с кругами, треугольниками и ромбами клумб, с одиноким кустом сирени среди них, березами и осинками справа и раkitами и березами вдоль забора, отгораживавшего сад от выгона, — в этом саду я играл, учил уроки, учился видеть и слушать, каждую весну чистил лужайки от сухих веток, подстригал бордюры на клумбах, полнил клумбы и грядки, поливал цветы, думал, читал, «ставил» для самого себя спектакли, играл все роли в пьесах, писал прозу, писал пьесу-сказку, писал стихи, лежа под яблонями, на нагретой земле, и по страницам книг и тетрадей бегали теплые дымчатые тени от листьев, трепетавших на легком ветру.

В этом саду я изведал блаженство, — встав спозаранку, пробежаться босиком по росе и собрать в корзину нападавшие за ночь яблоки и груши. В этом саду я изведал блаженство есть эти яблоки и груши прямо с влажной землей. В этом саду я изведал блаженство лазать по антоновке и отрясать ее ветки — так, что весь сад полнился веселым стуком еще каляных яблок. В этом саду я изведал блаженство обирать малину с кустов, мелкую, доверчиво и открыто розовевшую у забора, и крупную, притаившуюся в глубине колючих кустов у сарая, точно побывавшую в руках у чеканщика, который на поверхности каждой алой пирамидки вычеканил одинаковые кружочки. Да мало ли было у меня подобных блаженств!..

Вот две сросшиеся березки. Взглянешь на них, когда солнце заходит: освещенная сторона их стволов — словно из кое-где поцарапанной красной яшмы. Зайдешь с другой, затененной стороны — она будто сделана из какого-то иного, изголуба-серого камня.

Сколько и каких только цветов не росло на клумбах! Первыми радовали взгляд неприхотливые веселенькие маргаритки. А там и ландыши, и нарциссы, и пионы, и анютины глазки, и белые лилии, и резеда, и душистый табак, и душистый горошек, и штамбовые розы, которые мы на зиму кутали от холода палым листом, и «девица в зелени», и «царские кудри», и гвоздика, и маттиола, и левкой, и астры, и георгины!

Во всем была своя прелесть: в лепестках черемухи, крылышками мотыльков устилавших дорожку, в похо-

жих на пестрых бабочек анютиных глазках, в бахромчатых лепестках гвоздики, в чайных розах, пахнувших коричневыми яблоками, в тихом, застенчивом и все же пезабенном в своей зыбкости аромате душистого горошка.

Но самой глубокой любовью любил я сирень. Ее расцвета я ждал как праздника, и в сплошной праздник превращала она мою жизнь, куда цвела, — праздник не пышный в победной своей торжественности, но оттененный явственно для моего слуха звучащей печалью, той самой печалью, что звучит в самом ясном весеннем дне. Богатство ее оттенков, переливов и полутонов непередаваемо в слове. Определение «сиреневый» — одно из самых многозначных определений. Бледная голубизна сочетается в нем с лиловой, розовое сливается с почти пурпурным, яркость умеряется нежностью. Я искал в сирени пятилепесткового «счастья» — и не нашел ни разу. Но я не сетовал на нее за это. Одно то, что я мог на нее смотреть и ею дышать, было для меня несказанной отрадой. Ликующее благоуханье черемухи — бездумное и бестревожное. Ему я предпочитал благоуханье сирени, до шемящей, до томительной грусти радостное, как невысказанная любовь.

Давно уже нет у меня той сиреневой рощицы. И когда теперь в моей комнате появляется жалкий букетик сирени, я надолго прячу в него лицо.

Я постранствовал потом по моей Отчизне.

В скольких цветниках гулял я часами, слушая звучанье красок, вбирая в себя сочетание тонов, любясь взметающей воды, которая, точно серебряная канитель, летела из шлангов, ничуть не напоминая тех струистых веревков, какими я опахивал клумбы из леек!

Я побывал в стране бурятов. Я видел их горы, верблюдами разлегшиеся вокруг Улан-Удэ, я видел захватывающее дух безбрежье Байкала.

Я вслушивался в судорожный ритм Терека, так не похожий на ритм моря, мерного и в своем гневе.

Я видел во Владимире чуть колышущееся синее марево над заречными лесами и полями, каждое утро обманывавшее меня, — марево я принимал за море.

Я видел зеленые, неподвижные при безветрии фонтаны плакучих ив в Кисловодске.

Целую неделю я ежевечерне гулял в парке Орджоникидзе. В прудах мерцали оранжевые, золотые и зеленые пирамидки и столбики света, бросаемого фонарями;

и вдруг — лебедь, оставляющий после себя белопенный косой угол, стороны которого касались этих пирамидок и столбиков.

Я видел неправдоподобно высокие горы Кавказа — мой приученный к равнинам, холмам, буграм, пригоркам и косогорам глаз долго принимал их за тучи.

Я глядел на закат, опунцовевший серебро Арагвы и Куры, кативших свои волны неведомо куда, — казалось, на край света.

Я глядел на Черное море из Алупки, где я почему-то особенно остро ощущаю, что твердой земле тут конец навсегда, что никакого *того* берега нет, а есть лишь дымчатая даль и самоцветы зыбей, и вот-вот их расшвыряет трезубцем все еще единоподержавный Нептун.

Я видел, как по утреннему Черному морю плыл к берегу остров расплавленного золота и хрустала, а впереди — корабликами под парусами, фонариками, свечечками, стрелами остриями вниз — вспыхивали блески. Я видел волны утреннего моря, прошитые искрящим бисером. Вечерами мне представлялось, что линия горизонта исчезла, что нет и моря, что передо мной небосвод, спустившийся до самого побережья.

Я плыл по предвечернему Днепру от Киева до Канева... Палевые облака закрывают солнце. Солнце провалось — и через весь Днепр протянулась золотая дорожка в бирюзовой воде. И вот уже вода не бирюзовая, а стальная, и дорожка стала огненной, и от огня прыщут искры, и вот уже сталь разостлалась сизым шелком. Справа — насторожившиеся леса из «Страшной мести», над ними — молодой месяц. Слева — песчаные мели, кустарник; за кустарником — степной простор: его необъятность угадывается издали; над простором — одинокая звездочка.

Я побывал на утренней заре в Лазоревом царстве Канева: лазоревое небо, лазоревый Днепр, лазоревые дали...

Я любил речушку Таруску, то бойко о чем-то журчавшую сама с собой, то притихавшую, почти исчезающую меж лесистых уступов гор по берегам.

В течение месяца я каждый день ходил киевскими приднепровскими парками навстречу вечерней заре, расплывавшейся над Андреевской церковью. Из лимонно-сиреневой она становилась вишневой и тихо, медленно угасала, а внизу, на неприглядном Подоле, зажигались цепочки огней, и Подол сказочно хорошел: он весь стру-

ился светом, как стены убогой хижины дровосека в первой картине «Синей Птицы».

Я видел Почаевскую лавру — град Китеж, уходящий главами не в озерную глубину, а в небесную высь.

Я бродил по Михайловскому, Тригорскому и Петровскому с бестревожной, самоуглубленной тишиною их рощ и полей, тишиною озер, по лилови которых, оттененной неподвижными клубами зеленого дыма листвы, в бурные дни проносятся черные зыби.

Я глядел на текучую бирюзу Себежа, вдруг взблескивающую из-за холмов.

Мне запомнились фарфоровые статуэтки чаек на отмелях Псковского и Чудского озер.

Но куда бы ни заносила меня судьба: на озеро Рица или на речку Протву, в Ленинград или в Боровск, на Волынь или в Казань, в Вильнюс или в Закарпатье, в Чебоксары или в Чернигов, в Минск или в Пушкино, в Мцхет или в Полтаву, в Таллин или в Суздаль, в Углич или в Юрьев-Польский, в Ригу или в Батуми, в Переславль-Залесский или в Сухуми, в Ораниенбаум или в Тарусу, в Хосту или в Диканьку, в Павловск или в Афон, в Ярославль или в Тбилиси, в Ростов-Великий или в Ереван, в Новгород или в Бахчисарай, — мой сад цветет в моей душе всем своим многолепестьем, шумит всею своею листвою.

Меня полнило счастьем каждое новое закомство с искусством слова.

Одна из первых моих собственных книг — басни Крылова с картинками. Понравились они мне тем, что животные говорят в них как люди, что их приключения так уморительно забавны. Я еще не умел разбираться во впечатлениях, но, конечно, уже тогда чувствовал выразительную энергию могучего крыловского языка, чувствовал, с какой естественной живостью разговаривают «дедушкины» герои. А «дедушкины» поучения оказались не привесками пресной и ни для кого не обязательной «морали», а незыблемыми камнями, легшими в основание свода нравственных законов, которым я с большим или меньшим успехом старался следовать после, — незыблемыми именно вследствие непринужденности просто-душно-лукавого тона, каким эти поучения высказаны, благодаря опять-таки живописной и живоносной народности крыловского языка.

От басен Крылова меня подвели к афанасьевским сказкам в обработке для детей. С каким увлечением я по-

гружался потом в мир Андерсена и братьев Гримм! И все же их герои не заменили мне Михайлу Иваныча, Левона Иваныча, Лису Патрикеевну, братца Иванушку и сестрицу Аленушку, Верлиоку и Бабу-Ягу. Меня пленяла всякая сказка, но особенно та, что выросла из окружающих меня лесов, оврагов, озер и болот.

Первая моя встреча с поэзией Пушкина: тетки спели мне «Буря мглою небо кроет...» и сказали, что это стихотворение написал великий русский поэт Пушкин. До «Зимнего вечера» поэзия будила во мне более или менее сильные впечатления. Восторг, от которого по спине струйкой бежит холодок, в первый раз вызвал во мне «Зимний вечер».

«Зимний вечер» взволновал меня не только действительностью, светописью и звукописью описания метели в первой строфе. Мне объяснили, что «добрая подружка» — это няня поэта, Арина Родионовна. Любовь поэта к няне нашла живой отклик в моей душе — душе ребенка, для которого старушка няня была самым родным, после матери, человеком.

А потом мать прочла мне три описания природы из «Евгения Онегина». Грустью отозвалось в моем сердце пушкинское описание весны. Ведь я уже тогда грустил весной — грустил в предчувствии, что мое любимое время года скоро пройдет, что самое радостное в весне — это ее преддверие, когда, «гонимы вешними лучами», бегут «мутные ручьи», а что раз соловей «уж пел», значит, весне не сегодня-завтра конец. Вот так же грустил я, когда зацветала сирень, — грустил оттого, что каждый день ее цветенья приближал меня к ее увяданью. Вот так же начинал я грустить много позднее в первый же день приезда на каникулы. Как ни мучительно нетерпение ожидания, все-таки оно радостнее наступления, потому что, ожидая, еще не думаешь о конце.

Впервые приехав в Пятигорск, я увидел молодого и строгого Лермонтова. Взгляд его устремлен в незримую мне даль. Он ведет с вечностью недоступную нашему слуху беседу.

Так вот он какой — тот, что раз навсегда вошел в меня вместе с Пушкиным, тот, чьи последние песни всегда причиняли мне блаженную боль, тот, кто расслышал звездную мерцающую перемолвь, тот, чьи строфы с одинаково скорбной успокоительностью трепещут зеленым певучим трепетом листьев ветвистого дуба или рокочут синим гулом моря («А море Черное шумит не умол-

кая»)!.. Да, он точь-в-точь такой, каким я его себе представлял. И мне хотелось, чтобы он был таким.

После Лермонтова — Некрасов. Я и теперь, как в детстве, вздрагиваю при звуках «Ой, полна, полна коробушка...», и сердце у меня, как в юности, заходится от ощущения широты русских просторов, от ощущения широты русской души... И от гордости за этого барина, создавшего нас сквозь народную песню...

Двойственное ощущение не покидало меня, когда мне читали и когда я потом уже сам читал Некрасова...

Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер, и в землю зарыт!
Ведь наскочил же на экую гадину!
Сын ли мой не был удал?
Сорок медведей поддел на рогатину —
На сорок первом сплошал!

(«В деревне»)

Или:

«Государь мой! Куда вы бежите?»
«В канцелярию, что за вопрос?
Я не знаю вас!» — «Трите же, трите
Поскорей, бога ради, ваш нос!..»

(«О погоде»)

Что же это мне слышится? Речь встретившихся на улице и разговорившихся крестьянок и петербургских прохожих, без единой поправки и перестановки перенесенная Некрасовым на бумагу, или это стихи, но только ни на чьи другие не похожие? Отвечал я себе тогда другими словами, но смысл их был такой: это разговор, ставший поэзией, и это поэзия, ставшая разговорной.

«...за Некрасовым бессмертные», — с удовлетворением прочел я впоследствии у Достоевского в его заготовках к «Дневнику писателя» за 1877 год.

А потом Фет.

Только тот имеет право на звание поэта, кто, как Фет, показывает нам то, чего мы не примечали, кто как бы подслушал наши тайные мысли, чьи чувства — это и наши чувства, кто говорит и от своего, и от нашего имени, но только так говорит, как мы бы сказать не сумели.

А потом — Кольцов, без которого я с тех пор не могу себе представить русскую поэзию. Его то жизнерадостные, то заунывные, особенные, «кольцовские» ритмы вошли в меня атласным шелестом ржи, звоном оттачиваемых кос, запахом дымка, которым тянет от чумацкого ночлега, сытным запахом зажитка, спорым весель-

ем труда («Раззудись, плечо! Размахнись, рука! Ты пахни в лицо, ветер с полудня!»), бессильной тоской о прошлом («Соловьем залетным юность пролетела, волной в непогоду радость прошумела»; «Догоню, ворочу мою молодость!.. Но, увы, нет дорог к невозвратному! Никогда не взойдет солнце с запада!»), кручиной разлуки («На заре туманной юности всей душой любил я милую...»), кручиной недоли («Разойдусь с бедою, с горем повстречаюсь»).

А дальше — на все гораздый Алексей Константинович Толстой. Я любовался могучими удальцами его былин. Он покорила меня своими «Колокольчиками»: ведь и я силился уловить, о чем они звенят. Мне тоже хотелось, задыхаясь от горделивого восторга, славить видимый мир, и я славил его устами поэта:

Гой ты, родина моя!
Гой ты, бор дремучий!
Свист полночный соловья,
Ветер, степь да тучи!

И мне уже было очень знакомо ощущение, будто я всегда жил на земле, и стоит взгляду на каком-нибудь явлении остановиться, как я начинаю смутно его припоминать:

Все это уж было когда-то,
Но только не помню когда!

(«По гребле, неровной и тряской...»)

Еще в молодости, читая баллады и драматическую трилогию Толстого, я не уставал дивиться провидческой историчности его мышления.

А потом — поэзия Бунина.

Его философскую лирику я постиг не скоро. Но певец «Листопада» сразу стал для меня в один ряд с лучшими поэтами-пейзажистами. И хотя мне было еще далеко до заката, как, впрочем, и Бунину, когда он писал «Ночь тепла, светла и золотиста...», я со вздохом повторял за ним эту строчку:

Все как было. Только жизнь прошла!

И уже вспыхивали передо мной тютчевские *демоны глухонемые*, но пока еще в сумрачной дали, как всегда пересверкиваются зарницы.

Комедия Грибоедова выросла в меня вся. У Грибоедова, как и у Гоголя, как и у Островского, иные «отри-

цательные» персонажи не лишены своеобразного комического обаяния — тем резче проступает их душевная скверна. И мой глаз тешили блески добродушного фамусовского юмора. Я не мог вдосталь насытиться его вкусной, сдобной речью:

...не хочешь ли жениться?
А вам на что?
Меня не худо бы спроситься,
Ведь я ей несколько сродни,
По крайней мере, искони
Отцом недаром называли.

Совсем недавно с удовлетворением прочел, что именно так воспринимал Фамусова — Станиславского зритель Художественного театра. «Пока был... Фамусов на сцене, радостная улыбка не сходила с лица зрителя. Он не переставал наслаждаться», — отмечает Н. Е. Эфрос.

И я не судил Чацкого за его донкихотские сражения с ветряными мельницами. В этом его «прании противу рожна» я видел лишнее доказательство Грибоедовского сердцеведения: нарываться на споры, не думая о том, убедишь ты или не убедишь, докажешь что-нибудь или не докажешь, лишь бы высказаться, — как это характерно для молодости! И ведь недаром Сервантес придал Дон Кихоту комические черты, недаром он так часто ставил его в смешное положение. Недаром Достоевский сделал своего бедного рыцаря «идиотом» в глазах обывательского «благоразумия». И не придай Грибоедов Чацкому безрассудства и опрометчивости, свойственных влюбленному юнцу, получилась бы плоскостная фигура мольеровского мизантропа. А Грибоедова влекла шекспировская многогранность образов.

Двери в мир русской поэзии XX века отворил мне мой учитель естествознания. Точнее, он познакомил меня с творчеством старшего поколения символистов — Бальмонта, Брюсова, Федора Сологуба.

Впервые я прочел стихотворение Бальмонта для детей, входившее в хрестоматию «Живое слово»:

Поспевает брусника,
Стали дни холоднее,
И от птичьего крика
В сердце только грустнее.

Стаи птиц улетают
Прочь, за синее море.
Все деревья блистают
В разноцветном уборе.

Солнце реже смеется,
Нет в цветах благовонья.
Скоро Осень проснется —
И заплачет спросонья.

(«Осень»)

Мне казалось, будто я сам написал эти стихи — они изображали то, что я наблюдал из года в год, и передавали мое душевное состояние осенью.

От частой декламации на литературно-музыкальных вечерах чуть ли не во всех городах России бальмонтовский «Лебедь» покрылся лоском пошлости. Но мне открылся «Лебедь» во всей первоизданной глубине его настроения, в чистоте напева и живописности звука:

Заводь спит. Молчит вода зеркальная.
Только там, где дремлют камыши,
Чья-то песня слышится печальная,
Как последний вздох души.

И когда блеснули звезды дальние,
И когда туман вставал в глуши,
Лебедь пел все тише, все печальнее,
И шептались камыши.

Меня потянуло к Бальмонту. И хотя время многое отшелушило из его чересчур обширного наследия, все же я и теперь, в который раз перечитывая «Безглагольность» («Есть в русской природе усталая нежность...»), «Фантазию», «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...», «Я мечтою ловил уходящие тени...», испытываю такое чувство, будто звуковой поток подхватил меня и течет, и влечет, и несет...

Уже в мои студенческие годы я со страхом и трепетом признался Багрицкому в своем пристрастии к Бальмонту. И вот что, к вящему и радостному своему изумлению, услышал в ответ:

— Ну и на здоровье! У Бальмонта уйма дерьма, хоть обозами вывози. Но когда разроешь, попадаются жемчужные зерна.

Были же основания у Гумилева говорить о брюсовской нежности! И я узнал сначала нежного и певучего Брюсова, звуками дорисовывающего зримость осенних далей:

Ранняя осень любви умирающей!
Ветви прозрачны, аллея пуста,
В сини бледнеющей, веющей, тающей
Странная тишь, красота, чистота.

(«Умирание любви»)

А затем брюсовская «Офелия» показала мне, далекому от городских «происшествий», страшный лик дореволюционного большого города, равнодушно топтавшего людские судьбы.

И еще я увидел тоже ведь *печального* брюсовского демона — «Демона самоубийства»:

В его улыбке, странно-длительной,
В глубокой тени черных глаз
Есть омут тайны соблазнительной,
Властительно влекущей нас...

Я прочитал «Чертовы качели» Сологуба:

В тени косматой ели,
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.

Взлечу я выше ели,
И лбом о землю трах!
Качай же, черт, качели,
Все выше, выше... ах!

Символический смысл «Качелей» не дошел тогда до меня, но черт, раскачивающий качели, так и впился когтями в мое воображение.

Другие стихотворения Сологуба я тоже воспринимал поверхностно. Пока еще они были для меня однопланнны.

Я острой жалостью жалел заблудившегося и выбившегося из сил путника:

В поле не видно ни зги.
Кто-то зовет: — Помогите!

Я острой жалостью жалел ребенка, замученного отцом с матерью, и в то же время упивался изысканной простотой, как бы *нечаянной* красотой сологубовского стиха с ее сложным рифмическим узором:

Ангельские лики,
Светлое хваленье,
Дым благоуханий, —
У Творца-Владыки
Вечное забвенье
Всех земных страданий.

Навеки приворожила меня колдовская «Лунная колыбельная» Сологуба с ее словесно-ритмико-инструментальным изображением расходящихся по воде кругов, с ее убаюкивающей однострунностью, оттеняемой пере-

борами внутренних рифм, с шепотной, усыпляющей звукописью последних ее строк:

Я не знаю много песен, знаю песенку одну,
Я спою ее младенцу, отходящему ко сну.
Я на ротик роз раскрытых росы тихие стряхну,
Глазки-светики-цветочки песней тихою сомкну.

Вглядываясь в родную даль и ширь, я повторял строки из сологубовских «Гимнов Родине»:

Милее нет на свете края,
О Родина моя!

...русское сердце тоскует
Вдали от родимой земли.

«Конечно, у Сологуба видны декадентские наросты, — думалось мне, — но сердцевина у него здоровая. Трухлявому декаденту так бы не написать».

Я глубоко верил и верю в поэтический вкус Горького. И когда я прочел в письме Горького к Сергею-Ценскому от 30 декабря 27 года, что Горький, сообщая о кончине Сологуба, называет его *прекрасным* поэтом, а его книгу стихов «Пламенный круг» — *книгой удивительной*, и — *надолго*, мне было отраднo сознавать, что, значит, я, провинциальный медвежонок, не ошибся в высокой оценке лирики Сологуба.

Целый день хохотала сирень
Фиолетово-розовым хохотом.

Этот образ из стихотворения Игоря Северянина («Ты не шла») вызвал во мне ощущение фальшивой поты. Как я ни напрягал воображение, а все же не мог представить себе хохочущую сирень, в цвете и запахе которой мне чудилась задумчивая печаль. Однако дерзость Северянина мне нравилась. Я еще долго потом принимал оригинальничанье за оригинальность. (В прозе так было у меня с Пильняком). В зрелые годы я отвернулся от Северянина — мне претили его салонное позерство и гениальничанье. Протекло еще много лет, и я вновь вернулся к нему, хотя и без прежнего увлечения. Вновь запели во мне его особенные ритмы; я не мог не признать, что его работа над словом оставила след в русской поэзии. Не его ли неологизмы породили есенинские «вось», «бредь», «звень»?

Я рано начал следить за современной поэзией, но приворожил меня тогда пока еще только Есенин. В 26-м году мы с матерью на короткое время съездили в Моск-

ву и избéгали весь центр, чтобы достать сборник его стихотворений.

Киоскерша на Арбате ответила так:

— Нет у меня Есенина. Он помер и больше ничего не сочиняет.

В конце концов нам посчастливилось.

Стихи Есенина дивили и дивят меня свежей образностью в передаче душевных состояний:

Сердце, тронутое холодком...

(«Не жалею, не зову, не плачу...»)

Был я весь — как запущенный сад...

(«Заметался пожар голубой...»)

Есенинская щемящая умиротворенность — это и мое душевное свойство:

Принимаю — приди и явись,
Все явись, в чем есть боль и отрада...
Мир тебе, отшумевшая жизнь.
Мир тебе, голубая прохлада.

(«Синий май. Заревая теплынь...»)

И еще привязал меня к себе Есенин чувством родной природы и особым, одному ему присущим даром ее изображения:

Тихо в чаще можжевеля по обрыву.
Осень — рыжая кобыла — чешет гриву.

(«Осень»)

Отговорила роща золотая
Березовым веселым языком...¹

Бродя или проезжая лесом, я вспоминал есенинские строки:

Тот, кто видел хоть однажды
Этот край и эту гладь,
Тот почти березке каждой
Ножку рад поцеловать.

(«Мелколесье. Степь и дали...»)

И где Есенин, как мне представлялось тогда и в чем я совершенно уверен теперь, бесподобен — это в ощущении своего духовного и физического родства с животным и растительным миром. Есенин заставил нас посмотреть на животных и на растения иными глазами, потому что

¹ Название стихотворений не указывается в тех случаях, когда оно соответствует цитируемой начальной строке.

сам увидел в них *душу живу*. Есенинские лисица, корова, собака, пес из «Исповеди хулигана», собака Качалова, сукин сын из одноименного стихотворения живут во мне, как мои родные, как мои друзья.

Есенин не просто любит растениями, он и к ним испытывает нежность старшего брата:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет.

Задолго до открытия ученых-биологов крестьянский паренек из села Константиново Рязанской губернии почувствовал, что растениям больно:

Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей.

(«Песнь о хлебе»)

Я пронес свою любовь к Есенину сквозь глумление над ним критической шатни, сквозь временное охлаждение к нему читателей, сквозь надменное фырканье некоторых историков поэзии, которым по другому поводу Вересаев поставил в статье «О книжной пыли...» точный диагноз (сказался врач!): «Склеротическая атрофия всякого живого человеческого чувства».

Впоследствии я нашел могучую поддержку у поэта. Я довольно часто бывал у Пастернака, подолгу беседовал с ним, вернее — подолгу слушал его. Как-то раз зашел разговор о Есенине.

— Мы с ним ругались, даже дрались, до остервенения, — вспоминал Борис Леонидович, — но когда он читал свою лирику или «Пугачева», так только, бывало, ахаешь и подскакиваешь на стуле.

Мать подарила мне полное собрание сочинений Гоголя. Шести лет я впервые очутился на хуторе близ Диканьки, и теперь, когда я время от времени перечитываю «Вечера», они производят на меня точно такое же впечатление — точно такое же и по силе захвата, и по характеру воздействия. Колдовство длится все время, пока я читаю «Страшную месть» или «Пропавшую грамоту». У меня ни на миг не закрадывается сомнение, что так оно и было на самом деле.

Миг еще — и нет волшебной сказки,
И душа опять полна возможным.

(Фет, «Фантазия»)

Сделав после «Вечеров» короткий перерыв, я прочел потом все художественные произведения Гоголя, и ни одна его строчка не показалась мне скучной. Даже не совсем понятные мне и теперь махинации Чичикова не отвратили меня от «Мертвых душ».

И редко кто умел так меня насмешить, как Гоголь, и редко кто умел так перевернуть мою душу, как он: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» И редко кому удавалось с такой силой подхватить меня и далеко-далеко унести на волне поэзии в прозе: «...кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..»

После прозы Гоголя — полная ей противоположность, оказавшаяся, однако, столь же мне близкой: проза Пушкина, такая быстрая во внезапной смелости своих поворотов, в неотвратимости своих водоворотов, никогда не мелеющая, изумляющая не яркостью убора, но складчатой крутизной песчаных своих берегов. И я, право, не знаю, что я больше любил и люблю: «Станционного смотрителя» или «Марию Шонинг», «Капитанскую дочку» или «Гости съезжались на дачу...», «Пиковую даму» или «На углу маленькой площади...».

В семь лет я прочел «Записки охотника» и долго бредил ими. Наиболее тщательно оструганную палку из табуна моих «лошадей» я назвал в честь чертопхановского коня «Малек-Аделем».

Так «Записки охотника» на всю жизнь и остались одной из моих настольных книг.

Недавно в сотый раз перечитывал их и в рассказе «Стучит!», который в детстве читал, замирая от страха, впервые увидел *полумрак лунного света*. Да ведь отсюда ровно один шаг до контрастной живописи Бунина!

А потом тургеневские песни о любви, только не о «торжествующей», но о любви, доверчиво расцветающей чистым и обильным цветом и убиваемой морозами, о любви неразделенной и затаенной.

— Вы в лунный столб въехали, вы его разбили!

Да разве же это можно забыть? Это живет с тобою, куда ты жив, как «Я помню чудное мгновенье...» или «Для берегов отчизны дальней...».

А потом Чехов. Я хохотал до коллик над «Заблудшими», над «Сиреной», над «Жалобной книгой», над «Предложением» и «Юбилеем», плакал над «Ванькой» и над

«Святою ночью». Непостижимая красота написанного лунным светом «Архиерея» открылась мне много спустя.

А потом — Гончаров с его пушкинским, дневным, солнечным, жизнелюбивым и жизнеутверждающим началом. Если не считать стоящего на отшибе «Фрегата «Паллада», Гончаров и в природе, и в кругу людей отгородил себе небольшое пространство, но на этом пространстве от его внимания не ускользает ничто. Он видит красоту не в романтике, а в повседневности. Не очарованные дали, а вот эта знакомая, привычная земля, где живут не герои, а простые смертные, вдохновляет его. Он — живописец воздуха жизни, но преимущественно не грозового, а такого, каким мы дышим обычно. Он возводит житье-бытье на высоту бытия, житейскую прозу — на высоту поэзии. А его поэзия — это поэзия не мечты, а действительности. За одно только описание Обломовки, за одну только симфонию ее смеха, за одну только Агафью Матвеевну я рад был поклониться Гончарову до самой земли!..

Девяти лет я выпросил у матери разрешение прочитать лесковских «Соборян». Она разрешила неохотно: не будет ли мне скучно? Ничуть не бывало! Она недооценила моего влечения ко всему, что шелестит старославянским узорочьем. Но на «Соборянах» я временно поставил точку. Рублевского письма «Запечатленный ангел» и, быть может, самая гениальная в своей человечности вещь Лескова «На краю света» — это еще только ожидало меня.

Зато я невесть сколько раз перечитал «Очерки бурсы» Помяловского, восхитившие меня цветистой хитросплетенностью семинарского жаргона и резкой очерченностью типов.

Лев Толстой действовал на меня по-разному: я то уходил от него, то приближался. Так и теперь. Многое потрясает; перед многим останавливаешься, радостно и благодарно изумленный: глядишь на автора «Войны и мира» и «Анны Карениной», как на лесистую гору, закинувшую вершину под облака, и с головы падает шапка; отталкивает, возмущает и отвращает почти весь, за исключением сцен, связанных с Акимом, из «Власти тьмы», «Плодов просвещения», рассказов для народа, написанных с тем невидным искусством простоты, какое доступно лишь гению, и «Живого трупа», толстовец Толстой, назойливый, скучный, обманчиво-страстный, вялый и холодный внутри моралист, концов с концами не сво-

дящий, мыслей своих не додумывающий мыслитель, нетерпимый к инакомыслящим поборник свободы совести.

За такую оценку мне от многих влетало. И как же я восторжествовал, когда прочел в письме Горького к Сергееву-Ценскому от 15 июля 1927 года: «...я думаю, что он (Лев Толстой. — *Н. Л.*) родился с разумом старика, с туповатым и тяжелым разумом, который был до смешного и до ужасного ничтожен сравнительно с его чудовищным талантом».

И в крайнее изумление привели меня оказавшиеся столь же мне близкими слова певицы Плевацкой. В книге своих воспоминаний «Мой путь с песней» она признается, что «добросовестно и любовно» прочла «Анну Каренину», «Войну и мир» и другие его художественные произведения, но невзлюбила Толстого «за его недобрую мудрость, за злой старческий ум», которые он проявляет в своих философских трудах: «...всех ругает, все у него злые. Один он справедлив, один он всем судья»¹.

Моя мать больше всех писателей мира любила Достоевского. Любимая ее книга — «Братья Карамазовы». Любимый спектакль — «Братья Карамазовы» в Художественном театре.

Мы и тут сошлись с ней во вкусах.

Мое первое знакомство с творчеством Достоевского произошло, когда мне было восемь лет. Я получил в подарок хрестоматию, в которую входили отрывок из «Записок из Мертвого дома» (сокращенная глава «Каторжные животные») и «Мальчик у Христа на елке». При чтении «Мальчика» во мне пробудилось новое чувство, дотоле мной не испытанное, — сострадание. Впервые оно появилось у меня не при столкновении с действительностью, а при соприкосновении с художественным словом. Одиннадцати лет я прочитал «Братьев Карамазовых». И, как ни странно, читал не отрываясь. Мне не показалась скучной даже «Легенда о Великом инквизиторе», хотя, разумеется, она тогда проплыла мимо меня как в тумане. Тогда на меня наиболее сильное впечатление произвели история Илюшечки и размышления Ивана Карамазова о страданиях детей.

Любовь к «Братьям Карамазовым» укрепили во мне потом артисты Московского Художественного театра. Если бы я не видел Леонидова в роли Мити и Качалова

¹Цит. по кн.: Нестьев И. Звезды русской эстрады, М., Московский композитор, 1970, с. 161.

в роли Ивана, я бы так отчетливо не представлял себе братьев, какие-то чрезвычайно важные смысловые и эмоциональные оттенки в их монологах пропали бы для меня навсегда. Теперь я смотрю на них уже не только как на героев хотя бы и любимого произведения, а и как на моих близких знакомых. Вся душевная многослойность адвоката Фетюковича так бы и не дошла до меня, если бы я не слышал его речи на суде в исполнении Берсенева.

В «Дневнике писателя» за 1876 год есть такие слова: «Об иных вещах... долго не перестаете думать... даже точно вы в них виноваты». Вот именно это ощущение виноватости автора в судьбах героев привлекло меня к Достоевскому, как ни к кому другому из художников слова.

Стараться разглядеть в каждом человеке умственные и душевные богатства — это свойство больше, чем кто-либо из писателей, развил во мне Достоевский. И если это свойство развито во мне далеко не так, как бы мне хотелось, то вина в этом всецело моя. Столь же благотворное влияние оказало на меня всепонимающее внимание Достоевского к обиженным и забитым, его умение вызвать у читателя не дешевые слезы умиления, а стремление незамедлительно помочь ближнему, расшевелить в читателе действенную отзывчивость.

Творчество Достоевского жизнеутверждающе. Это может показаться странным только на поверхностный взгляд. Достоевский ведет читателя трудными, порой — мучительно трудными путями, меж провалов и круч, но — сквозь зло — к добру, сквозь кривду — к правде, сквозь тьму — к свету. Радость Достоевского — выстраданная радость, и тем она для меня ценней и дороже.

Раз отдавшись во власть Достоевского, я за всю мою жизнь не отошел от него ни на шаг. И очень скоро удостоверился, что глаза у Достоевского как-то особенно устроены: от них почти ничто не укрывается ни вдали, ни вблизи; перед ним разверзаются и земля, и небо, и преисподняя. Даль, ширь и глубь того мира, который называется творчеством Достоевского, открывались мне постепенно, при повторных чтениях, и все же так до конца и не открылись.

Кого-кого только Достоевский в себе не вмещает! Мыслителя, пророка, знатока души человеческой, единственного в русской литературе мастера романической композиции и сюжетосложения, мастера, владеющего секретом занимательности и увлекательности.

А как он, вопреки тому, что иные писали и говорили о нем, воспроизводит устную и письменную речь!

Зосима и Федька Каторжный, Макар Девушкин и генерал Епанчин, Петр Степанович Верховенский и Кириллов, Макар Долгорукий и Николай Ставрогин, Степан Трофимович и обитатели «Мертвого дома», Раскольников и Порфирий Петрович, Ежовикин и слуга Ставрогина Алексей Егорович, Грушенька и Катерина Ивановна, Федор Павлович и князь Мышкин, госпожа Хохлакова и «верующие бабы» — что ни человек, то особый речевой мир...

Ко всему прочему, Достоевский — великолепный пейзажист. Этого обычно не замечаешь, оттого что его пейзаж, как и в прозе Пушкина, сжат до предела:

«Вчерашний дождь перестал совсем, но было мокро, сыро и ветрено. Низкие мутные разорванные облака быстро неслись по холодному небу; деревья густо и перекатно шумели вершинами и скрипели на корнях своих...» («Бесы», часть вторая, глава третья.)

«Мелкий, тонкий дождь проникнул всю окрестность, поглощая всякий отблеск и всякий оттенок и обращая все в одну дымную, свинцовую, безразличную массу. Давно уже был день, а казалось, все еще не рассвело». («Бесы», часть третья, глава третья.)

Две-три фразы, но благодаря искусному отбору деталей, благодаря точности определения создается целая картина непогожего дня.

Герой повести Виктора Кина «По ту сторону», по своему обаятельный юноша Безайс, высказывает суждение о «Преступлении и наказании»: «...сколько разговоров... из-за одной старухи!»¹

Ну, а вот меня чрезвычайно интересовали «разговоры о старухе». И меня захватывало не только то, о чем пишет Достоевский, но и то, как он пишет. Достоевский-мыслитель и Достоевский-художник обладали и обладают для меня равновеликой притягательной силой.

Я охотно читал и читаю пьесы. Издавна одна из самых заветных моих святынь в храме слова — Островский. Риза на ней вся осыпана драгоценными камнями, и каждый камень по-особому вспыхивает и горит.

Аксаков подманил меня «Аленьким цветочком». «Се-

¹ В инсценировке повести Кина, шедшей в начале 30-х годов в Художественном театре («Наша молодость» С. Карташева), это звучало еще выразительней: «А, это о том, как один студент убил одну старушку. А разговору!..»

мейную хронику» и «Детские годы Багрова-внука» я прочел в детстве, но потом долго к ним не возвращался. Оценить по достоинству безыскусственное искусство Аксакова я в ту пору был еще не в силах. И лишь его «Буран» пронесся надо мной с небывалым разнодейственным и многозвучным, шипящим и кипящим неистовством, какого никто, ни до, ни после Аксакова, не запечатлел в прозе.

Могучим, кряжистым, густолиственным деревом выросла передо мной проза Мельникова-Печерского.

Еще старшекласником я ощутил свою кровную связь с прозой Бунина, но пока только с прозой раннего Бунина, пахнувшей антоновскими яблоками и звучавшей эпитафией усадебному миру, и с прозой Бунина предреволюционного. Мне казалось, что в своем деревенском цикле он намеренно сгущает краски. Только «Сверчок» и «Псальма» всколыхнули мою душу. Сверчков и лириков Родионов я знал, с Родьками не встречался или просто не замечал их. Впрочем, ведь и сам Бунин считал «Деревню» незрелой, мало для него характерной.

У Горького я больше всего любил «На дне», — может быть, потому, что видел его в превосходном любительском исполнении. Впоследствии я прочитал в письме Горького к Чехову, что один из знакомых Горького назвал «Чайку» «еретически-гениальной пьесой». Именно «еретически-гениальной» представлялась мне тогда и представляется теперь пьеса Горького. Это сплошной вызов драматургическим канонам и шаблонам. Уже одно то, что действие происходит в грязной ночлежке, где на нарах и на печке валяются — хотя бы и в живописных позах — оборванцы, уже одно то, что «герои» пьесы — босяки, проститутки, воры, пристанодержатели, городовые, что они пьют, ссорятся, ругаются, дерутся на сцене, должно было быть воспринято как «пощечина общественному вкусу». Вдобавок они и дерутся только однажды, а все больше философствуют. Вдобавок тех, кто вел интригу пьесы, автор в конце третьего действия удалил со сцены, а последнее действие построил сплошь на разговорах и на перебранке Барона с Настей. Словом, автор сделал как будто все от него зависящее, чтобы «не понравиться» публике, чтобы пьеса не имела успеха. И вот поди ж ты: на ее долю выпал успех, редкий даже в истории Художественного театра, — успех бурный и прочный.

Меня уже тогда пленила явленная в слове многоли-

кость мира, созданного Горьким. Громозвучное, страстное велеречие Сатина, пахнущая полицейским участком речь «бугаря» Медведева, «босаяцкая» речь Барона, на общем фоне которой ярко выступают обороты и отдельные выражения, напоминающие об его аристократическом прошлом (недаром Лука, имея в виду Барона, замечает: «...барство-то — как оспа... и выздоровеет человек, а знаки-то остаются...» — замечание это точно определяет не только поведение Барона, но и его язык), речь Насти, у которой жаргон обитательницы «дна» уживается со словосочетаниями, заимствованными из бульварных романов в переводе с французского... Чем глубже во все это вчитываешься, тем яснее становится, что художник слова при помощи одной только прямой речи, не прибегая к описанию и повествованию, способен показать человека во весь его умственный и душевный рост.

И еще два писателя сильно действовали на мое впечатление: Короленко и Мамин-Сибиряк, но только не Короленко «для детей и юношества», не автор «Слепого музыканта» и «Без языка», а художник, писавший с натуры Якутию, Ветлужский край, затмение солнца, тюремные нравы. И не автором «Приваловских миллионов» и «Хлеба» зачитывался я, а тем, кто написал портреты «бойцов», одолевающих рассвирепевшую Лену.

Переехав в Москву, я увез в своем внутреннем мире целую сокровищницу словесного искусства, и с течением времени она все обогащалась и обогащалась.

Увлечения, о которых не стоит упоминать, схлынули — в них я был неустойчив, — а любовь, возникшая на ранней поре и позднее, с годами ясна и крепла.

С иными у меня состоялись в провинции только первые встречи, многообещавшие, но, в силу необходимости, короткие: что-то случайно, на несколько дней попадет тебе в руки. Радость нерасстанности с поэзией Баратынского, Вяземского, Случевского, с поэзией XVIII века от Ломоносова до Державина, с поэзией Гумилева, Анны Ахматовой, Эдуарда Багрицкого и позднего Пастернака, с книгами стихов Городецкого «Ярь» и «Перун», с прозой позднего Бунина, Сергеева-Ценского, Шолохова, Сергея Клычкова, с творчеством Булгакова, радость их обретения, радость их познания, радость ученья у них — эта радость была тогда хоть и не за дальними, а все-таки пока еще за горами.

Впечатления от книг срастались у меня с воспоминаниями от жизни сада. Зимой я читал урывками: много

времени отнимали занятия в школе и дома. Летом читал, пока не ослабевало восприятие. И я могу точно ответить на вопрос, когда и где я читал что-нибудь особенно меня захватившее.

Помню одну позднюю осень. Придя из школы и наскоро пообедав, я уходил к двум березам, росшим у самой изгороди, садился на скамейку и в притихшем саду, под усталым осенним небом читал *исповедь горячего сердца в стихах, в анекдотах и «вверх пятами»*, и мой городок оборачивался для меня Скотопригоньевском, изгородь казалась тем плетнем, у которого встретились братья, и будто уже не Алеша, а я сам слушаю Митю.

Помню раннюю осень. Среди бурно доцветавших свою жизнь астр и георгин я читал драматическую трилогию Гамсуна об Иваре Карено.

Летом 28-го года мы с матерью прожили неделю в Калуге и каждый вечер ходили в городской сад слушать музыку. Оркестр играл на закрытой эстраде.

Как-то мы пришли во время перерыва. Покурив, музыканты заняли свои места. Сухощавый, стройный, подтянутый и оттого казавшийся высоким дирижер взмахнул палочкой и... и меня точно ветром сдунуло со скамейки. Я подскочил к эстраде. Я чувствовал, как у меня горят щеки, и слышал, как колотится сердце.

Взбушевалась сама стихия страсти. С каждым взмахом дирижерской палочки она разливается все шире и шире, взмывает все выше и выше, затопляя темные дали, накрывая фонари и верхушки лип. И вдруг в бушеванье вплетается игривая, задорная, самоуверенная, манящая и дразнящая красная лента звуков... И снова — распахнутый настезь восторг...

Это была увертюра к «Кармен».

И когда я теперь слышу «Кармен», моим глазам представляется калужский городской сад, а когда я в него вхожу, его по-будничному безлюдная, обычно — осенняя, листопадная тишина гремит для меня трубной медью.

И когда я оглядываюсь на минувшую жизнь моей души, она вырастает передо мной садом, осыпавшим меня цветом сирени и яблонь, цветом мыслей, цветом тревог и волнений, цветом звуков и слов.

Если б в моей жизни не было этого городка, этого сада, этой первой встречи с музыкой, то разве я мог бы перевести Пруста, разве я мог бы вжиться в Комбре с его тоже ведь задумчивой, тихоструйной, самобытной

красотою, в этот малый мирок, живший жизнью не то-ропливою, не напряженною, но тем глубже впитывавшей в себя впечатления? И без первой моей встречи с музыкой разве мог бы я воспроизвести те отзвуки, какие рождала в душе Свана соната Вентейля?.. И если б часть окружавшего меня и моего внутреннего мира не составляла сирень, мне было бы ох как трудно понять, что значило цветение боярышника для Пруста...

Если б я не обходил наши городские базары и ярмарки от конного ряда до горшечного и игрушечного, если б я не бывал на свадьбах, на праздниках и просто в гостях у знакомых крестьян и не слышал, как они рассуждают и рассказывают, как они краснобайствуют и балагурят, если б в мой слух не впивалась меткость их сравнений, образность выражений, сочность и смачность вольнословия, у меня, конечно, опустились бы руки, когда я взялся за передачу монологов и реплик Санчо Пансы с его изречениями, пословицами и поговорками, присловьями и прибаутками, у меня, конечно, опустились бы руки, когда я взялся за воссоздание народного многоголосья, звучащего в «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле, герои которого шумно пируют и шумно негодуют. Если б не моя врожденная и подогревавшаяся во мне моими родными любовь к простонародью и любопытство к нему, я бы не заслужил похвалы мудрейшего истолкователя Рабле Михаила Михайловича Бахтина, так отозвавшегося о моем переводе в своей книге «Творчество Франсуа Рабле»: «...благодаря изумительному, почти предельно адекватному переводу Н. М. Любимова Рабле заговорил по-русски, заговорил со всею своею неповторимой раблезианской фамильярностью и непринужденностью, со всею неисчерпаемостью и глубиной своей смеховой образности».

В пору моей переводческой зрелости я выбирал для перевода наиболее близких мне по духу и по стилевому принципу авторов. Почти все истоки моей любви к ним — опять-таки в моем провинциальном детстве и юности.

В школе, где я учился, преподавательница литературы обладала талантами педагога, артистки и чтеца.

Перед ней стояла непростая задача: перенести детей крестьян, перенести детей сапожников, столяров, парикмахеров, почтальонов, страховых агентов из деревенских изб, из городских трехкоконных или пятикоконных домишек с геранями и фуксиями на окнах, с ковриками, огибающими «зальцу», из домишек, где — через сени —

нужник «с поддувалом», — перенести их во дворец короля Клавдия из «Гамлета» или графа Альмавивы из «Женитьбы Фигаро», заставить их зажить жизнью графа Доранта или маркизы Доримены из «Мещанина во дворянстве» Мольера. Нашей учительнице это удавалось. И в том, что впоследствии меня, как переводчика, потянуло к «Мещанину» и к трилогии Бомарше, «виновата» в большой мере она. Перенесла она своих учеников и из ласковой даже в самой своей суровости среднерусской природы в выжженную солнцем сухую, знойную Кастилию, по которой странствовал со своим оруженосцем Рыцарь Печального Образа (в мои школьные годы «Дон Кихот» целиком входил в программу по литературе для восьмого класса). И у меня тогда же зародилась мечта: изучить испанский язык единственно для того, чтобы прочитав книгу Сервантеса в подлиннике. А потом скромная моя мечта сменилась мечтой дерзновенной: заново перевести «Дон Кихота». Мое представление о Сервантесе, как о художнике, разумеется, расширилось и углубилось к тому времени, когда я начал переводить «Дон Кихота». Но в существе своем оно осталось прежним — таким, каким я его себе составил на школьной скамье. Сервантес воплощает мой любимый тип художника слова — реалиста зоркого и мужественного, обнимающего мир всепонимающим взором, пусть иногда грустным, насмешливым, гневным, даже уничтожающим, но свободным от мелкой злобы.

Именно к таким художникам слова меня влечет всю мою жизнь и как читателя, и как переводчика.

III

Писатель без слога — стрелок,
не попадающий в цель.

Вяземский

Кто видит и хочет видеть одну
лишь форму, тот мелкий художник...
Кто ее приносит в жертву,
совсем не художник.

Ромен Роллан

Только те переводчики могут рассчитывать на успех, кто приступает к работе с сознанием, что русский язык победит любые трудности, что преград для него нет.

Вспомним гордые и математически точные слова Ломоносова из «Посвящения» составленной им «Российской грамматики»: по его мнению, русский язык заключает в себе «великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийанского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка...».

Сошлюсь и на утверждение Гоголя в «Мертвых душах»: «...нет слова, которое... так бы кипело и животрепетало, как... русское слово».

Сошлюсь и на слова Герцена из «Былого и дум»: «...главный характер нашего языка состоит в чрезвычайной легкости, с которой все выражается на нем — отвлеченные мысли, внутренние лирические чувствования, «жизни мышья беготня», крик негодования, искрящаяся шалость и потрясающая страсть».

Я окончил переводческий факультет Московского института новых языков. Теорию перевода читал у нас профессор Грифцов. Он же вел семинар по художественному переводу. На каждом занятии он укреплял в нас веру в непобедимость русского языка. Он внушал нам, что русский язык всегда выручит — сами только не оплошайте.

В теоретические дебри он нас не заводил. Он ограничился несколькими вводными лекциями, преподал нам азбуку художественного перевода, а потом уже строил свои занятия с нами так: на лекции вырисовывал творческий облик французского писателя, раскрывал его стилевой принцип и предлагал нам для перевода отрывки из его романа, повести или рассказа. Переводили мы дома, сдавали ему свои тетрадки и листочки, он их читал, а на следующем занятии разбирал, да так тщательно и придирчиво, что в наш студенческий речевой обиход вошло даже новое слово: «прогрифцовать» чей-нибудь перевод.

Мы учились плавать не стоя на берегу, а барахтаясь в воде. На глубоких местах Грифцов протягивал нам руку. Мы убеждались на деле, что искусство перевода, как всякое искусство, требует изворотливости, что почти каждое правило требует исключений.

Грифцов часто говорил, что нет ничего страшнее серого перевода. Пусть в переводе будут смысловые неточности, даже грубые ошибки — их легче всего углядеть и устранить. Пусть перевод грешит излишней цветистостью языка. С течением времени вкус и опыт научат

убирать лишние мазки. Только не серость! Только не безликость! Он на примерах учил нас уменью отбирать и расставлять накопленные слова, учил улавливать звучащие в них обертоны.

Грифцов лепил из меня переводчика и на лекциях, и на семинаре, и беседуя со мной у себя в кабинетике. Он обострил во мне чувство слова. Он вышучивал меня, когда я в своих русификаторских увлечениях доходил до комических перехлестов, но тут же оговаривался, что мальчишеское озорство у меня пройдет. Он давал волю клокотавшей во мне и рвавшейся наружу стихии просторечия. Если бы он ставил ей запруды, я не перевел бы ни «Дон Кихота», ни «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Вообще мне везло на руководителей и наставников.

На заре моей переводческой юности я мучился над переводом одного латиноамериканского романа. Я пасовал перед образностью его языка. Мне казалось, что автор «сопрягает» слишком уж «далековатые идеи», что русский язык такого «сопряжения» не выдерживает. Мне хотелось поубавить огня в метафорах, развернуть их в сравнения. Я поделился своими сомнениями с неутомимым и страстным борцом за истинно художественный перевод Иваном Александровичем Кашкиным.

— Русский язык ничего не боится и в разжевывании не нуждается, — сказал Кашкин. — Дерзость выражения оправдана, если она создает нужное впечатление, нужное настроение. Помните — у Блока — в «Диком ветре»?

Ночь полна шагов и хруста.

Попробуйте разверните эту строку, расчлените ее, отделите зрительное впечатление от слухового — пропадет вся ее энергия, пропадет сила ее воздействия на читателя.

В середине 30-х годов я присутствовал при беседе, какую вел с начинающими писателями прошедший бунинскую школу прозаик, автор превосходно написанных повестей и рассказов Глеб Алексеев.

В Глебе Алексееве сейчас был виден писатель. Что-то именно писательское было в его изучающем взгляде, в той впитывающей в себя вдумчивости, с какой он мог, не прерывая, слушать собеседника, слегка склонив голову набок, пожевывая губами, покуривая, смотря на него сквозь очки и время от времени проводя рукой по своим расчесанным на косой ряд волнистым, серым с прозеленью волосам.

Глеб Алексеев жучил молодежь и за штампы, и за вычуры:

— У вас слова все стертые, как пятаки в сумке у трамвайной кондукторши.

— А когда читаешь вас, то видишь, как с вас льется ручьями пот от усилий быть во что бы то ни стало оригинальным, а вот предметы, явления, которые вы пытаетесь описать, я не вижу.

— Прежде чем поставить слово на место, к нему нужно приглядеться, в него нужно вслушаться, к нему нужно принюхаться, пощупать его плотность, да еще и на вес прикинуть.

Глеб Алексеев говорил о расстановке слов, об интонационном строе, о ритме прозы, как может говорить только писатель, все познавший на опыте. Недолгое его выступление отпечаталось в моей памяти.

Наблюдения над живой разговорной речью, над ее оборотами, отдельными выражениями, над ее интонациями можно и должно вести всюду — в вагоне дачного поезда, в учреждении, в учебном заведении, на собрании, на прогулке. Каждый переводчик знает это по себе: все слова как будто бы найдены, а фраза тем не менее деревянная. Вспомним, как в таких же примерно обстоятельствах выразил эту же мысль наш родственник, наш друг, наш спутник, прохожий на улице, — и мы скажем: «Вот оно! Нашел!» Мы только чуть-чуть переставим те же самые слова, и вот уже звучит неестественная и несдавленная разговорная интонация.

Чехов называл свою записную книжку «литературной кладовой». Вот такую литературную кладовую хорошо бы завести и переводчикам — завести и пополнять. С помощью этой литературной кладовой наш язык будет непрерывно освежаться. Так легче избежать опасности следования удобному «принципу»: «Штамп хорошо, а два — лучше». «Литературная кладовая» помогает раскрыть перед читателем словесные россыпи подлинника. Без ее помощи трудно угнаться за его языковым богатством.

Гибкий, многоцветный и точный словарь — одно из необходимых условий успеха переводческой работы. Переводчик нуждается в огромном запасе синонимов, чтобы было из чего выбирать. А между тем память переводчика имеет свои пределы.

Часто бывает, что мы никак не можем вспомнить какое-то выражение, а в данном случае оно единственно

нужное. Иной раз мы нашли подходящее по смыслу выражение, но оно нарушает ритм фразы, нарушает благозвучие, или оно встречается у нас чуть-чуть выше или чуть-чуть ниже, а между тем у автора повтора нет, мы не имеем права обеднять его язык, следовательно, нам нужно заменить его каким-нибудь синонимом, а синоним, как нарочно, выпал из нашей памяти. А что делать с такими авторами, как Сервантес или Рабле, нанизывающими одну синонимическую вариацию на другую? Вот тут-то нас и выручит наша литературная кладовая, наш словарь, который, конечно, не претендует на научную ценность, но который служит нам постоянным подспорьем.

Какая у человека бывает походка? Важная, степенная, чинная, твердая, уверенная, нетвердая, ровная, легкая, торопливая, быстрая, мелкая, подпрыгивающая, танцующая, виляющая, летящая, молодцеватая, упругая, пружинистая, нервная, неуверенная, развинченная, расхлябанная, с развальцем.

А шаг? Большой, широкий, быстрый, торопливый, уторопленный («уторапливает шаг». — Блок. «Двенадцать»), неспешный, неторопливый, медленный, тихий, спокойный, укороченный («Санин приблизился к Джемме... укорачивая... шаг...» — Тургенев. «Вешние воды»), мерный, размеренный, четкий, отчетистый, легкий, бодрый, тяжелый, грузный.

Вот целая лента глаголов, изображающих бег: бежать, мчаться, духом домчаться, носиться, носиться как угорелый, припуститься, улепетывать, удирать, улизнуть, дунуть, дернуть, унести ноги, дать стрекача, стречка, стрельнуть, броситься врассыпную, броситься наутек, дать тягу, бежать стремглав, во весь опор, во весь мах, во всю прыть, во весь дух, что есть духу, во все лопатки, вихрем, стрелой, со всех ног, опрометью, без оглядки, сломя голову, так, что сверкали пятки.

Дыхание... Короткое, прерывистое, затрудненное, частое, учащенное, стесненное, тяжелое, шумное, свистящее, ровное, спокойное, легкое.

Румянец, краска... Покраснеть, густо покраснеть, зардеться, вспыхнуть, вспыхнуть румянцем («...бледное лицо девочки вспыхивало румянцем». — Короленко. «В дурном обществе»), залиться румянцем, заняться румянцем («...бледное лицо вдруг занялось... румянцем...» — Мамин-Сибиряк. «Между нами»), гореть румянцем («...лицо у нее так и горело румянцем». — Мамин-Сибиряк. «Меж-

ду нами»). Румянец окрасил («...чуть заметный румянец окрасил ее бледные щеки». — Мамин-Сибиряк. «Человек с прошлым»); румянец выступил («...на лице ее еще ярче выступил зловещий чахоточный румянец». — Станюкович. «Похождения одного матроса»); румянец проступил на щеках; румянец заиграл на щеках; румянец залил щеки; румянец разлился по лицу; румянец горел (на щеках); румянец во всю щеку; лицо отливало (густым) румянцем. Щеки пылали. Краска покрыла («Легкая краска покрыла его бледные щеки». — Достоевский. «Униженные и оскорбленные»); краска заиграла («Краска заиграла на ее бледных... щечках». — Там же); краска заливала (щеки, лицо); краска разлилась («...краска разлилась по ее лицу». — Достоевский. «Бесы»). Вызвать краску на лицо («...они <слова> будут... вызывать краску стыда на лицо ваше...» — Островский. «Богатые невесты»). Побагроветь, налиться кровью. Краска сошла, сбежала с лица.

Сон... Спокойный, мирный, безмятежный, сладкий, блаженный, крепкий, глубокий, непробудный, дурной, тяжелый, беспокойный, тревожный. Человек забывается сном, погружается в сон, спит как убитый, спит сном праведника, без просыпу, без задних ног. Человек что-то слышит сквозь сон. Спросонья, впросонках он действует так-то и так-то. Он встает заспанный. Человека долит дремота, клонит ко сну. Сон смыкает глаза, смежает веки, осиливает, пересиливает, одолевает, смаривает, но и не идет к человеку, человеку не спится, сон бежит, отлетает от его глаз. А то человек борется со сном, гонит сон и от себя и от других, разгоняет сон, осиливает, пересиливает дремоту, стряхивает ее. Или кто-то или что-то нагоняет, навеивает на нас дремоту, сон.

Какой бывает взгляд? Мечтательный, задумчивый, сосредоточенный, ушедший внутрь, остановившийся, отсутствующий, невидящий, медленный, неподвижный, долгий, безжизненный, сонный, тупой, пустой, холодный, стеклянный, рассеянный, блуждающий, беглый, поверхностный, быстрый («...она... бросила на меня быстрый и пронзительный взгляд...» — Тургенев. «Ася»), скользящий («Шатов мгновенным, едва скользящим взглядом посмотрел на нее...» — Достоевский. «Бесы»), мгновенный («...он обменялся с ним мгновенным взглядом». — Там же), косой, косвенный (устар.), внимательный, пристальный, упорный, зоркий, пытливый, любопытный, напряженный, испытующий, изучающий,

прощупывающий, оценивающий, пронизывающий, ищущий, цепкий, пронизательный, проникающий в душу, тяжелый, вопросительный, ожидающий, выжидающий, недоверчивый, подозрительный, настороженный, сторожкий, острый, сверлящий, буравящий, пронзительный («...пронзительные долгие взгляды ее черных глаз». — Достоевский. «Униженные и оскорбленные»), колющий, колющий, жгучий, огненный, равнодушный, безучастный, безразличный, отрешенный, участливый, сочувственный, удивленный, недоуменный, изумленный, надменный, гордый, презрительный, пренебрежительный, уничтожающий, спокойный, успокоенный, озабоченный, беспокойный, встревоженный, тревожный, испуганный, томный, грустный, печальный, тоскливый, неулыбчивый («Губ нецелованных, глаз неулыбчивых мне не вернуть никогда». — Ахматова. «Вместо мудрости — опытность...»), недовольный, хмурый, суровый, строгий, сердитый, мрачный, угрюмый, неприязненный, враждебный, грозный, злобный, дикий, бешеный, безумный, исступленный («...остановился Кириллов, неподвижным, исступленным взглядом смотря перед собой». — Достоевский. «Бесы»), отчаянный, страшный, жуткий, улыбчивый (взгляд, глаза), смеющийся (взгляд, глаза) (парень «...с добродушно-плутоватыми смеющимися глазами». — Станюкович. «Вокруг света на «Коршуне»), радостный, счастливый, блаженный, торжествующий, понимающий, заговорщицкий, добрый, доброжелательный, приветливый, притягательный, ласковый, нежный, любящий, любовный, восхищенный, страстный.

Некое зрелище представляется, является, открывается, предносится (арх.) нашему взгляду.

Взгляд активен («...взор ее... и потемнел и заблестал...» — Тургенев. «Рудин»). И в то же время взгляд — орудие, средство. Человек волен устремить, обратить, вперить взгляд; задержать, остановить на ком или на чем-либо взгляд, приковать его к кому или к чему-либо, окинуть, охватить, обнять взглядом; простирать взгляд (арх.) («Прости свой взор окрест себя...» — Жуковский. «Могущество... России»); впитывать, вбирать, впитаться взглядом; смерить взглядом, проникать, щупывать, пронизывать, сверлить, буравить, пронзить, убить взглядом; следить взглядом, проводить взглядом, обмениваться взглядами, поймать на себе чей-нибудь взгляд, бросать, метать взгляды, провести взглядом, провести взгляд; побродить взглядом (Сергеев-Ценский. «Львы

и солнце»); облететь взглядом («...Иван Андреевич... облетел взглядом все ложи второго яруса...» — Достоевский. «Чужая жена...»); блуждать взглядом; скользнуть взглядом, различать, улавливать взглядом. Взгляд непроизвольно падает. Взгляды людей встречаются (случайно или не случайно). Порой взгляд не в силах различать предметы: «...взор мой терялся во мраке»; «Взор теряется в красотах ландшафта»; «...взор мой теряется в бесчисленных красотах видимой мною страны, освещенной вечерним солнцем» (Карамзин. «Письма русского путешественника»).

А сколько чувств выражает лицо и отдельные его черты и как разнообразна статика и динамика выражений! («Со скучающим выражением лица...»; «С его лица не сходило мрачное выражение»; «Лицо его приняло заботливое выражение»; «Лицо его выражало ужас»; «Это придавало ее лицу детское выражение»). Человек способен в зависимости от обстоятельств сам придать своему лицу то или иное выражение. Этого мало: ему дано вызывать то или иное выражение на лице кого-нибудь другого. Человек хочет скрыть свои чувства, а их выражение написано, отражается, изображается на его лице. («Радость изобразилась на его лице». — Пушкин. «Капитанская дочка»). Выражение лица мгновенно сменяется другим («...беззаботное выражение слетает с лица его...» — Гоголь. «Мертвые души»). В выражении улавливаются оттенки («...в выражении некоторых лиц показалось... что-то двусмысленное...» — Гоголь. «Мертвые души»). Эти оттенки проглядывают (в лице, в глазах, в чертах лица), проскальзывают («Он кинул на меня взгляд, в котором проскользнуло сомнение...» — Короленко. «Феодалы»), проступают (в глазах «...ясно проступило выражение ненависти». — Короленко. «Марусина заимка»), прорываются вопреки воле человека. Порой они только сквозят, угадываются, читаются, сказываются («такая горькая печаль, такая глубокая усталость сказывалась в каждой ее черте...» — Тургенев. «Первая любовь»), высказываются («Черты лица ее... по-прежнему выражали искренность чувств и твердость; но вместо прежнего спокойствия высказывалась какая-то затаенная боль и тревога». — Тургенев. «Яков Пасынков»), означаются («На всех лицах означилась душевная тревога...» — Лажечников. «Басурман»). Выражение может быть сложным, неоднородным и в то же время явственным, на что указывает глагол («На лице солдата

выступили изумление, негодование и жалость». — Сергеев-Ценский. «Поляна»). Выражение может быть устойчивым и охватывать все черты, на что опять-таки указывают разные глаголы («...лицо... дышало уверенностью и самодовольством». — Короленко. «Феодалы»); лицо, глаза светятся тем или иным чувством, по всему лицу разливается то или иное выражение.

А сколько оттенков в русском смехе! Смеяться, рассмеяться, посмеиваться, усмехаться, хихикать, прыскать, фыркать, расхохотаться, хохотать во все горло, смеяться до упаду, трястись от хохота, надрывать животы от хохота, покатиться со смеху, заливаться хохотом, помирать со смеху, лопнуть от смеха, смех разбирает, смех душит, раздаются взрывы хохота, раскаты смеха, дружный смех, неудержимый смех, громовой хохот.

А улыбка? Ведь какая малость! —

восклицает в «Стихах в честь Натальи» Павел Васильев.

Э, нет, совсем не малость! Каких только нет в русском языке обозначений для улыбки и для ее проявлений! Судите сами... Полуулыбка, слабая улыбка (монах «...слабо улыбнулся». — Чехов. «Черный монах»), открытая улыбка, широкая, задумчивая, странная, грустная, печальная, горькая улыбка (усмешка); кривая улыбка (усмешка); довольная, радостная, счастливая, блаженная. Улыбка показалась на устах, появилась, тронула губы («Чуть заметная равнодушная усмешка... тронула губы Ивана...» — Булгаков. «Мастер и Маргарита»), улыбка играла на устах, блуждала по лицу, светилась (в каждой черте), не сходила с лица, с губ. Человек «...морщит лицо в улыбку...» (Чехов. «Полинька»). Лицо расплылось в улыбку; «...улыбка его раздвигалась все более и более... и... переходила в смех». (Достоевский. «Подросток»); «...обида... раздвинула ее губы в улыбку» (Глеб Алексеев. «Лукреция Сигарева»); улыбка растекается по лицу; человек распускает по лицу улыбку: «Лицо распускалось в улыбку» (Мамин-Сибиряк. «Вокруг ракитова куста»); «...губы сложены в грустную улыбку» (Чехов. «Живая хронология»); «Приторно-лукавая улыбка растягивала ее ввалившиеся губы...» (Тургенев. «Ася»); человек весь растаял в улыбке; улыбается во все лицо; «...рот его раскрылся в улыбке» (Глеб Алексеев. «Грибок»); губы скривились в улыбку; «...усмешка кривила его губы» (Достоевский. «Братья Карамазовы»); «...усмешка искривила его рот...»

(Булгаков. «Мастер и Маргарита»); «Бессонов скривил усмешкой... губы...» (Ал. Н. Толстой. «Хождение по мукам. Сестры»); «...горькая усмешка скользнула по его губам» (Тургенев. «Накануне»); «Злая усмешка дергала ее губы» (Ал. Н. Толстой. «Гиперболоид инженера Гарина»). Человек вызывает на свое лицо улыбку («Сделав над собой видимое усилие, она вызвала на лицо улыбку...» — Лесков. «На ножах»); с улыбкой, с улыбочкой, с усмешкой, с усмешечкой, с ухмылкой, с ухмылочкой; улыбаться, усмехаться, ухмыляться, осклабляться, согнать с лица улыбку, смахнуть с лица улыбку, убрать с лица улыбку («...улыбку он убрал с лица». — Булгаков. «Белая гвардия»). «...улыбка исчезла с его лица...» (Лев Толстой. «Анна Каренина»); «Улыбка постепенно сползла с его лица...» (Булгаков. «Театральный роман»); «Это известие согнало улыбку с лица Ивана Васильевича» (там же).

Явления природы.

Тучи, облака...

Небо в облаках, в тучах, небо нахмурилось, небо пасмурное, ненастное, грозное, нашли облака, находит, надвигается, нависает туча, тучи наплывают, ходят, ползут, тянутся, застилают небо, туча раскинулась по всему небу, обложила все небо.

Дождь... Мелкий, частый, спорый, крупный, сильный, проливной, обложной. Дождь собирается, накрапывает, моросит, идет, пошел, полил, хлынул, шел не переставая, брызжет, побрызгал, припустил, разошелся, зарядил, дождит, льет, поливает, льет ливня, как из ведра, лупит, перепадают дожди.

Свет...

Свет обливает («...утро... обливало... светом всю природу». — С. Т. Аксаков. «Воспоминания»); заливает («...солнце... залило багровым светом... стену...» — Ал. Н. Толстой. «Миссионер»); льет («Из окон льет яркий солнечный свет». — Чехов. «Горе»); льется («Сквозь цветные стекла больших окон... лился... свет». — Булгаков. «Мастер и Маргарита»); вливается («...в мою комнату утром вливалось солнце...» — Константин Коровин. «Меценат»); изливает, разливается («От лампы... по комнате разливался колыхавшийся свет». — Сергеев-Ценский. «Дифтерит»); хлынул; затопляет («...солнце затопляло всю рощу сильным, хотя и не ярким светом...» — Тургенев. «Затишье»); ложится («Зеленый свет лампочки... ложится на дешевую мебель...» — Чехов.

«Необыкновенный»); лежит («...свет лежал на лозах, на... тычинках, на... земле... и на... стене...» — Тургенев. «Ася»); падает («В большие окна... яркими полосками падал... свет». — Мамин-Сибиряк. «Великий грешник»); струится («Пусть струится над твоей избушкой тот вечерний несказанный свет». — Есенин. «Письмо матери»); отливает, переливает, переливается, теплится, мерцает, дрожит («...звезды... мерцали и переливались...». — Короленко. «История моего современника»; «...вид яркой звезды, дрожащей и переливающейся в ночном небе...» — Куприн. «Юнкера»); золотит, позлащает, озлащает, обгаряет, серебрит («Солнце... золотило верхушки... лесов...» — Короленко. «Река играет»); проникает, прокрадывается («...в щель неплотно сдвинутых гардин прокрадывался луч света...» — Короленко. «Детская любовь»); просачивается, проступает, прорезывается, пробивается («Из... отворенной двери... робко пробивается свет». — Чехов. «Живая хронология»); выхватывает («...случайный луч света выхватывал... фигуры Нимф и Амуров». — Короленко. «История моего современника»); просвечивает, прорывается («...окно было завешано... тряпками, сквозь которые... прорывался полусвет наступающего вечера». — Короленко. «Яшка»; «...сквозь зеленые ветви молодых берез просвечивало солнце». — Лев Толстой. «Детство»); пронизывает («...солнце... пронизывало крепкими косыми лучами... слегка подмерзшие стекла в окнах». — Достоевский. «Записки из Мертвого дома»).

А сколько еще в русском языке световых глаголов и эпитетов! Светить, светиться («...окна... светятся красными огнями сквозь закоптелые стекла...» — Гиляровский. «Москва и москвичи»); освещать, озарять, сверкать, блестеть, блестеть переливчато («...окна домов блестели переливчато...» — Тургенев. «Вешние воды»); лучисто («...глаза... блестели лучистым, ярким блеском». — Лев Толстой. «Война и мир»); поблескивать, зажигать отблески, сиять, лучиться, искриться («...солнце искрилось в... морозных окошках». — Ал. Н. Толстой. «Детство Никиты»); пылать, гореть, пламенеть, рдеть, излучать, изливать, отсвечивать («...в лужицах отсвечивали первые лучи...» — Чехов. «Печенег»; «Темная жидкость колыхалась... отсвечивая зеленым блеском». — Куприн. «Юнкера»; «В полутьме что-то тускло отсвечивало». — Булгаков. «Мастер и Маргарита»); отсвечиваться («...огонь... отсвечивается в речке...» — Гоголь. «Пропавшая грамота»); играть (солнце «...заиграло...

на золоченых шпилях церквей...» — Салтыков-Щедрин. «Губернские очерки»).

Эпитеты: мерцающий, теплящийся, светящийся, светозарный, светоносный, сияющий, осиянный, сверкающий, блестящий, блистающий, блистательный, лучистый, лучезарный, искрящийся, искристый, огненный, огнистый, пламенеющий, пламенный.

В свете, в свету, в блеске, под лучами, в лучах, в пламени, на пламени...

«...мы ехали... в холодном, прозрачном и колеблющемся свете метели» (Лев Толстой. «Метель»); «Никита подошел к... окну, в свете которого блестили перепархивающие снежинки...» (Лев Толстой. «Хозяин и работник»); «...в металлическом свете газового фонаря сыпался дождь...» (Бунин. «Таня»); «...лицо его... появлялось в свете молний...» (Ал. Н. Толстой. «Приключения Растегина»); «...увидал в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей...» (Лев Толстой. «Анна Каренина»); «...я близко видел в звездном свете ее... лицо» (Бунин. «Осенью»); «...пошла по гостиной, в свете зимней, желтой зари...» (Бунин. «Таня»); «Все в свету поднялись Апеннины...» (Случевский. «Monte Pincio»); «...кружились в свету зарева розовые голуби» (Ал. Н. Толстой. «Неделя в Турене»); «Обоз скрылся... в блеске низкого вечернего солнца...» (Бунин. «На край света»); «...крыши домов, блестящие... в лучах солнца...» (Лев Толстой. «Анна Каренина»); «...копья и бердыши сверкали в лучах восходящего солнца» (Ал. К. Толстой. «Князь Серебряный»); «...в розовых лучах солнца разливается песня жаворонка» (Константин Коровин. «На большой дороге»); «...на рассвете, в косых золотых лучах утреннего солнца, она... вдруг... похорошела...» (Куприн. «Колесо времени»); сучья «резко зачернелись... на внезапно вспыхнувшем пламени...» (Тургенев. «Бежин луг»).

В свете есть множество полутонов, отливов, переливов и переходов.

Куприн в «Колесе времени» углядел «розовый нежный оттенок, который бывает на перьях фламинго перед переходом в белый цвет».

В 40-м году Корней Иванович Чуковский повелительным тоном советовал мне каждый год перечитывать Бунина. Я следую его совету неукоснительно. Одна лишь световая гамма Бунина заслуживает пристального внимания.

Проследим за временем дня.

Засветло (пока светло). Сумерки. Сумерки сгущались (Достоевский. «Бесы»), сгустились («Густеет сумрак». — А. Н. Майков. «Ночь на жнитве»); «...сгустились сумерки» (Гоголь. «Мертвые души»). Сумерки спускались, ложились. День склонялся к вечеру, вечерел («День уже вечерел...» — Лажечников. «Последний Новик»). Вечерело, завечерело. Перед вечером, под вечер. Смеркалось, смерклось. Темнело, стемнело, свечерело («День свечерел...» — Некрасов. «Уныние»). Полусвет вечерней зари («...весь этот лесной край был погружен в... ожидание ночи. Зыбкий полусвет таял...» — Бунин. «Маленький роман»). Дрожащий полусвет (Лев Толстой. «Набег»). Затемно (пока не рассвело). Рассвет. Восход солнца. Заря занимается. Брезжит свет зари («...утренняя заря чуть брезжила...» — Бунин. «Тишина»; «...едва забрезжил свет...» — Чехов. «Невеста»; «...на небе чуть брезжило». — Чехов. «Три года»). Полусвет утренней зари. Заря занялась. Светает. Рассвело. Солнце взошло. Ободняло, ободнялось («На улице совсем ободнялось...» — Бунин. «Безумный художник»). Заря вечерняя. «...заря полнеба обнимала» (А. Н. Майков. «Машенька»). Заход солнца. Закат. Заря угасала. «Свет заката еще брезжил...» (Бунин. «Птицы небесные»). Солнце садится. Солнце село. Солнце зашло.

Разумеется, «литературной кладовой» ограничиваться нельзя. Русский язык бесконечно богаче не только домашних «литературных кладовых», но и всех толковых и бестолковых словарей вместе взятых. Его не вместить ни в какие берега. Словарь, составляемый переводчиком, — это его «прожиточный минимум», не более.

Я приведу два примера той службы, какую мне сослужила моя «литературная кладовая».

В «Госпоже Бовари» Флобер описывает, как Эмма и Леон целый день ездили в карете. В этом месте он развертывает перед читателем длинную ленту синонимических глаголов — их у него восемнадцать. В моем переводе: карета «...пустилась в путь, двинулась, миновала; кучер осадил лошадь, лошадь рванула, галопом примчалась; выехав, затрусил; извозчик погнал лошадь; экипаж ехал, понесся, в третий раз остановился; снова тронувшись с места, покотил, поднялся, пролетел; карета повернула обратно, карета колесила».

Доде в романе «Сафо» создает звуковую картину

пробуждающегося Марселя. Вот как я попытался ее воссоздать:

«Под самыми его окнами выставленный на чистом воздухе товар продавца птиц — попугайчики и разные другие гости с островов, сидящие в поставленных одна на другую клетках, приветствуют занимающийся день ласкающим слух немолчным гомоном дремучего леса, а затем, с течением дня, их голоса заглушает и покрывает шум работ на пристани...

Это смутный гул, в который сливаются брань на всех языках, крики лодочников, носильщиков, продавцов ракушек, буханье молотов в доке, скрежет лебедек, звонкий стук рыболовных судов, ударяющихся бортом о пристань, бой склянок, пыхтенье машин, мерный шум насосов, кабестанов, плеск выкачиваемой из трюмов воды, фырканье вырывающегося пара, это грохот, отражаемый и усиливаемый водной равниной, откуда по временам доносится хриплый вой, дыхание морского чудовища — дыхание трансатлантика, выходящего в открытое море».

Когда я перевожу какого-нибудь автора, я всегда стараюсь найти ему некое хотя бы приблизительное соответствие в русской литературе. Это вовсе не значит, что я призываю самого себя или кого-либо «делать под», — я ищу точку опоры. Когда я переводил роман Мопассана «Милый друг», я перечитал всего Чехова. Я не «украл» у Чехова ни одного выражения. Я учился у него той сжатости, которая роднит его с Мопассаном. Когда я переводил «Коварство и любовь» Шиллера, я перечитал драмы Лермонтова и отдельные главы из «Униженных и оскорбленных», «Идиота» и «Братьев Карамазовых» (встречи соперниц).

У Боккаччо есть одна стилевая особенность, которую он сам не устает подчеркивать. В послесловии к «Декамерону» мы находим такие строки: «...любую неприличную вещь можно рассказать в приличных выражениях, и тогда она никого не оскорбит...» И точно: в подавляющем большинстве новелл, из коих состоит «Декамерон», есть рискованные, порой даже крайне рискованные ситуации. Но в отличие от Рабле, рубящего сплеча и ставящего все точки над «i», Боккаччо рассказывает о вещах неприличных в самых изысканных выражениях. Чем рискованнее положение, тем сентиментальнее, тем поэтичнее становится его лексика, тем учтивее становятся

его перифразы. И тут он убивает двух зайцев. Он отводит от себя упреки в неблагопристойности и создает дополнительный комический эффект благодаря контрасту между низменностью положений и высоким стилем. Как же я настраивал себя на этот нарочито томный и чувствительный лад? У кого мне было тут поучиться? Ну конечно, у русских писателей XVIII — начала XIX века. И вот я, переводчик «Декамерона», перечитал лирику и трагедии Сумарокова, лирику Хераскова и Богдановича, трагедии Княжнина, лирику Капниста, Муравьева, «ирои-комические» поэмы, трагедии и лирику Василия Майкова, лирику и повести Карамзина, лирику Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, В. Л. Пушкина, прозу и раннюю лирику Жуковского.

Здесь только надо знать край, да не падать: мы можем и должны вбирать в себя языковую атмосферу того или иного автора, той или иной эпохи, но нельзя заимствовать выражения, характерные именно для данного автора, им введенные в литературный и речевой обиход. В одном переводе с испанского, вышедшем в 1934 году, я прочитал: «Лукавый царедворец». Это воспринималось как не заданная оригиналом цитата из пушкинского «Бориса Годунова». В рукописи моего перевода «Дон Кихота» один из персонажей говорил о другом, что у него «рыльце в пушку». По счастью, уже читая верстку, я вспомнил, что это не народное выражение, а выражение Крылова, к тому же сращенное с сюжетом одной из его басен. А переводя того же «Дон Кихота» и ища наиболее точного эквивалента для некоторых повествовательных приемов Сервантеса, я уже с полным правом воспользовался повествовательными приемами, общими для целой эпохи в русской литературе (конец XVIII — первая половина XIX века): «В таких и тому подобных полезных и приятных разговорах прошло время до обеда»; «Но возвратимся к нашей повести». Эти словесные формулы принадлежат всем и никому в частности.

Разумеется, ряда трудностей, возникающих у писателей оригинальных, для переводчика не существует. Но у него есть и свои трудности, и какие трудности! Мыслим оригинальный писатель, облюбовавший себе определенную область. Переводчика судьба перебрасывает из одной среды в другую, из одного круга жизни в другой. И тут опять-таки переводчику в первую голову должно пригодиться знание жизни. Но поскольку переводчик, как, впрочем, и писатель оригинальный, не в состоянии

перепробовать самые разные профессии, то и тут ему могут пригодиться не только рассказы бывалых людей, не только советы специалистов, но и произведения русских писателей, причем иногда даже второстепенных.

Когда я еще делал первые робкие шажки в переводе, я обратился с вопросом, относящимся к истории французской литературы XV века, к пушкинисту Борису Викторовичу Томашевскому. Он ответил на мой вопрос «с ходу».

Я не удержался от восклицания:

— Как много вы знаете!

В голосе Бориса Викторовича, возразившего мне, самый изощренный слух не уловил бы ложной скромности, унижения паче гордости. Он ответил мне серьезно, даже, я бы сказал, строго:

— Напрасно вы так думаете. Я знаю совсем не много. Я только твердо знаю, чего я не знаю, и обычно знаю, где найти то, чего я не знаю.

Это необходимое знание приобретается нелегко, но, приступая к новой работе, я всякий раз вспоминаю слова Томашевского и руководствуюсь ими.

Когда я переводил эпизоды из «Дон Кихота», связанные с охотой, я перечитал не только знаменитую сцену охоты в «Войне и мире», не только «Медвежью охоту» и «Псовую охоту» Некрасова, но и охотничьи рассказы Мея.

Иногда наши помощники — русские писатели — проделывают в нас какую-то тайную, до поры до времени не ясно сознаваемую нами работу. Описание картины Эльстира из третьей части эпопеи Пруста («У Германтов») далось мне сравнительно легко. Когда же я уяснил себе причину этой относительной легкости, то опять помянул добром мой родной городок и его обитателей. Маслобойщик и огородник, чей залоснившийся полушубок до того приторно пахнул постным маслом, что, когда я стоял рядом с ним, у меня мгновенно пересыхало небо, точно я объелся сладкого, указал местной интеллигенции на роман Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель», печатавшийся в «Красной нови» за 27-й год. В романе подробно описана картина художника Сыромолотова. Роман я перечитываю постоянно. И описание картины Сыромолотова все время звучало во мне, пока я переводил описание картины Эльстира. В сюжетах и в композиции этих картин ничего общего нет. Общее — в ритме, в смене глагольных форм, соответствующей сме-

не мотивов в картинах. Это довольно частый случай переклички совершенно разных талантов. Ценский в пору работы над своим романом (закончил он его в 23-м году) не имел возможности читать Пруста. И все же его описание созвучит с прустовским. Бунин признался профессору Бицилли, что прочел Пруста после окончания «Жизни Арсеньева» — «и даже испугался: да ведь в «Жизни Арсеньева»... немало мест совсем прустовских!»

Мне почти не приходилось слышать, как говорят немцы на ломаном русском языке. А между тем я должен был найти соответствие ломаному французскому языку Вильгельма из «Преступной матери» Бомарше. И тут мне пришли на помощь два русских писателя: Лев Толстой с его Карлом Ивановичем из «Отрочества» и Булгаков с его генералом фон Шраттом из «Дней Турбиных». «Дни Турбиных» тогда еще в печати не появились, но я видел их в Художественном театре шесть раз, и самые характерные, обращенные к Скоропадскому реплики Шратта, благодаря совершенному исполнению этой роли Станицыным, мне запомнились: «...мы сейчас перехватили сведения... на вашей светлости есть приговор. Он есть весьма печален... Повиэсить».

Вильгельм из «Преступной матери» в моем переводе говорит Фигаро:

«— Мне, сутарь, ошитать в ваше общество есть нефосмошно, мой каспатин никак не шелайт, кланусь шестью... он меня будет прогоняйт в три шея».

Во второй книге «Гаргантюа и Пантагрюэля» (глава VI) некий лимузинец безбожно коверкает французский язык, латинизируя его, и этим приводит в бешенство Пантагрюэля.

Я назвал в числе моих с детства любимых книг «Очерки бурсы» Помяловского. Тут всякие «лошадендус свалендус с мостендус» пригодились мне и как переводчику. Проторила мне дорожку и Щепкина-Куперник в переводе последней интермедии из мольеровского «Мнимого больного»:

Медицина иллюстриссима!
Лишь одним своим названием,
Сиречь наименованием,
Совершантур чудесбрум,
Позволентур народбрум
Всвозможнейших родбрум,
В ус не дую, жить годбрум.

В моем переводе лимузинец изъясняется так:

«—...мы... располагаемся в тавернах, уплетандо отменные баранусовые лопаткусы, поджарентум кум петруцка».

«— Однакорум поеликве мамона не пополнирует ни на йоту моего кошелкабуса, я редко и нерадиво вспомоществую той голытьбарии, что ходит под окнами, молендо подаяння».

«— Гению моему несродно обдираре, как выражается этот гнусниссимный сквернословус, эпидермный покров с нашего галликского вернакула — вице-версотив, я оперирую в той дирекции, чтобы и такому и сякум его обогатаре».

В романе Пруста «Под сенью девушек в цвету» художник Эльстир часто мыслит вслух о своем искусстве. При воспроизведении его мыслей и наблюдений я обращался к трудам искусствоведов, главным образом — М. В. Алпатова, к «Давним дням» Нестерова, к воспоминаниям Константина Коровина, к воспоминаниям и статьям Рериха.

Главы XXIV и XXV книги «Гаргантюа и Пантагрюэля», где происходит своеобразный шахматный турнир, мне помог перевести шахматист. Все эпизоды из романа Лану «Когда море отступает», связанные с автомашинами, с их устройством и движением, отредактировал мне автор книги «Как работает автомобиль» доктор технических наук Б. В. Гольд. Пруст был человеком всесторонне образованным: когда ему нужно было подобрать сравнение, он часто заглядывал в область математики. Тут меня выручал доктор физико-математических наук В. А. Успенский.

С проблемой словарного состава тесно связана проблема типизации. Мне могут возразить: «Но ведь переводчики не создают типов. Эта часть трудностей убрана с их дороги». Нет, не убрана. Тип нам не дан, а в большой мере задан. Мы не обдумываем типы, но мы их словесно воссоздаем на нашем родном языке. От того, насколько бережно и точно переводчик воспроизведет авторскую характеристику того или иного персонажа и его характеристику речевую, его прямую речь, зависит степень типичности образа, каким он предстанет в переводе.

Положим, кто-нибудь из нас задумал бы перевести на любой язык рассказ Чехова «Унтер Пришибеев» и не

сумел бы передать особенности его языка, не подобрал бы для них соответствующих выражений: «Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности». Если мы в переводе сотрем жаргон Пришибеева, мы тем самым умалим степень типичности этого образа, то есть, по существу, извратим данное социально-историческое явление.

Самое трудное в переводе «Свадьбы Кречинского» — это язык Расплюева, впитавший в себя жаргон завсегда-таев игорных притонов, жаргон матерых шулеров, жаргон городского отребья. В нем нет-нет да и пробьется народная струя. Порой в нем слышатся отголоски церковных песнопений, отзвуки «сердцещипательных» романов и романсов. В него проникают и «красоты» барского слога. И вот если этот сплав превыспренней витийственности с озорством просторечия и с жаргоном уголовного сброда в переводе не засверкает, то это уже будет не Расплюев, а его тень.

Вслед за переводимым автором переводчик должен так строить речевую характеристику героя, чтобы сквозь его речь читатель видел его самого, угадывал жесты, какими он ее сопровождает, выражение его лица, его душевное состояние.

Переводчикам частенько приходится, как выразился в «Домике в Коломне» Пушкин, *вербовать* свою словесную рать *из мелкой сволочи*.

Конечно, если переводчик вложит вульгаризм в уста леди Мильфорд из «Коварства и любви», то он исказит ее образ, а вульгаризмы в устах музыканта Миллера, вышедшего из простонародья, вполне уместны, ибо именно так он говорит у Шиллера.

Когда редактор однотомника произведений Шиллера Николай Николаевич Вильмонт прочитал в машинописи мой перевод «Коварства и любви», у него возникла ко мне одна серьезная претензия. По его мнению, которое я потом вполне разделил, я неверно воспроизвел речевую характеристику фрау Миллер. Выразил эту претензию Вильмонт с присущей ему своеобразной образностью:

— Вы Домну Пантелевну превратили в Огудалову. Что он хотел этим сказать?

Что в моем переводе вместо мещанки, условно обозначенной Вильмонтом именем и отчеством матери Негинной из «Талантов и поклонников», появилась хоть

и захудалая, но барыня, которую опять-таки условно обозначил Вильмонт фамилией матери Ларисы из «Бесприданницы».

Я понял, где корень моей ошибки: в устойчивости детских впечатлений. В детстве я видел «Коварство и любовь» в исполнении провинциальных артистов. Актриса играла фрау Миллер барыней, и этот образ так прочно укрепился в моей памяти, что я не обратил внимания на то, что фрау Миллер у Шиллера так и сыплет простонародными выражениями. Я еще раз вчитался в «Коварство» — и «переписал» почти всю эту роль.

И нельзя затушевывать прозаизмы и вульгаризмы, когда автор сознательно вводит их в *поэтический* контекст. В таких контрастных сочетаниях прозаизм или вульгаризм, оттеняя «высокое» слово, повышает его эмоциональный накал и в то же время сам загорается поэтическим светом.

Писателю-переводчику, как и писателю оригинальному, вредно замыкаться в своем цехе. Все «впечатленья бытия», все виды искусства приходят ему на помощь — стоит только прибегнуть к ним. Я впервые почувствовал, какое мощное изобразительное средство — светотень, не углубившись в чтение книги и даже не в картинной галерее, а в театре. Это было, когда я впервые смотрел «На дне» в Художественном театре. Луку играл Москвин.

Я ожидал, что сейчас выйдет благостный праведник, нечто среднее между старцем Зосимой и Акимом из «Власти тьмы», а увидел юркого старичка, с умными, хитренькими, бегающими глазками, в глубине своей затаившими и свет доброты, и темное, отнюдь не праведное прошлое. Чем бойчее, чем плутоватее в своей находчивости был москвинский Лука в повседневном общении с людьми, чем большей «шельмой», как называет его Барон, он себя с ними выказывал (а ведь он беспаспортный, и ему все время надо быть начеку), тем ярче выделялись моменты душевной его просветленности, душевной его тишины.

И еще — как бы оживший портрет Рембрандта: Леонидов в роли Лопухина из «Вишневого сада».

Леонидов рассказывал Сулержицкому, как на одной из репетиций «Вишневого сада» в перерыве Чехов подошел к нему и сказал:

«— Послушайте, — он не кричит, — у него же желтые башмаки.

Потом показал на боковой карман и сказал:

— И тут много денег».

Видимо, Леонидов раз навсегда проникся этим характерным для Чехова замечанием.

В течение первых двух действий мы видели степенного, солидного ворстилу, с невеселым взглядом все изучающих глаз, сдержанного, редко теряющего хладнокровие (чего ему волноваться, когда все идет как по маслу?), неспешного в движениях и походке, знающего себе цену, но и, как умный человек, сознающего свои слабости, от своих отставшего, а к чужим не приставшего и отлично это понимающего, умеющего себя держать со скромным достоинством в присутствии «благородных», выдающего свою недостаточную отесанность лишь маханием рук да оборотами речи, удачливого в денежных делах и «недотепу» в делах сердечных.

И на этом фоне тем резче означался центральный эпизод его роли, когда он в третьем действии возвращался с торгов, хмельной не столько от выпитого коньяка, сколько от удачи. Тут только в нем просыпался кулак, да и то не сразу. Первое время он словно бы еще стеснялся своего успеха, ему жаль Любовь Андреевну. И все же его прорвало.

— Я купил! — трубит он свою победу.

Все, что в нем есть грубого, стяжательского, жадного, хлынуло сейчас наружу. И вот он, глядя в зрительный зал завораживающе страшными глазами, размахивая руками так, словно хочет что-то еще заграбастать, слегка развинченной походкой направляется к авансцене.

— Боже мой, господи, вишневый сад мой! — кричит он в остервенелом своем ликовании.

В каждом его слове слышалось упоение, предвкушение ударов по деревьям, предвкушение гибели «беспольной» красоты во имя наживы. И в то же время слышался надрыв, слышалась сумятица, как сказал бы Гоголь, «поперечивающих себе» чувств, ощущение омраченности праздника.

Внезапно взгляд Лопехина — Леонидова падал на плачущую Любовь Андреевну, и куда делся рыкающий зверь! Ведь Лопехин еще так недавно признавался ей, что любит ее, «как родную... больше, чем родную». С каким неподдельным участием склонялся он теперь над ней, какие искренние, по-мужски сдержанные слезы сожаления кипели у него в горле, когда он говорил:

— Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь.

И снова возникает расхолодившийся купчина, которому никак не унять сейчас хамской своей удали:

— Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!

Грохнул вазу и, уходя, небрежно, с высоты своего денежно-мешкового величия:

— За все могу заплатить!

Начинается четвертое действие, и опять по сцене ходит знакомый нам по первым двум актам озабоченный толстосум, удачливый, оборотистый делец и неудачник в личной жизни, как видно, обреченный вековать свой век в тоскливом одиночестве.

И еще одно потрясающее из моих театральных впечатлений — «Кармен» в Оперном театре имени Станиславского, последний — но какой головокружительной высоты! — взлет режиссерского гения того, кто основал этот театр и в чью честь он был назван!

Перед нами была Испания не козьма-прутковская («Дайте мне мантилью; дайте мне гитару; дайте Инезилью, кастаньетов пару»), а самая что ни на есть подлинная: вихревая, грозовая и захолустно-сонная, возвышенная и низменная, романтическая и прозаическая, коварная и наивная, пышная и убогая, бескорыстная и торговашеская — такая, какую написал ее Мериме и какую изобразил ее в звуках Бизе.

Случевский, описывая старое кладбище, сравнивает могилы с застывшими волнами и, развивая сравнение, добавляет:

Они — как волны — безымянны...

А новая могила представляется ему

поименованной волной...

(«Я знаю кладбище...»)

Вот этот канцеляризм, обновляющий, освежающий наше восприятие знакомых предметов и характерный для поэтики Случевского, не должен пропасть в переводе — иначе поблекнет все стихотворение, иначе поэтический облик Случевского утратит одну из самых оригинальных и драгоценных своих черт.

Переводчик не смеет расплавлять слитные образы прозаиков и поэтов, такие, как «грустный, чуть внятный запах вишневой коры» и «тонкий многоцветный аромат» из «Поднятой целины».

«Истинный вкус, — писал Пушкин в 1827 году, — состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

При прочих непеременимых условиях (знание жизни, богатство языка) переводчику нужно воспитывать в себе «чувство соразмерности и сообразности», иными словами — чувство меры, такт.

Переводчика на каждом шагу подстерегают две опасности: унылый, бескрылый буквализм и бесшабашная, разудалая, разухабистая отсебятина. Чувство меры, если оно у него развито, подскажет ему, что есть вольность оправданная и неоправданная.

Признаюсь, меня обрадовали строки из статьи Н. Н. Вильмонта о моем переводе «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле — обрадовали тем, что он в нескольких словах раскрыл мою переводческую суть, — так, как я сам не сумел бы ее раскрыть:

«Н. М. Любимов — один из самых строгих и суровых мастеров художественного перевода. Верность оригиналу для него закон и нравственная норма художества».

Обрадовал меня и В. Д. Днепров, в предисловии к роману Пруста «Под сенью девушек в цвету» в моем переводе подчеркнувший мою «самозабвенную преданность оригиналу».

Обрадовал меня В. Д. Днепров и своей чуткой и тонкой статьей обо мне «Художник перевода Николай Любимов». При ее чтении мне казалось, будто я целыми часами рассказывал ему о своей работе, а между тем мы с ним никогда не виделись. Самое главное: он обнаружил такое глубокое, «изнутри», понимание самой природы художественного перевода, что об его статье можно сказать, перефразируя Фета: небольшая по размерам, она *тяжелей премногих томов*, написанных о переводе, — томов, в которых преобладает зубоскальствующий дилетантизм или добросовестное, но бесплодное гелерство.

Обрадовали меня и слова А. И. Пузикова в его статье «Два романа Альфонса Доде» («Тартарен» и «Сафо» в моем переводе), в которой он пишет обо мне так: «Он влюблен в... русский язык... С русским словом он бережен необычайно и никогда не подчиняет его... строю другого языка».

Дальше я постараюсь показать на примерах, во имя чего я разрешаю себе «вольничать».

Иные доморощенные горе-теоретики смешивают русизмы, то есть речения, сращенные с реалиями русского быта, русской истории и географии, и просто сочные русские слова. Но если мы окинем взглядом сокровищницу русского перевода: «Ночной смотр» Цедлица, баллады Шиллера и Гете и «Одиссею» в переводе Жуковского; «Будрыса и его сыновей» и «Воеводу» Мицкевича в переводе Пушкина; «Илиаду» Гомера в переводе Гнедича; «Горные вершины» Гете в переводе Лермонтова; «Вечерний звон» Мура и «Не бил барабан перед смутным полком...» Вольфа в переводе Козлова; «Песнь Радости» и «Поминки» Шиллера в переводе Тютчева; «Коринфскую невесту» Гете в переводе Ал. Конст. Толстого; «Слово о полку Игореве» в переводе Майкова; песни Беранже в переводе Курочкина; «Двух гренадеров» Гейне в переводе Михайлова; «Песнь о Гайавате» Лонгфелло и мистерии Байрона в переводе Бунина; «Колокола» Эдгара По в переводе Бальмонта; переводы Брюсова из Верхарна; Ростана и комедии Лопе де Вега и Кальдерона в переводе Щепкиной-Куперник; трагедии Шекспира, «Фауста» и лирику грузинских поэтов в переводе Пастернака; Киплинга в переводе Оношкович-Яцыны; Бернса в переводах Багрицкого и Маршака; «Витязя в тигровой шкуре» Руставели в переводе Заболоцкого; Рембо в переводах Антокольского; «Евгению Гранде» Бальзака в переводе Достоевского; новеллы Флобера в переводе Тургенева, — то мы убедимся, что эти переводы написаны на богатейшем русском языке. Они поражают нас своей языковой яркостью и смелостью.

Если мы будем постоянно себя ограничивать, если мы посадим себя на голодную языковую диету, то как же мы справимся с передачей языкового богатства таких авторов, как Шекспир, Боккаччо, Данте, Сервантес, Рабле, Мольер, Бомарше, Гете, Гейне, Диккенс, где просто глаза разбегаются? Они «вербовали» свою «словесную рать» отовсюду — ведь они писали не на оскопленном волапюке. Сервантес использовал в «Дон Кихоте» язык мелкопоместного дворянства, язык знати, язык крестьянства, язык студентов, язык духовенства, язык рыцарских романов, данный и всерьез и пародийно, школярский жаргон, канцеляризм, юридические термины, термины карточной игры, «блатную музыку». Рабле пользовался языком провинциального дворянства, крестьянства, духовенства, вводил жаргон ученых схолас-

тов, терминологию философскую, богословскую, медицинскую, архитектурную, филологическую, военную, спортивную, морскую, термины винодельческие, маслобойные, бочарные. Кажется, нет той профессии, терминов которой мы не нашли бы у Рабле. Он черпал отовсюду. Попробуйте посидеть тут на диете — Сервантес и Рабле превратятся у вас в скелеты.

Не надо бояться, что введением прыщущих душистым соком русских слов мы закрасим национальный колорит подлинника. Национальный колорит достигается точным воспроизведением портретной его живописи, воспроизведением бытовых особенностей, уклада жизни, внутреннего убранства, трудовой обстановки, свывчаев и обычаев, воспроизведением пейзажа данной страны или края во всей его характерности, воспроизведением народных поверий и обрядов. Сошлюсь на опыт Короленко. В лучших своих сибирских рассказах он, не злоупотребляя иноязычными словами, так описывал внешность якутов, их юрты, их утварь, их нравы и образ жизни, он так описывал якутскую природу, что по прочтении его рассказов у нас создается впечатление, будто мы вместе с ним прожили в дореволюционной Якутии.

Полонский написал «Песню цыганки» («Мой костер в тумане светит...»), в которой нет ни одного цыганского слова, а цыгане ее тотчас подхватили и запели — значит, признали своей — своей по колориту, по строю чувств. А вот «цыганские романсы» и «цыганские рапсодии» Сельвинского, несмотря на всю их дотошную и изощренную имитацию, в цыганский песенный обиход не вошли.

Эти примеры — наука переводчикам.

Автор статьи «Школа высокого искусства» Магда Джанполадян, статьи, в которой дан разбор моего перевода повести Наири Зарьяна «Давид Сасунский», отмечает:

«Любимов... отказывается в своем переводе от всего, что вносило бы диссонанс в естественность течения русской речи, что затрудняло бы восприятие читателем русского текста. Максимальное использование... выразительных средств русского языка... характерная особенность его перевода. Блекнут ли при этом краски подлинника? Как показывает перевод Любимова — нет».

Для меня это высшая похвала.

Вводить иноязычные слова вполне допустимо в тех

случаях, когда какое-нибудь понятие, какая-нибудь реальность не находит себе эквивалента в русском языке.

Я стараюсь по возможности избегать иностранных слов. Но у Пруста я столкнулся с таким обилием философских, социологических, технических, медицинских, музыкальных терминов, что мне пришлось перенести их в перевод — все они вошли в русский язык, все они введены в наши толковые словари и справочники.

Если переводимый автор прибегает к провинциализмам, что же прикажете делать переводчику? Пойти по его стопам. Конечно, и тут нужно чувство соразмерности и сообразности.

Какие провинциализмы решил употребить я, переводчик Рабле? Только такие, которые понятны современному читателю без подстрочных примечаний и без заглядывания в Даля, равно как в переводе «Дон Кихота» и «Гаргантюа» я употреблял такие архаизмы, которые понятны без подстрочных примечаний и без заглядывания в словарь Срезневского. Нельзя сооружать барьеры между литературным языком и просторечием, между литературным языком и провинциализмами. Просторечие — это не только диалог или сказ. Стихия просторечия вторгается и в авторскую речь, в авторскую речь даже наиболее пуристичных художников слова. Подлинные художники слова не гнушаются этой стихией. Они понимают, что без этой стихии их творчество мертво, они только умеют обуздывать ее.

Как ни странно это может показаться на первый взгляд, я пользуюсь областными словами и в переводе «Госпожи Бовари» Флобера. И вот что дает мне на это право. Ведь, по существу, это «областной» роман. Недаром у Флобера стоит подзаголовок: «Провинциальные нравы». Действие его происходит почти исключительно в заштатных городках или на хуторе, и только несколько эпизодов связано с большим городом — Руаном. Общий «областной» колорит романа оказывает влияние на лексику. Провинциализмы просачиваются не только в диалог, но и в авторскую речь. Флобер называет невестку не только литературно, но и простонародно — вот почему я ввел в перевод слово «сноха».

Понятно, я не имел намерения ставить провинциализмы непременно на те места, где они стоят у Флобера. Так, мне кажется, незачем придумывать вместо общепринятого и удобопонятного слова «руль» какой-то экзотический термин, выисканный у Даля, хотя Флобер упо-

требляет именно «областное» французское слово. Зато в пейзаже у меня можно найти «большак» и «зеленя». Вспомним есенинское: «Как дождик, что весной взрыхляет зеленя...»

Не только переводчику-поэту, но и переводчику-прозаику приходится идти на жертвы. Нам нужно только — да будет мне позволено так выразиться — «войти в шкуру» переводимого автора. И тогда станет ясно, что автору дороже всего, чем можно и даже иной раз должно пожертвовать, а чем — нельзя.

При чтении корректуры пятого издания моего перевода «Госпожи Бовари» (как правило, я читаю корректуры переизданий моих переводов, и не было случая, чтобы я не внес в какую угодно по счету корректуру стилистических улучшений) мне вдруг резнула слух фраза:

«Бурнизьен, перебив его, буркнул...»

Флобер не допустил бы случайного звукового повтора: «бур», а я в своем переводе до сих пор его не улавливал. Глагола «буркнул» мне стало жаль: он тут на месте. А Бурнизьена я заменил «аббатом» — Флобер много раз называет его именно так. Стало быть, в этом случае совесть моя перед автором теперь чиста.

У всякого писателя, если только он подлинный художник, а не третьестепенный эпигон, свое видение мира, а следовательно, и свои средства изображения. Вот это «лица не общее выражение», по классическому определению Баратынского, переводчик не смеет затушевывать, напротив, он обязан тщательно его вырисовать. А между тем мы часто боимся смелости образов и оборотов речи, мы закрываем глаза на то, что они заданы нам подлинником. Но только нельзя смешивать тяжелую поступь переводимого автора — скажем, Бальзака — с той корявостью, которую мы, переводчики, порой приносим в текст автора, главным образом когда переводим буквально. Читатель не обязан разгадывать ребусы, отсутствующие у автора и возникающие только в силу неполноценности перевода. Читатель вправе задуматься над тем, что хотел сказать Бальзак, но ему не к чему обременять себя размышлениями о том, что хотел сказать переводчик.

И все же перевод — это не прачечная и не парикмахерская. Если автор вихраст, не следует его припомаживать. В связи с этим хочется привести золотые слова Гнедича из его предисловия к переводу «Илиады»:

«Очень легко украсить, а лучше сказать — подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры... но несравненно труднее сохранить его гомерическим, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, не легкий. Квинтилиан понимал его: «Легче сделать более, нежели то же».

Вглядимся в строки из разных стихотворений Вяземского:

Средь тьмы ночной зарница затрепещет
И вздрогнет тьма, *обрызганная блеском...*

» («Тропинка»)

Фонтаны льют свой *свежий ропот*
И *зыбкий жемчуг* звонких слез.

(«Бахчисарай»)

Если переводчик умалит эту *лирическую дерзость*, стихи Вяземского потускнеют.

Опять в *кочующей берлоге*
Я думаю думаю один.
Мне нужно это развлеченье,
Усталость тела и тоска,
И *неподвижное движенье...*
Встают ли села предо мною,
Святыни скорби и труда,
Или с *роскошной нищетою*
В глазах пестреют города...

Едва ли не вся прелесть «Дорожной думы» Вяземского в этих контрастных словосочетаниях. Сгладить их в переводе — значит лишить стихотворение его выразительной силы.

Вот образ, ставший для нас привычным: «По берегам озера раскинулся лес». Доде в «Королях в изгнании» как будто только чуть-чуть меняет его. Но именно это «чуть-чуть» сдувает с образа пыль штампа, и пройти мимо этого «чуть-чуть» было бы грешно. Превращение языковой метафоры в поэтическую непременно должно найти свое отражение в переводе:

«...от озера, *раскинувшего лес* по своим крутым берегам, исходила мощная струя воздуха и света».

На «сопряжении далековатых идей» построено начало одного из горных пейзажей в «Тартарене из Тараскона» Доде, и оно-то и придает ему особую картинность:

«...гонимый какой-то неистовой окаменевшей бурей, ледяной прибой становился все более мощным и нака- тывал один неподвижный вал на другой».

Перед переводчиком литературных памятников бы- лых времен не может не возникнуть проблема архаики, проблема словесных примет времени. Даже при перево- де произведений, изображающих сравнительно недавнее прошлое, мы часто погрешаем против языка эпохи, сме- щаем временные планы, подвираем в реалиях.

Доказывая актерам в «Проекте постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович», как важно знать роли назубок, Ал. Конст. Толстой с полным основанием утверждал, что далеко не все равно, если актер вместо «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха» — скажет: «Ох, как меня давит Рюрикова фуражка!»

Подобного рода оговорки — это не только актерские, но и переводческие оговорки. Эти самые «рюриковы фу- ражки» — что греха таить! — то здесь, то там мелькают в наших переводах. Между тем если мы обратимся к русским писателям, то они предохранят нас от огово- рок. Я не могу себе представить, как переводчик, вос- создающий произведение из эпохи первой мировой вой- ны, может обойтись без «Тихого Дона» Шолохова, без «Сестер» Ал. Н. Толстого, без «Преображения России» Сергеева-Ценского. И не могу себе представить, как пе- реводчик, воссоздающий произведение из эпохи войны гражданской, написанное на любом из языков народов СССР, может обойтись опять-таки без «Тихого Дона», без «России, кровью умытой» Артема Веселого, без «Партизанских повестей» Вс. Иванова.

Иной раз мы неправоммерно зачисляем старинное сло- во по ведомству модернизмов. Самопроверка требуется и в этом случае — иначе мы рискуем выплеснуть с водой и ребенка. А самопроверка часто сопряжена с сюрприза- ми. К примеру, глагол «обмишулиться» встречается еще в «Житии протопопа Аввакума»; глагол «сварганить» встречается у поэта XVIII века Осипова в его «Енейде».

Переводимый автор, даже хронологически далекий от нас, должен «как живой с живыми говорить». И тем не менее читателю необходимо дать почувствовать времен- ную дистанцию. Как бы ни был понятен нам язык Гоголя, а все-таки мы с первых же строк ощущаем временное различие между его языком и языком Шолохова. А ведь в иных произведениях мировой литературы, как, напри-

мер, «Дон Кихот», архаика предстает перед нами в двух планах: и пародийно, и совершенно всерьез — для передачи высокого парения, отличающего речи Дон Кихота, устами которого часто говорит сам автор. Эту связь между высокой темой и высоким слогом тонко чувствовал один из тургеневских героев: «...как только воспаришь духом — так сейчас и слог является возвышенный» («Пунин и Бабурин»).

Какой путь в пользовании архаизмами при воссоздании литературных памятников представляется мне единственно верным? Тот, каким шел Ал. Н. Толстой в «Петербурге Первом» и в «Повести смутного времени». Он не прибегал к словесным раритетам, к вычурным архаизмам. Он употреблял только такие старинные речения, которые, сохраняя аромат старины, вместе с тем без подстрочных примечаний понятны современному читателю.

Опыт Ал. Н. Толстого, опыт Бунина — переводчика мистерий Байрона — убедили меня в том, что словесный колорит эпохи может быть достигнут без «обонпол» и «обапол». Он может быть достигнут не столько накоплением старинных речений, сколько вытравливанием явных модернизмов. На эту мысль меня впервые навел теоретик перевода А. В. Федоров в книге «О художественном переводе» (Гослитиздат, Л., 1941). И я отказался от архаических вычур, от «глубокословной славенщизны», как выразился Третьяковский в предисловии к своему переводу «Езды в остров Любви» Тальмана, и при переводе «Декамерона», и при переводе намеренно архаизированных глав из «Дон Кихота» и «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Изучая язык русских классиков от сатирических повестей Крылова и романов Нарезного до «Мертвых душ», я находил в них выражения, которые, будучи адекватны по смыслу выражениям Боккаччо, Сервантеса, Рабле, вполне доступны для понимания современных читателей, и вместе с тем у читателей благодаря этим выражениям возникает ощущение временной дистанции.

Приведу самые простые примеры.

Теперь мы скажем: «Сразу виден художник». В старину говорили «сейчас видно», а не «сразу виден» («Сейчас видно гусара!» — восклицает один из гоголевских *игроков*). Отсюда у меня в «Дон Кихоте»: «Сейчас видно неопытного искателя приключений». Вместо «занять оборону», «занять оборонительную позицию» я употребляю старинный оборот «изготовиться к обороне». Вместо

«военной обстановки» я употребляю «военные обстоятельства» («Перемена в военных обстоятельствах», — читаем мы в пушкинской «Истории Пугачева»). Кстати сказать, для описания боев в произведениях иностранных авторов, написанных в давние времена, я пользовался терминологией, почерпнутой мною из «Истории Государства Российского» Карамзина, из «Капитанской дочки» и «Истории Пугачева» Пушкина, из воспоминаний об Отечественной войне поэта-партизана Дениса Давыдова. В обличительных монологах Дон Кихота я предпочел «несправедливости» — «неправду», «угнетению» — «утеснение». Перед тем как перевести разговор священника с каноником о драматургии из «Дон Кихота», я перечитал высказывания Пушкина о театре и драматургии, театральные рецензии Крылова, монографию Вяземского о Фонвизине. Отсюда у меня: «...назад тому несколько лет были играны три трагедии». «Комедии его бедны расположением» (то есть сюжетным и композиционным мастерством), — писал Вяземский о Сумарокове. Отсюда в моем переводе: «Посмотрев комедию замысловатую и отличающуюся искусством в расположении...»

Или: вместо *вы правы* — *справедливо, ваша правда, совершенная правда*; вместо *как только* — *как скоро*; вместо *насколько* мне известно — *сколько* мне известно; вместо *насколько* я понимаю — *сколько* я понимаю; вместо *наверно* — *уж верно, верно уж* («Мы верно уж поладим...» — Крылов); вместо *не вовремя* — *не в пору* («И как вас бог не в пору вместе свел?» — Грибоедов); вместо *честное слово* — *по чести*.

Это все стилистические «мелочи», но эти «мелочи» и воссоздают словесный колорит эпохи — по пословице: «Курочка по зернышку клюет».

Для перевода пословиц и идиоматических выражений открываются два пути. Нужно только каждый раз отдать себе отчет, какой из них прямее ведет к цели.

Если русская пословица точно выражает мысль автора и вместе с тем не связана с реалиями русского быта, русской истории и географии, а следование букве оригинала в данном случае затемнило бы ее смысл, то мы вправе заменить пословицу иноязычную пословицей русской. Все равно читатель наперекор переводчику пробился бы к ней.

Второй путь ведет к созданию пословиц на лексической основе подлинника, но с русским ритмико-синтаксическим обликом.

Дон Кихот, умирая, говорит: «En los nidos de antaño по һау рáјагос һогаño». Буквально: «В прошлогодних гнездах нет птиц нынешнего года». Смысл: «К старому возврата больше нет». Я это перевел так: «Новым птицам на старые гнезда не садиться».

В старом переводе «Хроники царствования Карла IX» Мериме реплика одного из действующих лиц звучит так: «Все горло пересохло, росинки маковой во рту не было».

Это просторечие, но это просторечие *вообще*, и это пересказ подлинника. Мне хотелось здесь, не изменяя просторечию, быть елико возможно ближе к подлиннику: «Глотка мохом поросла, давненько челюстями не двигал».

В первой части «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле есть глава о детстве Гаргантюа, сплошь построенная на идиомах. Здесь я сознательно пошел на разную, ибо решить эту проблему чисто формально, схоластически значило бы повредить существу дела. В искусстве перевода, как и в искусстве вообще, ни одной задачи схоластическим путем разрешить нельзя.

«Бил собаку в назидание льву» — эта почти буквально переведенная идиома понятна по смыслу русскому читателю, но «прыгал с петуха на осла» — это для него ребус, это алгебраическая формула, под которую читатель вынужден подставлять любые арифметические значения, а между тем смысл этого хорошо передает русская идиома: «Начинал за здравие, а кончал за упокой».

С моей точки зрения, «непереводимой игры слов» почти не существует. Дело мастера боится.

В подзаголовке третьей книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле просит читателей «подождать смеяться до 78-й книги». Но беда, если переводчик будет всякий раз просить читателя подождать смеяться до тех пор, пока он не заглянет в комментарий. Установка здесь должна быть такова: по возможности играть на тех же словах, на которых играет автор. Но и здесь необходимо соблюдать пушкинский принцип сообразности. Если каламбур имеет совершенно определенный социально-политический адрес, если он имеет идейное значение, переводчику надлежит напрячь все усилия и передать его с художественной точностью. Там же, где преследуется чисто звуковая игра, переводчик вправе отступить от буквы оригинала, если иначе ему не создать того комического эффекта, которого добивался автор.

В V главе второй части «Дон Кихота» Санчо спорит со своей женой Тересой. Тереса стоит на том, что их дочь

надо выдать за ровню. Санчо прочит ей в мужья человека знатного происхождения. В конце спора Тереса говорит: «*Y si estáis revuelto...*», то есть: «Ну, если уж ты такой перевернутый...», фигурально — «взбалмошный». «*Resuelto, has de decir, mi jef...*» — поправляет ее Санчо, то есть: «Решительный, настойчивый надо говорить, жена». При переводе этого каламбура я исходил из *психологического подтекста* всего спора. Тереса считает, что Санчо безрассуден, это слово у нее на кончике языка. Вместе с тем слово «заблагорассудилось» слишком для нее длинное, трудное, и вот она говорит: «И если тебе уж так забезрассудилось...», а Санчо ее поправляет: «Заблагорассудилось должно говорить, жена».

Иной раз приходится сплавлять иноязычные фамилии с русскими окончаниями. В «Содоме и Гоморре» Пруста де Шарлю издевается над маркизой де Сент-Эверт: «Я в ее сент-эвертеп не ходок. Уж больно она сент-эвертлява». Далее он осыпает ее градом прозвищ: «сент-эвертячка, сент-эвертунья, сент-эвертушка, сент-эвертихвостка». А в довершение утверждает, что от нее пахнет, как из «сент-эвертгребной ямы».

При решении проблемы перевода значащих фамилий опять-таки, следуя принципу сообразности, приходится сознательно идти на разную. Конечно, переводить такие имена и прозвища, как Дон Кихот, Панса, Гаргантюа, Пантагрюэль, Форестье, хотя все они значат что-то, нельзя — мы с ними свыклись, мы с ними сжились. Но вот другой пример. В XXII главе первой части «Дон Кихота» каторжника Хинеса де Пасамонте называют Хинесильо де Парапилья. Для русского уха оба эти имени звучат одинаково торжественно и экзотично. И если этого прозвища не раскрыть в переводе, то читатель останется в недоумении, почему, собственно, Хинес приходит в такое бешенство, когда его называют Парапилья? А дело-то в том, что Парапилья происходит от «*para pillag*», то есть «рожденный для грабежа», попросту — «грабитель». Я перевел его «Хинесильо де Ограбильо». Русская семантика облечена в испанский морфологический вид, ей придано испанское звучание. Такой фамилии в Испании, конечно, не было и нет, но она фонетически мыслима. Гитарист, песенник, сердцеед и волокита дон Клавихо (то есть дон Колок — часть струнного инструмента) переименован у меня в дону Треньбренью. Доктора Ипека (рвотный корень) в «Милом друге» Мопассана я переименовал в доктора Блево. В моем переводе «Декамеро-

на» упоминаются Возляни, Лакатти, Скопидомо. У Рабле иные главы состоят почти сплошь из перечисления значащих фамилий. Если оставить их без раскрытия в переводе, то как это перегрузит комментарий! И это лишило бы читателя огромного количества добавочных комических эффектов.

Вот фамилии дворян — соседей Грангузье: герцог де Лизоблюд, граф де Приживаль, сеньор де Скупердьяй. А вот приближенные короля-захватчика Пикрохола: обершталмейстер Фанфарон, герцог Грабежи, военачальник Жру. А вот фамилии поваров: Филе, Уполов, Фрикасе, Блинки, де Волай, Подавай, Подливай, Суплакай, Жуйвуснедуй.

Рабле, озорник, забавник и насмешник, хитер и неистощим на словесную выдумку и игру. Он изобретает новые слова, срощивает существительные, из кусочков разных глаголов сшивает один «протяженно-сложенный». Отсюда в моем переводе собирательно-презрительное «ханжатина», «толстобрюшество председателей судов» «звяк-звяки в кладилках», «мухоморительная речь», «пройдохвосты» (сочетание «пройдохи» и «прохвоста»); ябедников «бацбуцзвезданхрясгрюктрюкбабахчебурахают» по ногам, и у одного ябедника локоть оказывается «расхлобытрулуплющенный».

У Пруста я столкнулся уже не с шутливыми или издевательскими новообразованиями, а с новообразованиями поэтичными, обладающими звуковой и цветовой изобразительной силой. В романе «По направлению к Свану» Пруст пишет о городе Кемперлэ, что он «уже в средние века ошечбивался струившимися вокруг него ручьями и выжемчуживался ими в картину в серых тонах...»

Синтаксис — одно из важнейших средств художественной выразительности. У больших художников «холостого хода» не бывает. Долгота периодов — не причуда и не каприз писателя. Этот прием обычно бывает нужен поэту или прозаику для того, чтобы читатель сразу охватил взглядом доказываемую им мысль или же рисуемую им картину. Долгий период обычно способствует цельности читательского впечатления. И я не считал возможным рубить и дробить изобилующее многообразными подробностями, но заключенное в единое синтаксическое целое описание раннего утра из романа Доде «Сафо»:

«О, какое счастье проснуться утром в своей маленькой детской, ощущая в сердце еще не остывший жар родст-

венных объятий, радостных излияний, без которых не обходится приезд близкого человека, увидеть на том же месте, на противомоскитной сетке, натянутой над его узкой кроватью, полосу света — первое, что он видел в детстве, когда просыпался, услышать крик павлинов, сидящих на жердочках, скрип колодезного журавля, drobный стук копыт спешащего на выгон стада, распахнуть ставни так, чтобы они ударились об стену, и увидеть вновь, как прекрасный теплый солнечный свет, словно прорвав плотину, вливается в окно и стелется пеленами по комнате, увидеть вновь пленительные дали — поднимающиеся уступами виноградники, кипарисы, оливы, отсвечивающий на солнце сосновый лес, тянущийся до самой Роны, и надо всем этим — глубокое чистое небо, без единой пушинки облака несмотря на ранний час, свежее небо, которое всю ночь оведал мистраль, и сейчас наполняющий необъятную равнину своим бодрым и мощным дыханием».

Наша задача — не фотографировать иноязычный синтаксис, а воссоздать своеобразие синтаксиса данного автора.

Долгота периода не должна пугать переводчика. Представим себе периоды Гоголя, Льва Толстого, позднего Бунина. Русский язык и тут не подведет. А прерывать глубокое дыхание автора мы не вправе. Важно, чтобы период естественно, без малейшей натяжки, воспринимался русским читателем как единое целое, чтобы читателю была видна его внутренняя логика, чтобы все его смысловые линии были прослежены до конца.

«Синяя Птица» Метерлинка — пьеса для театра и пьеса для чтения. Иные ее ремарки разрастаются в целые стихотворения в прозе, которые читатель должен произнести про себя или вслух на одном дыхании и обратить внимание на сложность их построения, уловить их звукопись и ритмику, порой — откровенно стихотворную.

Вот — в моем переводе — ремарка из картины во Дворце Ночи:

«Как только ключ коснулся двери, высокие ее створки раскрываются, движутся в разные стороны и исчезают в толще стен, а за створками внезапно открывается дивный, бесконечный, неизъяснимо, сказочно прекрасный сад — сад мечты и ночного света, где среди звезд и планет, озаряя все, к чему бы они ни прикоснулись, без устали порхая с одного драгоценного камня на другой, с од-

ного лунного луча на другой и исчезая вдаль, волшебные синие птицы стремят свой непрерывный и плавный полет, и так их тут много, что кажется, будто это уже не птицы, а дыхание, лазурный воздух, душа чудесного сада».

Иные здания, выстраиваемые Прустом, сочетают в себе грандиозность с изяществом. Одна из целей, к которым я стремился как переводчик Пруста, — сохранить это сочетание:

«Он отдавал себе отчет, что самое воспоминание о звуках рояля еще резче смещает тот план, на котором ему рисовалась музыка, что простор, открывающийся музыканту, — это не жалкая мелодия из семи нот — это необозримая клавиатура, почти вся еще неведомая, клавиатура, из миллионов клавиш которой лишь очень немногие, разделенные густым, непроглядным мраком, — клавиши нежности, страсти, отваги, спокойствия, столь же непохожие между собой, как одна вселенная непохожа на другую, — были открыты великими артистами, будящими в нас отклик найденной ими теме и этим облегчающими нам обнаружение того богатства, того разнообразия, какое таит в себе великая, непроницаемая и удручающая ночь нашей души, которую мы принимаем за пустоту и небытие» («По направлению к Свану»).

Или:

«Но стоило родителям пообещать как-нибудь на пасхальных каникулах повезти меня в Северную Италию, и вот уже с приближением каникул мечты о буре, переполнявшие меня до того, что мне ничего не хотелось видеть, кроме волн, все растущих, отовсюду набегающих на ни с чем не сравнимый в своей дикости берег, около таких же отвесных и морщинистых, как утесы, церквей, с колоколен которых кричали бы морские птицы, — и вот уже все эти мечты мгновенно рассеивала, лишала их очарования, вытесняла их, потому что они были несовместимы с ней и могли только ослабить ее влияние, сменяла их иная мечта — мечта о многоцветной весне, не о комбрейской, еще больно коловшей снежными иголками, но о той, что уже усыпала лилиями и анемонами луга Фьезоле, а Флоренцию ослепляла золотом, напоминавшим фон на фресках Анджелико» (там же).

Пруст — отнюдь не пурист и не сноб. Для него снобизм и безвкусица — синонимы, о чем он заявил не обинуясь на страницах своего романа «Под сенью девушек в цвету». Недаром он учился у Достоевского и у Льва Толстого. И если он уверен в том, что ход его мысли или излучины душевных движений требуют повторов, требуют нагромождения «который» и «что», он бесстрашно надстраивает эти слова одно над другим. Поскольку это не недосмотры автора, а одна из существенных, хотя и нелегких для восприятия особенностей его стиля, я в таких случаях следую за ним. Книги Пруста рассчитаны на медленное чтение. Я стремился к тому, чтобы не затруднять, но и не облегчать читателю его задачу — задачу проникновения в мир Пруста:

«И в самом деле: наслаждение, которое доставляла Свану музыка и которое перерастало у него в подлинную страсть, напоминало в такие минуты наслаждение, получаемое им от ароматов, от соприкосновения с миром, для которого мы не созданы, который представляется нам бесформенным, потому что наши глаза его не различают, который представляется нам бессмысленным, потому что он недоступен нашему пониманию, и который мы постигаем только одним из наших чувств» («По направлению к Свану»).

Мне хотелось дать почувствовать русскому читателю «чеканную небрежность» Пруста, но так, чтобы она воспринималась как небрежность не нарочитая, а естественная, *необходимая*.

Две фразы из его романа «Под сенью девушек в цвету»:

„Esttir cependant allait arriver à la porte, quand tout à coup il fit un crochet et vint à nous. Y'étais transporté d'une délicieuse épouvante, comme je n'aurais pu en éprouver quelques années plus tard, parce que, en même temps que l'âge diminue la capacité, l'habitude *du* monde ôte toute idée *de* provoquer d'aussi étranges occasions, *de* ressentir ce genre d'émotions”.

В моем переводе:

«Между тем Эльстир подошел к двери, потом вдруг повернулся и направился к нам. Меня охватил блаженный ужас, какой несколько лет спустя уже ничто не могло

на меня навести, ибо привычка к обществу не допускает даже мысли, что могут явиться столь странные поводы к такого рода волнениям, к которым у нас к тому же с возрастом ослабевают способности».

Фраза Мопассана, быстрая и энергичная, требует стремительной краткости и энергии выражения и от переводчика.

Вот зимний пейзаж из романа Мопассана «Милый друг»:

«Каплями ледяного пота висел на деревьях иней; земля под ногами звенела; в сухом воздухе далеко разносился малейший звук...»

Устное народное творчество изобилует параллелизмами. Немудрено, что их так много в «Давиде Сасунском» — в этой поэме в прозе, написанной Наири Зарьяном по мотивам армянского эпоса. И тут переводчику все время следует быть начеку, чтобы не упустить их:

«Давид был смельчак, но и в сердце к смелым закрадывается страх. Вид мсырской несметной рати привел в трепет Давида, и он заколебался.

— Ой-ой-ой! Как же я буду с ними воевать? — воскликнул он. — Если бы даже они превратились в камыш, а я — в косца, мне все равно бы их не скосить. Если бы даже они превратились в хлопок, а я — в огонь, мне все равно бы их не спалить. Если бы даже они превратились в осенний суховей, а я — в ветер с юга, мне все равно бы их не разметать по оврагам. Если бы даже они превратились в новорожденных ягнят, а я — в голодного волка, мне все равно бы их всех не перегрызть.

Почуял Конек Джалали, что дрогнул Давид, и заговорил человечьим голосом:

— Не смущайся, Давид, и не бойся! Сколько посеешь ты своим мечом, столько же смету я своим хвостом. Сколько переколотишь ты палицей, столько же подавлю я своими копытами. Сколько ты спалишь огнем меча-молнии, столько же я сожгу пламенем, пышущим из ноздрей моих. Сколько повалит твой Ратный крест, столько развеет ветер, что подыметя от моего бега».

Или:

«Ваша страна — вам, наша страна — нам. Пашите вашу землю, а мы будем свою землю пахать. Жните вашу ниву, а мы свою будем жать».

Или:

«Чужой злой человек придет, — дверь не отворяйте. Паломник придет, нищий, голодный придет, — двери откройте и накормите».

Вопрос, восклицание, обращение — все это должно быть отражено в переводе с одной оговоркой: всякий раз надо отдавать себе отчет, что это — прием данного автора или же синтаксическая конструкция, характерная для данного языка вообще? Если мы имеем дело со вторым случаем, то, коль скоро того требует естественное звучание русской фразы, мы вправе заменить вопросительную интонацию, допустим, восклицательной.

У некоторых авторов восклицания и вопросы слагаются в замысловатые узоры, и эти узоры следует вычертить в переводе.

У Мольера диалог Клеонта и Ковьяеля в «Мещанине», когда они жалуются друг другу на коварство своих возлюбленных, почти сплошь состоит из таких переключек, кое-где еще усиленных внутренними и краевыми созвучиями. Реплики Клеонта и Ковьяеля — это вариации одной и той же темы. Повторы подчеркивают единство темы и усиливают комическое впечатление:

Клеонт. Так что же сравнится, Ковьяель, с коварством бессердечной Люсиль?

Ковьяель. А что сравнится, сударь, с коварством подлой Николь?

Клеонт. И это после такого пламенного самопожертвования, после стольких вздохов и клятв, которые исторгла у меня ее прелесть!

Ковьяель. После такого упорного ухаживания, после стольких знаков внимания и услуг, которые я оказал ей на кухне!

Клеонт. Стольких слез, которые я пролил у ее ног!

Ковьяель. Стольких ведер воды, которые я перетащил за нее из колодца!

Клеонт. Как пылко я ее любил, любил до полного самозабвения!

Ковьяель. Как жарко мне было, когда я за нее возился с вертелом, жарко до полного изнеможения!

Клеонт. А теперь она проходит мимо, явно пренебрегая мной!

Ковьель. А теперь она пренагло поворачивается ко мне спиной!

Клеонт. Это коварство заслуживает того, чтобы на нее обрушились кары!

Ковьель. Это вероломство заслуживает того, чтобы на нее посыпались оплеухи!»

При воспроизведении лексических и синтаксических повторов от переводчика требуется изобретательность.

Испанское словосочетание у *allí* многосмысленно. Оно означает тут, там, тогда, тогда-то, вот тогда-то, при этом и т. д.

В XLII главе первой части «Дон Кихота» вереницей проходят фразы, начинающиеся с у *allí*. Мне показалось, что наиболее естественно здесь будет звучать «И вот...»:

«И вот они уже вкратце рассказали друг другу о себе; и вот уже оба брата уверились в неизменности дружеских своих чувств; и вот уже аудитор обнял Зораиду; и вот уже попросил он...; и вот уже велел он...; и вот уже... все прослезилась снова. И вот уже Дон Кихот... И вот уже перешили...»

А в XLIII главе я снова встретился с этим у *allí*, но перевел его по-другому: «и вот» здесь уже не годилось.

«И пошли тут сожаления о том, что нет у него Аматисова меча...; и пошли тут проклятия судьбе; и пошли тут явные преувеличения того урона, какой потерпит мир...; и пошли тут... воспоминания о... Дульсинее Тобосской; и пошли тут взывания к... оруженосцу...; и пошли тут мольбы о помощи; и пошли тут заклинания...»

Синтаксис оказывает непосредственное влияние на интонационный строй. Из той или иной расстановки слов может возникнуть интонация декламационно-ораторская, напевная, повествовательная, медитативная, разговорная.

Разговорной естественности способствует эллипсис, то есть пропуск иных, иногда важнейших членов предложения. Пушкинское «Ужо тебе!», обращенное Евгением в кульминационном пункте поэмы к Медному Всаднику, стоит целого обличительного монолога.

Показательно в этом смысле такое место из «Бедных людей» Достоевского:

«Да еще хотел написать вам что-нибудь, только вас утруждать боюсь. Ведь я, маточка, человек глупый, простой, пишу себе что ни попало, так, может быть, вы там чего-нибудь и такого — ну, да уж что!»

Надо припомнить психологический контекст и подтекст, и тогда станет ясно, каким зрелым, сложившимся мастером проявил себя Достоевский в этом своем дебюте: Макару Девушкину, забитому чиновнику, вообще часто не хватает слов, а тут еще он крайне взволнован, и вот эта косноязычная фраза в своей выразительности заменяет целые страницы подробного описания того, что чувствовал Девушкин, когда писал это письмо.

Мне часто приходилось пользоваться эллипсисом не только при переводе драматургии Мольера, Мариво, Бомарше, Шиллера, Скриба, Метерлинка, Ромена Роллана, но и при переводе «Гаргантюа и Пантагрюэля», где волны прямой речи хлещут, бушуют и пенятся.

Пятая глава первой части этой книги — «Беседа во хмелю» — представляет собою безремарочный (если не считать вводной фразы) разговор собутыльников — пусть читатель сам догадывается, кому принадлежит реплика. Непринужденность этой застольной беседы в иных случаях настоятельно требует эллиптических конструкций:

«— Разбавляй!

— Э, нет, *мне без воды!*

— *А ну-ка, единым духом!*

— Сообрази-ка мне стаканчик кларету, да гляди, *чтобы с верхом!*

— Поверите ли, душенька, что-то мне нынче не пьется!

— Вам, верно, нездоровится, милочка?

— Я в теориях не разбираюсь, *вот насчет практики — это еще туда-сюда.*

— Давайте пить! Давайте петь! Псалмы тянуть!

— А кто это у меня стакан стянул?

— А мне без всякого законного основания не подливают!

— Если бы бумага, на которой я пишу векселя, пила так же, как я, то, когда бы их подали ко взысканию, ока-

залось бы, что все буквы пьяным-пьяны, все — в лежку, и суд, ничего не разобрал, не мог бы начать разбирательство.

— Мне бы остатки вон с того блюда!

— ...давайте мы их подчистую!

— Хлопнем, служивый?

— Давай, давай!»

Вообще переводчику Рабле все время нужно приравниваться к многообразию его синтаксических приемов. Только управись с неохватно долгими периодами в торжественной речи кого-либо из героев, как уж тебя поджидают словно бегущие наперегонки фразы, состоящие из одного междометия.

Суету застигнутых врасплох обитателей замка Луара («Гаргантюа и Пантагрюэль», часть четвертая, глава XIV) Рабле передает сменой глагольных форм внутри фразы: тут и неопределенное наклонение, и изъявительное, и эллипсис, причем два глагола рифмуют (это излюбленный прием Рабле), а рифма подчеркивает суматоху, поднявшуюся в доме (речь идет о перчатках не простых, а железных, которыми хозяева намереваются попочтывать незваного-непрошеного гостя):

«Тут мессир Удар скорей облачаться, Луар и его супруга скорей наряжаться, Трюдон скорей играть на флейте, бить в барабан, все захохотали, засуетились и — гурьбой к перчаткам!»

Что убыстряет ритм фразы? Отсутствие прилагательных, украшающих, но и отяжеляющих, замедляющих фразу; отсутствие союзов, преобладание глаголов и существительных.

Многословные конструкции характерны для «Давида Сасунского». В согласии с подлинником я нередко пользовался краткими звукоподражательными глаголами:

«Как только Давид вошел в шатер... бух! — так в яму и ухнул».

«Вот он уже мчится, мчится, примчался, ударил — ттрахх!»

А. З. Лежнев в своем исследовании «Проза Пушкина» анализирует отрывок из «Путешествия в Арзрум»:

«Луна сияла; все было тихо; топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья. Наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин. Я попросил воды, сперва по-русски, потом по-татарски. Он меня не понял» и т. д.

Попробуем только в нескольких местах заменить запятые и точки нейтральными связками, вроде «и», «но», которые бы ослабили эффект паузы:

«Луна сияла. Все было тихо, и топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья, и наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин, у которого я попросил воды — сперва по-русски, потом по-татарски, но он меня не понял».

Ритм уже совсем другой. Он становится мягче и закругленнее, он ощущается уже не так четко, как прежде, когда в нем слышались как бы быстрые удары пульса...

Попробуем пойти дальше и нарушить внутреннее движение фразы, не трогая, впрочем, остального:

«Сияла луна, и все было тихо, и в ночном безмолвии раздавался только топот моей лошади. Долго ехал я, не встречая признаков жилья, и наконец увидел уединенную саклю» и т. д.

Исчезает все, что было характерно для пушкинского ритма и что еще сохранялось в первом изменении. Ритм здесь вовсе лишается углов и нажимов, идет мягкой, волнистой линией, интонация приобретает полулирический характер. Мужественные и твердые черты пушкинского ритма расплываются. Таким образом, для того, чтобы нарушить его рисунок, достаточно изменить протяженность фраз, характер их взаимосвязей или их внутреннее движение. Иначе говоря, эти три элемента (короткая фраза, короткая, но четкая пауза, простота и сходная направленность внутрифразовых движений) и составляют основу прозаического ритма у Пушкина».

Если мы не слышим ритма прозы, то составные части фразы разбегутся от нас в рассыпную. Но нам приходится иметь дело и с так называемой «ритмической прозой», где бьется пульс стиха.

Конечно, когда я взялся за ритмическую прозу де Костера, за ритмическую прозу Наира Зарьяна, во мне тот-

час же зазвучали ритмы описания «чудного Днепра» из «Страшной мести». Но одного этого описания мне было бы недостаточно: слишком оно коротко. Некоторые сложные ритмические ходы подсказал мне Клычков.

Один пример из «Давида Сасунского»:

«Голос Горлана Огана прокатился по горам и долам и, наконец, грохоча, рокоча, достиг Давидова слуха».

Иные прозаики оттеняют неторопливое течение периода ударной краткостью заключительного аккорда, неожиданной сменой ритма.

Так у Доде в «Тартарене»:

«Наступавший вечер давал о себе знать резким похолоданием, а главное тем, как странно вдруг потускнели все эти снега, все эти громоздившиеся одна на другую, нависшие льдины, которые и при пасмурном небе переливают всеми цветами радуги, но которые, как только день угасает и возносится к вечно ускользающим от взора вершинам, начинают изливаться бледное, безжизненное, призрачное сиянье, сродное сиянью луны. *Матовый свет, мерзлота, тишина, и во всем — смерть.*»

IV

...слух поэта так обострен, что слова для него не только что-то значат, но и звучат всеми своими гласными и согласными.

Маршак

Звучат они так не только для поэта, но и для прозаика. Следовательно, должны звучать и для переводчиков поэзии и прозы.

Шаляпин издевался над теми певцами, которые поют звук, или, как он выражался, «звучок», а не то, что стоит за звуком, не мысль и не чувство, в этом звуке выраженные.

Самому Шаляпину было в высшей степени свойственно искусство живописать звуками. Таким же даром наделила природа Обухову. Когда я слышал в ее исполнении романс на слова Тургенева «Утро туманное, утро седое...», я не только видел перед собой картину осеннего утра —

я испытывал то же душевное состояние, какое испытывает лирический герой этого стихотворения-романса.

Впервые я почувствовал живописную силу звука опять-таки в провинции.

В конце 20-х годов один из летних месяцев я провел в Малоярославецком уезде. Вдруг к моим родным гостья: учительница из дальней деревни. Радостный переполох.

— Ну, тебе повезло! — объявляет мне тетка. — Такой красоты женского голоса ты еще не слышал.

Гостья пела романсы весьма сомнительной поэтической ценности:

Он был акробатом воздушным,
Под куполом цирка вертяться,
И смерти в глаза равнодушно
Смотрел каждый вечер и час...

Слушая ее, я не замечал ни малограмотного построения фразы, ни колченогой, с грехом пополам, рифмы.

Даже рассказы Куприна не дали мне так остро почувствовать цирковую атмосферу, как ее пение, ее варипанинского тембра контральто. Когда она пела «Акробата», у меня двоилось в глазах: я видел вульгарноватое, хотя и с некоторой долей пикантности, лицо певицы-любительницы, взбитое золото ее кудряшек, ее кокетливое пенсне на цепочке — и видел акробата, различившего в публике около своей возлюбленной другого, — различившего, сорвавшегося с трапеции и разбившегося насмерть.

Пела она песню, которая, по свидетельству Асеева («Маяковский начинается»), произвела глубокое впечатление на Маяковского:

Мы на лодочке катались,
Золотой мой, золотой,
Не гребли, а целовались... —

и передо мной проплывала лодка по бестревожному, освещенному закатным солнцем речному простору, и я слышал несмелую нежность только-только пробудившегося чувства.

Кажется, нет ничего более доморощенного, чем эта песня:

Помнишь, помнишь ту полянку,
Ясно солнышко, цветы?..
Спозаранку на гулянку
Мы ходили — я и ты...
Василечки, василечки,
Голубые васильки...

Ах вы, милые цветочки,
Ах вы, милые цветки!
А теперь, теперь пропали,
Отлетели дни весны,
И на память мне остались
Лишь сухие васильки...

Отчего же на эти выросшие прежде времени и не на месте, линялые, как на застиранных вышитых рубашках, «Василечки» откликалось мое сердце? Оттого, что в каждое слово певица вливала кручину разлюбленной, оглядывающейся на свое прошлое и в его еще недавно осязанной близи видящей осеннюю жухлую хмурь...

Что так скучно, что так грустно?..
День идет не в день...
А, бывало, распевал я,
Шапка набекрень.

Эй вы, ну ли, что заснули?
Шевели-вели!
Удалые, воронье,
Гривачи мои!

С песней звонкой шел сторонкой
К любушке своей
И украдкой и с оглядкой
Целовался с ней.

Припев.

Мать узнала — все пропало:
Любу заперла
И из дому за Ерему
Замуж отдала.

Припев.

Я иную, молодую,
Выберу жену,
В чистом поле на просторе
Дикую сосну.

Эй вы, ну ли, что заснули?
Шевели-вели!
Удалые, воронье,
Гривачи мои!

Певица пела эту песню соло — то с непереносимой тоской разлуки, то с пугливым восторгом любви, то с бесшабашным отчаянием.

Припев подхватывал хор, и в нем явственно различался голос той, что пела песню о недоле, его медовой густоты звук.

Только однажды промелькнула мимо меня захолустная эта певица цветистым и благоуханным, звучащим дивом, но след от встречи остался. И не только потому, что это было одно из самых сильных вокальных впечатлений моего детства и юности, но и потому, что с тех пор я стал чутче вслушиваться в музыку стиха и прозы.

Да, рисовать звуками умеют не только певцы, но и художники слова. Звуки помогают создать впечатление, помогают «довыразить», помогают в выполнении живописных задач, они аккомпанируют мысли, чувству, настроению. В лучших произведениях словесного искусства инструментовка — средство, а не самоцель. «Фонетика, это еще не музыка...» — обронил гениальный афоризм Горький в письме к Пастернаку от 19 октября 1927 года. Инструментовка нужна прозаикам и поэтам не для «красного звучка». Но, лишая себя поддержки звука, поэты, прозаики и переводчики выпускают из рук меткое оружие.

Вслушаемся в один из шедевров русской поэзии — в языковского «Пловца»:

Будет буря: мы поспорим
И помужествуем с ней.

В троекратно повторяющемся и стоящем под ударением «у» мы слышим завывание ветра, надвигающуюся бурю.

Смело, братья, туча грянет,
Закипит громада вод,
Выше вал сердитый встанет,
Глубже бездна упадет.

Братья — грянет — громада. Это уже гремит гром.

Буря свирепствует, и потому ритм убыстряется, на первой стопе второй строки ударение исчезает:

Закипит громада вод...

Затем ступенчатое нарастание вала:

Выше//вал//сердитый//встанет...

Влажность выражена звуком «в»; постепенность нарастания дана четырьмя отчетливыми словоразделами — налицо все четыре метрических ударения.

А затем снова убыстрение ритма в связи со спадом волны:

Глубже бездна упадет.

А в конце:

Смело, братья: бурей полный,
Прям и крепок парус мой.

Эти скопления согласных «бр», «пр» и «кр» дают ощущение того сопротивления, которое приходится преодолевать парусу.

Ритм и инструментовка служат единой цели: в одной строфе дать почувствовать динамику бури на море, написать предельно выразительную ее картину. И свою мариину Языков пишет не только словами, но и звуками и ритмом. Вот это и есть та «музыкальная ответственность» между содержанием и формой, которую поэт-декабрист Одоевский считал «правилом истинного стихотворства».

Обратимся к русской поэзии XX века.

В свое время облетела едва ли не все эстрады России «Весна» Сергея Городецкого.

В последней ее строфе мы слышим сперва оглушительный «бом» больших колоколов:

Звоны-стоны, перезвоны,
Звоны-вздохи, звоны-сны.
Высоки крутые склоны,
Крутосклоны зелены.

В «бом» вплетается «дилинь» маленьких колоколов:

Стены выбелены бело.
Мать игуменья велела...

А завершается трезвон короткими обрывистыми ударами:

У ворот монастыря
Не болтать-ся-зря!

А разве русская поэзия забудет когда-нибудь вот это:

Дорогу — гвардейцам гасконским!
Мы дети одной стороны,
И нашим коронам баронским
И нашим мечам мы верны!..
Дорогу, дорогу гасконцам!
Мы юга родного сыны,
Мы все под полуденным солнцем
И с солнцем в крови рождены!

Каждую строчку пронизывает маршевый ритм. Неназойливая звукопись (гордое «о» в сочетании с трубным «р») поддерживает настроение, которым проникнут монолог роستانовского Сирано де Бержерака в переводе Щепкиной-Куперник.

У Бернса в переводе Маршака:

Где-то в пещере, в прибрежном краю
Горе свое от людей утаю.
Там я обдумаю
Злую судьбу мою,
Злую, угрюмую участь мою.

Ну конечно, это «у» здесь не случайно! Оно настраивает нас на одну волну с лирическим героем. Сквозь это «у» мы видим хмурого, понурого человека, раздавленного изменой любимой женщины.

У Рембо в переводе Антокольского:

Море грозно рычало, качало и мчало;
Как ребенка, всю зиму трепал меня шторм.
И сменялись полуострова без причала,
Утверждал свою волю соленый простор.

Я запомнил свечение течений глубинных,
Пляску молний, сплетенную, как решето,
Вечера — восхитительней стай голубиных
И такое, чего не запомнил никто.

Я узнал, как в отливах таинственной меди
Меркнет день и расплавленный запад лилов.
Как, подобно развязкам античных трагедий,
Потрясает раскат океанских валов.

(«Пьяный корабль»)

Таким стихам не требуется комментарий. Они говорят сами за себя, как всякие прекрасные стихи. И только уже алгеброй поверяя гармонию, разлагая общее впечатление на составные элементы, видишь, как это сделано: как безошибочно выбран волнообразный и стремительный размер, какие внутри него поэт-переводчик образует ритмические переливы, чтобы придать ему еще большую гибкость, чтобы убыстрить его; как послушны поэту-переводчику и цвет, и звук, с помощью которых он рисует путешествие «пьяного корабля», какая взрывчатая сила заложена в эпитетах и глаголах.

В 1960 году дивный украинский хормейстер Михаил Петрович Гайдай (отец народной артистки СССР Зои Гайдай) писал мне, что он добивается от певцов передачи «содержательных звуковых ощущений». Вот именно с содержательными звуковыми ощущениями мне и приходится иметь дело при передаче тех эфонических приемов, какими пользуются писатели-искусники.

В воспроизведении звукописи подлинника я опять-таки не гонюсь за педантической точностью.

У Рабле некий изувер, произнося речь против еретиков, нанизывает один «кровожадный» глагол на другой, причем эти глаголы связаны между собой одной рифмой. Здесь столь существен каждый глагол, он несет такую большую смысловую нагрузку, так хорошо характеризует

ет этого изверга, что пожертвовать их смыслом ради единства рифмы показалось мне нецелесообразным. Я сохранил семантику этих глаголов, но дал несколько рифм:

«Сжигайте же, щипцами ущемляйте, на куски разрежьте, топите, давите, на кол сажайте, кости ломайте, четвертуйте, колесуйте, кишки выпускайте, распинайте, расчлняйте, кромсайте, жарьте, парьте, варите, кипятите, на дыбу вздымайте, печонку отбивайте, испепелайте мерзопакостных этих еретиков...»

В «Тиле Уленшпигеле» мне удалось провести через монолог Тиля единую рифму так, как ее проводит автор,— перебивая ее другой рифмой, а в одном месте совсем обходясь без рифмы:

«...придется мне сидеть на одном хлебе, хоть сие и не прельстительно; довольствоваться одной водичкой исключительно; отказываться от любви неукоснительно; не шевелиться и не чихать, дабы невзначай не поступить предосудительно; быть всеми уважаемым и всеми избегаемым; жить в одиночестве, как прокаженный; тосковать, как пес, потерявший своего хозяина, и, лет этак пятьдесят промаявшись, издохнуть в нищете неупустительно».

Магда Джанполадян совершенно права в своем утверждении, что рифма, как внутренняя, так и «краевзвучная», подчеркивает ритмичность фразы. «Рифма нагляднее выявляет наличие в одном предложении нескольких ритмических единиц», — пишет она в статье «Художественный перевод» и приводит несколько примеров из моего перевода «Давида Сасунского»:

«Зачем убивать Давида, кровь проливать, грех на душу брать?»

«Давид стал по горам и ущельям кружить, среди скал, среди рощ бродить, каждый кустик обшаривал и все приговаривал...»

«Вставайте, поклонитесь ему, в верности поклянитесь».

«Один из нас одолеет, один из нас околеет».

«Дайте сначала поесть, а потом будет вам весть».

Если вслушаться в инструментовку знаменитого монолога Базиля из «Севильского цирюльника» — монолога о клевете, то это свист и шип, постепенно переходящие в гром. И это *музыкально соответствует* теме монолога — постепенному разрастанию клеветы:

«Сперва чуть слышный шум, едва касающийся земли, будто ласточка перед грозой, пьяннссимо, шелестящий, быстролетный, сеющий ядовитые семена. Чей-нибудь рот подхватит семя и, пьяно, пьяно, ловким образом сунет вам в ухо. Зло сделано — оно прорастает, ползет вверх, движется — и, ринфорцандо, пошла гулять по свету чертовщина! И вот уже, неведомо отчего, клевета выпрямляется, свистит, раздувается, растет у вас на глазах. Она бросается вперед, ширит полет свой, срывается с места, увлекает за собой, сверкает, гремит...»

Звуки, как и слова, — народ умный. Пренебрегать ими — значит себя же самого обкрадывать. Нужно уметь чутко вслушиваться в них и крепко держать их в руках.

V

Одно время меня манила стезя литературной критики. Я обратился за советом к тонкому, язвительному, страстному, пронизательному Абраму Захаровичу Леженеву, обладавшему — скажем откровенно — редкостным для критика, литературоведа и для историка литературы свойством писать о писателе и его языке хорошим слогом — это значит уважать и того, о ком ты пишешь, и великий язык, на котором тот писал, и тех, для кого ты пишешь. В заключение нашей беседы он мне сказал:

— Никогда не пишите о тех авторах и о тех книгах, к которым вы равнодушны.

Я убежден, что это правило должен применять к себе переводчик.

Если переводчик-поэт или переводчик-прозаик обращается к автору, который почему-либо оставляет его равнодушным, то его перевод в лучшем случае будет литературным, профессиональным, но он не вырастет в явление искусства. Всеядный переводчик подобен актеру, играющему «на голой технике». Но и техника в таких случаях нередко изменяет переводчику. Искусство коварно. Оно мстит за равнодушие к себе, мстит, не зная пощады.

Индивидуальность переводчика проявляется уже в том, каких авторов и какие произведения он выбирает для воссоздания на родном языке.

Курочкин бесподобно перевел песни Беранже, потому что он сам был мастером остроумного, хлесткого куплета, потому что Беранже был ему родствен по мировоззрению, по общественному темпераменту. Но Курочкин никогда бы не взялся за перевод поэта, от которого веяло бы холодом мраморных плит. И не оттого ли так хило перевел «Кобзаря» чародей в поэзии Федор Сологуб, что народно-песенная стихия Шевченко была ему чужда?

Станиславский и Немирович-Данченко сливались с драматургами, и это была одна из черт их творческого облика.

Дойти в драматическом произведении до самой его глубины, воскресить его красоту, показать зрителю открывающиеся за ним дали — вот чего они добивались. Их режиссерский замысел соответствовал замыслу автора, стиль спектакля соответствовал стилю пьесы, а все слагаемые спектакля соответствовали его общей стиливой установке. Но слияние это было у Станиславского и Немировича-Данченко избирательным. Я не мог бы представить себе на сцене Художественного театра ни «Орлеанскую деву», ни «Мистерию-буфф».

Мне кажется, что и для переводчика идеал — слияние с автором. Но слиться с автором не значит идти к нему в рабство. Слияние требует исканий, выдумки, находчивости, требует вдумывания, вживания, сопереживания, требует остроты зрения, обоения, слуха.

Раскрывая творческую индивидуальность автора, переводчик раскрывает и свою индивидуальность, но так, что она не заслоняет индивидуальности автора. Переводчик волен играть разные роли — при условии возможно более полного перевоплощения. Я счел себя вправе перевести Рабле и пьесы Метерлинка, потому что я *неравнодушен*, хотя и по-разному, к ним обоим.

В. А. Каверин в «Вечернем дне» пишет:

«Любимов переводит так, что за книгой видна его личность. Нужно быть немного сродни самому Рабле, чтобы за книгой мы увидели автора, его смех и горечь, его душевный размах, его иронию, его веру в человека».

Самому о себе судить трудно. Но если Вениамин Александрович Каверин нашел родственную связь между автором и переводчиком, стало быть, она есть. Мысль же его — это *закон переводческого искусства*: без род-

ственной связи перевод не достигнет портретного сходства.

Я не поступлюсь интересами русского языка ради буквы подлинника, но я не навязываю переводимым мною авторам моих стилистических пристрастий.

Я люблю просторечие. И я даю разгуляться этой стихии там, где мне это позволяет автор: в бытовых сценах из «Дон Кихота», в «Гаргантюа и Пантагрюэле», в некоторых ролях из драматической трилогии Бомарше, из «Мещанина во дворянстве» Мольера, в «Тиле Уленшпигеле», в «Давиде Сасунском» Наири Зарьяна — единственном произведении, которое я согласился перевести с подстрочника, да и то при условии, что его сделает автор, — согласился потому, что давным-давно полюбил этот прекрасный армянский эпос. В отличие от моих предшественников я обратил внимание на народную основу в языке крестьян из «Синей Птицы» Метерлинка и постарался по мере моих сил выявить ее. Но, переводя Флобера, я укротил мою страсть к просторечию, иначе у меня получился бы не перевод Флобера, а мои вариации на его тему.

Бунин в предисловии к переводу «Песни о Гайавате» Лонгфелло признавался:

«...я работал с горячей любовью к произведению, дорогому для меня с детства, и с полной добросовестностью, этой слабой данью моей благодарности великому поэту, доставившему мне столько чистой и высокой радости».

Я смотрю на весь мой многолетний переводческий труд лишь как на слабую дань благодарной любви властителям моих дум и чувств.

ДУШИСТАЯ СВЕЖЕСТЬ

«Записки охотника»... и первые повести Тургенева я прочел тогда разом, залпом, и вынес упительное впечатление.

Достоевский. Дневник писателя за 1877 г.

В искусстве прозаического пейзажа у Тургенева нет прямых предшественников и учителей. Пейзаж Марлинского слишком для него фейерверочен. Пейзаж Пушкина, напротив, слишком сдержан и лаконичен. В строгих рамках пушкинского пейзажа — пейзажа, как все у Пушкина, гениального — Тургеневу не уместиться. «В лужичах была буря. Болота волновались белыми волнами». От этого пушкинского описания последождевой природы (письмо к Наталье Николаевне от 20 августа 1833 г.) прямой путь к знаменитому описанию лунной ночи в рассказе Чехова «Волк», сведенному к одной детали: на плотине блестело горлышко от разбитой бутылки. Пейзаж Гоголя слишком для Тургенева темпераментен, слишком взвихрен. Пейзаж Лермонтова экзотичен: это только виды Кавказа. Тургенев создал свой, ни на чей другой не похожий пейзаж, хотя, разумеется, он вобрал в себя элементы пейзажа дотургеневского. И на скольких пейзажистов он оказал влияние впоследствии — вплоть до Короленко и Сергеева-Ценского!

Тургенев пишет свои картины, находя удовольствие в вырисовывании мельчайших деталей. Как много в его пейзажах птиц, мошек, пчел, деревьев! А что цветов, ягод, грибов!.. Как любовно перечисляет он их названия! (Хотя бы в рассказах «Ермолай и мельничиха», «Касьян с Красивой Мечи», «Смерть», «Свиданье», «Пунин и Бабурин», «Бригадир».)

Вот типично тургеневский пейзаж:

«...кратко синее майское небо; гладкие молодые листья раки блестят, словно вымытые; широкая, ровная дорога вся покрыта той мелкой травой с красноватым стебельком, которую так охотно щиплют овцы; направо и налево, по длинным скатам пологих холмов, тихо зыблется зеленая рожь; жидкими пятнами скользят по ней тени небольших тучек. В отдаленье темнеют леса, сверкают пруды, желтеют деревни...» («Татьяна Борисовна и ее племянник»).

Это — природа, как она есть, живущая интенсивной, но обособленной от человека жизнью. Она только тешит его взор своею красотой или пугает бушеваньем стихий. У Тургенева между природой и человеком вражды не существует. Но тургеневской природе нет дела до человека. Она у него не любопытна, как любопытна природа у Сергеева-Ценского. Настроение человека и настроение природы иной раз у него совпадают; происходящее в природе как бы аккомпанирует душевному состоянию человека, но оно не воздействует на него, не служит его источником.

Рассказчику из «Свидания» «стало грустно» после нечаянно подслушанного тяжелого разговора, и в это же время «сквозь свежую улыбку увядающей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы».

«...эти немые молнии, эти сдержанные блистания, казалось, отвечали тем немым и тайным порывам, которые вспыхивали также во мне» («Первая любовь»). Характерны эти осторожные «казалось».

Несмелая любовь Лаврецкого и Лизы чуть-чуть брезжит на фоне «безмолвной, ласковой» ночи.

«...не веселое было утро. Сплошные тучи... покрывали все небо; ветер быстро гнал их, свистя и взвизгивая. Рудин... не был спокоен» («Рудин»).

«...я вдруг почувствовал тайное беспокойство на сердце... поднял глаза к небу — но и в небе не было покоя; испещренное звездами, оно все шевелилось, двигалось, содрогалось; я склонился к реке... но и там, и в этой темной, холодной глубине, тоже колыхались, дрожали звезды; тревожное оживление мне чудилось повсюду — и тревога росла во мне самом» («Ася»).

Пейзаж у Тургенева — это по большей части пейзаж-описание (до пейзажа-настроения в тургеневскую пору было еще далеко), чуждый пейзажу Марлинского, где сквозь бурные восторги автора не видно предметов, пейзаж, обличающий остроту глаза художника, с редкими

и краткими лирическими отступлениями, с тоже редкими и меткими конкретными уподоблениями: края облаков — «пушистые и легкие, как хлопчатая бумага...» («Касьян с Красивой Мечи»). Эмоциональными эпитетами Тургенев пользуется нечасто — как подсобным средством: «Неизъяснимая тишина западает в душу...», «...как несказанно великолепен и ясен становится день...» («Лес и степь»).

В пейзажах Тургенева — море красок, и ярких и блеклых. Начало «Бежина луга»: лучезарное небо, лиловая тучка, золотисто-серые облака с белыми краями, синева неба, голубоватые полосы дождя, напротив заходящего солнца — розовые клубы облаков, на месте заката — алое сиянье.

И все это море то колыхнется, то замирает:

«...снег переливал голубоватыми огнями, словно алмазный; на небе вызвездило, и столжары ярко мерцали... покрытые оледенелым инеем ветки деревьев слабо звенели, блистая на луне, как стеклянные» («Два приятеля»).

Тургенев видит не только всевозможные краски, но и оттенки: дымчатый полусвет («Дрозд», I). А его непривычные цветовые сочетания и контрасты предвосхищают живопись Бунина: дымчатое золото лунного света («Дворянское гнездо»); «...молнии кипят огнистой зеленью...» («Голуби»).

Уже Тургенев углядел, как изменяются предметы в зависимости от падающего на них света:

«Солнечные лучи... обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен...» («Отцы и дети»).

Впоследствии в искусстве улавливать переливы света достигнут совершенства Короленко и Бунин.

Очертания предметов и происходящие во внешнем мире движения не менее важны для Тургенева, чем краски и полутона, и определяет он их образно и точно:

«По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта-белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса» («Касьян с Красивой Мечи»).

«Длинные прямые складки, подобные складкам тяжелых шелковых тканей, бежали одна за другой от носа парохода и, все ширясь, морщась да ширясь, сглаживались наконец, колыхались, исчезали» («Морское плавание»).

«...круглый лик полной луны то отражался ясно в пруде, то вытягивался в длинный золотой сноп медленно переливавшихся блесков» («Затишье»).

«...на небе вспыхивали неяркие, длинные, словно разветвленные молнии: они не столько вспыхивали, сколько трепетали и подергивались, как крыло умирающей птицы» («Первая любовь»).

Тургенев любит сначала создать ощущение полной тишины, лишь нагнетая красочные детали, а закончить многоглагольным forte:

«Все зашевелилось, проснулось, запело, заговорило» («Бежин луг»); «...и вот вдруг... этот лучезарный воздух, эти ветки и листья... все заструится, задрожит беглым блеском и поднимется свежее, трепещущее лепетанье...» («Касьян с Красивой Мечи»).

Внимание Тургенева привлекают переходы из цвета в цвет:

«День давно погас, и вечер, сперва весь огнистый, потом ясный и алый, потом бледный и смутный, тихо таял и переливался в ночь...» («Ася»).

Тургенев обстоятелен и дотошен в пейзаже, в интерьере, в портрете, в сказе.

В интерьерах у него много вещей. Подробно описывает он дома, комнаты, утварь, одежду. Вот почему правы были Станиславский и Немирович-Данченко, поручив писать декорации к тургеневским спектаклям (1909 и 1912 г.) Добужинскому, который, как никто из тогдашних художников, чувствовал русскую усадьбу первой половины прошлого века. У Тургенева обстановка, в которой действуют его герои, имеет для них огромное значение. Они связаны с ней множеством незримых нитей, она воздействует на формирование их характеров, а следовательно, и на их судьбу.

Дворянское гнездо — тема не одного только тургеневского романа с одноименным названием.

Тургенев прослеживает родословную своих героев, их предысторию — от младенческой поры до момента знакомства с читателями, заходит далеко вглубь и вширь, не забывает рассказать об их близких и дальних родственниках, об их непосредственном окружении, о всех, кто так или иначе влиял на главных действующих лиц, не забывает сообщить и о том, что с ними случилось после разлуки с читателем.

Портреты у Тургенева выписаны столь же тщательно, и, чтобы как можно лучше передать «музыку лица»

(это выражение Байрона Тургенев приводит в «Андрее Колосове»), он и в портретах прибегает к конкретным сравнениям: у Калиныча лицо «кроткое и ясное, как вечернее небо» («Хорь и Калиныч»).

Верный одному из основных своих стилевых принципов, Тургенев нетороплив и в психологическом анализе, и во внутренних монологах героев. Но в ряде случаев он предпочитает не описывать душевный склад человека, его переживания (если, конечно, это не исповедь героя, не его дневник, не его письма), а показывать, как его душевный строй проступает во внешности, в действиях и поступках. Если автор и комментирует их, то кратко:

«Слабые люди, говоря с самими собою, охотно употребляют энергические выражения» («Вешние воды»).

Или же он предоставляет читателям вообразить, что творится в душе героя: «Не беремся описывать чувства, испытанные Саниным при чтении... письма. Подобным чувствам нет удовлетворительного выражения: они глубже и сильнее — и неопределеннее всякого слова. Музыка одна лишь могла бы их передать» (там же).

По наружности Бригадира из одноименного рассказа мы можем судить о его нраве:

«Из-под... картуза... виднелось красное, гладко выбритое, круглое лицо, с маленьким носом, маленькими губками и светло-серыми небольшими глазами. Просто-ту и слабость душевную и какую-то давнишнюю беспомощную грусть выражало это смиренное, почти детское лицо; в пухлых белых ручках с короткими пальцами было тоже что-то беспомощное, неумелое...»

Или — для краткости и наглядности — Тургенев сравнивает (как и в портретах) состояние человека с явлением природы:

«И легко ему стало вдруг и светло... Так точно, когда солнце встает и разгоняет темноту ночи, легкий ветерок бежит вместе с солнечными лучами по лицу воскреснувшей земли» («Дым»).

«...горечь едкая и жгучая, как горечь полыни, наполнила всю его душу. Что-то неотвязчиво-постылое, противно-тяжкое со всех сторон обступило его, как осенняя, темная ночь...» («Вешние воды»).

Тургенев равно приметлив как к отливам и контрастам в мире внешнем, так и к оттенкам и контрастам во внутреннем мире человека, к контрастам между его душевным строем и манерой выражаться:

«...в глазах ее, в обычное время столь веселых и сме-

лых, мелькнуло что-то похожее на робость, похожее даже на грусть» («Вешние воды»).

Рассказчик из «Несчастной», слушая, как играет на фортепиано Сусанна, ощущает «ужас восторга». Борису Андреевичу все видится «веселая кротость» глаз Верочки («Два приятеля»). Подробное описание черт лица Анны и его выражения заменяет оксюморон: «злая прелесть» («Степной король Лир»).

Отчаяние Василия Ивановича Базарова, понявшего, что его сыну не выжить, сказывается только в одном жесте: удалившись, он «молча схватил себя за волосы». У того же Василия Ивановича Тургенев подметил свойственное людям не зависящее от них несоответствие внешних проявлений чувства внутреннему состоянию. На вопрос жены о сыне: «Да что с ним?» — он «принудил себя улыбнуться, но, к собственному ужасу, вместо улыбки у него откуда-то взялся смех» («Отцы и дети»).

У Тургенева индивидуализирована лексика действующих лиц, индивидуализирован интонационный строй. Характеры «отцов и детей» проявляются главным образом в их лексике и интонациях. В «изысканной учтивости», как определяет Тургенев манеры и речь желчевика Павла Петровича («вы изволите находить смешными мои привычки», «чувствительно вам обязан»), сквозит ирония, презрение к людям, но порой в нем вспыхивает злоба: «Ненавижу я этого лекаришку...» Интонации Базарова: снисходительная («Твой отец добрый малый», — говорит он Аркадию); грубовато-насмешливая («Видно, лишний наследничек нам не по нутру?.. Эге-ге! Вот мы какие великодушные!» — поддевает он его); поучающая («...по моим замечаниям, свободно мыслят между женщинами только уроды»; «О людях вообще жалеть не стоит...»); самоуверенная, не допускающая возражений («Я ничьих мнений не разделяю; я имею свои»). Базаров любит своих родителей: «...мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать...» — говорит он о них Одинцовой. Но чтобы — избави бог! — не показаться сентиментальным, он в разговорах с Аркадием выказывает подчеркнутую непочтительность и опять-таки насмешливую грубость. Об отце: «Презабавный старикашка и добрейший». О матери: «...мать у меня такая сердобольная: коли брюха не отрастил да не ешь десять раз на день, она и убивается». Манера выражаться прекраснодушного Аркадия вызывает у Базарова раздражение, и он обрывает

его фразой, которая стала крылатой: «...не говори красиво».

Тургенев подчеркивает изящество манер Пеночкина, изящество оборотов его речи, его щеголянье французскими фразами, вступающее, как и его фамилия, в противоречие с утонченной его жестокостью («Бурмистр»).

Наум из «Постоялого двора», пустив по миру Акима с Авдотьей, изъясняется с доступной ему изысканной почтительностью. Он и словоерс подпустит (дескать, он человек маленький): «Нет-с, Авдотья Арефьевна... двор был не ваш-с...» И чувствительность проявит — маскируя ею то, что он ограбил Авдотью: «...деньги точно ваши были; только вы были... так добры и мне их пожертвовали-с; и я вам остаюсь благодарным...» И учтивые выражения подберет: «Не извольте беспокоиться...», «Прощенья просим-с...» (в смысле: прощайте). И только к концу разговора он сбрасывает маску и цинично обрывает разговор: «...своя рубашка ближе к телу... на то и щука в море... чтобы карась не дремал...»

То, как изъясняется этот отпетый негодяй, усиливает отталкивающее впечатление, производимое им на читателя.

Вот слышится подобострастная речь бурмистра, растилающегося перед барином: «Да ведь вы, наши отцы, вы, милостивцы, деревеньку нашу просветить, изволили приездом-то своим, ошастливили по гроб дней» («Бурмистр»). И в том же рассказе — плач старика: «...помилуй, заступись. Как перед господом богом говорю, не вмоготу приходится... Последнего вот сыночка... и того...» Небрежно-развязная интонация Порфирия Капитоныча («Собака») слышится в кое-где вкрапленных уменьшительных: «...в этом самом именье у меня... прудишко с карасишками... флигелек...», «...у соседа в картишки перекинул...», «...спустил мне рубликов пятьдесят за визит...» (в смысле: проиграл в карты), «...перепел грянет — и чувствуешь ты, что и ему, канашке, хорошо...».

Тургенев усмотрел речевую особенность мелкопоместных дворян, осевших в своих владениях, сельского духовенства и тогдашних «полуинтеллигентов»: постоянное общение с крестьянами, купцами, прислугой наложило на их язык свой отпечаток¹.

¹ Исчерпывающий анализ речевой характеристики уездного лекаря из одноименного рассказа см. в книге академика В. В. Виноградова «О языке художественной литературы», М., Гослитиздат, 1959, с. 493—506.

Петр Петрович Каратаев из одноименного рассказа употребляет словоерсы, такие выражения, как «почитай что», «карахартер», «об эфтом», «сукциона». Помещик из «Старых портретов» говорит «надысь» (недавно), «дым пущает». «Небогатый калужский помещик» Порфирий Капитоныч («Собака») говорит «кажись», «взахался», «Да с этими словами из комнаты вон, да встрешную девку по щеке...», «...свежо таково, сено пахнет что твой чай...», «Тещу свою, между прочим, так обработал чудесно: вексель ей подсунул; значит, выбрал же самый чувствительный час!», «...я такую штурму поднял: что одних стекол у ней перебил!». «Собака» — не из лучших рассказов Тургенева, но его выручает язык. На язык этого рассказа обратил восхищенное внимание Чехов (в письме к А. С. Суворину от 24 февраля 1883 г.).

Крестьянское просторечие мирно уживается у этого слоя тургеневских помещиков с галлицизмами: «...Иван Ильич этим неглижирует, а другой Бодряков, Сергей... как бишь его по батюшке-то...» («Затишье»).

О. Алексей в шедевре тургеневской сказовой прозы, не уступающем «Уездному лекарю» («Рассказ отца Алексея»), говорит «почитай что», «ни тебе улыбки, ни тебе привета...». Как бы расцвел и разузорил его речь хитросплетенными старославянизмами Лесков, и в этом была бы своя прелесть! А у Тургенева на то, что рассказчик — духовное лицо, указывает не столько цитата из богослужебного чина, притом одна-единственная: «Да воскреснет Бог...» (к этой цитате мог бы прибегнуть представитель любого сословия), сколько характерный для священнослужителя эпитет: «Дни — благочестивые...» (в смысле: погожие). И еще... О. Алексей привык служить нараспев, и его обиходная речь приобрела певучесть: «Покатились мы тут с Яковом, словно снежный ком под гору, и видать нам обоим, что под горою пропасть — а как удержаться — и что предпринять?»

Как не злоупотребляет Тургенев местными речениями, требующими сносок, так не злоупотребляет он и просторечием — черта истинного и притом зрелого художника. Крестьянское просторечие в рассказе Ильюши из «Бежина луга» исчерпывается такими выражениями, как «перво-наперво», «откентелева». У старика из «Бурмистра»: «некрут», «теперя». У Лукерьи из «Живых мощей» — склонность к, если можно так выразиться, уменьшительно-усилительным: «близехонько», «рада-радехонька», к гиперболам: глаза «светлые-пресветлые». В речи Фе-

ди («Бежин луг») многое от сказок, которые ему рассказывали взрослые, например, сказочный зачин: «Вот мы остались и лежим все вместе...», «...вот прошел он через наши головы...».

Речь Лукерьи, в прошлом — певуньи, напевна: «Пчелы на пасеке жужжат да гудят; голубь на крышу сядет и заворкует...»

По-особому напевна речь цыганки из «Конца Чертопханова», тоже ведь певуньи: «Коли завелась тоска-разлучница, отзывает душеньку во чужу-дальню сторонушку — где уж тут оставаться?»

Впрочем, у Тургенева и авторская речь, в общем, напевна. Местами эта речь с ее ритмико-синтаксическими повторами и внутренними рифмами звучит, как стихи: «Светлеет воздух, видней дорога, яснее небо, белеют тучки, зеленеют поля» («Лес и степь»); «...тихо светились ее глаза, тихо склонялась и поднималась ее голова» («Дворянское гнездо»). В этих наплывах стиха нет ни малейшей искусственности, нарочитости. Они возникают как бы сами собой: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» (там же).

Речь тургеновских крестьян, как правило, неспешна. Но в решительные минуты жизни длинные периоды сменяются у них *отрывистыми*, по определению самого Тургенева («Уездный лекарь»), фразами: «Отпусти!.. Ей-богу, с голодухи... лошаденку-то, хоть ее-то... Отпусти!.. нужна, как есть того... отпусти!» («Бирюк»).

Так и в авторской речи. Чертопханов зачуял беду. Настороженности интонации способствуют быстрые, нервные фразы:

«Чертопханов проснулся. В комнате было темно, вторые петухи только что пропели...

Где-то далеко-далеко проржала лошадь.

Чертопханов приподнял голову...»

«Не может быть!..» («Конец Чертопханова»).

Наследие Тургенева имеет далеко не только историко-литературный интерес. Мы всегда будем поминать его добрым словом за то, что в «Записках охотника» он показал не исключительные случаи, — он показал *ужас крепостной обывденщины*. По его произведениям мы можем судить о том, чем жила и чем дышала молодежь его времени. Нынешние «отцы» и «дети» спорят совсем о дру-

гом. Но в русской литературе до Тургенева идейные столкновения разных поколений, нередко возникающее между ними взаимонепонимание, смену критериев художественности, смену вкусов, эту извечную борьбу никто не запечатлел с такой художественной силой. Наследие Тургенева имеет большое воспитательное значение: он раскрыл перед нами глубину и красоту человеческих чувств. Недаром Достоевский в речи о Пушкине рядом с Татьяной Лариной поставил Лизу Калитину.

В наследии Тургенева уцелело не все. Но лучшие его вещи не устарели. И сейчас еще можно встретить Касьянов, Бирюков, Лукерью, Джемму, Паншина, Лаврецкого, его супругу и Асю. По-прежнему тянет *душистой свежестью* («Рудин») от тургеневских описаний природы. И по-прежнему *молод и свеж* язык Тургенева, тот самый — как он определил его в одном из «*Senilia*» — *правдивый и свободный* язык, которым его вскормил и вспоил *великий народ*.

МОЩЬ СВЕТА

I

Лирик Фет одну из главных своих задач полагал в том, чтобы увидеть и отразить многоликость красоты внешнего мира, всякий раз приводившей его в радостное изумление; в том, чтобы отыскать красоту в каждой крохотной частице этого мира, в том, чтобы не пройти мимо самого по виду скромного из ее чудес:

Поэт смущен, когда двинешься ты
Богатому его воображению.

Не я, мой друг, а божий мир богат,
В пылинке он лелеет жизнь и множит...

(«Кому венец: богине ль красоты...»)

Стоит только оглянуться —

...и мир вседневный
Многоцветен и чудесен.

(«Мы с тобой не просим чуда...»)

Любовное внимание к каждому глухому уголку природы, умение из всего высечь искру поэзии, умение найти поэзию там, где другие увидели бы серую будничность, *вседневность*, умение, как сказал сам Фет, «на всем чутя прекрасного след» («Скучно мне вечно болтать...») роднит пейзажную живопись Фета с пейзажной живописью Левитана, примечавшего поэзию в запущенном дворике с чайничком-рукомойником, в покосившемся сарае с дверью, открытой в весенний сад.

Фета не пугает ночь, как пугает она Тютчева своею непроглядностью, шевелящимся под покровом темноты хаосом. Ночь Фета — по преимуществу ночь светлая, лунная, звездная, тихая, настраивающая на восторженное созерцание, если и рождающая в душе печаль, то такую же свежую, как она сама:

Тихо все, покойно, как и прежде;
Но рукой незримой снят покров
Темной грусти. Вере и надежде
Грудь раскрыла, может быть, любовь?

Что ж такое? Близкая утрата?
Или радость? — нет, не объяснишь, —
Но оно так пламенно, так свято,
Что за жизнь творца благодаришь.

(«Ночь. Не слышно городского шума...»)

Озарена природа, озарена и глубь души поэта. И все же родственнее ему стихия дня:

Но вот заря! Бледнеет тень,
Туман волнуется и тает, —
И встретить очевидный день
Душа с восторгом вылетает.

(«Весна и ночь покрыли дол...»)

Тютчеву в самой природе слышится по временам гармония («Певучесть есть в морских волнах, гармония в стихийных спорах...»), но природа и человек у него разобщены, отчуждены:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море...

(«Певучесть есть в морских волнах...»)

Для Фета природа — источник утешения, источник жизнеутверждения. У нее человек должен учиться стойкости и мудрому терпению:

Учись у них — у дуба, у березы.
Кругом зима. Жестокая пора!
Напрасные на них застыли слезы,
И треснула, сжимаяся, кора.

...Но верь весне. Ее промчится гений,
Опять теплом и жизнью дыша.
Для ясных дней, для новых откровений
Переболит скорбящая душа.

Поэт познал великую скорбь. «Избыток счастья и сил» порой отзывается для него «чем-то горьким» («Прости! Во мгле воспоминанья...»). Порой ему кажется, что его душа омертвела и что ее «не воскресит и голос всепрощенья» («Старые письма»). И все же он к «наслаждению высокому» зовет и к «человеческому счастью» («Муза»), он «блажен среди страданий»

(«Упрекам, жалостью внушенным...»). Страдания пре-
существляются для него в радость:

Страдать! — Страдают все — страдает темный зверь,
Без упования, без сознания, —
Но перед ним туда навек закрыта дверь,
Где радость теплится страданья.

(«Муза»)

Воспоминания для него не только горестны, но
и утешны:

Пора за будущность заране не пугаться,
Пора о счастья учиться вспоминать.

(«Опавший лист дрожит от нашего движенья...»)

Жизнерадостность поддерживается в поэте его влю-
бленностью в великую, ликующую красоту мира, перед
которой нельзя

Не петь, не славить, не молиться.

(«Пришла — и тает все вокруг...»)

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятен отовсюду.

(«Еще люблю, еще томлюсь...»)

Звучащие в поэзии Фета печальные, тоскливые, ры-
дающие, щемящие, хватающие за сердце ноты лишь от-
теняют и выделяют этот ее лейтмотив. На мир поэзии
Фета набегают тени, над ним проносятся грозы, но са-
мый этот мир — мир *светлый*.

Какою молодой и безграничной верой
Опять душа полна!

(«Пойду навстречу к ним знакомою тропюю...»)

Такие признания вырываются из души поэта нередко.

Последним сборникам своих стихотворений Фет дал
характерное заглавие: «Вечерние огни». Пусть настал
уже вечер — с круговоротом земного бытия ничего не
поделаешь, — но вечер не пасмурный, не затянутый ту-
чами, — это вечер ясный, это вечер огнистый.

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,
Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна.

Написанное как бы на одном дыхании, представляющее собой единое синтаксическое целое, стихотворение звучит хвалой пробуждению, обновлению мира, его весеннему преображению. У поэта глаза разбегаются и сердце готово выпрыгнуть из груди при виде этого многоцветного и многозвучного праздника. Но и зима отраднa для поэта. Как бы ни была печальна береза зимой, для его взгляда «радостен» ее «траурный наряд». Осень — самое тягостное для поэта время. Но и осенью его взор тешит роза, «благоуханна и пышна»:

Назло жестоким испытаньям
И злобе гаснущего дня
Ты очертаньем и дыханьем
Весною веешь на меня.

(«Осенняя роза»)

Для Фета, как и для Некрасова, «нет безобразья в природе». Любая прозаическая частность может стать предметом поэзии. А когда так, то тут уж без прозаизмов не обойтись. И Фет ими не брезгует. Если прозаизм дает возможность выразить какой-то оттенок в свете, в звуке, если он сообщает характерность картине, если он способствует свежести восприятия, Фет охотно им пользуется. Так, на прозаических подробностях строит Фет стихотворение «Деревня». Тут у него и «не раз долитой самовар», и «чепец и очки» старушки. В стихотворении «Теплым ветром потянуло...» мы видим и гуртовщика, и жующих волов. Такие стихи Фета Маршак назвал «поэзией, добытой из прозы». Эти «добытые из прозы» подробности придают еще большую достоверность тому, что изображается в стихотворении. Находясь в непосредственной близости к словам «высокого» ряда, они от них зажигаются огнем поэзии. Происходит взаимопроникновение двух начал — поэтического и прозаического.

Лишь соловьихи робких чад
Хрипливым подзывали свистом.

(«Дул север. Плакала трава...»)

«Снижающим» эпитетом «хрипловый» Фет выражает оттенок в соловьином свисте, который до него никто из поэтов не улавливал. Крик чибиса он наделяет опять-таки «снижающим» эпитетом:

Плаксивый чибис прокричал...

(«Еще, еще! Ах, сердце слышит...»)

Некрасов тоже культивировал прозаизм, но это уже прозаизм зачастую иронической окраски, у него иное стилистическое обрамление, в иных случаях — сплошь «прозаическое», и назначение у него тоже иное: широта охвата жизненных явлений требовала гораздо большей стилистической широты и большей стилистической гибкости.

Чуткий к звукам, Фет столь же приметлив к игре светотени. При этом он соблюдает чрезвычайную экономию. Он обходится без поясняющих придаточных и вводных предложений — он наделяет основной цвет эпитетом, определяющим его оттенок, и тем достигает предельной уплотненности:

Стоит красавица степная
С румянцем сизым на щеках.

(«Еще весны душистой нега...»)

Нужно обладать фетовской зоркостью, нужна фетовская «реалистическая точность изображения», которую отметил еще Страхов, чтобы показать блеск листьев тополя, переливчатость которого зависит от того, как падает луч заката. Тополь у Фета

...зыблет, уловя денницы блеск прощальный,
И чистым золотом и мелким серебром.

(«О, как волнуясь я мыслию больною...»)

И здесь Фет не чурается прозаизмов: тополь от легкого вечернего ветерка «ставит лист ребром...». Метафоры Фета точны, выразительны и свежи именно в своей прозаической вещественности, в своей материальности:

В каждый гвоздик душистой сирени,
Распевая, вползает пчела.

(«Пчелы»)

...набежавших туч края
Стеклом горючим okayмило.
(«Ты видишь, за спиной косцов...»)

Нужно обладать фетовским слухом, чтобы найти точное сравнение для внезапно смолкшего жужжания жука:

Словно струну оборвал
Жук, налетевши на ель..
(«Жду я, тревогой объят...»)

Фету достаточно одного мазка, чтобы дописать пейзаж, будь то раннее утро:

Холодно, ясно, бело,
Дрогнуло птицы крыло..
(«На рассвете»),

будь то ранняя весна с ее утренниками:

Еще зарей гремит телега
На замороженном пути.
(«Еще весны душистой нега...»)

Дрогнувшее крыло птицы — предвестник рассвета; заморозок показан через слуховое восприятие.

Фет-пейзажист, как, впрочем, и Фет-психолог, смел во всем — смел в обращении с прозаизмом, смел в своих эпитетах, метафорах и сравнениях. Оттого-то его пейзажи так ярки. Хорошо сказал Маршак: «Природа у него — точно в первый день творения...» Ведь это же Фет написал: «Травы в рыдании...» («В лунном сиянии»)! Мы видим и слышим в его стихах «серебряную тишь» зимнего заснеженного леса («Жизнь пронеслась без явного следа...»). И Лев Толстой и Полонский не случайно применяют к Фету слово «дерзость». «...какая дерзость...» — пишет Фету Полонский 31 августа 1889 года по поводу одной восхитившей его строчки. А Толстой в письме к В. П. Боткину от 9 июля 1857 года распространяет это свойство на всю лирику Фета — он пишет о его «лирической дерзости» как о «свойстве великих поэтов».

Внимание к частностям сочетается у Фета с умением охватить, объять все, что в это мгновение является его взору. Целостность многих фетовских образов рассчитана на быстроту читательского восприятия, на стремительность читательского воображения:

Уже мерцает свет, готовый
Все озарить, всему помочь,
И, согреваясь жизнью новой,
Росою счастья плачет ночь.

(«Не упрекай, что я смущаюсь...»)

Фета привлекает и в природе, и в душе человека все переливчатое, все зыблущееся, неприметно переходящее одно в другое. Пожалуй, его любимое время дня — переходное:

Так робко набегает тень,
Так тайно свет уходит прочь,
Что ты не скажешь: минул день,
Не говоришь: настала ночь.

(«Жди ясного на завтра дня...»)

Фет столь же отчетливо различает переливы в красках и в звуках, как и в чувствах и в настроениях. Он вполне мог бы к самому себе обратить эти слова:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах...

(«Как беден наш язык!..»)

Фет не зря поставил рядом слова, взятые из разных семантических рядов и объединенные лишь эпитетами: темный — неясный. Для Фета связь между тем, что происходит во внутреннем мире человека, и явлениями внешнего мира несомненна, и эту связь он не устает подчеркивать, то уподобляя явления внешнего мира строю человеческих чувств, то прибегая к приему противоположному:

О первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей;
Какая девственная нега
В душистой чистоте твоей!

Как первый луч весенний ярок!
Какие в нем нисходят сны!
Как ты пленителен, подарок
Воспламеняющей весны!

Так дева в первый раз вздыхает —
О чем — неясно ей самой, —
И робкий вздох благоухает
Избытком жизни молодой.

(«Первый ландыш»)

Когда смущенный умолкаю,
Твоей суровостью томим,
Я все в душе не доверяю
Холодным колкостям твоим,

Я знаю, иногда в апреле
Зима неожиданно набегит
И дуновение метели
Колючим снегом закружит.

Но миг один — и солнцем вешним
Согреет юные поля,
И счастьем светлым и нездешним
Дохнет воскресшая земля.

Фет слышит, как сердце человека *цветет* («Я тебе ничего не скажу...»), и он подсмотрел, как *сжималось* сердце едва проснувшихся роз («Дул север. Плакала трава...»).

Для Фета, как и для Тютчева, природа «не бездушный лик»: «В ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык». Фетовская природа, как и природа Тютчева, — существо мыслящее, одушевленное, одухотворенное. В ней нет ничего неподвижного, косного. Ей доступна вся гамма чувств и ощущений человеческих:

Робко месяц смотрит в очи,
Изумлен, что день не минул,
Но широко в область ночи
День объятия раскинул.

Над безбрежной жатвой хлеба
Меж заката и востока
Лишь на миг смежает небо
Огнедышащее око.

(«Зреет рожь над жаркой нивой...»)

Ночь и я, мы оба дышим

И, безмолвные, мы слышим,
Что, струей своей колышим,
Напевает нам фонтан.

Фет настойчиво и дерзновенно очеловечивает природу. Этот прием перейдет затем по наследству от поэта к поэту, а со времен Чехова получит «права гражданства» и в прозе:

«Наконец пошел настоящий перевозимый спокойный и уверенный снег, который не думал уже таять, а рассчитывал улечься надолго» (Сергеев-Ценский. «Искать, всегда искать!»).

II

Темы лирики Фета немногочисленны. Но зато какие это темы! Природа, красота в природе и в человеческих отношениях, внешняя и духовная красота человека,

любовь со всеми ее переливами: нежностью, страстью, отчаянием, болью разлуки, болью утраты, сознанием своей непоправимой вины, смерть... Славя природу, среди которой поэт жил почти всю жизнь, он славил Родину. В этом своеобразный патриотизм его лирики. Он сам признался, что в разлуке с Отчиной его сердце готово «истечь до капли кровью по красоте ее родной» («Ответ Тургеневу»).

Но Фет — не только несравненный пейзажист, расширяющий и обогащающий наше представление о природе, но и знаток человеческой души.

Любовная лирика Фета полна глубокого волнения, полна восторга, полна неги и страсти. В стихотворении «Когда мечтательно я предан тишине...» Фет от строфы к строфе, прибегая к помощи повторов, все усиливает тоску ожидания («Когда мечтательно я предан тишине...», «Когда созвездия заблещут в вышине...», «И близок час уже, условленный с тобой, И ожидание с минутой возрастает...» и т. д.), и лишь в самом конце напряжение разряжается в облегченном вздохе:

О друг, как счастлив я, как счастлив я вполне!
Как жить мне хочется до нового свиданья!

Однако не менее обвораживающую Фета *шепот* любви:

Не отходи от меня,
Друг мой, останься со мной!
Не отходи от меня:
Мне так отрадно с тобой...

Ближе друг к другу, чем мы, —
Ближе нельзя нам и быть;
Чище, живее, сильнее
Мы не умеем любить.

До чего же это ненарядно, до чего же это просто сказано! И, кажется, полнее выразить чувство нельзя.

Как редко кто в русской поэзии, Фет умеет воспроизводить сложность человеческих переживаний, то, что Гоголь называл «поперечивающим себе чувством»: «Сердце трепещет *отрадно и больно*» («Поэтам»); при звуках соловьиной песни растет чувство любви и — одновременно — тревоги («Еще майская ночь»). Для Фета характерны такие словосочетания: «страданье блаженства», «мука блаженства» («Romanzero», 3).

Вот один из образцов фетовского искусства улавливать игру светотени в человеческой душе:

Не нужно, не нужно мне проблесков счастья,
Не нужно мне слова и взора участия,
Оставь и дозвожь мне рыдать!
К горячему снова прильнув изголовью,
Позволь мне моей нераздельной любовью,
Забыв все на свете, дышать!

Когда бы ты знала, каким сиротливым,
Томительно-сладким, безумно-счастливым
Я горем в душе опьянен, —
Безмолвно прошла б ты воздушной стопою,
Чтоб даже своей благовонной стезею
Больной не смутила мой сон.

Не так ли, чуть роща одеться готова,
В весенние ночи, — светила дневного
Боишься крылатый певец? —
И только что сумрак разгонит денница,
Смолкает зарей отрезвленная птица, —
И счастьем и песне конец.

К смерти Фет относится с эллинским спокойствием, он готов *с улыбкой перейти на лоно вечности* («О нет, не стану звать утраченную радость...»). Его душе

...чудится заране
Тот день, когда без корабля
Помчусь в воздушном океане
И будет исчезать в тумане
За мной родимая земля.

(«На корабле»)

Фет — улавливатель, казалось бы, неуловимого, выразитель, казалось бы, невыразимого.

Жуковский в стихотворении «Невыразимое» спрашивает:

Невыразимое подвластно ль выраженью?..—

и отвечает отрицательно. Он прямо говорит о беспомощности поэтического искусства, способного передавать лишь то, что «видимо очам», но бессильного найти язык для «ненареченного», для того, что «слито с сей блестящей красотой», для стремленья «к далекому» и для воспоминаний о минувшем.

Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчанье понятно говорит.

Тему *молчания* подхватывает Тютчев в своем программном «Silentium».

И у Фета есть эта тяга к *молчанию*:

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

(«Как мошки зарею...»)

Но без слова «сказаться» нельзя. И Фет пользуется всеми доступными ему средствами, чтобы поймать и удержать в горсти быстролетные, ускользающие лучики, что бы *невозможное* стало *несомненным* («Сегодня день твой просветленья...»), чтобы живописать «все невозможно-возможное, странно-бывалое» («Каждое чувство бывает понятней мне ночью...»), чтобы живописать «тревогу получувств», как сказал об его стихах Аполлон Григорьев, чтобы *наглядно* показать, по замечательному выражению Аполлона Григорьева, как *совершается греза*.

Одно из таких средств — развитие темы не по принципу логическому, а эмоциональному, на что обратил внимание еще Аполлон Григорьев. И это был камень преткновения для современников Фета. Примером может служить способный, но примитивно мыслящий и чувствовавший поэт Минаев. Пародии Минаева на Фета остроумны и хлестки, когда они превращаются в сатирические перепевы. Остроумны и хлестки те пародии Минаева, объектом которых является не творчество Фета, а его политические взгляды. Так, в цикле «Лирические песни с гражданским отливом» Минаев использует приемы Фета для изложения и осмеяния его крепостнических воззрений и тем искусно подчеркивает разницу между «прозой Шеншина» и «стихами пленительного Фета» (Жемчужников). А в цикле «Лирические песни без гражданского отлива» непосредственным объектом пародий служит стилевой принцип Фета, и тут Минаев обнаруживает слабость художественного чутья.

Уснуло озеро; безмолвен черный лес;
Русалка белая небрежно выплывает;
Как лебедь молодой, луна среди небес
Скользит и свой двойник на влаге созерцает.

Уснули рыбаки у сонных огоньков;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой.

Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я;
Но звуки тишины ночной не прерывают, —
Пускай живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают...

Минаев печатает это стихотворение Фета в обратном порядке — от последней строки к первой. Пародист вер-

но уловил, что Фет развивает тему не по принципу прямолинейной логики. Но он не усмотрел у Фета никакого принципа. Между тем у Фета принцип есть, и принцип этот — эмоциональный. Художественное произведение — не арифметическая сумма приемов; от перестановки составляемых оно меняется. Так изменилось оно под пером пародиста неприметно для него самого. Фет создает впечатление тишины путем постепенного нагнетания соответствующих мотивов: уснуло озеро — безмолвен лес — уснули рыбаки у сонных огоньков — парус не шевельнет складкой. Эта последняя деталь особенно показательна для наступившей глубокой тишины. Дойдя до апогея тишины, поэт затем естественно переходит к другому мотиву: тишина такая, что слышен каждый всплеск на воде, каждый шорох, но и шорох не в силах ее нарушить. Вот этих переходов, оттенков и полутонов Минаев не различил. Оттого-то его пародия состоит из разрозненных, случайных, «не играющих» деталей.

Эмоциональный принцип композиции позволяет Фету опускать ассоциативные звенья — прием, к которому нас приучила поэзия XX века. Фет писал Полонскому 21 декабря 1890 года: «...бывают случаи, когда поэт сам не поднимает окончательно завесы перед зрителем, представляя последнему глядеть сквозь дымку...» Фет предоставляет читателю уловить душевное состояние лирического героя в подтексте, а не в тексте, где оно никак не определено и не названо.

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший —
Не видать в пыли!

Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

Последние две строки звучат «томным звуком струны» («Нет, не жди ты песни страстной...»), долго не смолкающим, постепенно замирающим аккордом. А читатель, внутренним своим слухом вслушиваясь в этот аккорд, проникается настроением поэта. Поэт ничего ему не навязывает, не подсказывает, о ком идет речь — только ли о друге или о любимой женщине, да это и не важно: здесь все дело в идее-чувстве этого короткого стихотворения, в пронизывающей каждую его строчку тоске одиночества, в стремлении вдаль, которое пробуждает у ли-

рического героя промелькнувший перед ним путник, в стремлении к чьей-то родственной душе.

Фет любит эти аккорды в конце стихотворения:

Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких,
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

(«Чудная картина...»)

Долго еще мы провожаем мысленным взором эти сани и одновременно по воле своего воображения дорисовываем картину, лишь намеченную поэтом. Фет требует от своего читателя не только сопереживания, но и соучастия. Его поэзия рассчитана на читателя активного.

Фет не утомляет однообразием приемов. Совершенно прав Б. Я. Бухштаб, отметивший у Фета «большую широту стиливого диапазона»¹. Этот искатель неуловимого пластичен и ясен в своих антологических стихах, кото-

¹ См. его вступительную статью к полному собранию стихотворений Фета — издание 1937 г. Кстати сказать, Б. Я. Бухштаб проделал работу над текстами Фета, значение которой трудно переоценить: он освободил тексты Фета от редакторского произвола. Он, как художник-реставратор, смыл редакторскую правку, искажавшую черты подлинного Фета, закрашивавшую его своеобразие. Сличение двух однотомников Фета (1937 и 1959) показывает, что, готовя новое издание, Б. Я. Бухштаб пересмотрел свои ранние текстологические взгляды и от иных крайностей отказался. В пору подготовки первого издания еще не остыло увлечение наших текстологов рукописными и первопечатными вариантами. Вновь пристально взглядевшись во все издания, Б. Я. Бухштаб отделил редакторский произвол от той правки, с которой согласился, которую одобрил и утвердил Фет. От этой дополнительной работы тексты Фета только выиграли. Б. Я. Бухштаб правильно решил и задачу композиции, выполнив последнюю волю автора и расположив основной корпус, соответственно плану самого Фета, не по хронологическому принципу, но по тематическим и жанровым разделам. Фет не дорожил хронологической последовательностью, и, в общем, он был прав. Разумеется, его поэзия росла и вширь и вглубь, утончалось, совершенствовалось его искусство, но, если не считать броска от юношески подражательного «Лирического пантеона» (1840) к вполне самостоятельному, вполне «фетовским» «Стихотворениям» 1850 г., в существе своем его поэзия уже не менялась. Вот почему стихотворения Фета разных годов мирно уживаются под одной «кровлей» раздела. Фет, Майков, Случевский не из прихоти объединяли свои стихи в циклы. Разрушать эти циклы ради, в иных случаях, весьма спорной хронологичности — это все равно что переставлять части музыкального произведения. Сказанное относится и к таким поэтам, как Брюсов, Блок и Белый. Каждый сборник их стихотворений, каждый цикл внутри сборника отражает определенный, резко очерченный круг идей и настроений поэта.

рые — именно потому, что они «понятны», — ценились большинством его современников гораздо выше его «мелодий». Фет богат в своих стихах — богат чувствами и ощущениями, богат красками, звуками, разнообразен в приемах и в средствах.

В стихотворении «Как богат я в безумных стихах!..» Фет называет себя поэтом-чародеем. И он не только чародей слова, но и чародей ритма и звука. «Вместе с Тютчевым Фет — самый смелый экспериментатор в русской поэзии XIX века, прокладывающий путь в области ритмики достижениям XX века», — с полным основанием утверждает Б. Я. Бухштаб. Внезапная смена настроений, пёрывистость и смятенность чувств влекут за собой ритмические перебои:

Лесом мы шли по тропинке единственной
В поздний и сумрачный час.
Я посмотрел: запад с дрожью таинственной
Гас.

Фет призывает поэтов:

Что не выскажешь словами —
Звуком на душу навей.
(«Поделись живыми снами...»)

Что имеет в виду Фет? То, что звук *помогает* создать нужное поэту впечатление, настроить читателя на определенную волну.

Лететь к безбрежью, бездорожью,
Через леса, через поля, —
А подо мной весенней дрожью
Ходила гулкая земля.

(«Всю ночь гремел овраг соседний...»)

В этой строфе поэт дорисовывает подбором гласных звуков и то замедленными, то учащенными взмахами ритма беспредельность пространств, быстроту полета и дает возможность явственно различить гул весенней, набухающей соком земли.

Зреет рожь над жаркой нивой,
И от нивы и до нивы
Гонит ветер прихотливый
Золотые переливы.

Волнообразный ритм во второй и четвертой строках и проходящий через всю строфу звук *и* дают нам возможность ясно представить себе, как колышется рожь под дуновением ветра. В этой строфе проступает еще одна из отличительных особенностей Фета — его стремле-

ние к тому, чтобы словам в его стихах было тесно, а читательскому воображению просторно. Движение он сочетает с цветом: золотые переливы. Ср. «*зеленое колыханье безбрежных зреющих полей*» («Когда б в полете быстротечном...»).

Что придает стихам Фета особую музыкальность? Система богато разветвленных ритмико-синтаксических параллелизмов, подхватов, особые приемы строфической композиции, обилие звуковых повторов и внутренних рифм:

Необъятный, непонятный,
Благовонный, благодатный
Мир любви передо мной.

(«Роза»)

Час блаженный, час печальный,
Час последний, час прощальный...

(«Шопену»)

Возрождение, упоенье
И доверчивость любви...

(«Возвращение»)

Будто воды, наши годы
Станут прибывать.

(«Сядь у моря — жди погоды...»)

Сквозь всю строфу Фет проводит лексический параллелизм, сплетающийся с параллелизмом интонационным:

Какая ночь! Как воздух чист,
Как серебристый дремлет лист,
Как тень черна прибрежных ив,
Как безмятежно спит залив,
Как не вздохнет нигде волна,
Как тишиною грудь полна!

Не только строфы, но и целые стихотворения строит он на лексических и ритмико-синтаксических параллелизмах, поддержанных рифмической «двуструнностью»:

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

Фет любит сжимать кольцом строфы и целые стихотворения. Так построены, например, «Свеж и душист

твой роскошный венок...», «Не отходи от меня...», «Я тебе ничего не скажу...», «На заре ты ее не буди...».

Не терпящий однообразия Фет, сплошь да рядом опуская ассоциативные звенья, применяя музыкальные приемы строфической композиции (рефрен в стихотворениях: «Тихая, звездная ночь...», «Серенада», «В лунном сиянии...», «Мы встретились вновь...», строфическое единичие: «Я жду... Соловьиное эхо...; Я жду... Темно-синее небо...; Я жду... Вот повеяло с юга...»), не отказывается и от афористических концовок. Но концовки эти почти всегда свободны у Фета от правоучительной сухости прописных истин. Они у него тоже метафоричны и музыкальны.

III

В статье «Г.-бов и вопрос об искусстве» Достоевский рисует такую картину:

«...мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; дома разваливаются и проваливаются; имущество гибнет... В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского Меркурия (тогда все издавались Меркурии). Номер журнала, появившегося в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то, что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтоб дать некоторые сведения, сообщить некоторые известия о погибших, о пропавших без вести и проч. и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания и слезы
И заря, заря!...

...Не знаю наверно, как приняли бы свой Меркурий лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе

не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому, что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а колыхание ручья появилось в минуту такого колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать —

В дымных тучках пурпур розы

или

Отблеск янтаря, —

но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни...

Заметим, впрочем, следующее: положим, лиссабонцы и казнили своего любимого поэта, но ведь стихотворение, на которое они все рассердились (будь оно хоть и о розах и янтаре), могло быть великолепно по своему художественному совершенству. Мало того, поэта-то они б казнили, а через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи вообще, а вместе с тем и за «пурпур розы» в частности. Выходит, что не искусство было виновато в день лиссабонского землетрясения. Поэма, за которую казнили поэта, как памятник совершенства поэзии и языка, принесла, может быть, даже и немалую пользу лиссабонцам, возбуждая в них потом эстетический восторг и чувство красоты, и легла благотворной росой на души молодого поколения. Стало быть, виновато было не искусство, а поэт, злоупотребивший искусством в ту минуту, когда было не до него».

Нечто подобное и в самом деле случилось с Фетом. В своей фантазии Достоевский предугадал судьбу его лирической поэзии.

Общеизвестны отрицательные отзывы о поэзии Фета, принадлежащие Чернышевскому и Добролюбову. Однако таланта Фета они не отрицали. Более того, в рецензии на переводы Фета из Горация Чернышевский утверждает, что «все люди с изящным вкусом» имеют «высокое понятие о таланте г. Фета...». В черновом варианте «Повести в повести» Чернышевский пишет: «Кто не любит его (Фета. — *Н. Л.*), тот не имеет поэтического чувства... я люблю г. Фета... он истинный талант, и кто не любит многих из его пьес, тот человек без чувства поэзии».

Как говорится, дай бог всякому такого противника! Чернышевский высказал положительное отношение к дарованию Фета категоричнее, чем иные из его поклонни-

ков. Чернышевский отчетливо представлял себе возможности Фета, характер и пределы его дарования. В письме к Некрасову от 24 сентября 1856 года он заметил: «Фет был бы не свободен, если бы вздумал писать о социальных вопросах, и у него вышла бы дрянь...» Кстати сказать, так именно и случилось с Полонским. Полонский остался в русской поэзии своей лирикой, которую любили Бунин и Блок, а не вялыми, вымученными стихами «с гражданским отливом».

На тот же самый фетовский «Шепот» Щедрин отозвался так: «Бесспорно, в любой литературе редко можно найти стихотворение, которое своей благоуханной свежестью обольщало бы читателя в такой степени, как... стихотворение г. Фета: «Шепот, робкое дыханье...».

Почти безоговорочно, подвергая критике лишь частности, принимал поэзию Фета Лев Толстой.

Достоевский в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве» снабдил глубоким и страстным комментарием стихотворение Фета «Диана».

Тютчев посвятил Фету стихотворение, в котором выразил мысль, что в стихах Фета отразилась не только видимость, но и самая сущность природы («Иным достался от природы...»). Чайковский ставил некоторые стихотворения Фета наравне «с самым высшим, что только есть высокого в искусстве». Дань восхищения приносили Фету Аполлон Григорьев, Полонский.

Некрасов сошелся с Достоевским в оценке «Дианы». Его рецензия на «Стихотворения» Фета (1856) начинается так:

«Читатели знают нашу любовь к таланту г. Фета и наше высокое мнение о поэтическом достоинстве его произведений. Смело можем сказать, что человек, понимающий поэзию и охотно открывающий душу свою ее ощущениям, ни в одном русском авторе, после Пушкина, не почерпнет столько поэтического наслаждения, сколько доставит ему г. Фет. Из этого не следует, чтобы мы равняли г. Фета с Пушкиным; но мы положительно утверждаем, что г. Фет в доступной ему области поэзии такой же господин, как Пушкин в своей, более обширной и многосторонней области».

И все-таки при жизни Фет оставался поэтом для многих. Лев Толстой в письме к нему от 27 января 1878 года заметил, что сиянье от его стихов очень далекое. Слова эти оказались пророческими. Поэзия Фета обращена в будущее. И воздействие его на русскую по-

эзию, а через нее и на русскую прозу, «чем старе, тем сильней». Иные из мотивов Фета оказались близки еще предсимволистам, например, Владимиру Соловьеву. На символистов Фет оказал влияние всей своей стиливой системой.

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немойю,
Засветилось на том берегу.

У кого еще мы часто встречали это нанизывание неопределенно-личных предложений, эти настойчивые ритмико-синтаксические параллелизмы? Откуда это? Из Блока? Нет! Так начинается стихотворение Фета «Вечер».

Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом...

А «трепетный лепет» откуда? Из «Зовов времен» Андрея Белого? Нет! Так начинается другое стихотворение Фета.

«Целый ряд символов, характерных для поэзии Блока («метель», «вьюга», «ночь», «сумрак», «заря», «мгла», «весна», «лазурь»), уже приближается к блоковским значениям в лирике Фета», — замечает Б. Я. Бухштаб.

Блок называл стихи Фета своей «путеводной звездой», взял для заглавия своей книги стихов слова из стихотворения Фета «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...». В набросках статьи о русской поэзии Блок причисляет Фета к «избранникам», к «великим учителям». На вопрос анкеты: «Какие писатели оказали наибольшее влияние» — Блок ответил: «Жуковский, Владимир Соловьев, Фет». И еще одно, самое позднее признание — в письме к Г. П. Блоку от 22 ноября 1920 года: «Рад буду увидеться с Вами и поговорить о Фете. Да, он очень дорог мне...»

Горький в повести «В людях», приведя последние две строки из стихотворения Фета «Только встречу улыбку твою...»:

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо, —

называет их «незабвенными своею правдой».

Ранний Бунин пользуется то приемами фетовской ритмики:

Крупный дождь в лесу зеленом
Прошумел по стройным кленам,
По лесным цветам...
Слышишь? — Звонко песня льется,
Беззаботный раздается
Голос по лесам, —

то приемами его композиции:

Отдохни, — еще утро не скоро,
Ночь из тихих лесов не ушла.
Под навесами сонного бора —
Предраассветная теплая мгла.

Колокольчик в молчании бора
То замрет, то опять запоеет...
Тихо ночь по долинам идет...
Отдохни, — еще утро не скоро.

*(Ранний вариант стихотворения
«Еще утро не скоро, не скоро...»)*

Бунин воспринял от Фета свободное обращение с прозаизмами, но он пошел дальше своего учителя: Фет все-таки никогда бы не ввел в стихотворение ни «подштанники», ни «кобелей», ни «волчьи свадьбы», ни «помет» и не сравнил бы долину с «пахом осла». Бунин, как и Фет, сравнивает явления, составлявшие неотъемлемую принадлежность «высокой» поэзии, с предметами житейского, «низменного» обихода. Так, в стихотворении «Нет солнца, но светлы пруды...» он сравнивает дождевую каплю со шляпкой гвоздя — совсем как Фет, сравнивший цветок сирени с гвоздиком. Это роднящее его с Фетом пристрастие к прозаизмам, к «поэзии, добытой из прозы», Бунин обнаруживает на всем протяжении своего творческого пути. Из строк Фета:

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот... —

Бунин позаимствовал заглавие своего рассказа «Холодная осень». Они определяют тональность рассказа. Его герой цитирует стихотворение Фета с таким комментарием: «Есть какая-то деревенская осенняя прелесть в этих стихах...» От фетовского «румянца сизого» протягивается нить к световым эпитетам в поздней прозе Бунина: «зеленовато белеющий... восток» («Степа»), «синяя чернота неба» («Смарагд»).

По своему настроению стихотворение Фета «На корабле», строки из которого я приводил и которое выражает бестревожное приятие смерти, близко «Приморскому сонету» Ахматовой.

Фет представляет себе, как он помчится в воздушном океане —

И будет исчезать в тумане
За мной родимая земля.

Ахматовой кажется нетрудной белеющая в изумрудной чаше

Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царкосельского пруда.

У Пастернака мы найдем и пропуск ассоциативных звеньев, и сплав поэтизмов с прозаизмами, и мелочи домашнего быта, вторгающиеся в пейзаж:

В доме хохот и стекла звенят.
В нем шинкуют, и квасят, и перчат,
И гвоздики кладут в маринад.

(«Бабье лето»),

и перенесение человеческих ощущений на природу:

Смотрят хмуро по случаю
Своего недосыпа
Вековые, пахучие
Неотцветшие липы.

(«Лето в городе»),

причем прозаический «недосып» соседствует с «высоким» эпитетом «светозарное», и ту обновляющую наше восприятие просторечную грубоватость, с какою поэт говорит о явлениях, о которых редко кто осмеливался так говорить в стихах: соловьиный лад Пастернак определяет как «ошалелое щелканье», а самого соловья именует «птичкой лядащей», и это опять-таки по соседству с торжественным старославянизмом «славословье» («Весенняя распутица»). Вспомним хотя бы «долитой самовар» и «хрипливый» свист «соловьиных» — и нам станет ясно, что эти дороги в минувшем веке проторил Фет. Фет и Некрасов разными средствами и в разной мере *сближали поэзию с прозой*.

Для нас теперь неопровержимо ясно, что лирика Фета, за вычетом почти неизбежных в любом поэтическом хозяйстве «отходов», невредимо прошла «завистливую даль» времени. Перечитывая Фета, мы не можем не дивиться тому, как прекрасна природа во всей переливчатости ее красок, звуков, благоуханий, как прекрасен человек во всей — подчас трагической — сложности его порывов, в мятежности его исканий, в силе его привязанностей, в глубине его переживаний, в том упорстве, с каким он преодолевает душевную боль, в его умение превращать горе в радость.

БЛАГОРОДНЫЙ ПОКЛОННИК МУЗЫ

I

Алексей Константинович Толстой утверждал и отстаивал свое право быть *небрежным, неряшливым* (это его буквальные выражения) в рифмовке. Лучший наш знаток творчества А. К. Толстого, проносящий интерес к нему сквозь десятилетия, И. Г. Ямпольский считает небрежность одной из основных черт его поэзии вообще:

«...особого рода небрежность была органическим свойством его поэзии, она создавала впечатление, что... мы имеем дело почти с импровизацией, хотя в действительности Толстой тщательно... отделявал свои произведения»¹.

Да, вот именно *особого рода*, намеренная, обманчивая, чеканная — как очень верно сказал Игорь Северянин о стихах Федора Сологуба² — небрежность. Видимо, здесь Толстой разделял взгляд своего придирчивого критика Тургенева, сравнившего искусство со здоровьем: и то и другое только тогда хороши, когда их не замечаешь.

В стихотворении Толстого «Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала!» мы ощущаем взрывчатую силу последней строки, но мы далеко не сразу улавливаем, чем эта взрывчатость достигается.

К концу стихотворения синкопы исчезают. Ничто не нарушает плавного течения стиха:

Да кабы приказных по боку, да к черту!
Да кабы звенели завсегда карманы!
Да кабы нам, братцы, да свои кафтаны!
Да кабы голодный всякий день обедал!

¹ Ямпольский А. А. К. Толстой. — Вступ. статья к Собр. соч. А. К. Толстого в 4-х томах, т. I. М., Правда, 1969, с. 22.

² В стихотворении «Сологуб».

И вдруг, на этом ровном ритмическом фоне, в последней, важнейшей по смыслу строке, ради которой, вернее всего, и было написано это стихотворение, возникают перебои, помогающие поэту остановить, задержать на ней внимание читателя:

Да батюшка б царь наш всю правду бы ведал!

Толстому было тесно в границах точной рифмы. В стихотворении «Острою секирой ранена береза...» рифма сплошь неточная: береза — слезы, сетуй — лету, убрáна — раны. Здесь ничто не должно выдаваться, разрывать дымку печали, окутывающей стихотворение. И Толстой позволяет себе быть здесь небрежным в рифмовке. Толстой редко показывал, какой он виртуоз в метрике, в ритмике, в рифмовке, редко, но уж зато метко. Доказательство — стихотворение «У приказных ворот...», как будто бы переносящее нас во времена давнопрошедшие, а на самом деле представляющее собой сатиру на порядки в стране, какие имел возможность наблюдать Толстой. Здесь четырехстопный анапест чередуется с одностопным хореем — сочетание редкое. Хореическими стопами заканчиваются все предложения. Они включают в себя слова, которые несут наибольшую смысловую нагрузку:

У приказных ворот собирался народ
Густо;
Говорит в простоте, что в его животе
Пусто!
«Дурачье! — сказал дьяк, — из вас должен быть всяк
В теле;
Еще в Думе вчера мы с трудом осетра
Съели!»

«Я б те всыпал, ей-ей, в шапку десять рублей,
Шутка!»
«Сыпь сейчас, — сказал дьяк, подставляя колпак, —
Ну-тка!»

Резкие переходы из размера в размер и ударная краткость хореических стоп повышают весомость слов, стоящих в конце предложений.

Рассказ в этом стихотворении ведется от лица простолюдина, видящего насквозь «крапивное семя» дьяков, изучившего извороты и уловки «приказных строк». Его речь свободна от книжных выражений. Такие словоохотливые рассказчики из народа любят побалагурить, любят шутку и прибаутку, любят поиграть словами, усна-

стить свою речь каламбурами, украсить ее раешно звонкой рифмой. И у рассказчика из стихотворения Толстого рифмы звонкие (дурачье — чье, ворот — народ, поберег — поперек), каламбурные (пакли — так ли?, вишь ты! — ништо!, шутка — ну-тка!), способствующие выпуклости его речевой характеристики.

В колокол, мирно дремавший, с налета тяжелая бомба
Грянула; с треском кругом от нее разлетелись осколки;
Он же вздрогнул, и к народу могучие медные звуки
Вдаль потекли, негодуя, гудя и на бой созывая.

Это стихотворение-четверостишие — целая звуковая картина. В нем поэт достигает полноты слухового впечатления. Но вот *как* он его достигает — это мы различим лишь после того, как вслушаемся в каждую строчку.

Уже самый звуковой состав словосочетания «тяжелая бомба» дает ощущение веса. Перенос и пауза после глагола «грянула» усиливают его звучность — звучность, которая внезапно нарушила царившую окрест тишину. Последние две строки гудят колокольным сплошным звоном. Гуденье колокола передают и дактилический размер, и звук «у», то приглушенный, когда он не под ударением, то явственный, а к концу стихотворения грозная тревожность звона убыстряется (гудя и на бой...).

Эти примеры показывают, какой большой художник слова Алексей Толстой, но только художник, не выставяющий своего искусства напоказ. Недаром Фет в стихотворении, ему посвященном, сказал о нем:

Поклонник музы благородный.

II

Иные критики и даже сочувственно относившиеся к творчеству Толстого поэты, исходя из своих вкусовых пристрастий, осуждали не столько его промахи, не столько его слабые стихотворения и поэмы, сколько свойства его дарования. Если бы Алексей Толстой в угоду критикам отказался от этих особенностей, он перестал бы быть Алексеем Толстым.

Известно, что совсем еще юный Пушкин, оперевшись на цитату из Жуковского, мягко, но решительно отвел требования, которые предъявлял к нему Батюшков:

Бреду своим путем:
Будь всякий при своем.

(«К Батюшкову»; 1815)

А десять лет спустя в письме к Бестужеву он с прищущей ему лапидарной четкостью установил критерий для оценки творчества писателя — критерий, которого критика, к сожалению, не всегда придерживалась прежде и не всегда придерживается теперь, но который, однако же, остается непререкаемым:

«Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным».

Речь в письме Пушкина идет о Грибоедове, но пушкинский критерий применим, разумеется, не только к драматургии, но и ко всем литературным жанрам.

И еще одна цитата — в подтверждение неправомерности иных упреков, бросавшихся Толстому. 3 декабря 1898 года Чехов писал Горькому:

«Говорить о недостатках таланта — это все равно, что говорить о недостатках большого дерева... тут ведь главным образом дело не в самом дереве, а во вкусах того, кто смотрит на дерево».

По наблюдению И. Г. Ямпольского¹, торжественность, за мнимый преизбыток которой Иван Аксаков укорял Толстого, возникает у него там, где того требует тема. Ведь и Пушкин *высоко парил*, когда писал своего «Пророка» или «Клеветникам России». Толстой совершенно прав, утверждая в своей стихотворной отповеди Аксакову («Судя меня довольно строго...»), что он отнюдь не чужд обыденной жизни, что ему милы родная природа и быт простонародья, мило «все земное, все ежедневные картины...».

В стихотворении «Когда природа вся трепещет и сияет...» Толстой признается, что его вдохновляет не пышный, а скромный пейзаж, «когда и воздух сер, и тесен кругозор...».

По гребле неровной и тряской,
Вдоль мокрых рыбачьих сетей,
Дорожная едет коляска,
Сижу я задумчиво в ней, —

Сижу и смотрю я дорогой
На серый и пасмурный день,
На озера берег отлогий,
На дальний дымок деревень.

Близ мельницы старой и шаткой
Сидят на траве мужики;
Телега с разбитой лошадкой
Лениво подвозит мешки...

(«По гребле неровной и тряской...»)

¹ Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1, с. 23.

Где же в этом пейзаже, по колориту и звучанию близком к некрасовским, та пресловутая оперная нарядность, которую ставили в вину стихам Алексея Толстого?..

Даже настроенное на высокий лад стихотворение о дошедшем до экстаза музыканте Толстой в последних двух строках неожиданно снижает деталью, вводящей нас в бытовую обстановку, окружающую скрипача:

Беглым пламенем синяя жженка
Музыканта лицо освещала...

(«Он водил по струнам...»)

Торжественность толстовского стиха — в лучших его вещах — не риторична, а конкретна. Невидимое он делает зримым, сравнивая его с явлениями внешнего мира:

Черною тучей тогда на него низошло вдохновенье...

(«Иоанн Дамаскин», 7)

Как горной бури приближенье,
Как натиск пенящихся вод,
Теперь в груди моей растет
Святая сила вдохновенья.

(«Иоанн Дамаскин», 2)

Клубится предо мной всегда
Воспоминаний череда,
Погибшей жизни отраженье;
И льнут, и вьются без конца,
И вечно волю осаждают,
И онемевшего певца,
Ласкаясь, к песням призывают.

.

В хаоса ночь гоню обратно
Мои непетые псалмы.

(«Иоанн Дамаскин», 6)

Померкните, затмитесь без возврата,
Моих псалмов звенящие лучи!

(«Иоанн Дамаскин», 4)

В лирике Алексея Толстого неизмеримо больше *сердечной тоски*, чем *удалого разгулья*. Этим определяется ее стилевая система.

Даже восклицания у Толстого по большей части негромкие, задумчивые:

Как тихо все кругом, как слышен моря шум...

(«Крымские очерки», 9)

Тем сильнее действуют на нас в поэзии Толстого как будто бы бессвязные, а на самом деле сцепленные единством чувства клики, в которых находит выражение переливающийся через край восторг:

О счастье! о слезы!
О лес! о жизнь! о солнца свет!
О свежий дух березы!

(«То было раннюю весной...»)

Опять-таки в соответствии с общим настроением, в соответствии с тем, что Толстой-лирик пишет главным образом «ежедневные» картины природы, природы преимущественно безбурной, — он любит «тихий час меж сумраком и светом» («Земля цвела») или тот час, «Когда кругом безмолвен лес дремучий и вечер тих...», когда «Запад гаснет в дали бледно-розовой...», когда «Замолкнул гром, шуметь гроза устала...», — у него, по его собственному выражению, «ни резких очертаний, ни ярких красок нет». Вернее, почти нет. «Бледное золото», «мягкая синяя тень» («Прозрачных облаков спокойное движение...»). На этом фоне опять-таки тем резче проступает живописный темперамент Толстого:

...все обрывы по краям
Горят вечерней позолотой...

(«Крымские очерки», 14)

Тем звучнее такая оркестровка красок:

Солнце жжет; перед грозой
Изменился моря вид:
Засверкал меж бирюзой
Изумруд и малахит.

(«Крымские очерки», 12)

Вот дальними грянул раскатами гром,
Сверкнуло в пучинном просторе,
И огненным светом зардела кругом
Глубокая празелень моря.

(«Садко»)

Толстой редко пользуется оксюмороном, вроде *убедительно-лживого* рассказа из стихотворения «Он водил по струнам...», избегает повышенной метафоричности. «Звонкую тревогу» (о весенних шумах) и «синие объятья неба» мы находим у него не в лирике, а в прологе к драматической поэме «Дон Жуан». Метафоры и сравнения Алексея Толстого не вычурны, как у Бенедиктова, и не дерзновенны, как у Фета. Но они выразительны, они ори-

гинальны и благодаря этому приковывают к себе внимание и западают в память. Как свежо и как точно сказал Толстой о тумане, поднимающемся над болотом: *седой пар* («Ты знаешь край, где все обильем дышит...»)! Или о только-только покрывшемся листьями лесе: «Юный лес, в зеленый дым одетый...» («Вот уж снег последний в поле тает...»).

Об изменчивости душевного состояния:

Думы ткут то в солнце, то в тумане
Золотой узор на темной ткани.

(«Что ни день, как поломя со влагой...»)

Поэт высказывает желание, чтобы грусть любимого существа прошла,

Как в теплую весну пролетная гроза,
Как тень от облаков, бегущая по нивам!

(«О, если б ты могла хоть на единый миг...»)

Один из характерных приемов лирической композиции у Алексея Толстого — тематический параллелизм:

Не верь мне, друг, когда, в избытке горя,
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.

Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!

Кстати: какая счастливая находка этот сжатый до предела «обратный шум» моря! По таким-то вот не показным, не щегольским, не выделяющимся из ряда находкам и познается искусство художников поэтического и прозаического слова.

При помощи двух контрастных, одна другую оттеняющих, осенних красок Толстой в одной строфе дает, в сущности, законченную картину осени:

Осень. Обсыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтые по ветру летят;
Лишь вдали красуются, там на дне долин,
Кисти ярко-красные вянущих рябин.

Недаром в хрестоматиях для внеклассного чтения эта строфа печатается как отдельное законченное стихотворение.

В большинстве случаев, однако, Толстой предпочитает писать картины не красками, а звуками.

Стихотворение «Что за грустная обитель...» с первой же строчки настраивает читателя на грустный лад. И эта унылость поддерживается не подробным описанием обстановки (мы видим только одну деталь — догорающую в подсвечнике сальную свечу), а подбором звуков, раздающихся на самой почтовой станции и наружи:

За стеной храпит смотритель...

Где-то пёс далеко лает...

Основной звуковой и ритмический фон картины — это однотонный стук маятника, то отчетливый, то еле слышный:

Сонно маятник стучит;

Стукнет вправо, стукнет влево...

Ходит маятник, стуча;

Стукнет влево, стукнет вправо,

Все твердит о старине;

Грустно так; не знаю, право,

Наяву я иль во сне?

И в стихотворении «Шумит на дворе непогода...» поэт навевает на нас тоску не только сплетением мотивов (непогода, дождь, хозяин дома умрет, дом запустеет) и не только, точнее — не столько, цветовой, сколько звуковой и ритмической живописью.

За окнами смутно чернеется сад; на небе темно. Поэт довольствуется этой одной, темной, краской. Зато — какое искусное звукоподражание дождю, стучащему по стеклам окон, дрожи люстр (хр-ст-стр-др) и шуршащей возне мышей:

Дождь бьет, барабана, по крыше,

Хрустальные люстры дрожат;

За шкапом проворные мыши

В бумажных обоях шумят...

Чувство запустения, оскудения, обреченности усиливает певучий размер, под воздействием языковой среды приобретающий заунывность (при иной лексике тот же размер зазвучал бы по-другому). И, наконец, довершает впечатление перекличка начала второй строки с концовкой:

На небе так темно, так темно,

И звездочки нет ни одной...

И думать об этом так грустно

Среди непогоды ночной...

Последние две строки «Колодников» читаются так:

День меркнет всё боле, — а цепи
Дорогу метут да метут...

Сквозь завершающий стихотворение повтор нам открывается бесконечный каторжный путь.

Период Толстого густолиствен и многоветвист:

В те дни, когда на нас созвездье Пса
Глядит враждебно с высоты зенита,
И свод небес как тяжесть оперся
На грудь земли, и солнце, мглой обвито,
Жжет без лучей, и бегают стада
С мычанием, ища от мух защиты,
В те дни любил с друзьями я всегда
Собора тень и вечную прохладу,
Где в самый зной дышалось без труда
И где нам был, средь отдыха, отрадой
Разнообразной живописи вид
И полусвет, не утомлявший взгляда.

(«Дракон»)

Толстой — поэт мощного дыхания. Вот образец его широкой и плавной кантилены:

Когда кругом безмолвен лес дремучий
И вечер тих;
Когда неволью просится певучий
Из сердца стих;
Когда упрек мне шепчет шелест нивы
Иль шум дерев;
Когда кипит во мне нетерпеливо
Правдивый гнев;
Когда вся жизнь моя покрыта тьмою
Тяжелых туч;
Когда вдали мелькает предо мною
Надежды луч;
Средь суеты мирского развлеченья,
Среди забот
Моя душа в надежде и в сомненьи
Тебя зовет;
И трудно мне умом понять разлуку,
Ты так близка,
И хочет сжать твою родную руку
Моя рука!

Ритм послушен творческим целям Толстого:

Как жгучее бремя,
Так небо усталую землю гнетет,
И кажется, будто бы время
Свой медленный звучно свершает над нею полет.

(«Иоанн Дамаскин», 5)

Ритм последней строки влечется, рисуя медлительность хода времени.

А вот, пожалуй, еще более показательный пример:

...Да вечером звезды горят,
И скучною тянутся длинные дни вереницей.

(Там же)

Лирический герой стихотворения «Колокольчики мои...», мчась на коне, обращается к цветам:

Я бы рад вас не топтать,
Рад промчаться мимо,
Но уздой не удержать
Бег неукротимый!

Обилие пиррихий убыстряет ритм четверостишия, особенно в третьей строке, где поэт хочет передать свое бесильное стремление сдержать бег коня.

Музыкальность сближает лирику Толстого с лирикой Полонского и в особенности с лирикой Фета. (По такому признаку одно время было принято именовать этих трех поэтов представителями «романсной школы» — определение слишком общее, а потому неверное).

Музыкальности стихов Толстого, так же как и стихов Фета, способствуют культивировавшиеся ими трехсложные размеры; параллелизмы, иногда проведенные через все стихотворение:

О, если б ты могла...
О, если бы хоть раз...

О, если б эта грусть...

(«О, если б ты могла хоть на единый миг...»);

рефрены, как, например, в стихотворении «И у меня был край родной когда-то...», где первые три строфы замыкаются восклицанием: «Все это сон!», а последние две: «Все было сон!», или в двустрофном стихотворении «Смеркалось, жаркий день бледнел неуловимо...», где третья и четвертая строки первой строфы читаются:

И кроткий образ твой, знакомый и любимый,
В вечерний тихий час носился предо мной...

а третья и четвертая строки второй строфы:

И очи грустные, по-прежнему тоскуя,
Глядели на меня в вечерний тихий час...

Придает музыкальность стихам Толстого и кольцевой принцип. По этому принципу построены, к примеру, «Ко-

локольчики мои...», «Ты помнишь ли, Мария...», «Что за грустная обитель...»:

Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем звените вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?

Гой вы, цветики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем грустите вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?

Ты помнишь ли, Мария,
Один старинный дом...

Ты помнишь ли, Мария,
Утраченные дни?

Что за грустная обитель,
И какой знакомый вид!
За стеной храпит смотритель,
Сонно маятник стучит...

Видю снова
Ту же сальную свечу,

Ту же грустную обитель,
И кругом знакомый вид,
За стеной храпит смотритель,
Сонно маятник стучит...

Во всех трех примерах переключки имеют свои словесные и интонационные оттенки: «И о чем звените вы...» — «И о чем грустите вы...»; «Один старинный дом...» — «Утраченные дни»; «И какой знакомый вид!» — «И кругом знакомый вид...».

III

Достоевский, в цикле статей о русской литературе¹ споря с критиком Дудышкиным, писал:

«Вообразите, например, хоть бы образ русского летописца в «Борисе Годунове». Вам вдруг говорят, что в нем

¹ «Книжность и грамотность», статья первая,

нет ничего русского, ни малейшего проявления народного духа, потому что это лицо выдуманное, сочиненное; потому что никогда не бывало у нас, при царях московских, таких уединенных, независимых монахов-летописцев, которые умерли для света и для которых истина в их елейном смиренномудром прозрении стала дороже всего; летописцы, говорят нам, были люди чуть не придворные, любившие интригу и тянувшие в известную сторону. Да хоть бы и так, вскрикиваете вы в удивлении: неужели пушкинский летописец, хоть бы и выдуманный, — перестает быть верным древнерусским лицом? Неужели в нем нет элементов русской жизни и народности, потому что он исторически неверен? А поэтическая правда? Стало быть, поэзия игрушка? Неужели Ахиллес не действительно греческий тип, потому что он как лицо, может быть, никогда и не существовал? Неужели «Илиада» не народная древнегреческая поэма, потому что в ней все лица явно пересозданные из народных легенд и даже, может быть, просто выдуманные?»

Toutes proportions gardées¹, как говорят французы, в толстовских Илье Муромце и Алеше Поповиче тоже есть *поэтическая правда*. Былинные их образцы тоже вряд ли во всем соответствуют историческим прототипам. Однако многое множество русских читателей, еще не окончив средней школы, знакомится с этими героями Алексея Толстого — и потом уже не может забыть их. Не может забыть Илью, насупившегося было от обиды, причиненной ему князем Владимиром, вдосталь надышавшегося запахом бора — и просветлевшего, как не может забыть он и ветра *дикой воли*, опахивающего Илью. И не забудет он Алешу Поповича с его льющей и тающей песней. Толстой не дает оценки пению Алеши. Он словно вслушивается в него вместе с царевной и, не навязывая читателю никакого определенного толкования, как бы в раздумье, колеблясь, предлагает толкования самые разные:

Пламя ль блещет? Дождь ли льется?
Буря ль встала, пыль крутя?
Конь ли по полю несется?
Мать ли пестует дитя?

Или то воспоминанье,
Отголосок давних лет?
Или счастья обещанье?
Или смерти то привет?

¹ Здесь: соблюдая дистанцию (фр.).

Затем он показывает то впечатление, какое производят звуки песни на окружающий мир:

Их услыша, присмирели
Пташек резвые четы,
На тростник стрекозы сели,
Преклонилися цветы,
Погремок, пестрец и шильник,
И болотная заря
К лодке с берега нагнулись
Слушать песнь богатыря.

Так поэт постепенно подготавливает нас к развязке — к победе Алеши над сердцем царевны.

И завершается сказание об Алеше, как и об Илье Муромце, «пейзажной» строфой — строфой, рождающей ощущение бескрайней тишины, обволокнувшей богатыря и царевну:

И со всех сторон их лодку
Обяла речная тишь,
И куда ни обернешься —
Только небо да камыш...

Ярлык «оперности» неоднократно приклеивался к поэзии Толстого в целом, преимущественно — к его «балладам, былинам, притчам». Но чем же «оперен» его Илья Муромец под броней с *простым* набором, *жующий кус хлеба* и сам себя называющий «мужиком неприхотливым»? И что оперного в Змее Тугарине из одноименной былины, о котором народ говорит: «Ой рожа, ой страшная рожа!» — и от которого воняет так, что Владимир Красное Солнышко зажимает нос?

Нарочитым смещением стилей Толстой пользуется не только в своей сатирической поэзии, но и в былинах и в балладах.

Если в «Истории Государства Российского...» Рюрик, «варяг средних лет», по определению автора, употребляет такие изящные выражения, как «вшивая команда», если Иван Васильевич Грозный характеризуется там как «серьезный, солидный человек», если в «Бунте в Ватикане» кастраты обращаются к папе римскому: «Пий ты этакий девятый...», то Сатана из драматической поэмы «Дон Жуан» цитирует «Руслана и Людмилу», сыплет отвлеченными понятиями («необходимости логическая дань», «по математике я — минус»), поговорками («Кто вспомнит старое, того да лопнет око!», «И дорого, да мило!»), вульгаризмами («Вот в этом-то и закорючка»).

Он обращается к ангелам:

Когда вы...

Акафисты свои поете фистулою,
Я к звонким вашим дишкантам
Фундаментальный бас.

Он вспоминает, как тот ангел, который некогда низ-
ринул его с небес,

...меня шарахнул по спине.

У гетевского Мефистофеля Толстой взял для Сатаны циничный тон и отчасти терминологичную, отчасти просторечную лексику, лишив его мефистофелевской мрачной поэзии. Речь Сатаны в отличие от речи Мефистофеля не контрастна. Сатана ближе к черту из кошмара Ивана Карамазова, черту, читавшему и Гете, и Гоголя, и Льва Толстого, даже Ивана Федоровича Горбунова, черту с его: «Тот свет и материальные доказательства, ай-люли!», «Тут у вас все очерчено, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения!», «...я не завидую чести жить на шаромыжку...», «Возьми душу русского просвещенного атеиста и смешай с душой пророка Ионы, будировавшего во чреве китове три дня и три ночи...». «Фистула» и «дишканты» вплотную подводят нас к «взвизгам» херувимов из кошмара.

В былине «Садко» образ пляшущего царя комичен:

Ударил Садко по струнам трепака,
Сам к черту шлет царскую ласку,
А царь, ухмыляясь, уперся в бока,
Готовится, дрыгая, в пляску...

...запыхтел и надулся, как сом,
Все боле его разбирает...

Да вдруг как пойдет выводить вензеля...
Бояре в испуге ползут окарачь,
Царица присела аж на пол...

В «Песне о походе Владимира на Корсунь» греки говорят о нем: «В риторике он ни бельмеса». В «Гаконе Слепом» воины пытаются уговорить Гакона:

Никак, ошалел он, ей-богу!

Что ж рубишь ты, черт,
Свою же подмогу?

И сам Владимир в «Змее Тугарине» изъясняется совсем не «по-оперному»:

Неволя заставит пройти через грязь, —
Купаться в ней свиньи лишь могут!

Речь Владимира наливается торжественной мощью, только когда он поднимает «чару, добытую в сече»:

За древнее русское вече!

За вольный, за честный славянский народ!

За колокол пью Новограда!

И если он даже и в прах упадет,

Пусть звон его в сердце потомков живет...

Да ведь и со словами «оперность», «оперный» надо, ей-ей, обращаться осторожнее. Есть оперные штампы, но штампы существуют в любом роде литературы и искусства, они не представляют собой неотъемлемого свойства одной только оперы. А чем плоха опера сама по себе? Разве «Борис Годунов» и «Хованщина», разве «Сказание о граде Китеже», «Царская невеста» и «Псковитянка» — не русские народные музыкальные трагедии, хотя ни Мусоргский, ни Римский-Корсаков на «с подлинным верно» ни в коей мере не претендовали?

Толстой не задавался целью написать в стихах учебник древнерусской истории. «Поэт не источниковед», — справедливо заметил в статье «Поэт и история» Д. С. Лихачев. «...Поэт не археолог, — развивает он свою мысль, — не лингвист, не историк литературы, не фольклорист, и пишет он не для того, чтобы сообщать исторические сведения».

Толстой не соревновался ни с Нестором, ни с Карамзиным, ни с былинниками. Былина «будет всегда выше переделки», — писал он 3 апреля 1872 года А. М. Жемчужникову по поводу своего «Садко».

И. Г. Ямпольский вносит существенную поправку в мнение Алексея Толстого о себе как о мажорном поэте. У Ямпольского есть все основания утверждать, что хотя мажорный тон время от времени появляется в толстовской лирике («Край ты мой, родимый край...», «Коль любить, так без рассудку...»), но характерен он для последнего периода творчества Толстого, периода «его расцвета как балладника»¹. Поправка исследователя нуж-

¹ Ямпольский И. Г. Поэзия Алексея Толстого. Вступ. статья к Полн. собр. стихотворений А. К. Толстого. Л., Советский писатель, 1937, с. 43.

дается, на мой взгляд, в дополнительном уточнении. Действительно, мажорный тон преобладает не в лирике Толстого, а в его балладах, но ведь и с «Алешей Поповичем» сосуществует «Чужое горе» — былина о судьбе русского народа, которому пришлось расплачиваться за историческую ошибку князя Ярослава, которому пришлось претерпеть монгольское иго и все ужасы царствования Иоанна Грозного. И так ли уж весела былина Толстого о безымянном богатыре, от которого остался остов да безглазый череп и который продолжает спаивать народ («Богатырь»)? Так ли уж забавна былина о витязе, который спит вечным сном под курганом («Курган»)? Или о князе Ростиславе, давным-давно лежащем на дне речном, но все тоскующем о родном Киеве («Князь Ростислав»)? И разве так уж жизнерадостны баллады о жертвах лютой Иоанна Грозного — о Василии Шибанове, о князе Михайле Репнине и о старицком воеводе?.. И еще: есть разница между веселостью, бодростью, разымчивостью, удалью, с одной стороны, и залихватскостью, разухабистостью — с другой. Толстой этой грани не переходил. Иные баллады, былины и притчи он слагал *по внешнему складу* («Сватовство»). Он скорбел, оттого что русскому народу пришлось «наглотаться татарщины» («Змей Тугарин»); он питал, как он выразился в письме к Маркевичу от 7 февраля 1869 года, «идиосинкразию» к «московскому периоду» в истории государства Российского; многое претило ему в том, что он видел вокруг. И, себе в утешение, он создал утопический образ Киевской Руси, строй которой своими отдельными, однако весьма существенными чертами отвечал его идеалам.

«Да нет же, Киевская Русь была не такая, какой изобразил ее Толстой!» — раздавались и все еще порой раздаются возмущенные голоса. Тем, кто обвиняет Толстого в неисторичности изображения Киевской Руси, надлежит (да будет мне позволено чуть-чуть изменить цитату из Маяковского) *протереть* очки-велосипед. Ведь они же ломятся в открытую дверь! Толстой был очень умен и широко образован, и он знал не хуже своих зоилов, что далеко не все было безмятежно и благополучно «в датском королевстве», как знал Сервантес, что золотого века не было вовсе, а все-таки уносился в него мечтою и противопоставлял его своему *жестокому* веку. «...то, что он (Алексей Толстой. — Н. Л.) был выдумщик и мечтатель, это

совсем не плохо, — говорил Есенин Всеволоду Рождественскому. — Поэту надо тосковать по несбыточному. Без этого он не поэт»¹.

IV

«Царь Федор Иоаннович» — вершина драматической трилогии А. К. Толстого, одна из вершин его творчества и одна из вершин русской драматургии. «Царем Федором» открылся первый сезон Московского Художественного театра, а Московский Художественный театр — это эпоха в истории русского и мирового театра. 5 июня 1898 года Вл. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому: «Федора мы с женой читали громко и ревели... Удивительная пьеса! Это бог нам послал ее». А немного спустя, 12 августа того же года, он делился своими впечатлениями от репетиций с А. С. Сувориным: «Я не знаю за двадцать лет близости к театру случая, чтобы какая-нибудь пьеса так поднимала дух всей труппы, как это у нас с «Федором» А. Толстого. Увлечение ею доходит до экстаза».

И. Г. Ямпольский справедливо замечает, что в разработке речевых характеристик героев трилогии и «Посадника» Толстой шел по следам Пушкина².

Шел Толстой-драматург по следам Пушкина и в метрике, и в рифмовке. Подобно «Борису Годунову», почти вся трилогия Толстого написана белым пятистопным ямбом (только без непременного рассечения стиха цезурой после второй стопы, от чего, впрочем, Пушкин отказался в «Маленьких трагедиях» и в «Русалке»), перемежающимся, как у Шекспира, прозой и строками рифмующими. Пушкин прибегает к рифмовке в моментах психологически важных, когда герои ценой больших усилий переламывают себя. Вспомним знаменитое:

Тень Грозного меня усыновила...

(«Ночь. Сад. Фонтан»)

Или конец монолога Годунова, когда он, узнав о появлении Самозванца, остается один на сцене:

Безумец я! Чего ж я испугался?

На призрак сей подуй — и нет его.

¹ См.: Рождественский Вс. Страницы жизни. М. — Л., Советский писатель, 1962, с. 284.

² Толстой А. К. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1, с. 23.

Так решено: не окажу я страха, —
Но презирать не должно ничего...
Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

(«Царские палаты»)

Рифма появляется в «Борисе Годунове» и в монологах лирических.

Григорий поверяет свои мечты Пимену:

Успел бы я, как ты, на старость лет
От суеты, от мира отложиться,
Произнести монашества обет
И в тихую обитель затвориться.

(«Келья в Чудовом монастыре»)

В конце сцены «Замок воеводы Мнишека в Самборе» владелец замка предается в беседе с Вишневецким сожалениям о прошлом — сожалениям, окрашенным мягким юмором:

Мы, старики, уж нынче не танцуем,
Музыки гром не призывает нас,
Прелестных рук не жмем и не целуем, —
Ох, не забыл старинных я проказ!
Теперь не то, не то, что прежде было:
И молодежь, ей-ей — не так смела,
И красота не так уж весела —
Признайся, друг: все как-то приуныло.

Наконец, рифма появляется у Пушкина и в монологах афористически заостренных.

Василий Шуйский доказывает Годунову, что Самозванец для него опасен, и рифма усиливает грозную вескость его доводов:

...бессмысленная чернь

Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага,
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет,
К нему толпу безумцев привлечет
Димитрия воскреснувшее имя.

(«Царские палаты»)

Толстой зарифмовывал речь действующих лиц еще в предшественнике трилогии — в «Дон Жуане», зарифмовывал «под занавес», «на уход»:

Дон Жуан

Перчатку бросил. Кровная вражда
Уж началась открыто между нами.

Взойди ж, моя зловещая звезда!
Развейся, моего восстанья знамя!

*(Часть первая,
«Комната во дворце Дон Жуана»)*

Или — в конце монолога, чтобы поставить «жирную точку». Та же сцена начинается длинным безрифменным монологом Дон Жуана наедине с самим собой, а перед появлением Лепорелло поэт сменяет белый стих рифмованным. Дон Жуан обращается к себе:

Иди вперед как ангел истребленья!
Брось снова вызов призраку любви,
Условий пошлых мелкие сплетенья
Вокруг себя, как паутину, рви!

В «Царе Федоре» драматург тоже рифмует монологи героев «на уход»:

К н. Иван Петрович

Да будет же — нет выбора иного —
Неправдою неправда сражена,
И да падут на совесть Годунова
Мой вольный грех и вольная вина!
(Уходит.)

*(Действие первое,
«Дом князя Ивана Петровича Шуйского»)*

К н. Иван Петрович

.....
Светает.
Иду к царю. Не нужно много слов —
Наружу ложь! И гинет Годунов,
Лишь солнце там, в востоке, засияет!
(Уходит.)

*(Действие третье,
«Ночь. Сад князя Ивана Петровича Шуйского»)*

Последние слова Годунова перед его уходом в финале пьесы:

Боярин князь Мстиславский!

.....
За честь Руси, как вождь, веди нас в бой —
Я ж следую, как ратник, за тобой!

(Уходит со Мстиславским.)

Рифмованными строками завершаются некоторые сцены:

Кн. Иван Петрович

• • • • •
Нам теперь
Уж нечего раскидывать умами,
И ясен путь открылся перед нами!

(*Действие четвертое,
«Дом князя Ивана Петровича Шуйского»*)

Вот рифма — одновременно — и «на уход» и «под занавес»:

Шаховской
(*грозя кинжалом*)

• • • • •
Иду на суд великой
К царице я — вот с этою уликой!

(*Убегает с грамотой.*)

(*Действие третье,
«Ночь. Сад князя Ивана Петровича Шуйского»*)

Но в трилогии Толстого рифма не только «способствует к украшенью», не только повышает сценический эффект, хотя бы и вполне оправданный обстоятельствами, — она, как у Пушкина, преследует более тонкие цели. Рифмою оперяет поэт афоризм Бориса Годунова в великолепном его монологе:

Когда, шумя, в морскую бурю волны
Грозят корабль со грузом поглотить, —
Безумен тот, кто из своих сокровищ
Не бросит часть, чтоб целое спасти.
Часть прав моих в пучину я бросаю,
Но мой корабль от гибели спасаю!

(*Действие первое,
«Палаты в царском тереме»*)

В монологе Христиана из «Царя Бориса» (действие второе, «Покой во дворце») Толстому понадобилась рифма для большей яркости описания природы:

Мрачны картины первых лет моих:
Среди туманов северной природы,
Под шум валов и сосен вековых,
Прошли мои младенческие годы.
Мне помнятся раскаты непогоды,
Громады гор, что к небу вознеслись,
С гранитных скал струящиеся воды
И крутизна, где замок наш повис.
Ребенком там, в мечтанье одиноком,
Прибою моря часто я внимал
Или следил за ним веселым оком,
Когда в грозу катил за валом вал
И, разбиваясь о крутые стены,
Отпрядывал потоком белой пены.

Если бы писатель поставил перед собой задачу — написать произведение языком далеких времен, то это было бы для него непосильное бремя. Если бы даже он и справился со своей задачей, то между ним, с одной стороны, и читателем или зрителем, с другой, выросла бы глухая стена. При воссоздании словесного колорита эпохи писатель должен проявлять строжайшее чувство меры, которое уберегло бы его и от употребления кричащих модернизмов, и от густой архаизации языка.

Горький сделал пометку на рукописи «Гулящих людей» Чапыгина: «Утомляет пристрастие к забытым словам». Вот этого пагубного пристрастия не обнаружили ни Пушкин, ни прошедший его школу Алексей Толстой. Пушкин в «Борисе Годунове» вводит понятия, которые давно выпали из речевого обихода, но без которых не обойтись писателю, изображающему эпоху, когда этими словами обозначались явления государственного устройства и связанные с ним реалии: разрядные книги, местничество, или архаизмы, которые понятны и нам, не говоря уже о современниках Пушкина: зри, хладно, завтра, днесь, се, глад. Этим путем идет и Толстой. К его драматической трилогии требуется очень небольшой указатель реалий и слов, вышедших из употребления. Трагедия «Смерть Иоанна Грозного» начинается с борьбы бояр за «места». Естественно, что Толстой вводит в их речь такие выражения, как «тягаться о местах», «спорить о местах», «невместно», «будемте без мест», «разрядные книги». В контексте все эти выражения, даже если бы мы их не знали раньше, становятся понятны. В «Царе Федоре» к числу таких «необходимых» архаизмов относятся, например, «бить челом», «челобитня», «соборне» (в документе), «сидел во Пскове» (в смысле: выдерживал осаду), «царь всея Руси», «смерды». Для колоритности, а иногда и для повышения эмоционального строя Толстой вводит такие слова и словосочетания, как «воистину», «ведомо», «преставился», «всю Русь господь бедою посетил», «выдать головой», «вершить дела», «входить в возраст», «поднять» (в смысле: взбунтовать), «воровать» (в смысле: строить козни), «мыслить» (то есть считать себя сторонником кого-либо), «отрешить» (вместо: отстранить), «руку приложить» (вместо: подписаться), «солживить клятву» (вместо: нарушить), «деется» (вместо: делается, творится), «Так!» (вместо: Да! Верно!), «то» вместо: это («напрасный то, дядя, труд»); архаические формы управления: «воевать

Русь» в «Смерти Иоанна Грозного», а в «Царе Федоре» — «выпить про молодых» (вместо: за), «на Москве» (вместо: в). Насыщена архаизмами и цитатами из Священного писания на церковнославянском языке только речь духовенства.

Пушкин-драматург так же сдержан в употреблении просторечия, как и Пушкин-прозаик. Изредка промелькнут в его «Борисе Годунове» «страх» (в смысле: очень), «такая, право, притча», «Я их ужю!», «что» (в смысле: слово), «надежа-государь», «вестимо».

Толстой не скупится на просторечные слова и обороты. Мы найдем в «Смерти Иоанна Грозного» употребленное Пушкиным «надежа-царь», а в «Царе Федоре Иоанновиче» — использованные Пушкиным «вестимо», «полно», «что» (в смысле: будто, точно), а также «нешто», «вишь», «ишь», «я чай», «чай», «аж», «ан», «цыц», «знай» (в смысле: несмотря ни на что), «никак» (в смысле: кажется), «пожди», «примайте» (принимайте), «поджамши хвост», «нелюб», «обойти» (вместо: обмануть), «извести» (вместо: уморить), «накликать беду», «не поминать лихом», «поминай как звали», «норов», «невидаль», «пострел», «родимый», «подлинно» (вместо: в самом деле), «невтерпеж», «в те поры», «намедни», «ноне», «негоже»¹, поговорки и присказки: в «Смерти Иоанна Грозного» — «Он мягко стелет — жестко будет спать!», в «Царе Федоре Иоанновиче» — «Кабы у бабушки бородушка была, так был бы дедушка».

Просторечие в пушкинском «Борисе Годунове» уже, но зато озорней: вспомним Варлаама. Но и трилогия Толстого, хотя он и не так ограничивает себя, как Пушкин, все же не перенасыщена ни просторечием, ни словами устаревшими.

В речи героев «Царя Федора», как в зеркале, виден их нрав. Кровожадный пройдоха Луп-Клешнин прикидывается простодушным, прямым, кому угодно готовым резать правду-матку в глаза. Чтобы все думали, что это его лицо, а не маска, он нарочито груб в выражениях:

¹ Блок напрасно упрекал Толстого в злоупотреблении словом «негоже». Во-первых, слово это народное, старинное, коренное; во-вторых, у каждого писателя есть свои словесные и синтаксические пристрастия, в частности — у самого Блока; в «Преступлении и наказании» слово «вдруг» встречается 560 раз, но отсюда не следует, что Достоевский — плохой стилист; в-третьих, даже из этого далеко не полного перечня явствует, как широк был просторечный диапазон Алексея Толстого. Кстати, кроме «негоже» он употреблял в этом смысле и «невместно», и «гораздо ль», и «не след».

Что? Каково? Сестру, мол, в монастырь,
А брата побоку!

...коль не мытьем удастся,
Так катаньем!

Он обращается к Годунову:

Батюшка, дозволю
Тебе сказать: ты не с ума ли спятил?
Ведь ты козла в свой пустишь огород!

(Действие первое, «Палата в царском тереме»)

Вот как он осмеливается разговаривать с самим царем:

Ты, батюшка, был от младых ногтей
Суров и крут и сердцем непреклонен.
Когда себе что положил на мысль,
Так уж поставишь на своем, хоть там
Весь свет трещи!

(Действие четвертое, «Половина царицы»)

Василису Волохову он обрисовывает в нескольких словах:

На все пригодна руки!
Гадальщица, лекарка, сваха, сводня,
Усердна к богу, с чертом не в разладе —
Единым словом: баба хоть куда!

(Действие четвертое, «Дом Годунова»)

А когда ему нужно, он и «Лазаря запоет». Чтобы окончательно разжалобить Федора, больше всего на свете любящего свою Аринушку, и распалить в нем гнев на Ивана Петровича Шуйского, он осыпает царицу ласковыми словами:

Ее, сердечную, ее, голубку,
Ее, которая сейчас, как ангел,
Стояла за него, — ее он хочет...

...с тобою развести...

(Действие четвертое, «Половина царицы»)

Формально Василиса Волохова — лицо эпизодическое; она появляется всего в двух картинах, да и то — ненадолго. Но речевая характеристика будущей мамки царевича Дмитрия до того рельефна, что нам виден весь внутренний облик этой на все способной ханжи и подлизы, вполне оправдывающей лестную характеристику, какую дал ей Клешнин. Ее корыстолюбие проступает

в одной фразе, которую она произносит ночью, в саду Шуйского, получив от Шаховского кошелек с деньгами:

Волохова
(потряхивая деньгами)

Сердечные! Звенят! Эх, жаль, темно!

В разговоре с Клешниним («Дом Годунова») она разыгрывает набожную смиренницу и расстилается перед боярином.

Волохова
(входит с просвирою в руках)

Благослови, владычица святая!
Поклон тебе, боярин, принесла
От Трех святителей, просвирку вот
Там вынула во здравие твое!

Клешнин

Тебе сказали, для чего послал
Я за тобой?

Волохова
(садясь)

Сказали, государь,
Сказали, свет: боярин Годунов
Сменяет, мол, царевичеву мамку,
Меня ж к нему приставить указал.
Уж будь спокоен! Пуще ока стану
Его беречь; и ночи не досплю,
И куса не доем, а уж дитятю
Я соблюду!

В следующем своем монологе она сыплет уменьшительными и ласкательными:

Ребеночек ведь тот же ангел божий!
Сама сынка вскормила своего...

Все при себе, под крылышком, держала...

Когда же Клешнин прозрачно намекает ей, что от нее требуется не блюсти, а извести «ангела божия», ее недоумение длится недолго:

Волохова

Так как же это, батюшка? — Так — что же?
В толк не возьму?

Клешнин
Бери, старуха, в толк!

Волохова
Да, да, да, да! Так, так, боярин, так!
Все в божьей воле! Без моей вины
Случиться может всякое, конечно!
Мы все под богом ходим, государь!

-Уразумев, чего от нее хочет Клешнин, Василиса соглашается без колебаний и думает теперь только о том, как бы не продешевить и как бы уверить Клешнина, что она «взяла в толк»:

Уж ты не поспешишь,
Ведь наше дело вдове.

Прости же, государь: уж будешь нами
Доволен! Так! Конечно, так, конечно!
Час не ровен, случиться может всяко!
Один лишь бог силен и всемогущ,
Один господь, а наше дело вдове!

Душевной простоте царя Федора, простоте его обхождения со всеми, будь то знатный боярин, будь то «московский гость», соответствует его манера выражаться.

Да что ты, дедушка, одно наладил!
Что, в самом деле?

Не дашь
Мне слова вымолвить!

(Действие второе, «Царская палата»)

Это он останавливает не вовремя предавшегося воспоминаниям старого купца Богдана Курюкова.

Что ты несешь? Что ты городишь? Ты
Не знаешь сам, какую небылицу
Ты путаешь!

(Действие четвертое, «Половина царицы»)

Так останавливает он князя Ивана Петровича Шуйского, признающегося при Клешнине в том, что он «встал мятежом» на царя Федора.

Царь Федор тяготится государственными делами, и говорит он о них без достоюлжного почтения. Он обращается с вопросом к Годунову, развязывающему грамоты:

Ну, что там, шурин, в связке у тебя?

Г о д у н о в

Вот, государь, наказы воеводам.

Ф е д о р

Прихлопни их!

Мне и так
Своих хлопот довольно. Вот еще!
И что их всех подмыло? Там какой-то

Царь Иверский свою дарит мне землю,
А тут паны корону суют!

Г о д у н о в

Затем-то, государь,
Престолом их ты брезгать и не должен,
Чтоб слугами их сделать из врагов.

Ф е д о р

Ты думаешь? Ну, хлоп по ней! Вот так!

(Действие третье, «Покой царя Федора»)

Реплики царя Федора так построены и интонированы, что читатель по ним может нарисовать в своем воображении быструю смену выражений его лица.

Просители, челобитчики Федору несносны:

Я с ними, шурин,
И не охотник, правда, говорить,
Когда они обступят вдруг меня
На выходе, кто с жалобой, кто с просьбой,
И стукотня такая в голове
От них пойдет, как словно тулумбасы
В ней загремят; терпеть я не могу!

(Действие второе, «Царская палата»)

Царь Федор держит себя почти на всем протяжении пьесы без подобающей царю твердости и величественности. Он нерешителен, суетлив. Изъясняется большей частью короткими, прерывистыми, нервными фразами.

Уж после того, как Шуйский с Годуновым помирились, он все не отстаёт от них:

Вот это так! Вот это значит: прямо
Писание исполнить! Обнимитесь!
Вот так! Ну что? Ведь легче стало? Легче?

(Там же)

Речь его раскидиста, сбивчива, от смущения он сам себя перебивает, отклоняется от основной темы:

Я рад! Я очень рад!
Я поздравляю вас! Так вот я, князь,
Хотел сказать тебе, что мы давно
Тебя не видим — впрочем, может быть,
Тебе не время? Это сватовство —
Ты оттого и в Думу, вероятно,
Давно уже не ходишь?

(Там же)

В минуты сильного волнения царь Федор особенно часто повторяется. Он шепчет Ивану Петровичу Шуйскому, указывая на Клешнина:

Не при нем!
Не говори при нем — Борису он
Расскажет все!

Молчи, молчи! Глаз на глаз скажешь мне!

И далее:

Я так велел — я царь! Но я раздумал;
Не надо боле; я раздумал, князь!

При известии о том, что Шуйские задумали постричь его Арину, он приходит в ярость:

Не дам тебя в обиду!
Пускай придут! Пусть с пушками придут!
Пусть попытаются!

Ирина

Ты царь ведь!

Федор

Да, я царь!
Они забыли, что я царь!

Под стражу их! В тюрьму!

В тюрьму! В тюрьму!

В тюрьму! В тюрьму их!

В конце сцены Федор дает объяснение этой настойчивой многократности повторения приказа:

Если
Я подожду, я их прощу, пожалуй —
Я их прощу — а им нужна наука!
Пусть посидят! Пусть ведают, что значит
Нас разлучать! Пусть посидят в тюрьме!
(Уходит.)

(Действие четвертое, «Половина царицы»)

Толстой искусно ведет быстрый, с подхватами, диалог:

Княжна
Ну, а если б
Брат отказал тебе?
Шаховской
Тогда бы я
Тебя увез!

Княжна
А если б не пошла я?
Шаховской
Насильно б взял!

Княжна
 А я бы убежала!

Шаховской
 А я б догнал!

Княжна
 А я б в Москву-реку
 Прыгнула бы?

Шаховской
 А я бы за тобой!

Княжна
 А водяной бы за меня вступился?

Шаховской
 А я б его за бороду схватил...

(Действие третье, «Сад князя Ивана Петровича Шуйского»)

Речь Бориса Годунова, человека, уверенного в себе и неуклонно идущего к однажды намеченной цели, течет плавно и величаво. Речь Федора — это впадающие один в другой ручьи, то журчащие громко, то притихающие, то бурлящие, то текущие ленивыми струйками. Речь Годунова — это полноводная река с изредка крутящимися воронками. Это речь возвышенная, избегающая «низких» выражений. Это речь образная:

...жизни новой светлое теченье
 Отвлечь хотите в старое русло!

(Действие второе, «Царская палата»)

Годунов сочетает контрастные по своему смысловому и эмоциональному наполнению слова, и в этом контрастном сочетании находит себе точное выражение противоречивость, двуединство явления.

Он говорит о Шуйских:

...я Шуйских чту, —
 Но доблесть их тупа и близорука...

(Действие пятое, «Покой в царском тереме»)

Толстой заставляет своего героя в одной и той же фразе переставлять слова и то обособлять их, то сливать.

Годунов отдает распоряжение Клешнину, касающееся Волоховой:

Ты скажешь ей, чтобы она блюла
 Царевича...

Перенос усиливает ударение на обоих разъединенных словах: блюла (короткая пауза) царевича.

Далее:

Скажи ей, чтоб она
Блюла царевича!

Здесь перенос усиливает ударение на словосочетании «блюла царевича».

И наконец:

Скажи ей,
Чтобы она царевича блюла!
(Уходит.)

(Действие четвертое, «Дом Годунова»)

В третий и последний раз Годунов уже не нарушает единства словесного потока. Это ритмико-синтаксическое и интонационное разнообразие в пределах одной фразы не случайно: оно нужно драматургу, чтобы приказание Годунова как можно сильнее врезалось в сознание Клешнина, в сознание читателя и зрителя.

В речи Годунова сжатость сосуществует со словесным изобилием. Для того чтобы Ирина яснее представила себе различие между Грозным и его сыном Федором, Годунов, точно свиток, развертывает живописное и точное сравнение:

Высокая гора
Был царь Иван. Из недр ее удары
Подземные равнину потрясали,
Иль пламенный, вдруг вырываясь, сноп
С вершины смерть и гибель слал на землю.
Царь Федор не таков. Его бы мог я
Скорей сравнить с провалом в чистом поле.
Расселины и рыхлая окрестность
Цветущею травой сокрыты, но —
Вблизи от них бродя неосторожно,
Скользит в обрыв и стадо и пастух.

Поверье есть такое в наших селах,
Что церковь в землю некогда ушла,
На месте ж том образовалась яма;
Церковищем народ ее зовет,
И ходит слух, что в тихую погоду
Во глубине звонят колокола
И клирное в ней пенье раздается.
Таким святым, но ненадежным местом
Мне Федор представляется.

(Действие пятое, «Покой в царском тереме»)

Чем чаще и чем медленнее вчитываешься в «Царя Федора Иоанновича», тем отчетливее вырисовывается богатство и совершенство его партитуры.

Сохранились отзывы Гончарова, Короленко, Луначарского, из которых явствует, как высоко ценили они драматургию Алексея Толстого¹.

Драматургия Алексея Толстого влекла и влечет к себе до сих пор режиссеров и артистов. Отзыв Вл. И. Немировича-Данченко о «Царе Федоре» я привел выше. Ермолова играла две роли в драме Толстого «Посадник», читала с эстрады его стихотворение «Против течения». В своих неопубликованных воспоминаниях дочь Ермоловой Маргарита Николаевна Зеленина рассказала о том, как Ермолова, уже в глубокой старости, слушала чтение поэмы Толстого «Иоанн Дамаскин»:

«В мае 26-го года, как-то раз мы сидели в столовой. Чтобы развлечь мать, я читала «Иоанна Дамаскина», ее любимую вещь. С первых же строк мать выпрямилась, глаза ее почернели, и полились светлые, даже радостные слезы от того созвучия, которое возникло между стихотворением и ее душевным строем. Как родина души, развернулась перед ней картина вечера на берегах Кедронского потока. Я кончила читать. Мать, светлая, не усталая от слез, говорила:

— Какая красота! Душа точно вымылась!»

Напевность толстовского стиха пленяла «властителей гармонии» — таких, как Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов. Некоторые вещи Толстого положены на музыку несколькими композиторами.

Алексея Толстого любили на удивление разные поэты: Бунин, Игорь Северянин, Хлебников, Маяковский, Есенин.

Игорь Северянин посвятил ему стихотворение:

Ему слагаю, благодарный,
Восторженные двадцать строк.

(«А. К. Толстой»)

¹ Достоевский, как свидетельствует его дочь, Любовь Федоровна, больше всего любил двух поэтов: Пушкина и Алексея Толстого. Гончаров в статье «Опять «Гамлет» на русской сцене» назвал «Смерть Иоанна Грозного» *превосходной пьесой, блистательной драмой-хроникой*, а ее язык — *характерным и реальным*. В письме к П. Г. Ганзену от 7 июля 1878 г. Гончаров пишет о трилогии А. К. Толстого: «Две первые пьесы превосходны... по-моему — они исполнены высоких красот... Это живая, художественная хроника, с колоритом местности, времени, характеров, с художественной правдой. Эти две драмы можно поставить рядом подле *Бориса Годунова* Пушкина».

Северянин называет стих Толстого *чудным*. В его «припевах удалых» Северянину слышится «любви и жизни торжество». Это перекликается со словами Есенина, которые приводит в своих воспоминаниях («Страницы жизни») Всеволод Рождественский:

«Широкого он сердца человек! Ему бы тройку, да вожжи в руки, да в лунную ночь с откоса, по Волге, — так, чтобы только колокольчики да снежная пыль кругом! Есть такая штучка у Толстого, «Сватовство»... так я за эту штучку сердце отдам!»¹

Стихотворения Толстого издал Гумилев.

Хлебников, ощущавший не только почву, но и подпочву русского языка, ощущавший, как может ощущать ее поэт и вместе с тем ученый-филолог, на вопрос Р. Якобсона (1913 год), кто ему ближе всех из русских поэтов прошлого, ответил, не задумываясь: «Грибоедов и Алексей Толстой»².

Благодаря К. И. Чуковскому нам стало известно, что Маяковский знал Толстого наизусть «от доски до доски» («Маяковский в пятнадцатом»).

Бунин в письме М. В. Карамзиной от 25 июня 1939 года, сообщая, что перечитывает письма и дневники Толстого, добавляет:

«Совершенно удивительный был человек (и поэт, конечно)»³.

А в статье, написанной к 50-летию со дня кончины Толстого (1925), Бунин так отзывается о Толстом:

«...А. К. Толстой есть один из самых замечательных русских людей и писателей, еще и доселе недостаточно оцененный, недостаточно понятый и уже забываемый»⁴.

Бунин прав во всем, кроме того, что Алексея Толстого будто бы стали забывать. Как раз наоборот. Толстой ни при жизни, ни долгое время после смерти не пользовался такой любовью читателей и зрителей, как в наши дни. Поистине это любовь «широкая, как море», и, думается, «берегам» даже обширных собраний его сочинений и многочисленных постановок еще долго-долго ее не вместить.

¹ Рождественский Вс. Страницы жизни, с. 284.

² Долгополов Л. К., Лавров А. В. Грибоедов в литературной критике конца XIX — начала XX века. — А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., Наука, 1977, с. 118.

³ Цит. по «Литературному наследству», т. 84, Иван Бунин, книга первая (М., Наука, 1973, с. 683).

⁴ Там же.

НЕУПИВАЕМЫЙ ИСТОЧНИК

...главное — русские и родина,
без чего я жить не могу.

*Достоевский. Из письма
С. А. Ивановой от 25 января 1869 г.*

Начало эпиграммы Маяковского: «Если даже и Лесков при Толстом не виден...» нельзя принимать всерьез. Фамилия «Лесков» понадобилась Маяковскому для рифмы. Лесков виден при ком угодно, и до чего же явственно! Это писатель широчайшего географического и социально-бытового размаха. Он жил в селах и в городах — столичных, губернских, уездных. Он побывал в дворянских гнездах и монастырях, на постоянных дворах и в ресторанах, обходил ярмарки и базары. Он знал помещиков и крестьян, сановников и мещан, архиереев, протоиереев и сельских дьячков, ремесленников и купцов. Он был человек редкостно начитанный, обнаруживал тонкое понимание живописи (см. начало повести «На краю света» и «Запечатленного ангела»).

Чему бы Лесков ни отдавал свои творческие силы: по его собственному определению, «пейзажу и жанру», юмористическим, трагическим остросюжетным повествованиям или же сказу, где читатель не столько следит за перипетиями, сколько восхищается словесной выдумкой, плетением словесного кружева, — он почти всегда выходил победителем. Не давался ему только сарказм. Сарказм Лескова не остроумен. Злоба в нем переплескивается через край. Когда Лесков рисует шаржи и карикатуры, ему изменяет чувство реальности, необходимое во всяком роде искусства. Его романы-памфлеты написаны серым, стертым или же шаблонно высокопарным, совсем не лесковским языком. К счастью, их у него наперечет. Большинству созданных им образов

уж никак не откажешь в типичности, его рассказу в живости, занимательности и тщательной отделке подробностей, его языку — в сочности, как нельзя отказать его дару в диковинной самобытности и колоритности. Кто впервые знакомится с творчеством Лескова, тот чувствует, что очутился в дотоле неведомом ему царстве причудливого, затейливого и очень разного слова — коренного, исконного, беспримесного, сотворенного вновь, сращенного со словами чужеземными и чужеземного в чистом виде.

Лесковский пейзаж...

«...жизнь уже кончена; теперь начинается «житие», — объявил жене Туберозов.

Прелюдией к «житию» служит единственный в «Соборьянах» пейзаж — описание грозы (чтобы дать читателю представление о Старом Городе и его окрестностях, Лесков довольствуется несколькими мазками).

«Гроза» в «Соборьянах» — гроза особенная. Таких больше в русской литературе нет. Это феерия со сценическими эффектами, поставленная опытным режиссером. Автор и сравнения подыскивает здесь «театральные»:

Тучки «что-то подтягивало и подбирало, как кулисы, и по всему этому нет-нет и прорежет огнем. Точно маг, готовый дать страшное представление, в последний раз осматривает с фонарем в руке темную сцену, прежде чем зажжет все огни и поднимет завесу».

А дальше — соответствующий представлению реквизит:

«...тучи... длинные, как шпаги... Облака заволновались, точно знамена».

В роднике «сверкнуло и разлилось кровавое пламя».

А сколько в этом описании шумовых эффектов:

«...ветер... и свистал, и трубил, и визжал...»; «...грянул трескучий удар...».

Как не похоже оно на описание грозы в «Отрочестве» Льва Толстого, сжатое и производящее не менее сильное впечатление благодаря тому, что Толстой оттеняет жуть предгрозя и грозы прозаическими деталями:

«...галки с растрепанными крыльями как-то боком летают по ветру; края кожаного фартука, которым мы застегнулись, начинают подниматься... и, размахиваясь, биться о кузов брички».

Пусть в грозе Лескова есть нечто от пиротехники,

и все же ею нельзя не залюбоваться, нельзя не отдать ей должного, ибо Лесков-пейзажист, как и Лесков-сказитель и словотворец, бесподобен и ни с кем не сравним.

А вот лесковский «жанр», то есть бытопись...

Виды домов и интерьеры в точности соответствуют у Лескова характеру, вкусу, укладу жизни, семейной обстановке хозяев:

«...как разнохарактерны были... обыватели, так различны были и их жилища», — предуведомляет читателей Лесков в начале «Соборян», и по подробному описанию жилищ мы создаем себе первоначальное представление о героях:

«У отца Савелия домик был очень красивый, выкрашенный светло-голубою масляною краской, с разноцветными звездочками, квадратиками и репейками, прибитыми над каждым из трех его окон. Окна... обрамливались... резными, ярко же раскрашенными, наличниками и зелеными ставнями, которые никогда не закрывались, а отец протопоп любил свет, любил звезду, заглядывавшую с неба в его комнату, любил лунный луч, полосой газета ложившийся на... пол.

В домике у отца протопоба всякая чистота и всякий порядок, потому что ни сорить, ни пачкать, ни нарушать порядок у него некому. Он бездетен...

...в бенефактовском домике нет того щегольства и кокетства... Пятиоконный, немного покосившийся, серый дом отца Захарии похож скорее на большой птичник, и, к довершению сходства его с этим заведением, во все маленькие переплеты его зеленых окон постоянно толкутся различные носы и хохлики... Это все потомство отца Захарии...

Дьякон Ахилла был вдов и бездетен и не радел ни о стяжаниях, ни о домостроительстве. У него... была мазаная... хата... в лучшей половине... стоял деревянный диван... диванчик заменял Ахилле и кровать... пред... ложем стоял белый липовый стол...»

Рисуя портреты, Лесков находит меткие сравнения людей с представителями животного мира.

Портрет князя Борноволокова:

«Сам ревизор был живое подобие уснувшего ерша: маленький, вихрястенький, широкоперый, с глазами, совсем затянутыми какою-то сонною влагой... это был... сонный ерш, который ходил по всем морям и озерам, и теперь, уснув, осклиз...» («Соборяне»).

Как отчетливо проступает светотень на лицах лесковских героев, сложность их выражения! «Лицо его оставалось совершенно спокойным; ни одна черта не двигалась, и в глазах оставалось глубокое, грустное выражение, а между тем вы видели, что эти глаза смеются, и смеются самым добрым смехом...» («Овцебык»).

Лескову иногда бывает достаточно указать на одну из черточек в том, как держит себя человек, чтобы читателю стало ясно его душевное состояние: «...руки ее (Ларисы. — *Н. Л.*) потерянно лежали на коленях...» («На ножах»).

Лесков мастерски передает звук голоса. Ему были хорошо знакомы образные выражения, существовавшие в словаре регентов, певцов и любителей церковного пения. Ахилла из «Соборян» «хватал и самого залетного верхá и забирал под самую низкую октаву». Купец из «Грабежа» предвкушает: «Послушаем, как они (дьяконы. — *Н. Л.*)... покажут себя на все лады: как ворчком при облачении... как многолетний верх (при возглашении многолетия. — *Н. Л.*), как «во блаженном успении» вопль пустить и памятную завойку сделать (при заупокойном возгласе: «Вечная память». — *Н. Л.*).

Лесков обладал тонким слухом. В его прозе нет гладкописи, но она свободна и от корявости и шершавости. Ритмической прозой он не злоупотреблял. Однако рассказ «Овцебык» он завершил как бы отходной молитвой, написанной белым стихом: «А на поляне было так светло и отраднo. Месяц купался в лазури небес, а сосны и ели дремали».

Язык Лескова так же многослоен, как многослоен «состав населения» его произведений. В его творчестве представлены все основные регистры русской речевой музыки.

Горький в 1911 году в письме (между 20 ноября и серединой декабря) к Треневу назвал Лескова в числе «богатейших лексикаторов». Свои словесные богатства Лесков не хранит, подобно Скупому рыцарю, в «верных сундуках», а щедрыми пригоршнями рассыпает на радость и на забаву читателям. Трафаретность языка возникает у него только в романах-памфлетах. При оценке Лескова-художника эти романы надо просто-напросто сбросить со счетов, потому что они для Лескова не характерны. В них только кое-где, «в редкую стежку» — скажем мы языком Лескова, попадаются стилистические перлы.

Лесков — заядлый враг штампов и клише. Он обожает слова старинные, редкие. Благодаря им он уяряет ко-

лорит и речи героев, и речи авторской. По большей части эти раритеты не требуют пояснений: «очаровательница» («Захудалый род»), «лукавица», «своеобычливость», «кривосудство», «маломыслие», «празднословец», «благопокорно», «шопотливо», «живообразно» («Соборяне»), «...Селиван... жил бедственно...», «Дорога... становилась... снежистее...» («Пугало»), «чистое чувство ее... бунтливо рвалось наружу», «самодумная» (самобытная) Русь («Захудалый род»).

Установить, что перед нами: слово, бытовавшее в старину и Лесковым воскрешенное, или же лесковское новообразование по типу слов, существовавших в давнопрошедшее время, удастся далеко не всегда.

Лескову по душе «высокий слог». В дневнике Туберозова о Савелий предпочитает обычному обороту «захлопал в ладоши» — «руками всплескал», «неприятностям» — «досаждения». Он же употребляет выражение: «преизящная благопристойность». Карлик Николай Афанасьевич признается: «От умиления чувств плачешь». «...ты чего-то не в светлом духе?» — спрашивает Туберозова жена («Соборяне»). «...как вкусишь любви, так увидишь ты, что в ней вся наша и жизнь, и радость, и желанье прожить в семейной тишине» («Грабеж»).

В речах иных лесковских героев витиеватость принимает комический характер: «Ему надо развитие сил жизни иметь и утверждение характера...» («Грабеж»). Или — в сочетании с просторечным оборотом: «Вы подравшись или по родственной неприятности?» — допрашивает квартальный (там же).

В языке Лескова ощутим архаический пласт. Архаизмы нужны Лескову не только для речевой и психологической характеристики действующих лиц. Он вплетает их и в свою речь, с наслаждением вдыхая аромат старины: «сеча» («Захудалый род»), «взыскан милостью» («Соборяне»), «знаемые» (знакомые — «Овцебык»), «смотрение» (надзор), «вершники» (верховые — «Пугало»), «Жизнь свою он проводил однообразно...» («Павлин»), «нётяги» (лентяи), «всеконечно», «моль» (в смысле: язык — «На краю света»), «моль» (в смысле: речь), «искательный» (заискивающий — «Захудалый род»).

С «высоким слогом» соседствует у Лескова просторечие, которое он любит еще более страстной любовью.

Каких только просторечных глаголов мы у него не найдем и в речи героев, и в авторской речи! «Шкандыбать» (прихрамывать — «Несмертельный голован»), «де-

рябнуть» («Левша»), «разутюжить» («Грабеж»), «наязычить» (наболтать — «Леди Макбет Мценского уезда»), «лежебочествовать» («На ножках»)!

Или такие обороты: «Сделайте ваше одолжение»; «Только одно полное удовольствие мне... позволялось...»; «А они к лерегии привержены и желамши слушать...» («Грабеж»); «А мне хоть бы что-шеньки»; «Эта комнатка здесь из всех выдающаяся» («Полунощники»).

Лесков — не менее глубокий знаток крестьянского просторечия (преимущественно — орловско-калужского), чем городского, чем языка мещан и купцов. В «Житии одной бабы» — целая энциклопедия названий деревенских построек, сельскохозяйственных орудий, вещей домашнего обихода, приспособлений для рукоделий, самих рукоделий, одежды, яств и питий, обрядов и празднеств. Действующие лица «Жития» говорят «кажись», «неш» (разве), «нетути», «надоть», «туда», «нехай», «непозднейча», «летошний» (прошлогодний), «допрежь» (прежде), «ась?».

Язык Лескова богат незатрепанными пословицами: «дураков учить — что мертвых лечить» («Соборяне»), «пойдем во все следы, пока дойдем до беды», «тать не тать, а на ту же стать» («Грабеж»), «матери с детем домоседство не в муку» («Старые годы в селе Плодомасове»), «живи, радуйся, назад не оглядывайся!» («Житие одной бабы»), «не видала Москва таракана», «нам его резоны все равно, что морю дождик» («На ножках»).

Лесков коллекционирует народные этимологии и предлагает вниманию читателей этимологии собственного изделия — по образцу народных: «легкое поветрие», — говорит Павлюкан Туберовову, подразумевая под этим легкий ветерок; «Страшная неделя» вместо «Страстная» («Соборяне»); «мелкоскоп», «Аболон Полведерский», «граф Кисельвроде», «Твердиземное море», «противная аптека» (аптека, расположенная против моста), «спираль» (спертый воздух — «Левша»); «толпучка» (толкучка), «глазурные очи», «долбица умножения», «постоянно он в трех волнениях», «монументальная фотография» («Полунощники»); «постоялый дворник» («Тупейный художник»).

Все это всегда с нами, все это уже — *несмертельно*, как и сотканные Лесковым причитания: «Учила: живи, чадо, в незлобии, не ходи в игры и в братчины, не пей две чары за единый вздох... не доспеть бы тебе стыда-

срама великого, и через тебя племени укору и поносу бездельного» («Грабеж»).

Радует Лесков наш слух и сказочно-былинным складом: «Много было... винца из свекрового погреба попито, и сладких сластей поедено, и в сахарные хозяйкины уста поцеловано, и черными кудрями на мягком изголовьи поиграно». Это — от автора. А вот говорит герой: «Вспомни, как мы с тобой, моя радость, погуливали, осенние долгие ночи просиживали, твоих родных без попов и без дьяков спроваживали» («Леди Макбет...»). Эта «складная» речь еще усиливает жуткое впечатление от самого рассказа.

Если цитаты помогают Лескову верно передать мысль, он (в этом у него есть общее со Щедриным) охотно прибегает за помощью к прозаикам, поэтам, путешественникам, государственным деятелям, историкам, публицистам, философам, богословам, заимствует у них отдельные выражения. Часто приводит он тексты из Священного писания, но в них он, как впоследствии — Горький, видит еще и особую «красоту слога». Он цитирует Ветхий и Новый завет, Послания апостолов, акафисты, возгласы, молитвы и песнопения, иногда перефразируя, иногда — точно: «гроб повапленный» (раскрашенный), «Ныне отпускаеши раба Твоего», «иже во святых отца нашего», «благоденственное и мирное житие» («Соборяне»), («Востаните!»), «Завтра услыши глас мой...» («Овцебык»).

У Лескова много множество терминов церковно-архитектурных, обозначений священнослужительского облачения, слов, заимствованных из церковного обихода, богослужебного чина, определений степеней священства. В соответствии с темой язык героев «Соборян» — этой «великолепной книги», как назвал ее в статье «Н. С. Лесков» Горький, — унизан церковнославянизмами: «оле» (увы), «оный», «днесь», «зане», «поелико», «наипаче», «дивно» (удивительно), «воины на брани убиенные», «назирает» (следит взглядом), «сочетавается», «невечерний (негаснувший) свет», «дние», «скорбноглавый» (душевнобольной), «искренний мой (синоним верного друга) и ближний».

В подавляющем большинстве случаев Лесков пользуется архаизмами и церковнославянизмами для «возвышения» слога. Однако иной раз он комически переосмысляет церковнославянизмы. Так, в одном из рождественских песнопений мы находим образ: «Песни ткати

спротяженно сложенные..» А в «Соборьях» инспектор духовного училища говорит могучному Ахилле: «Эка ты, дубина какая, протяженно сложенная!»

В комментариях к полному собранию сочинений Горького, подготовленному издательством «Наука», отведено большое место объяснениям церковнославянизмов. Горький, вслед Лескову, использует их тоже двояко: и для торжественности, и в целях комически-характерологических. В начале четвертого действия «На дне» Барон говорит о Луке: «Исчез от полиции... яко дым от лица огня...» А Сатин подхватывает: «Тако исчезают грешники от лица праведных!» Оба перевирают и совершенно обесмысливают возгласы из пасхальных стихир: «Да воскреснет Бог, и расточатся врази его... Яко исчезает дым, да исчезнут, яко тает воск от лица огня (то есть просто: от огня). ...Тако да погибнут грешницы (грешники) от лица Божия, а праведницы (праведники) да возвеселятся». Это еще один штрих к характеристике Барона и Сатина. У обоих все в прошлом. Оба слышали звон, да уже давным-давно позабыли, где он. Только очень чуткий художник мог прибавить такой штрих.

Лесков не чурается и слов иноязычных, на которых говорили и говорят другие народы. В устах духовенства это — «семинаризмы», усвоенные на уроках греческого языка и латыни. Так, Туберозов не ведет дневник, а пишет «нотатки». И у Савелия Туберозова, и в письме Евангела Минервина («На ножах») встретится нам «дискурс».

Лесков не ограничивается введением таких слов, как «аттенция», «ангажировать», «марьяж», «толерантность» («Павлин»). Он обращается с варваризмами хитроумнее. Русское слово «пополам» один из персонажей «Соборьян» превращает в звучащее по-французски «лампопó» (алкогольная смесь). Офранцуженное слово «опрокидонт» употребляет Ахилла. В «Левше» находим «непромокабли». В «Полунощниках» вместо «бабник» — «бабеляр». Или онемеченное «клопштос» — так Ахилла называет карлика. В «Полунощниках» одно из действующих в рассказе Марьи Мартыновны лиц, показывая кукиш, спрашивает: «Это хабензи гевидел?» Не отсюда ли в «Петре Первом» А. Н. Толстого реплика Петра: «А это тебе мōглих?»

Примеры приема противоположного... В «Захудалом роде» — русификация французского слова: «Позвольте, ваше сиятельство, вас в ручку померсикать». В «Левше» и в «Полунощниках» — русификация и переосмысление французского слова: agitation (волнение) превращается

в «ажидацию» (ожидание или помещение, где ожидают). Герои Лескова и он сам сращивают иноязычные слова, и так возникает новое слово, по большей части комически окрашенное: «смертные фимиазмы» (о смраде, исходящем от мертвых тел в «Несмертельном головане», или о смраде, исходящем от ассенизационных обозов в «Полунощниках»), «нимфозории» («Левша»), сращивают русские слова с иноязычными: «безбилье» («Полунощники»). Эту словесную игру Лескова я все время держал в памяти, пока переводил «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Думается, не без влияния Лескова через все творчество Чехова проходит комическое переосмысление иноязычных слов и фамилий: «Скажешь вам спроста, без деликатесов...» («Комик»); «Кто я... синоним какой-то...» («Дура, или Капитан в отставке»); «...натри-ка мне спинозу!» («Трифон»); «Это не деньги, а мечта, атмосфера» («Господа обыватели»); «Полнота, формалистика в теле...» («В бане»); «...две трагедии погамлетистее...» («Письма»).

Лескову, как и Пушкину, «галлицизмы милы». Он употребляет ходячие французские выражения. Так, например, «чертам лица» он в иных случаях предпочитает «*par trait*», выражению лица — «*par expression*» («Захудалый род»). В «Овцебыке» спорщики так и сыплют иноязычными словами: «...это дилемма!..», «...а *proigi* рассуждать нельзя», «...идите индуктивным способом».

По языку действующих лиц можно определить, что это спорят «мыслящие интеллигенты» определенной эпохи.

На писателя нужно смотреть с высоты его лучших созданий. Достоевский для нас прежде всего автор «Братьев Карамазовых» и «Преступления и наказания», а не «Господина Прохарчина» и не «Крокодила», Лев Толстой — автор «Войны и мира» и «Анны Карениной», а не «Крейцеровой сонаты» и не «Фальшивого купона», Островский — автор «Грозы» и «Бесприданницы», а не «Богатых невест» и «Не от мира сего», Тургенев — автор «Записок охотника» и «Дворянского гнезда», а не «Призраков» и «Нови».

Лесков, этот ославленный реакционером писатель с исковерканной литературной судьбой (ну да не он первый, не он последний!), — автор одного из самых ярких антикрепостнических рассказов: «Тупейный художник», который до сих пор невозможно читать без слез. Он составил не жизнеописание, а *житие* многострадальной крестьянки Насти, создал цикл рассказов «Праведники» —

о прекрасных русских людях из разной среды — создал, не прибавив к их изображению ни единой ложки патоки. А между тем создание положительного образа — труд не из легких, и по силам он оказывался немногим. Под его тяжестью сгибались даже такие силачи, как Гоголь (Муразов, Костанжогло). Достоевский в письме к С. И. Ивановой от 1 января 1868 г. утверждал, что «труднее... нет ничего на свете» — «изобразить положительно прекрасного человека».

Лесков люто ненавидел «врага народного — сытого мужлана, питающего от крупы своих перекадную голь, чтобы она не сразу передохла, да на него бы работала» («Овцебык»). Он чтит таких опальных «духовенных», как Туберозов и Ахилла, и воспел их в «Соборянах», а «попов толстопузых» («Овцебык») не жаловал. Он создал повесть «На краю света» — создал во славу дружбы и любви населяющих землю народов. Горький имел полное право в предисловии к роману Сергеева-Ценского «Валя» (1928) поставить Лескова в один ряд с Гоголем, Достоевским и Львом Толстым.

ЗАРЯ ВО ВСЮ НОЧЬ

I

— А Случевского читали? — спросил меня Эдуард Георгиевич Багрицкий в первую же нашу с ним встречу (осенью 31-го года). И, еще не услышав ответа, воскликнул: — Ух, какой поэт!..

К стыду моему, я тогда знал лишь несколько стихотворений Случевского, вошедших в на совесть бездарно составленную Якубовичем-Мельшиным антологию «Русская Муза».

Потом известный бальзаковед Борис Александрович Грифцов, автор до сих пор не отжившей «Теории романа», *истинный* знаток зарубежной литературы, не терявший под собою родной почвы, прочел мне на память два-три стихотворения Случевского и сказал, что считает его большим, но все еще недопонятым и недооцененным поэтом.

Наконец я приобрел стихотворения Случевского в малой серии «Библиотеки поэта», затем прижизненное шеститомное собрание его сочинений в издании Маркса (1898) — и убедился в правоте Багрицкого и Грифцова.

Аполлон Григорьев в «Беседах с Иваном Ивановичем о современной нашей словесности...» (1860) отозвался о тогда еще только-только расправлявшем крылья Случевском так: «Тут сразу является поэт, настоящий поэт, не похожий ни на кого поэт...»

А в конце жизни Случевский, по свидетельству Брюсова («Дневники»), услышал из уст Бальмонта до крайности взволновавшие его слова:

— У вас есть великие вещи, вы сами не подозреваете, что вы создали!

Глубоко сочувственный отклик нашла поэзия Случевского у Владимира Соловьева и у Валерия Брюсова.

А в общем критики, за малым (и не очень весомым) исключением, ее не жаловали.

Намеренная дисгармоничность поэзии Случевского; отвaga, с какой он сталкивал слова «высокого» словесного ряда с канцеляризмами и вульгаризмами; производившие впечатление неуклюжести обороты речи — вот что отпугивало от него, как отпугивает все слишком уж непривычное. Ведь даже стихам Некрасова отказывали в поэтичности. Отказывал не кто-нибудь, а Лев Толстой. Тургенев написал печально известные слова о том, что в стихах Некрасова поэзия и не ночевала. Однако Некрасов заслужил любовь подавляющего большинства читателей и критиков, чего никак нельзя сказать о Случевском. И дело тут не только в разной силе талантов. И не только в том, что устами Некрасова как бы говорила вся передовая часть тогдашнего русского общества. Читатель понял, что тематическая широта поэзии Некрасова требует широты в применении изобразительных средств. При описании постройки железной дороги, при изображении тележки дядюшки Якова без профессионализмов не обойдешься. И еще: поэзия Некрасова на первых порах могла раздражать самым кругом тем, своей новаторской фонетикой («От ликующих, праздно болтающих...»), но не диссонансами стилистическими: у Некрасова их нет, а у Случевского — полным-полно. Упорядоченность лексики и синтаксиса облегчала восприятие поэзии Некрасова. В отличие от Случевского Некрасов не вводил прозаизмов и вульгаризмов в свою интимную лирику. Поэзия Некрасова музыкальна (не в фонетике, а в ритмике). А для Случевского, как заметил А. В. Федоров¹, показательны, например, «бесцезурные шестистопные ямбы, вклинивающиеся в цезурованные строки и несомненно затрудняющие, утяжеляющие стих, но вместе с тем приближающие его к разговорной речи». (Кстати сказать, Случевский не гнался, по его собственному выражению, за «своенравной» рифмой: у него много рифм глагольных, бедных, зачастую он и вовсе не считает обязательным рифмовать в четверостишиях первую и третью строки; он лишь кое-где усиливает звучность стиха с помощью рифм внутренних.) Но надо было быть Некрасовым, в 1860 году напечатавшим в «Современнике» стихи дебютанта Случевского, и Аполлоном Григорьевым с их поэтическим

¹ Вступительная статья к стихотворениям Случевского в малой серии «Библиотеки поэта» (Л., Советский писатель, 1941, с. 37).

сверхчутьем, чтобы не только «простить», но и принять уже у раннего Случевского такие строки:

Точно сдуру на балу,
Тени скачут по стеклу.

(«В мороз»)

Ходит ветер избочась
Вдоль Невы широкой,
Снегом стелет калачи
Бабы кривобокой.

К «сдуру», к «избочившемуся» ветру и к «кривобоким бабам» нас приучили поэты, пришедшие на смену символистам и акмеистам. Нас этим не удивишь. А в конце 50-х и в начале 60-х годов минувшего столетия это еще воспринималось как простота *неслыханная*, воспринималось как *ересь*.

Теперь уже Случевский не только поэт для поэтов, каким он главным образом был в эпоху символизма, но и для читателей, и число тех, для кого он звучит внятно, все растет. Ни одна антология русской поэзии XIX века в наши дни без Случевского не обходится.

Вглядимся же в это самобытное, причудливое и безусловно нужное нам явление поэтического мира.

II

Вл. С. Соловьев в статье «Импрессионизм мысли» (1898) писал о Случевском: «Отсутствие подражательности, не только намеренной, но даже невольной и бессознательной, есть черта, которая прямо бросается в глаза... Самые неудачные страницы у него можно упрекнуть во всем, кроме подражательности».

К этому следует добавить, что Случевского нельзя упрекнуть и в неискренности, во фразерстве, в позерстве. У него все — от чистого сердца, все — от полноты души:

Пускай живое песнопенье
В родной мне русский мир идет,
Где можно — даст успокоенье
И никогда, ни в чем не лжет.

(«Здесь все мое!..»)

Он не гримируется, не рядится ни в какие одежды. *Красавицей* его Музу не назовешь, как и Музу Баратынского, но, как и у Музы Баратынского, выражение ее лица — *необщее*. И делится Случевский с читателями тем,

что у него на уме и в сердце, с невозможной непосредственностью — хотя бы в ущерб плавному течению фразы, хотя бы в ущерб лексической гармоничности.

Резкость критики окружающей действительности сближает Случевского с Некрасовым и отчасти с Ал. Конст. Толстым. Но язвительная сатира Толстого живет по соседству с лукавым, очаровательным, мягким юмором. Случевский беспощаден. Беспощаден и прозорлив.

Вот как в его изображении выглядит великосветское собрание:

Людишки чахлые, — почти любой с изъяном!
Одно им нужно: жить и не тужить!
Тут мальчик-с-пальчик был бы великаном,
Когда б их по уму и силе чувств сравнить.

(«На рауте»)

Презрение Случевского к высшему свету тем острее и сходство написанной им картины с натурой тем несомненнее и ценнее, что этот крупный сановник, редактор «Правительственного вестника», смотрел на него «изнутри».

В своих статьях Случевский проповедовал «искусство для искусства», а в стихах не отгораживался от современности — он ею дышал:

...я желал бы всей душою
В стихе таинственно-живом
Жить заодно с моей страной...

(«Нет, жалко бросить мне на сцену...»)

Куда бы поэт ни заглянул — на раут, в суд, в театр, в музей, — общее впечатление от толпы, от черни в пушкинском значении этого слова, складывается у него удручающе тягостное. *Нелепость жизни* («В театре»), *пустота незрелой мысли* («На судовореньи») — вот что всюду обращает на себя его внимание.

В циклах «Мефистофель» и «Из дневника одностороннего человека» обличительный пафос Случевского доходит до верхних нот:

Да, нынче нравятся «Записки», «Дневники»!
Жизнишки глупые, их глупые грешки
Ползут на свет и требуют признанья!
Из худосочия и умственных расстройств,
Из лени, зависти и прочих милых свойств
Слагаются у нас бытописанья —
И эта пища по зубам
Беззубым нам!

Социальное неравенство причиняет поэту боль. Ему ненавистен празднолюбивый эгоизм, потребительское отношение к жизни, которое он наблюдает вокруг себя:

За то, что, торопясь, от бедной жизни брали
Скорей и более, чем жизнь могла вам дать;

Что святостью труда и бодростью его
На новые труды идти не подвизались —
Обманутая жизнь не даст вам ничего! —

(«За то, что вы всегда от колыбели лгали...»)

с презрительным возмущением восклицает поэт.

И в другом стихотворении:

Счастливец, довольный довольством убогих,
Подумай: чем должен бы мир этот быть,
Когда бы не блага земли для немногих,
Не горе для прочих, обязанных жить?!

(«Нет! Слишком ты тешишься счастьем мгновенья...»)

Висбаден наводит его на такие мысли:

Деды наши, слепы,
Труды своей земли родимой расточали;
Преображались наши русские печали
Чужой земле в веселье!

(«Висбаден»)

Случевскому ясно, кто истинный хозяин жизни на земле:

Народ... Он сам сложил свое былое!
Он дал историю! В ней все его права!

(«Корона патриарха Никона»)

И тем мучительнее для него разобщенность между ним и народом:

Был я не по сердцу волжской ватаге — видать по всему! —
Выходцем мира иного,
Мало сказать что чужого...

(«На волжской ватаге»)

Случевский обладал редкостной остротой социально-политического зрения. За много лет до Революции в России, за много лет до второй мировой войны он предощущал «неслыханные перемены, невиданные мятежи»:

Не дом стоит — стоят его подпоры:
Его прошедшее — насмешка и позор!

И может это все в одно мгновенье сгнуть,
Упорно держится бог ведает на чем!
Не молотом хватить — на биржу вексель кинуть —
И он развалится, блестящий старый дом...

(«На рауте»)

Когда в музее его глазам явились разные виды военной одежды и вооружения, «большие чучела», «ежи какие-то от головы до пят», он пришел к заключению:

Разница не то, чтобы совсем большая:
Такое пугало в колючках и ножах —
И страны целые от края и до края,
Одетые в металл, все в пушках и штыках.

Там — человек один; здесь — целые народы,
Себе и всем другим мешающие жить...

(«В этнографическом музее»)

Неприятие действительности перерастает у Случевского в скорбь мировую. Людей он уподобляет «жильцам безвыходной тюрьмы», в сущности не живущим, а как будто сохраняющим только право на жизнь («Lux aeterna»).

Он ощущает «гнет запустенья». Его пугает «шум безумной толчеи успехов гибнущих, ненужных начинаний людей, ошибшихся в избрании призваний...» («Да, нет сомненья в том, что жизнь идет вперед...»). Он смотрит на опадающие и подхватываемые вихрем листья, и ему кажется, что

Это — бывшие страданья,
Облетевшие мученья
И поблекшие желанья...

(«В листопад»)

Временами он склонен думать, что и природа «бесильна примирить любовь и озлобленье» («О, не брани за то, что я бесцельно жил...»).

Быть может, одно из самых трагических в мировой поэзии стихотворений — «Камаринская» Случевского. Трагизм ее по контрасту еще усиливает плясовой ритм:

Из домов умалишенных, из больниц
Выходили души опочивших лиц;
Были веселы, покончивши страдать,
Шли, как будто бы готовились плясать.

Кто-то из них все-таки еще колеблется:

«Не вернуться ли нам жить?»

Но другой решительно отказывается:

«Ой, не хочу!
Из покойничков в живые нам не лезть, —
Знаем, видим — лучше смерть, как ни на есть!»

Смерть лучше оттого, что

Столько горя, нүжды, столько лжи кругом...

Оттого, что *по свету гуляет зло.*

«Камаринская» перекликается с концовкой позднего стихотворения Случевского «Вы побелели, кладбища граниты...»:

Уж не признать ли теплыми могилы
В сравненьи с жизнью в холоде и мгле?

III

Поэзия Случевского точна и конкретна. И ранний и поздний Случевский пишет стихи не только о тяжести труда вообще, а о тяжести труда косцов, рыболовов, не только о пороке вообще, но и об определенных проявлениях человеческой низости. И в этом он тоже близок Некрасову.

Взгляду Случевского открыты все обличья гуляющего по свету зла. Одно из самых чудовищных — это война. «На Раздельной (После Плевны)» Случевского смело можно поставить рядом с «Внимая ужасам войны...» Некрасова. Как и в стихотворении Некрасова, в стихотворении Случевского крикливые ноты отсутствуют. Но от его тихого, спокойного ритма, в котором слышится замедленный ход поезда, становится еще страшней.

На станции встречаются два поезда:

В одном по скамьям новобранцы,
Все юный и целый народ;
Другой на кроватях и койках
Калек бледноликих везет...

.....
Замолкла солдатская песня,
Замаясь, иссяк, разговор...

.....
Пред кем-то всем было так стыдно
И так через край тяжело!

.....
Кто был попрочней — прослезился,
Другие рыдали навзрыд.

.....
И, дым выпуская клубами,
Машины пошли вдоль колеи,
Навстречу судьбам увлекая
Толпы безответных людей...

Ни одного гневного слова не вырывается у поэта. Но тишина подчас действует сильнее громового удара. Читателям *через край тяжело*. Стихотворение «На Раздельной» рождает ненависть ко всем, кто выпускает на волю злого духа войны.

В «Будущих могиканах» поэт так характеризует свое столетие:

Юродствующий век проходит над землей;
Он развивает ум старательно, упорно
И надсмехается над чувством и душой.

Тут невольно напрашивается параллель с началом «Последнего Поэта» Баратынского:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.

Порой и в столь любимой Случевским природе ему видится обидное «нестроенье»:

Дождь пойдет без толку, без разбора,
Застучит по камням, по водам,
Кое-что падет на долю бора,
Мало что достанется полям!

(«Утро»)

Пытливый ум Случевского в своих сомнениях идет дальше. В леднике ему чудится «образ вечной смерти»:

...Нет нигде другого,
Чтобы выше поднялся над целым миром,
И царил, одетый розовым порфиром,
В бармах и в короне снега золотого!

И поэт спрашивает себя:

Злая ли насмешка над людьми в том скрыта
Иль подсказан ясно смысл успокоенья —
Если мысль, темнейшая из мыслей, слита
С самой светлою из всех картин творенья?!

(«На горном леднике»)

В стихотворении «И десять было их...» поэт сравнивает жизнь со светящейся щелью между тьмой былого и тьмой будущего.

Издалека доносятся крики, мелькают фигуры. Это праздник сельчан. Но человеку неосведомленному издали не догадаться, что это: драка, пляска или хоровод? И сейчас поэту вся жизнь на земле представляется «не-

понятным верчением краткосрочных поселян» («Лес густой, за лесом—праздник...»).

Но какие бы ни проходили по земле юродствующие и железные столетия, какие бы государства ни угрожали миру во всем мире, какие бы сомнения ни одолевали время от времени поэта, какие бы — на первый взгляд, неразрешимые — загадки ни загадывала ему жизнь, все же история, по Случевскому, разумна, и одно из проявлений ее разума он видит в справедливом отмщении. Именно о справедливости исторического возмездия, воздаяния, рано или поздно, но приходящего, написано налитое особой, случевской поэтической силой стихотворение «Ханские жены» с подзаголовком «Крым»:

У старой мечети гробницы стоят, —
Что сестры родные, столпились;
Тут ханские жены рядами лежат
И сном непробудным забылись...

И, кажется, точно ревнивая мать,
Над ними природа хлопочет, —
Какую-то думу с них хочет согнать,
Прощенья от них себе хочет.

И времени много с тех пор протекло,
Как ханское царство распалось!
И, кажется, все бы забыться могло,
Все... если бы все забывалось!

Их хитростью брали, их силой влекли,
Их стражам гаремов вручали
И тешить властителей ханской земли,
Ласкать, не любя, заставляли...

И помнят могилы! Задумчив их вид...
Великая месть не простится!
Разрушила ханство, остатки крушит
И спящим покойницам снится!

Не покидает Случевского, наперекор всему, и вера в грядущее счастье человечества. Он сравнивает жизнь с терпящей муки роженицей, которая, «заслышав крик рожденного создання», облегченно вздохнет и забудет «все, все свои страдания» («Да, нет сомненья в том, что жизнь идет вперед...»).

В прославлении плодов человеческого труда поэт даже слегка перегибает палку. В стихотворении «В Кieve ночью» он утверждает, что красоту придает ландшафту «пращур городов», что «чудесную картину» создает он, и только он. И в этом нас хочет уверить Случевский — один из лучших пейзажистов в русской поэзии!..

Суть в созданном людьми, их тяжкими трудами —

настаивает он в последней строфе и обрывает стихотворение задорно пренебрежительным, как бы мимоходом роняемым замечанием:

А кроткий месяц тут, конечно, ни при чем
С его бессмысленным серебряным лучом.

Творческое начало, вносимое человеком в жизнь на земле, мысль и мечта, совершающие великие открытия, созидающие великие произведения искусства, — вот что, с точки зрения Случевского, оправдывает и украшает жизнь. Без дальнейшей работы человеческой мысли, без непрерывных дерзаний мечты открытия в науке мертвы:

Мир чувств — не раб законов тяготенья,
И у мечты законы есть свои;
Им власть дана, чтоб им вослед пробилась
Иных начал живучие струи,
Чтоб живы стали и зашевелились
Все эти цифры, меры и пай...

(«В лаборатории»)

И что бы ни твердили суесловы о ненужности искусства, существовать оно будет вечно, ибо неистребимо в человеке влечение к нему. В одном из лучших стихотворений позднего Случевского «Ты не гонись за рифмой своенравной...» поэзия предстает в бессмертном образе Ярославны из «Слова о полку Игореве». Давно уже нет той стены, на которой плакала Ярославна, нет князя, нет и самой Ярославны...

А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене...

Для Случевского свят всякий труд.

В стихотворении «Полдневный час. Жара гнетет дыханье...» он не описывает косьбы хлебов в черноземной полосе — он густыми красками пишет картину жары и воссоздает вызываемые ею ощущения: воздух мигает, будто бы кипит, тени нет, повсюду искры, оцепенели деревья, попрятались животные, у человека шумит в ушах, «как будто где-то подле бьет волна...», а затем, обняв взором страду, он напоминает о благоговейном отношении нашего народа к хлебу, и это напоминание, в котором заключена неопровержимая, наивысшая убедительность, стоит неспешного повествования о труде косцов:

Кто испытал огонь такого неба,
Тот без труда раз навсегда поймет,
Зачем игру и шутку с крошкой хлеба
За тяжкий грех считает наш народ!

В цикле «Мурманские отголоски» поэт пользуется другим приемом. Тут он, не скупясь на характерные детали, описывает страду и быт рыбаков:

Порою бечева китом, белугой рвется —
Тогда страдать артель ловцов должна.

В морозный вихрь и снег — а это ль не напасти? —
Не день, не два, с терпеньем без границ
Артель в морской волне распутывает снасти,
Сбивая лед с промерзлых рукавиц.

(«Какие здесь всему великие размеры!..»)

Случевский с полемическим пренебрежением обозвал лунный луч «бессмысленным». На самом деле природа для него — «великий друг, по сердцу брат». Он чувствует, что он «свой» колыханью рощи, что звезды ведут хоровод не только в небе, но и в его душе («Кто утомлен, тому природа...»).

Есть у Случевского еще один источник утешения. Это—любовь к Родине, любовь не слепая и, однако, неистребимая. С особой силой дает она о себе знать на чужбине:

Привет вам, милые картины прежних лет!
Добро пожаловать! Вас жизнь не изменила;
Вы те же и теперь, что и на утре дней,
Когда мне родина вас в душу заронила.

И будто думала: когда-нибудь в свой срок
Тебя, мой сын, судьба надолго в даль потянет,
Тогда они тебя любовно посетят,
И рад ты будешь им, как скорбный час настанет.

Да, родина моя! Ты мне не солгала!

.
Привет вам, милые картины прежних лет!
Как много, много в вас великого значенья!

Во всем — печаль, разлад, насилье и тоска,
И только в вас одних — покой и единенье...

(«На чужбине»)

В этих «милых картинах» поэту дорога каждая мелочь. В стихотворении «Наши птицы» он с почти есенинской ласковостью обращается к воронам, галкам и воробьям:

В непогодь, вьюги, буруны, метелицы
Все вы, голубчики, тут, подле нас,
Жизни пернатой невесть что — безделицы,
Вы утешаете сердце подчас.

Благодарная любовь к Родине неотделима у Случевского от благодарной любви к отцам и матерям:

Отцы наши жили, любили,
И матери нас воспитали!
(«Про старые годы»)

...в холод долгий наших поздних дней
В нас действует любовь отцов и матерей.

(«В лесу»)

Поэт беспощаден прежде всего к себе. В стихотворении «Дайте, дайте мне, долины наши ровные...» он, соznавая всю тщету своей мечты, все же мечтает о том, чтобы к нему вернулась юность и чтобы он прожил жизнь по-иному, пил из полной чаши, и в последней строфе так определяет себя:

А теперь я что? Я — песня в подземелии,
Слабый лунный свет в горячий полдня час,
Смех в рыдании и тихий плач в веселии...
Я — ошибка жизни, не в последний раз...

И это еще — в сравнении с «Загробными песнями», составившими один из последних циклов стихов Случевского, — приглушенная исповедальная нота в его поэзии! Исповедальность опять-таки роднит ее с поэзией Некрасова — автора «Еду ли ночью по улице темной...» и «Последних песен».

Поэт сознает внутреннюю свою раздвоенность:

Никогда, нигде один я не хожу,
Двое нас живут между людей...
.....
И один из нас вполне законный сын;
Без отца, без матери другой;
Вечный спор у них и ссоры без конца...

Однако верх берет не то «я», которому важнее всего житейское благополучие, а то, что страдает вместе со страждущими:

Чуть один из нас устроится — другой
Рад в чем может только б досадить!
(«Нас двое»)

Лирический герой стихотворения «Устал в полях...» приезжает в деревню. Он нагулялся, чувствует здоровую усталость, любуется в окно тихой ночью. На душе у него так спокойно, так хорошо!.. И вдруг —

...крикнул петел!
Иль я отрекся от себя?

Старославянизм «петел», упоминаемый в евангельском предании об отречении апостола Петра, усиливает мотив отречения. Если «истязаются», если гибнут целые поколения («Заря во всю ночь»), то человек не имеет права на безмятежный покой. Состояние покоя для поэта равносильно отречению от самого себя.

Отдельные мотивы поэзии Случевского нашли, как любил выражаться сам поэт, «отзвучие» в поэзии раннего русского символизма, в стихах Брюсова, Иннокентия Анненского, Федора Сологуба. Но назвать Случевского прямым предтечей символистов было бы опрометчиво. Различие между ним и символистами гораздо существеннее их общности.

Случевский пытается убедить себя:

...помыслов великим волшебством
И полной мощностью всех сил воображенья
Ты можешь все иметь в желании одном
Здесь, подле, вокруг себя, сейчас, без промедленья!

И ты в себе самом — владыка из владык,
Родник таинственный — ты сам себе природа,
И мир души твоей, как божий мир, велик,
Но больше, шире в нем и счастье, и свобода!

(«Порой хотелось бы всех веяний весны...»)

И в другом стихотворении:

В душе великая готовность
Свободной быть самой в себе.

И в этой правде — не слащавость,
Не праздный звук красивых слов,
А вольной мысли величавость
Под лязгом всех земных оков...

(«Нет, не от всех предубеждений...»)

Это близко к тому, что писал Федор Сологуб:

...что мне помешает
Воздвигнуть все миры,
Которых пожелает
Закон моей игры?

(«Не я воздвиг ограду...»)

Но Сологуб непоколебимо убежден во всевластности человеческой фантазии. Это лейтмотив его поэзии, его прозы (вспомним роман «Навыи чары»), его драматургии. Он так и не изменил своему убеждению. Его преобразующее воображение создало «вечный мир блаженства и покоя, вечный мир свершившейся мечты» — далекую страну Ойле, где сияет прекрасная звезда Маир,

где течет синяя река Лигой — «весь в цветах нездешней красоты».

У Случевского такой страны не было. «Волшебство помыслов» — это для него, как показывают ранее приведенные мной примеры, только временное самоутешение, временный самообман. Случевский-поэт живет напряженной внутренней жизнью. Однако замыкание в ней, полное обособление для него неосуществимо.

Сологуб сознает свое бессилие перед бедой, постигающей ближнего, и опускает руки:

Что я могу?
Сам я и беден и мал,
Сам я смертельно устал,
Как помогу?

(«В поле не видно ни зги...»)

Вообще у представителей первого поколения символистов мы еще долго, — а у иных и вовсе, — не встретим такого сочувственного внимания к людям, к их обездоленности, какое выказал Случевский уже в одном из ранних стихотворений — «В мороз». Это сочувственное внимание он выказывал потом и к непосильному труду, преждевременно гасящему жизни, и к многообразным бедствиям, постигающим людей, и к их кручине, и к их веселью.

Вот одно из драгоценных признаний Случевского:

Где только крик какой раздастся иль стенанье —
Не все ли то равно: родной или чужой —
Туда влечет меня неясное призванье
Быть утешителем, товарищем, слугой!

И еще одно признание, относящееся к позднему периоду его творчества. Случевский смотрит на свою поэзию как на выражение печали не только своей, но и всечеловеческой:

Ты мне свята, моя печаль родная, —
Не тем свята ты мне, что ты печаль моя,
Тебя порою в песне оглашая,
Совсем не волен я, пою совсем не я!

Поет во мне не гордость самопня...
Нет, плач души слагается в размер,
Один из стонов общего томленья
И безнадежности всех чаяний, всех вер!

Вот оттого-то кто-нибудь и где-то
Во мне отзвучия своей тоске найдет;
Быть может, мной яснее будет спето,
Но он, по-своему, со мной одно поет.

(«Горит, горит без копоги и дыма...»)

Никто из поэтов старшего поколения символистов — по крайней мере, на первых порах — так бы о своей поэзии не сказал. Случевский никогда не порывал с пушкинско-некрасовскими традициями и до конца своих поэтических дней не отходил от Достоевского: ему было родственно не только богоборчество Ивана Карамазова, не только христианство князя Мышкина и богоискательство Шатова — ему была близка сострадающая зоркость Достоевского к переживаниям людей бедных, людей униженных и оскорбленных¹.

«Поэта противоречий» — так назвал свою статью о Случевском Брюсов (1904) — охватывали и совсем другие настроения:

Какое дело им до горя моего?
Свои у них, свои томленья и печали!
И что им до меня и что им до него?..
Они, поверьте мне, и без того устали.

А что за дело мне до всех печалей их,
Пусть им тяжело, томительно и больно...
Менять груз одного на груз десятерых,
Конечно, не расчет, хотя и сердобольно.

Но это не основное направление его поэзии. Чувствуется, что такого рода строки рождены им в минутном приливе отчаяния. И есть в них горький полемический вызов. Это — вроде «бессмысленного» лунного луча, который в других стихах поэт славословит. Ведь для Случевского бессердечие в человеке страшнее безумия:

Сердце раздайте! Чтоб они стучали
Во всех грудях...
Чтоб те, что есть, вконец не замирали,
Чтоб чувствам был прямой и полный ход.

С детей начните! Вот откуда надо
Менять судьбы, дорогу указав...

(«Не в том беда, что разны состоянья...»)

Конечно, это не значит, что Случевский не верил в животворную силу человеческого разума. Случевский, как и Баратынский, как и Тютчев, поэт мысли прежде

¹ Отражение идейных мотивов автора «Карамазовых» в стихах Случевского уловил А. В. Федоров. Он рассказал о своих наблюдениях во вступительной статье к «Стихотворениям и поэмам» Случевского, вышедшим в большой серии «Библиотеки поэта» (Л., Советский писатель, 1962). Составитель, редактор, комментатор и автор вступительных статей к двум изданиям Случевского (1941 и 1962 гг.), А. В. Федоров, как говорится, извлек его поэзию из мрака забвения.

всего, но только в лучших его стихах — мысли не абстрактной, не дидактичной, мысли, облеченной в поэтическую кровь и плоть¹. Для него мир идей — это особый мир, «явленный на свет в восьмой из первых дней». Поэт «верует в живую власть ума и в то, что будет свет там, где витает тьма» («Все чаще говорить приходится — «забыл...»). В области мышления — он у себя дома, «желанный и родной» («Я мыслить жажду...»).

В последнем прижизненном сборнике стихотворений Случевского — «Песни из «Уголка» (1902) — нет уже, если пользоваться выражением Баратынского, таких «душемутительных» стихотворений, как «На Раздельной» или «Камаринская».

Взгляд Случевского по-прежнему приметлив к мрачным сторонам жизни, к эгоизму и алчности, гнездящимся в самых-самых тайниках человеческой души:

Сын подле гроба! Сколько сходства
В лице! Читаю ясно в нем:
«Скорей бы кончить с погребеньем
И пир задать, проветрив дом!..»
(«Стою я с ужасом у гроба!..»)

Поэт представляет себе свою кончину:

Живые связи разлетятся прахом,
Возникнут сразу всякие права,
Начнется давность, народятся сроки...

В тепло семьи дохнет мороз закона, —
Быть может, сам я вызвал тот закон;
Не должен он, не может ошибаться,
Но и любить — никак не может он.

И мне никто, никто не поручится, —
Я видел сам, и не один пример:
Как между близких, самых близких кровных,
Вдруг проступал созревший лицемер...

(«И вот сижу в саду моем тенистом...»)

Он сравнивает современность с адом в изображении Данте, но сравнение это — не в ее пользу. В ее картине нет красоты:

Людей заткала паутина...
В ней бьются все — и я, и ты...

(«О, будь в сознании правды смел...»)

¹ Морализующая сухость господствует лишь в последних циклах стихов Случевского: «Загробные песни» и «В ином мире» («Русский вестник», 1902—1903 гг.). Однако иные из «Загробных песен» принадлежат к лучшему из написанного Случевским.

И тем не менее к концу жизни на душе у поэта по-светлело. Его не преследуют кошмары, как после казни в Женеве, когда поэту мнилось, будто он — струна на балалайке у схимницы и будто схимница, дергая струну, напевает: «Коль славен наш господь», а он ей вторит, «жалобно звеня» («После казни в Женеве»). Его обжигающий сарказм уступает место спокойной в своем презрении насмешке. С известным правом можно сказать словами самого Случевского, что самые гнетущие «Песни из «Уголка» — это, в сравнении с предшествующими циклами, «зыбь успокоенного моря» (первая строка из неозаглавленного стихотворения Случевского). Для «Песен из «Уголка» характерно настроение, выраженное в четверостишии:

Пускай основы правды зыбки,
Пусть все безумно в злобе дня, —
Доброжелательной улыбки
Им не лишит теперь меня!

(«Здесь счастлив я, здесь я свободен...»)

Поэт ободряет кого-то — быть может, самого себя:

Грустно тебе! Тяжело непомерно.
Душу твою мраком дня нагнело...
Слушай, очнись! Несомненно, наверно
Где-нибудь сыщешь и свет, и тепло.

(«Полдень декабрьский! Природа застыла...»)

В стихотворении «Я видел Рим, Париж и Лондон...» поэт окидывает взором пройденный путь. Жизнь его была полна превратностей, полна самых разнообразных впечатлений. Он знал нужду и довольство, взлеты и падения, восторг и томление духа. А в одном из стихотворений, вошедших в «Загробные песни», — «Умер я! Есть ощущения...» (I, IX) — он подводит своей жизни последнюю черту. Предчувствуя расставание с нею, он принимает ее всецело, он поминает ее не лихом, как Вяземский — автор единственных в своей строго продуманной безнадежности *Senilia*, не чающий бессмертия, но с ужасом думающий: а вдруг оно и в самом деле есть? Случевский поминает жизнь добром.

Поэт видит себя умершим. Он провожает Землю прощальным взглядом и говорит ей вслед одни из самых мудрых и наиболее глубоко прочувствованных из когда-либо произнесенных им слов:

Ночь. Вдали земля туманная,
Мать всех в мире матерей,
Мне в былом обетованная
И очаг души моей!
Полунощница усталая,
Без меня несешься ты,
Вся больная, исхудалая,
В стогнах вечной немоты...
А путям твоим и следу нет!
Но кому бессмертным стать,
На тебе родиться следует,
На тебе и умирать.

Уноси́сь же, Горе-Странница,
Как корабль среди зыбей,
В мириадах звезд избранница
И очаг души моей.
Я отпетый, я отчитанный,
Молча вслед тебе смотрю,
И в трудах, в скорбях воспитанный,
Смерть пройдя, — благодарю!

IV

Поэзия Случевского жанрово разнообразна. В ней представлены и лирика медитативная, и лирика любовная, и лирика пейзажная, и баллады, и поэмы. Ему ближе всего современность, но его занимает и история, преимущественно русская («Петр I на каналах», «О царевиче Алексее», «Новгородское предание», «Корона патриарха Никона»). Он — поэт одинаково сильный и в наблюдениях ума, и в заметах сердца. Во всех жанрах, в каких только он писал, он создавал шедевры. Во всех, кроме поэм. В его поэмах, эпических и драматических, есть написанные своеобразным почерком Случевского строфы, главы, монологи, но с его лирикой они сравнения не выдерживают. Глубине замысла («Ларчик», «Элоа», «Поп Елисей») не соответствует их исполнение. Они оставляют впечатление незавершенности. Они растянуты, в них много неоправданных длиннот, между тем как у Случевского-лирика длинноты встречаются только в неудачных его вещах. Впрочем, тут Случевский не одинок: эпическая поэма, точно заветный клад, не давалась в руки ни Баратынскому, который живет такими стихами, как «Последний Поэт», а не «Балом», ни Майкову, который живет такими стихами, как «Сенокос» или «Тарантелла», а не «Двумя судьбами», ни Фету, который живет такими стихами, как «Шепот, робкое дыханье...», а не «Студентом», ни Полонскому, который

живет такими стихами, как «Песня цыганки» и «Колокольчик», а не «Кузнечиком-музыкантом», ни Никитину, который живет такими стихами, как «Вырыта заступом яма глубокая...» или «Ехал из ярмарки ухарь-купец...», а не поэмой «Кулак».

Случевский разнообразен и внутри жанров.

О размахе его пейзажной поэзии свидетельствуют уже самые названия циклов: «Черноземная полоса», «Мурманские отголоски» — и названия стихотворений: «В Киеве ночью», «За Северной Двиною (На реке Тойме)», «В Заонежье», «На Волге», «Вечер на Лемане», «Озеро четырех кантонов», «Страсбургский собор», «Monte Pincio», «Висбаден».

Случевский — мастер психологического портрета. Когда он предоставляет слово своим героям, то сквозь безукоризненно точно подобранный словарь и чутко уловленный интонационный строй проступает их внутренний и даже внешний облик.

Перед нами — «чужое письмо»:

Я пишу тебе, мой добрый, славный, милый,
Мой хороший, ненаглядный мой!

Напиши скорее: я тебе нужна ли
Так, как ты мне? Но смотри не лги!
Рвешь ли письма, чтоб другие не читали?
Рви их мельче и скорее жги.

Сердце бьется, а в глазах темно...
Вижу, почерк мой становится неясен...
Завтра утром допишу письмо...

(«Из чужого письма»)

В этих строках — вся чистая душа девушки, любящей беззаветно, не умеющей лукавить и играть в прятки. Со страницы, на которой напечатано ее письмо, на нас смотрят бесхитростные ее глаза, от наплыва чувства застилающиеся слезами.

А вот еще один портрет:

Как на свечку мотыльки стремятся
И, пожегши крылья, умирают, —
Так его бесчувственную душу
Тени мертвых молча окружают.

Нет улик! А сам он так спокоен:
С юных лет в довольстве очерствелый,
Смело шел он по широкой жизни
И идет, красиво поседелый.

Он срывал одни лишь только розы,
Цвет срывал, шипов не ощущая;

В чудный панцирь прав своих закован,
Сеял он страданья, не страдая.

О, господа! Да где же справедливость?
Божья месть! Тебя не обретают.
Смогли жертвы, их совсем не слышно,
Но зато — свидетели рыдают...

На пути почти каждого человека хоть изредка, да встречаются вот такие «красиво поседелые» злодеи, чьи преступления под букву закона далеко не всегда удается подвести.

Случевскому довольно одной короткой строки, чтобы помочь читателю дорисовать в воображении чей-либо жизненный путь:

А на небе-то черно,
А на улице темно.
И мороз кругом трещит...
Был и я когда-то сыт.

(«В мороз»)

По последней строке мы, каждый по произволу своего воображения, представляем себе, как этот человек дошел до последней крайности.

Сближая внутренний мир человека с внешним, Случевский пользуется разными приемами. В иных случаях он передает душевное состояние лирического героя, прямо уподобляя его явлению природы: «...в душе ледоход!» («Пара гнедых» или «Ночи безумные»...»). От иного уподобления у него в каждой строфе ответвляются все новые и новые. То, с чем сравнивается душевное состояние, вырастает в картину, иногда даже в диптих, написанный, как сказали бы художники, звучными красками:

Будто месяц с шатра голубого,
Ты мне в душу глядишь, как в ручей...
Он струится, журча бестолково,
В чистом золоте горних лучей.

Искры блещут, что риза живая...
Как был темен и мрачен родник —
Как зажегся ручей, отражая
Твой живой, твой трепещущий лик!..

(«Будто месяц с шатра голубого...»)

Или:

Как сочится вода сквозь прогнивший постав,
У плотины бока размывает,
Так из сердца людей, тишины не сыскав,
Убывает душа, убывает...

Надвигается в круг от сырых берегов
Поросль вязкая моха и тины!

Не певать соловьям, где тут ждать соловьев
На туманах плывучей трясины!

Бор погнил... Он не будет себя отражать,
Жить вдвойне... А зима наступает:
И промерзнет вода, не успев убежать,
Вся насквозь... и уже замерзает!..

(«На плотине»)

В иных случаях поэт обходится и без сравнительных союзов:

В душе шел светлый пир. В одеждах золотых
Виднелись на пиру желанья, грезы, ласки,
Струнлся разговор, слагался звучный стих,
И пенился бокал, и сочинялись сказки.

Когда спускалась ночь, на пир являлся сон,
Туманились огни, виденья налетали,
И сладкий шепот шел, и несся тихий звон
Из очень светлых стран и из далекой дали...

Теперь совсем не то. Под складками одежд,
Не двигая ничуть своих погасших ликов,
Виднеются в душе лишь остовы надежд!
Нет песен, смеха нет, и нет заздравных кликов.

А дремлющий чертог по всем частям сквозит,
И только кое-где, под тяжким слоем пыли,
Светильник тлеющий дымится и коптит,
Прося, чтоб и его скорее погасили.

Поэт сравнивает человеческий ум с полем после боя, и опять-таки это не мимолетное сравнение, а подробное описание поля, где только что происходила битва («Наш ум порой, что поле после боя...»).

Жизнь человеческого сердца и ума явлена Случевским зримо, осязательно, предметно, явлена в цвете, в звуке, в движении.

В стихотворении «Упала молния в ручей...» Случевский применяет более тонкий прием:

Упала молния в ручей,
Вода не стала горячей.
А что ручей до дна пронзен,
Сквозь шелест струй не слышит он.

Зато и молнии струя,
Упав, лишилась бытия.
Другого не было пути...

И вдруг — поворот:

И я прошу, и ты прости.

Читателю дана возможность самому провести параллель и додумать, на какую душевную коллизия намекает поэт.

Есть у Случевского стихотворения, где второй план совсем не выходит на поверхность, и тем не менее он существует, а мы вольны вычитать его по своему благоусмотрению:

Любо мне, чуть с вечерней зарей
Солнце, лик свой к земле приближая,
Взгляды искоса в рошу бросая,
Сыплет в корни свой свет золотой;
Багрянистой парчой одевает
Листьев матовый, бледный испод...
Это — очень не часто бывает,
И вечернее солнце — не ждет.

Случевский стремится к предельной сжатости и цельности в построении образа:

Край мирного покоя,
Живущий в веяньи родимой старины,
В обычной ясности семейственного строя,
В покорности детей и скромности жены.

(«За Северной Двиною»)

Благодаря необычному употреблению предлога поэт достигает здесь тесноты слов ради простора для мыслей. У кого-нибудь другого строфа разрослась бы в целое стихотворение.

У Случевского явления природы, стихии, человеческие чувства конкретны, активны, и это придает неповторимую свежесть его пейзажам, его психологическому анализу.

Раннее-раннее утро:

Вот роса невидимо упала,
И восток готовится пылать;
Зелень вся как будто бы привстала
Поглядеть, как будет ночь бежать.

(«Утро»)

Буря

Очищает прогалины краскам зари
И простор соловьиному пенью...

(«Я ласкаю тебя...»)

Дерево

Ютило песни птиц...

(«Скажите дереву: ты перестань расти...»)

Чувство стыда за что-то, совершенное в далеком прошлом, тайком проберется к пиру воспоминаний человека —

И тенью Банко сядет за столом.

(«Воспоминанья вы убить хотите?!»)

Иной раз Случевский одним каким-нибудь неожиданным, «таинственно-живым», до него никем еще не использованным словосочетанием уточняет и освежает наше восприятие:

Крепчает пенье птиц...

(«Рассвет в деревне»)

Вместе с тем Случевский не отказывается и от привычных словосочетаний: «чудная красота» («Разлука»), «грезы золотые» («Дай мне минувших годов увлечения...»), «сладкий шепот» («В душе шел светлый пир...»), «роскошные цветы» («Он охранял твой сон...»), но в стилиевой системе Случевского от сосуществования со словосочетаниями, в поэзии небывалыми, они не воспринимаются как клише. Часто он «красивое» слово соединяет с прозаическим, и тогда прозаизм снимает налет красоты и со «страстей»: «ноша страстей» («Дай мне минувших годов увлечения...»), и со «скорбей»: «шабаш скорбей» («Где только крик какой раздастся иль стенанье...»), и с «грез»: «грезы всяких свойств» («Формы и профили»).

Случевский в первых же своих напечатанных стихотворениях показал, что прозаизмы и разговорные выражения составляют один из важнейших слоев его поэтического языка.

Мы найдем у него и грубоватое: ручей журчит *бестолково* («Будто месяц с шатра голубого...»), и обиходные разговорные речения, и введенное в авторскую реплику густое просторечие: «Кажись, осерчал?» («Здравствуй, товарищ! Подай-ка мне руку...»), и разговорные выражения повышенного эмоционального накала:

По крутым по бокам вороного
Месяц блещет, вовсю озарил!

Сравним с есенинским:

Сам себе казался я таким же кленом,
Только не опавшим, а вовсю зеленым!

(«Клен ты мой опавший, клен заледенелый...»)

Случевский обращается к канцеляризмам («пронумерованные столбы» телеграфа в стихотворении «В Заонежье»), к научным понятиям, к речениям, заимствованным из делового обихода, из судопроизводства, если они помогают ему усилить выразительность образа.

Это может быть мера длины:

На крепкой бечеве, верст в пять иль больше меры,
Что ни аршин, навешаны крючки;

Насквозь проколота, на каждом рыбка бьется...
Пять верст страданий! Это ль не длина?

(«Какие здесь всему великие размеры!..»)

По ходу развития темы привлекаются и медицинские термины: «психические расстройства» («Формы и профили»), и грамматические: явственная для слуха поэта речь хвойного леса воспринимается им как единый поток, в котором «незаметно знаков препинанья» («Припай льда все море обрамляют...»).

Если для большей точности сравнения потребуется понятие социологическое, Случевский охотно им воспользуется: раков-отшельников он называет «дармоеда-ми, феодалами моря» («На взморье»).

Слову «пиршество», которое человек может устроить себе из воспоминаний, Случевский предпочитает снижающий, прозаизирующий варваризм:

Целые банкеты
Воспоминанья могут задавать.

(«Воспоминанья вы убить хотите?!»)

Диссонанс — намеренный. А. В. Федоров очень верно сказал об этой особенности его медитативной лирики, отличающей ее от медитативной лирики Пушкина, Баратынского, Тютчева, Хомякова: «...о высоких вопросах жизни он рассуждает не как философ и не как певец, а как обыкновенный человек» (в статье 1962 г.).

Поэт вслушивается в шум моря и вначале прибегает к обиходным выражениям, потом — к музыкальным терминам, придавая им юмористическую окраску:

Будто в люльке нас качает.
Ветер свеж. Ни дать ни взять,
Море песню сочиняет —
Слов не может подобрать.

Не помочь ли? Жалко стало!
Сколько чудных голосов!
Дискантов немножко мало,
Но зато не счесть басов.

Но какое содержанье,
Смысл какой словам придать?
Море — странное созданье,
Может слов и не признать.

А в последней строфе поэт пользуется излюбленным своим приемом — приемом сознательного стилистическо-

го разнообразия. Стилистический разнообразий у Случевского — это не небрежничанье и не оригинальничанье. Это один из основных его приемов, с помощью которых он достигает, во-первых, того, что у читателя возникает яркое зрительное и слуховое ощущение, а во-вторых, того, что все стихотворение воспринимается как раздумье поэта наедине с самим собой или как разговор, в котором он рассказывает о своих впечатлениях читателям:

Диких волн седые орды
Тонкой мысли не поймут,
Хватят вдруг во все аккорды
И над смыслом верх возьмут.

В одном четверостишии — и стремительной мощи поэтический образ («диких волн седые орды»), и просторечный глагол «хватят», и термин «аккорды». А все вместе создает картину осатаневшего водного хаоса.

В стихотворении «На реке весной» Случевский называет волну «работницей». Но здесь это метафора, брошенная вскользь, и ростков она не дает. А стихотворение «Славный снег! Какая роскошь!..» Случевский строит почти сплошь на профессионализмах, почерпнутых из портновского ремесла. Привожу его полностью:

Славный снег! Какая роскошь!..
Все, что осень обожгла,
Обломала, сокрушила,
Ткань густая облегла.

Эти светлые покровы
Шиты в мерку, в самый раз,
И чаруют белизною
К серой мгле привыкший глаз.

Неспокойный, резкий ветер,
Он — закройщик и портной —
Срезал все, что было лишним,
Свеял на землю долой!..

Крепко, плотно сшил морозом,
Искр навеял без числа...
Платье было б без износа,
Если б не было тепла,

Если б оттепель порою,
Разрыхляя ткань снегов,
Как назло, водою талой
Не распарывала швов...

Такое стихотворение не показалось бы чужеродным в пейзажной лирике Пастернака.

В синтаксисе Случевского, носящем, как и лексика, отчетливую печать его поэтической личности, мы наблюда-

даем то же стремление к уплотненности. Пусть лучше какой-нибудь оборот речи покажется шершавым, только не вялость, не дряблость, не расслабленность, не разжиженность, не размагниченность!..

Поэт изобретает новые синтаксические ходы: «Все это (то есть деревья и кусты)... стремилось в пышный цвет» («Скажите дереву: ты перестань расти...»); жизнь— «Зацелует в смерть, заласкает в бред...» («Колыбельная песенка»); «Травка малая в жизнь проступила» («Загробные песни», I, VI).

Прозаическая тяжеловесность оборотов Случевского не пугает. Он больше всего заботится о том, чтобы читателю были ясно видны все изгибы мысли:

...думав облегчить тяжелый гнет оков,
Я часто новые приковывал к ней звенья.

*(«О, не брани меня за то, что я
бесцельно жил...»)*

Но что мудренее всего, так это то...

(«Формы и профили»)

В соответствии с лексикой синтаксис Случевского — синтаксис поэта, размышляющего вслух или беседующего с читателем. Прямое следствие этой стилиевой установки — разговорная раскованность: «Но каково-то тем, кому судьба — стареть...» («Будущим могиканам»); «Вот хоть бы лов классической трески!» («Какие здесь всемо великие размеры!..»).

По болотам мы начнем осушки,
Проберем трясину до нутра.

И тогда... Ой, братцы, осторожней!
Не качайтесь... Лодку кувырнем!

(«Вот она, великая трясина...»)

Случевский пишет, как думает, как говорит. При чтении иных его стихотворений вспоминаются строки из «Лирики» Антокольского:

Так, как только и возможна
Речь от первого лица, —
То есть путанно, тревожно,
Без начала, без конца...

Случевский, торопясь и волнуясь, перебивает себя, опровергает, перескакивает на другую тему, повторяется, начинает монолог как бы «с середины», делает паузы, не договаривает, опускает члены предложения, вставляет

логически не обязательные, но часто употребляющиеся в разговорной речи вводные слова:

И мне никто, никто не поручится, —
Я видел сам, и не один пример:
Как между близких, самых близких кровных,
Вдруг проступал созревший лицемер...

(«И вот сижу в саду моем тенистом...»)

Демон сам с Тамарою, ты знаешь,
В ночь такую думал добрым стать.

(«Приди!»)

Да, я устал, устал, и сердце стеснено!
О, если б кончить как-нибудь скорее!
Актер, актер... Как глупо, как смешно!
И что ни день, то хуже и смешнее!
И так меня мучительно гнетут
И мыслей чад, и жажда снов прошедших,
И одиночество... Спроси у сумасшедших,
Спроси у них — они меня поймут!

Это — как бы продолжение обращенного к безмолвному собеседнику монолога: «Да, я устал, устал...» Разговорность подчеркивается повтором. Так повторяемся мы в разговоре: или оттого что раздражены, или не находя другого слова, или чтобы усилить впечатление слушателя. В третьей строке не говорится прямо, о ком идет речь, но читателю и так ясно, что актером поэт с горькой иронией называет себя самого. И снова — как и в первой строке — создающий ощущение живой разговорности повтор. И, как в разговорной речи, поэт ничего не «разжевывает» — он доверяет собеседнику, он убежден, что тому отчетливо виден ход его мысли. Далее поэт поясняет, что именно вызывает у него желание скорой кончины, — и вдруг на слове «одиночество» запинается (видимо, это самое для него тяжелое, оттого он в перечислении и относит его на самый конец), словно ощутив свое бессилие выразить, как он все это переживает, что с ним творится... Останавливается, задумывается — и внезапно находит неожиданный выход: «Спроси у сумасшедших, спроси у них — они меня поймут!» И снова настойчивый в своей разговорности повтор: «Спроси — спроси...»

Однако преисправно
Заря затеплилась; смотрю, стоит стена;
На ней, я вижу, ходит Ярославна
И плачет, бедная, без устали она.

(«Ты не гонись за рифмой своенравной...»)

Последняя строка — строка о неутешном плаче княгини — производит на нас сильное впечатление по контрасту оттого, что Случевский, подготавливая читателей к восприятию образа неумирающей Ярославны, сначала выбирает слово из речевого обихода XIX века и чуть-чуть подкрашивает его юмором («преисправно» — в смысле аккуратно, без опоздания) — этим прекрасным средством против «сантиментов», — а затем вставляет для естественной простоты тона вводные слова («смотрю», «я вижу»).

В этом стихотворении Случевский выказал себя художником, в совершенстве владеющим искусством словесной светотени.

Валерий Брюсов в статье «К. К. Случевский. Поэт противоречий» утверждал, что *прозрению* Случевского открывались *безмерные дали*. Уже одним этим своим даром Случевский притягивает к себе наше внимание. Его поэзия близка нам множеством мотивов: глубочайшим презрением к праздности и утверждением необходимости и святости труда; восторгом перед его созданиями; утверждением нетленности Искусства; осуждением разрушительных сил, грозящих человечеству, грозящих материальным и духовным ценностям, которые оно накопило; призывом к действительному состраданию; благодарностью Жизни, ибо, как сказал Чехов, жизнь полна *высокого смысла* («Студент»).

Отдельными своими чертами мироощущение Случевского родственно мироощущению ранних символистов — отдельными, но не основными. А как художник Случевский своим демократическим отношением к слову, ко всему строю речи, многослойностью своей лексики — от слов, настраивающих на возвышенный лад, до научных понятий и от научных понятий до просторечия — созвучен нашему времени. Как *художник* он отнюдь не предшественник символистов. Он — один из ближайших предков Маяковского, Антокольского, Пастернака, Багрицкого, Александра Прокофьева, Бориса Корнилова.

Иные первоклассные поэты минувшего столетия — Баратынский, Тютчев, Фет — долго оставались поэтами для избранных поэтов и для избранных поэтов в прозе, долго ждали широкого признания. В конце концов дождались. Теперь уже читатель, не знающий этих поэтов вдоль и поперек, не вправе считать себя истинным любителем поэзии.

Близится праздник и на улице Случевского.

МОЛОДАЯ ТЕПЛЫНЬ

Короленко чудесный писатель.
Его любят — и не даром.

*Чехов. Из письма к Авилловой
от 9 марта 1899 г.*

I

Сущность Короленко-писателя и Короленко-человека в одном слове определил Луначарский еще в 1924 году, назвав статью о нем — «Праведник».

«Праведничество» Короленко-художника проявляется в том, что в его произведениях так же четко изображены носители зла, как и люди, от которых исходит свет добра. В наброске и тех и других он соблюдает чувство меры: он не сгущает темных красок, когда пишет портреты «злых», но не идеализирует и «добрых».

Со страниц его книг на нас, как живые, смотрят закаменевшие в своей жестокости тюремщики — от смотрителей до караульных с их зловещим: «Поговори у меня!», лихонмствующие начальники от мала до велика, все эти «феодалы» (так называется один из очерков Короленко), смотрящие на вверенные им губернии, уезды, присутственные места как на свои вотчины, а на подчиненных — как на безответную тварь, остервенелые самодуры, сознающие свое ничтожество и вымещающие свою социальную и духовную ущербность на еще более мелкой служебной сошке, «высокие» покровители разбойников и душегубов, все эти, по образному выражению одного из действующих лиц рассказа «Убивец», акционеры компании, «которая ворочает всеми делами больших дорог и темных ночей...».

В эпитафию ко многим произведениям Короленко просится пословица: «Не все то золото, что блестит». И его

собственные слова из рассказа «Федор Бесприютный»: «Душа одного человека — это целый мир...»

Неутомимый следопыт и кладоискатель, Короленко видит огоньки в — казалось бы, непроглядном — мраке, видит душевную красоту под суровой, угрюмой, порой далеко не привлекательной внешностью, от его взгляда ничто не укроется — не укроется «безумство храбрых» даже у трусов и у лежебок.

В рассказе «Искушение» часовой Гаврилов украдкой подкармливает арестанта и делится с ним заветной мечтой — бросить свою проклятую службу.

В рассказе «Река играет» лентяй и выпивоха Тюлин — хоть и на час, а все-таки герой, не боящийся вступить в единоборство с «играющей» Ветлугой.

Смолоду запуганный Кругликов из «Ат-Давана» дважды находит в себе силы для смелого поступка: он стреляет в своего всевластного начальника, отнимающего у него невесту, и требует на законном основании прогоны с грозы станционных смотрителей, хорунжего Арабина, за что и получает сначала «удар-скуловорот», а потом все-таки — прогоны.

Убивец из одноименного рассказа — убивец праведный, ибо он убивает, вступаясь за беззащитную женщину с малыми детьми, и все-таки до конца дней ощущает он на своих руках пролитую им кровь, хотя это и кровь злодея.

В «Соколинце» мы встречаемся с исправником, который, пока тянул служебную лямку, всячески мирволил «мерзавцам», как не слишком ласково величает он арестантов, и который, уже выйдя на пенсию, предостерег беглецов от опасности.

Душевные сокровища просверкивают и в собрате горьковских босяков, «пане» Тыбурции из рассказа «В дурном обществе».

В рассказе под ироническим заглавием «Не страшное» неизмеримо благороднее «образованных», все ниже и ниже опускающихся в болото стяжательской обывательщины, спивающихся с круга, готовых на любую подлость — и из корысти, и «искусства для искусства», — представители простонародья, Елена и Гаврила, хотя у Елены на совести «незаконная связь», а у Гаврилы — убийство.

Не поддающимся плавке кольцом товарищества спаяны беглые каторжники из «Соколинца».

С виду строгий муж Дарьи из «пустынных мест»,

а главное — сама Дарья, потерявшая родного сына и полюбившая девочку-приемыша истинно материнской любовью, хотя и в утробе ее не носила, грудью не кормила, да зато слезой за нее изошла и сердцем переболела («Приемыш»), живут по соседству с Агафьей Матвеевной из «Обломова», с мужиком Мареем, с некрасовским дядюшкой Яковом, с мужиками Льва Толстого, с буинским Сверчком.

Чтобы спасти замерзающего, вызывается ехать староста, крестьянин с «грубо-решительным» голосом («Мороз»).

Русская литература — самая гуманистическая литература в мире. Немудрено, что русские писатели разной силы дарования, противоположных политических убеждений — если только это настоящие художники — в конце концов сближались. И сближало их человеколюбие. Так, следов непосредственного влияния Достоевского на Короленко мы не обнаружим. Но родственная связь между ними несомненна. Обоим свойственна пронзающая сердце жалость к обездоленным, к «проблематическим натурам», — такое название дал Короленко галерее образов из «Дурного общества»; оба выказывают особую чуткость к детским страданиям, — Короленко не мог пройти мимо Валека и Маруси («В дурном обществе»), как не мог пройти мимо Илюшечки автор «Братьев Карамазовых»; обоих волновала судьба «маленького», забитого человека: на эту тему Короленко написал один из лучших своих рассказов — «Ат-Даван». И не дрожит ли *слезинка замученного ребенка* в размышлении Короленко: как бы благие начинания и мудрые указы Екатерины II не перевесила на суде истории участь злосчастной царицы поневоле, Устиньи Пугачевой, с которой Екатерина II так ненужно безжалостно обошлась?.. («У казаков»).

II

О Короленко-гражданине, публицисте, о Короленко-человеке, которому всегда хотелось, по его собственному выражению, «кого-нибудь жалеть и любить» («Без языка») — любить любовью хлопотливой, действенной, самозабвенной, — писали у нас много и хорошо. Короленко — художник слова все еще остается в тени.

При чтении Короленко только руками разводишь: как народническая дидактика, коей его усердно пичкали

духовные учителя и соратники по «Русскому богатству», не вытравила в нем художника?

На радость читателям, певцу играющей реки и шумящего леса оказался чужд художественный аскетизм писателей, близких ему по умонастроению.

Трудно не подпасть под обаяние искусства Короленко. Даже, казалось бы, такой насквозь чуждый ему художник, как Андрей Белый, в письме Б. В. Томашевскому признается, что пришел от Короленко в восторг¹.

Зрение и слух у Короленко развиты сильнее, чем воображение. Он из тех художников, которые чувствуют себя «свободно и раскованно», когда пишут «с натуры», когда они, по выражению самого Короленко, «облекают в слово... непосредственный материал памяти» («История моего современника»). «Очерком с натуры» назвал «На затмении» сам автор. Этот же подзаголовок он мог бы дать и многим другим своим произведениям. Это вовсе не значит, что в очерках и рассказах он обходится без вымысла и домысла. Уже одно то, что лучшие из них иногда даже детективно занимательны, как, например, «Искушение», показывает, что Короленко не был обделен творческим воображением. Но из-под его пера выходили шедевры, только когда его воображение отталкивалось от живой жизни, которую он видел, слышал, осязал, когда происходило взаимопроникновение Поэзии и Правды.

О творческом методе Короленко лучше всех написал он сам.

Вспоминая в «Истории моего современника» о своем юношеском увлечении живописью, он вспоминает и о том, как он представлял себе задачу художника. Ему тогда уже «страстно хотелось» воспроизвести открывавшийся его взору как будто бы незатейливый пейзаж «так же просто, с ровной темнотой этих крыш, кольями плетня, врезавшимися в посветлевшее от месяца небо, со всей глубиной влажных теней, в которых чувствуется так много утонувших во тьме предметов, чувствуется даже недавно выпавший дождь...».

Это «страстное желание» Короленко сбылось. Он научился постигать «внутреннее содержание природы», «ловить то странное выражение, которое мелькает, как дразнящая тайна природы, в тихом движении ее света и теней», изображать увиденное в общественно-полити-

¹ «Пушкинский Дом». Л., Наука, 1982, с. 236.

ческой жизни, в домашнем быту, то, что за этим увиденным угадывается, — изображать в «простоте и правде» («История моего современника»). Он овладел искусством простыми средствами передавать сложную реальность, проникать в глубину внешнего мира и в глубину человеческих чувств и страстей.

III

«Яркое южное солнце давно уже согнало последние остатки снега, но в воздухе все еще веяло молодой неустановившейся теплыню, в которой нет-нет да и пробьется острая свежая струйка».

Так описывает весну Короленко в первом своем рассказе «Эпизоды из жизни «искателя» (1879), появившемся в печати не под его полным именем. Включив «Эпизоды» в собрание сочинений, он в примечании к рассказу называет его «слишком еще незрелым»¹. И правда: «Эпизоды» растянуты, расплывчаты, сентиментальны, психологический анализ неубедителен, но вот в этих строках с их нешаблонными словосочетаниями, родившимися из непосредственных наблюдений, сказался настоящий, вполне самостоятельный писатель.

С годами изобразительная сила Короленко росла, восприятие утончалось, освобождалось от кем-то навеянного, книжного, не своего. Писатель словно подкладывал фразы под «гнет», отжимавший все лишнее:

«Рожь гнулась и качалась на нивах, лес, синевший впереди, побледнел, расплылся и исчез, по полям шумно стремились к нам навстречу колеблющиеся столбы ливня, соединявшего небо с землею...» («За иконой»).

Движения, меняющийся цвет, очертания, звук вместе создают картину близящегося проливного дождя. Если вынуть хотя бы одну деталь — картина потускнеет. И ни одного дополнительного взмаха кисти она не требует. Она закончена.

Проза Короленко ни в малой мере не орнаментальна, хотя эпитеты в его фразах преобладают, но это эпитеты не украшающие, а или конкретные, или эмоциональные:

«А я опять останусь один... Один перед долгою, тоскливою, бесконечною ночью» («Соколинец»).

¹ Короленко В. Г. Полн. собр. соч., т. 9. Пг., изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1914, с. 374.

При анализе прозы Короленко речь может идти лишь о количественном преобладании эпитетов. Но Короленко силен и в многоглагольной конструкции, воссоздающей — при таком мощном подспорье, как рифма и звукообраз, — движение и звуковые оттенки.

Ночная метель:

«...неслись в неистовой пляске белые хлопья.. на старой крыше... железные листы гремели, как будто кто трогал их или пробегал... Казалось... все живет особенной жизнью: кто-то огромный мечется среди метели, плачет, просит и проклиняет, а все остальное несется, налетает, отступает, шипит, гудит, грохочет, грозит или трясется от страха» («История моего современника»).

«Огонь сотней языков перебегал между поленьями, схватывал их, играл с ними, прыгал, рокотал, шипел и трещал» («Соколинец»).

Однако в следующей фразе Короленко рисует звук и движение опять-таки, за исключением двух глаголов, при помощи эпитетов:

«Что-то яркое, живое, торопливое и неугомонно-болтливое ворвалось в юрту, заглядывая во все ее углы и закоулки».

Фраза Короленко раскидывается вольно. Длинные его периоды — благодаря их ритмичности, благодаря их музыкальности, благодаря строгой последовательности в нанизывании мотивов — не трудны для восприятия:

«Минуты, часы безмолвною чередой пробегали над моею головой, и я спохватился, как незаметно подкрался тот роковой час, когда тоска так властно овладевает сердцем, когда «чужая сторона» враждебно веет на него всем своим мраком и холодом, когда перед встревоженным воображением грозно встают неизмеримую, неодолимую далью все эти горы, леса, бесконечные степи, которые залегли между тобой и всем дорогим, далеким, потерянным, что так неотступно манит к себе и что, в этот час, как будто совсем исчезает из виду, рея в сумрачной дали слабым угасающим огоньком умирающей надежды...» («Соколинец»).

Проза Короленко ритмически и синтаксически организована:

«...на чистом небе сверкали яркие звезды, искрились пушистые снега...» («История моего современника»).

Слух у писателя тонкий, не допускающий малейших нарушений ритма:

«Я следовал за ними совершенно почти бессознательно» («Птицы небесные»).

Инверсия «совершенно почти» не случайна. Во-первых, слово «почти» отделяет одно наречие от другого; во-вторых, если бы оно стояло перед «совершенно», как того требует обычный порядок слов, получилась бы аритмичная фраза.

Помимо инверсий, музыкальности прозы Короленко содействуют параллелизмы: «...На небе висели тучи, а на сердце у всех такая же темная, такая же мрачная нависла тоска» («Соколинец»).

Подобное построение чаще можно встретить в стихе, чем в прозе. Здесь тематический параллелизм («висели тучи», «нависла тоска») опоясывает параллелизмы лексические и интонационные («такая же темная, такая же мрачная...»).

Затем — рифма: «...неизмеримую, неодолимую далью...» («Соколинец»); «...заманчивая и обманчивая (в переносном смысле. — *Н. Л.*) даль» (там же).

Фразовые окончания у Короленко по большей части дактилические или женские. Это — или прилагательное, или наречие: «...перед глазами зеленая глубина (моря. — *Н. Л.*), таинственная и страшная» («Без языка»).

Рассказ «Птицы небесные» оканчивается описанием колокольного звона:

«Удар за ударом, густо и часто, звеня и колыхаясь, падал сверху на реку торжественно и спокойно...»

В описаниях Короленко по большей части не динамичен. Его проза — не «быстрая», как выразился Пушкин в письме к Бестужеву-Марлинскому (1825), а, напротив, неспешная, задумчивая, обстоятельная. И вот этими приемами он пользуется для замедления ритма фразы и, одновременно, для усиления ее мелодичности.

Музыкальны слог Короленко и композиция некоторых его рассказов. По музыкальному принципу построен рассказ «Лес шумит». Его лейтмотив — шум леса. Рассказ начинается так:

«Лес шумел...

В этом лесу всегда стоял шум — ровный, протяжный, как отголосок дальнего звона, спокойный и смутный, как тихая песня без слов, как нежное воспоминание о прошедшем. В нем всегда стоял шум...»

Мерный шум леса звучит в речи деда почти с первых же его слов:

«— Шумит лес, шумит и днем и ночью; зимою шумит и летом...»

Шум нарастает *crescendo*:

«...ветви замыкавших поляну сосен закачались под дуновением ветра, и лесной шум пронесся глубоким усилившимся аккордом».

Как в оркестре мы различаем звуки разных инструментов, так в шуме леса чуткое ухо различает «глухой шум» дубов и «гулкий звон» сосен. В усиливающемся шуме появляются зловещие ноты. Деда волнует «оживленный и тревожный» говор леса.

Далее шум то и дело вливается в повествование деда: «...Роман... говорит пану:

— ...ветер по лесу шумит, к ночи будет буря».

«...А лес, как теперь, шумит...»

«А уж и темнеть начало, по лесу шум идет...»

«А по лесу уже загудела настоящая буря: кричит бор разными голосами, да ветер воет...»

Оксана «схватила меня на руки и качает:

— Спи, — говорит, — хлопчику, ничего! Это так... лес шумит...»

«А лес и вправду шумел, ох, и шумел же!»

Оксана «меня крепко к груди прижимает, баюкает: «Лес шумит, хлопчику, лес шумит...»

Досказав свою повесть, которую ему напомнил шум леса, дед прислушивается и, подобно одному из своих героев, предрекает:

«— А шумит же лес крепко, — будет буря!..»

Начавшаяся *piano*, лесная симфония в финале рассказа то затихает, то дорастает до грозного *forte*, как будто старые сосны сговариваются «улететь в неведомое пространство вместе с размахами ночного урагана».

А старый дед беспокойно бормочет в полусне:

«— Лес шумит, лес шумит...»

В книге «Об искусстве» А. З. Лежнев утверждал, что все «элементы» фразы «должны быть подчинены смысловому заданию, а не выступать самостоятельно...»¹. Для Короленко ни один «элемент» фразы не самоценен, и потому искусство Короленко замечаешь, только если пристально в него взглядишься.

Тюремное здание вырастает перед нами во всей своей пугающе хмурой рельефности не только благодаря эпитетам, выдержанным в одной тональности и точ-

¹ Лежнев А. Об искусстве. М., Гослитиздат, 1936, с. 8.

но фиксирующим восприятие человека, который свежим взглядом окидывает строение, но и благодаря разнообразию глаголов, прочерчивающих то, как оно выступает из темноты:

«Луна не поднималась, и город лежал в широкой тени возвышенности, на которой *виднелось большое, угрюмое* здание. Странные, прямые и строгие линии этого здания *мрачно рисовались* на звездной лазури; *темные* ворота чуть-чуть *выделялись, зияя* во мраке затененной стены, и четыре башни по углам *вырезались* на небе острыми вершинами» («В ночь под Светлый праздник»).

Короленко разнообразен, когда он показывает, как проникают свет и звук, как свет борется с тьмой, один цвет — с другим, звук — с тишиной, как они, по выражению писателя («История моего современника»), «спорят» друг с другом:

«Солнце... *заглядывало...* в окна» («За иконой»).

«Рассеянный свет *просачивался* из-за гор, холодный и неприветливый...» («Последний луч»).

«...в щель неплотно сдвинутых гардин *прокрадывался* луч света...» («Детская любовь»).

«...луговая зелень на заречной стороне *проступает* все ярче...» («На затмении»).

«Между стволов кое-где *пробивался* еще косой луч заката...» («Лес шумит»).

«На полу юрты, *прорезавшись* сквозь льдины, играли косые лучи солнца («Соколинец»).

«Легкое облако пыли, *пронизанное* солнцем, колеблется между рядами берез...» («За иконой»).

«На темном фоне... тучи несколько оторванных клочков тумана, *прохваченных* опаловыми отблесками, неслись куда-то тревожно и быстро» (там же).

«...солнце светило ярко, и его косые лучи были густы и *желты...* *Продираясь* сквозь чашу соснового бора, они играли кое-где на стволах, на ветвях, *выхватывая* их из белого, одноцветного и *сверкающего сумрака*» («Мороз»).

«...кое-где... лучи *выхватывали* у синих теней то белую стену мазаной хатки, то *загоревшееся рубином* оконце, то живую *искорку* на кресте дальней колокольни» («Слепой музыкант»).

«...над морем край неба *просвечивает*, — значит, скоро заря...» («Соколинец»).

«...топопи гулко качались, и из-за них *проблескивали* окна...» («В дурном обществе»).

«...свет *вливался* через прореху в соломенной крыше» («История моего современника»).

«Она стояла в темном месте сарая, но несколько ярких лучей света, *прорываясь* в щели, испещрили светлыми пятнами ее фигуру, а одна полоса *скользнула* вкось по ее лицу» («В Крыму»).

«...в окно *рвался* шум и грохот улицы...» («Без языка»).

Короленко щедр на глаголы и существительные, рисующие самый свет:

«По вечерам барский дом светился большими окнами, а хатки мерцали как-то ласково и смиренно разбросанными в темноте огоньками» («История моего современника»).

«...белесоватое облачко... засияло переливчатым фосфорическим блеском» («Сон Макара»).

«...город... тихо пламенел и сверкал синими, белыми, желтыми огнями» («Без языка»).

«Края облаков горели пурпуром и золотом...» («С двух сторон»).

«...весь берег радовался и светился, сверкая, искрясь и переливаясь разноцветными слоями сланцевых пород и зеленью пушистых сосен...» («Последний луч»).

«...солнце отсвечивало в стеклянной посуде...» («Ушел!»).

«...отсвечивающие пламенем (пожара.—*Н. Л.*) окна» («История моего современника»).

«Лучи заката играли на серебре хоругвей» («За иконой»).

«Свет (из окна.—*Н. Л.*) рассыпался по листьям кустов и по цветам сирени» («Птицы небесные»).

«Солнце совсем зашло, только промеж дальних крыш... еще тлела на небе огненно-багровая полоска» («История моего современника»).

«Красные отсветы ложились на крыши... падали на реку...» («Художник Алымов»).

«На проплывающем облачке угасают последние слабые отблески» («В пустынных местах»).

«Лучи солнца играли переливами на щебне, на зелени, на стволах» («С двух сторон»).

Просветы «золотыми пятнами тлели на густом пологе сосновой хвои...» («В пустынных местах»).

Природа подчас выглядит у Короленко необычно. Его пейзажи подчас нарушают наши привычные о ней представления. Но, порывшись в памяти, мы обнаруживаем,

что эта необычность — не следствие желанья пооригинальничать в ущерб реальности, что именно такую может представиться природа излучающему ее взгляду:

«Река как будто *отяжелела*, почувствовав первый удар мороза, а скалы вдоль горных берегов ее, наоборот, стали *легче, воздушнее*. Покрытые инеем, они уходили в неясную, озаренную даль, искрящиеся, *почти призрачные...*» («Мороз»).

Короленко не скрадывает резкость света, окраски и звука. Укючины у него *взвизгивают* («Государевы ямщики»). «Сзади движется... не туча, а... мгlistая тьма, *кипящая огнями...*» («В пустынных местах»). О реке, отражавшей закат солнца: «Помню пылающую реку...» («История моего современника»).

Диву даешься, как не приметили цепкую дерзость художнического зрения Короленко ни его современники, ни позднейшие историки литературы.

...палое небо с дорог не подобрано.

Это из стихотворения Пастернака «После дождя» (1915).

«Кое-где открывались вдруг небольшие озерки, точно клочки синего неба, упавшие на землю и оправленные в изумрудную зелень...»

А это из «Марусиной заимки» Короленко (1899).

Приведу несколько примеров, говорящих о свежести цветовой гаммы Короленко.

Утро:

«В комнате разлился голубоватый полусвет» («Последний луч»).

Вечер:

«Город утонул в лилово-туманной тени, и только верхушки высоких тополей... резко выделялись червонным золотом, разрисованные последними лучами заката» («В дурном обществе»).

«Над болотом стояли сизые столбы пара... и в них играл уже синеватый свет поднимавшегося месяца» («Эпизоды из жизни «искателя»).

«Внизу сквозь фиолетовую мглу прорезались кое-где огоньки города» («В Крыму»).

Ночь:

«В золотистом полусвете (луны. — Н. Л.) тонут луга и леса...» («Эпизоды из жизни «искателя»).

«...в серебристом сумраке ночного неба...» («История моего современника»).

Короленко видит, как по-разному окрашиваются солнечным светом зимние леса в зависимости от расстояния, отделяющего их от наблюдателя:

«Под ярким солнцем, вблизи и вдали, то густо-синие, туманные, то черные, то сизо-серые, припорошенные снегом, с бесконечными оттенками, уходили они вдаль» («История моего современника»).

Короленко «по-предбунински» различает оттенки и переходы в звуке, в цвете и передает их то с помощью эпитетов-наречий: «...сухо свистит ветер в снастях...» («Без языка»); то с помощью эпитетов-прилагательных: «Леса... стояли на горизонте, закутанные в мягкую сизоватую синеву...» («Эпизоды из жизни «искателя»), «...на закатных сумерках и в синей тьме летнего вечера мелькают огни...» («В пустынных местах»), «зеленый полусумрак» леса (там же); то с помощью световых прилагательных в сочетании с глаголами: «...белый сумрак... синел...» («Мороз»).

В прозе Короленко преобладает пейзаж неподвижный, как бы застывший. При чтении «Мороза» (а «Мороз» — едва ли не лучшее, что создал в этой разновидности пейзажа Короленко) у нас создается полная иллюзия, что мы ледеем вместе с природой, вместе с действующими лицами рассказа. Но и относительно редкий у Короленко динамичный пейзаж не уступает в многообразии и мощи художественных средств пейзажу статичному. Непреложные тому доказательства — надвигающийся ливень в рассказе «За иконой» и все яростней бушующий лес.

В рассказе «В облачный день» изменения в природе совершаются постепенно. А в «Убивце» писатель, показывая природу глазами путника, которого помчали кони, достигает стремительной выразительности:

«Лошади... понеслись... Земля убежала из-под колес, деревья, кусты бежали навстречу и будто падали за нами назад, скошенные бешеным вихрем...»

Писатель измлада вслушивался в *осмысленную гармонию* природы («История моего современника»). Он знает по опыту, что она «настраивает» человека «особенным образом» («За иконой»). Она умиротворяет его, обновляет и радуется (вновь засиявшее после затмения солнце производит на рассказчика «такое сильное, такое облегчающее, такое отрадное впечатление, близкое к благоговению...» — «На затмении»). Она оттеняет по контрасту человеческие переживания. В иных случаях

она как будто сочувствует человеку. В иные мгновенья «душа и природа составляет одно...» («История моего современника»).

Тюлин из рассказа «Река играет» весь проникнут каким-то особенным бессознательным юмором. Он как будто разделяет его с этими простодушными кудрявыми березами, с этими корявыми ветлами, со взывавшей рекой, с деревянной церковкой на пригорке, с надписью на столбе («Пожертвуйте проходящим на колоколо господне». — *Н. Л.*), со всею этой наивною ветлужскою природой, которая все улыбается мне своею милою, простодушною и как будто давно знакомою улыбкой...».

В рассказе «В облачный день» неясным чаяниям, какими была полна пореформенная Россия, сумятице, которую вызывает эта неопределенность в душе девушки Лены, возвращающейся в свою усадьбу, соответствует то, что творится теперь, когда она едет, в природе:

«Казалось, у облачного неба не хватало решимости и силы, чтобы пролиться на землю... Тучи набирались, надумывались, тихо разворачивались и охватывали кольцом равнину, на которой зной царил все-таки во всей томительной силе... Во всем чувствовалось ожидание, напряжение, какие-то приготовления, какая-то тяжелая борьба... земля все ждала дождя и влаги, ждала томительно и напрасно...»

Пейзаж, которым заканчивается рассказ, символичен, при всей своей вещности, в каждой детали:

«А в вышине все ходили тучи, в темноте пробравшись кверху и занявшие все небо... Но дождя все не было, чувствовалось только медленное передвижение, тревожная суeta и все то же бессилие. Порой только вспыхивала синеватая зарница... Одна из таких зарниц осветила невдалеке старый запущенный сад, густая зелень которого будто грезила о чем-то в тишине этого загадочного вечера, в виду надвигающейся грозы. Над зеленью возвышался только мезонин старого, оброшенного дома. Короткая вспышка еще раз осветила провалившуюся крышу, изломанную решетку балкона и открытую, может быть, давно сорванную дверь мезонина».

Небо, затягивающееся тучами, но так пока еще и не проливающееся дождем, — это одно из действующих лиц рассказа, так же как и шумящий лес. А мороз в одноименном рассказе — это главное его действующее лицо, безмолвно ведущее интригу. Мороз, по выражению начальника разведочной присковской партии Сокольско-

го, *замораживает* в людях *совесть*. От него гибнут человек, которого встретил на дороге Сокольский, и спутник Сокольского Игнатович, пошедший наугад оказывать запоздалую помощь замерзшему.

Короленко не входит в подробное описание внутреннего устройства жилья. Его интерьер сжат. Обычно писатель отбирает несколько деталей, но зато наиболее характерных, и у нас создается отчетливое представление о месте действия рассказа или очерка:

«Последние слабые лучи понемногу уходили из небольшой юрты; густая тьма выползала из углов, заволакивала наклонные стены, которые, казалось, все плотнее сдвигаются над головой. Несколько времени маячили еще в глазах очертания стоявшего в середине юрты громадного камелька. Казалось, неуклюжий пенат якутского жилья простирает навстречу тьме широко раздвинутые руки, точно в молчаливой борьбе. Но вот и эти смутные очертания исчезли... Тьма!.. Только в трех местах тихо мерцали расплывчатые фосфорические пятна: это снаружи сквозь оконные льдины тускло заглядывал в юрту мертвящий якутский мороз» («Соколинец»).

Раннее утро в подмосковном трактире:

«Когда за Прохором завизжала и хлопнула дверь с блоком, — в трактире было еще не прибрано и пусто. Два заспанных парня убирали грязные столы и sprыскивали пол... В хозяйской комнате чирикала канарейка» («Прохор и студенты»).

Портреты кисти Короленко так же разнообразны, как его пейзажи. По одной многоговорящей черте, которую портретист подглядел на лице у кого-либо, мы восстанавливаем тип этого человека. Сквозь внешний облик просвечивает внутренний.

У заседателя Безрылова («Убивец») глаза «маленькие, полинявшие, но все еще довольно живые и бойкие».

Эти глаза говорят о том, что Безрылов прожигал жизнь с обоих концов, но и сейчас еще не откажется от «цветов наслаждения». У заседателя сиплый армейский бас, «при звуках которого невольно вспоминается запах рому и жуковского табаку».

Стремясь передать сложность выражения человеческого лица, писатель охотно пользуется контрастными, неожиданными словосочетаниями.

Глаза Валентины из повести «С двух сторон» «мерцали темными огоньками». В этих *темных огоньках* вся двойственность ее натуры.

В глазах у бродяг «сквозь заискивающую и льстивую покорность настораживалось вдруг что-то пристально высматривающее и хищное» («Государевы ямщики»).

«В глазах проступало злое страдание...» — это о ехидном пропойце Автономове из «Птиц небесных», способном на всякие «художества», но незадачливом, бродящем по белу свету под видом странника, приславшем тому, от чьего лица ведется рассказ, просьбу следующего содержания: «...между прочим, помоги деньгами и одеждой. Наипаче бедствует брюками...».

Иные портреты Короленко метафоричны, как и его пейзажи.

Лицо у консисторского чиновника похоже на «красную пропускную бумагу с чернильными кляксами» («История моего современника»).

У старика «около усов ютилась чуть заметная улыбка» («Река играет»).

«Готово! — кричит чей-то сиплый, как будто отсыревший и недовольный голос» («На затмении»).

«Отсыревший» голос — это ничуть не менее смело, чем «неприятный, поджатый» вид стульев у Сергеева-Ценского («Движения») или «робкий, запуганный» сигарный дым у него же («Дифтерит»).

У профессора Изборского глаза «постоянно лучились каким-то особенным, подвижным, перебегающим блеском» («С двух сторон»).

Или:

«...молодой женский голос... развевается с вечерним ветром над полями, сверкает, как лучи закатывающегося солнца, и гаснет где-то в ясной вышине, вместе с этими лучами» («За иконой»).

Это те «световые метафоры», о которых говорит как об излюбленном приеме Короленко его биограф Ф. Д. Батюшков.

Короленко предпочитает раскрывать характер человека в его поступках и в его речах, и в этом искусстве равных Короленко найдется немного. То, как его герои ведут себя и как они говорят, обличает в Короленко глубокого знатока человеческой души во всей разноречивости ее чувств и ощущений. О том же свидетельствуют его краткие лирические отступления:

«Пока живо... чувство прошлого с его радостной печалью воспоминания, — это значит, что душа жива и жизнь не потеряла своего аромата...» («С двух сторон»).

«Маленький герой», от чьего лица ведется повествование о «дурном обществе», вспоминает, что, после того как он впервые познакомился со злополучными обитателями подземелья, его и наверху не оставляло ощущение *напряженной неловкости*.

Народная речь льется в рассказах и очерках Короленко до того легко и непринужденно, что читателю чудится, будто монологи и диалоги героев даны не в пересказе автора, — ему слышатся голоса самих героев.

Речь ямщика:

«— Ни у них хозяйства, ни у них заведений. Землишку, слышь, какая была, и ту летось продали. Теперь вот рыщут по дорогам, что тебе волки. Житья от них не стало» («Убивец»).

К вульгаризмам писатель прибегает в случаях крайней необходимости. В рассказе «Феодалы» идет попойка. Пьяный Сенька кричит: «...ты мне свою лахудру подсудобила...» Это самое грубое выражение во всей сцене, но сквозь него нам ясно видно пристрастие Семена к словесам неудобь сказуемым.

Г. А. Бялый указывает на этнографическую традицию в творчестве Короленко, связанную с именами С. Максимова и П. Мельникова-Печерского. В очерках и воспоминаниях Короленко, где этнография занимает значительную часть художнического поля зрения, Короленко передает местный говор со всеми его народными этимологиями и фонетическими особенностями, но передает с таким виртуозным мастерством, что яркость речевого колорита не слепит глаза читателю («Река играет», «Павловские очерки», «Над лиманом», «Наши на Дунае», отдельные главы из «Истории моего современника»). Там же, где этнография отступает на задний план, писатель проявляет сдержанность. Особенно осторожен Короленко в употреблении сибирских и якутских слов, которые он из всех областных и иноязычных речений, введшихся им в монологи и диалоги действующих лиц, по-видимому, считал — с полным основанием — наиболее трудными для читательского восприятия; особенно осторожен он в воспроизведении сибирского произношения, в воспроизведении того, что в «Государевых ямщиках» он называет «наивно-изломанным наречием Средней Лены».

Исключение составляет «Сон Макара». Обилие якутских слов в этом рассказе, прославившем Короленко, объясняется, во-первых, тем, что главный герой давным-давно «объякутился» (выражение Короленко, употреб-

ленное им в «Соколинце» и в «Ат-Даване»), а во-вторых, тем, что стилевой принцип автора «Сна» тогда еще не вполне установился.

В монологи и реплики «государева ямщика» Микеша «среднеленское наречие» вкраплено местами. И только один краткий монолог произносит он почти сплошь на этом наречии, и оно придает его словам безнадежно тоскливую выразительность: «Белом свете хорошо. За горами хорошо... А мы тут... зачем живем? Пеструю столбу караулим... Пеструю столбу, да серый камень, да темную лесу...» («Государевы ямщики»).

При описании якутского быта Короленко, конечно, не мог обойтись без «юрт» и «наслегов», при описании якутской обуви и одежды — без «торбасов» (обувь), «соны» (верхняя одежда), «бергеса» (шапки). Но вообще якутских слов у Короленко наперечет.

Из образцово построенного монолога «рыбалки» Нечипора явствует, что он — украинец, это сквозит в каждой оттенке его речи, а между тем его монолог вполне понятен без перевода:

«— Хлопцем я был, подростком... Батько взял с собою, в Крым, — счастья шукать... Нашел счастье: под Тузлою, у синим мори. Я остался годов восемнадцати. Было б мне домой идти, так не захотел: думал, — батько не нашел долю, а я-таки найду, со дна моря достану проклятую... Вернусь до дому с деньгами, хату новую построю, волов куплю, тогда буду жениться... Э!..» («В Крыму»).

В рассказе «Лес шумит», местом действия которого является Полесье, Короленко дает всего шесть подстрочных примечаний к словам, которые, как ему представляется, могут быть непонятны читателю. Введенные в сказ не нуждающиеся в переводе украинизмы, украинские падежные окончания, украинские обороты речи на протяжении всего повествования поддерживают у читателя ощущение, что он слышит речь украинца: «бандура», «громада», «чуприна», «на какого же мне биса жинка», «хлопчина», «дитына», «добре», «крячет», «тварюка», «зверюка», «лишенько мне», «геть-геть», «человече», «хлопчику», «братуку», «пане», «козаче», «перед паном как та собака», «Так то ж он рассердился...», «Ото ж человек был какой страшный...» (писатель мог бы заменить человека «чоловиком», но он не сделал этой замены, думается, сознательно — чтобы не «пересолить» и чтобы «ото ж» четче выделилось на общем фоне), «Да я ж вам не сноп на току, чтоб меня так молотили». (Тут

писатель — тоже, думается, намеренно — обошелся без «щоб».)

В рассказе «Лес шумит», так же как и в сибирских рассказах, иноязычные слова не лепятся одно к другому, между ними свободно проходит воздух. От этого местный колорит только выигрывает в яркости, в сочности, в звучности.

Воспроизводя речь каторжников, беглых, Короленко пользуется «блатной музыкой», но и тут он не назойлив. Он ввел в литературу «шпанку», «шпанье» («Соколинце»), «жигана» («Убивец»). В «Соколинце» мы встречаем такие выражения, как «под крышкой» (убийство арестанта другими арестантами, которые набрасывали ему на голову халат, чтобы заглушить его крики) или «сбивать артель» (сговариваться о побеге). Но ни в просторечии, ни в областных речениях, ни в иноязычных словах, ни в тюремно-каторжном жаргоне (даже в сказовых очерках) — нигде у писателя (если только он не ставит перед собой этнографические цели) «ложка колом не стоит».

Короленко воссоздает одну из главных особенностей народной речи — ее образность, меткость ее сравнений:

«— Ну, только, братец, въехали в тайгу, — меня тотчас по сердцу-то холодом обмахнуло» («Убивец»).

Из показаний бродяги «Ивана тридцати восьми лет»: «Сам по себе работал, больше ничего... Я, да темная ночка, да тайга-матушка — сам третей!», «Острог — мне батюшка, а тайга — моя матушка» (там же).

И еще на одну важнейшую черту народной речи обратил внимание Короленко — на ее экспрессию. Рассказчица — приемная мать девочки из цикла очерков «В пустынных местах» — свои колебания и колебания родной матери передает так:

«— ...ребеночка принимаю; горит у меня в руках, не знаю — брать, не знаю — не брать... И она-то... сама отдает, сама держит...»

Перед читателями Короленко проходят представители разных слоев населения, и для речевой характеристики каждого из них он находит особые краски, особые их сочетания.

Речь сибирского «феодала» пропитана деланной, официальной любезностью недоучки, чувствующего свою власть:

«— Покорнейше прошу вот сюда... Кажется, имею удовольствие говорить...»

«— Да, я очень рад, что имел случай познакомиться.

Слышал, что принимаете, так сказать, участие в литературе?...»

А с подчиненными он берет совсем иной, повелительный, не допускающий возражений тон:

«— Так вот-с... (здесь словоерс звучит издевательски. — *Н. Л.*) вы получите в моей канцелярии предписание, которое приказываю исполнить точнейшим образом... По прибытии имеете предъявить старосте бумагу...»

И вновь — подбор готовых любезностей вперемешку с канцеляризмами, въевшимися в плоть и кровь «феодала»:

«— Да-с... так мне очень приятно... как же, как же... Очень, оч-чень сожалею, что обязанности службы лишают меня в некотором роде удовольствия... В противном случае, поверьте... счел бы за честь...» («Феодалы»).

Тараторит приволжская мещанка-вертихвостка:

«— К нам по дороге приставал!.. И до такой степени приставал, то есть до такой степени, что и сказать невозможно...» («За иконой»).

Для Короленко-новеллиста характерен сказ в оформлении авторского текста. Так построены «Чудная», «Мороз», «Ат-Даван». Иногда начинает рассказ автор, но когда дело доходит до наиболее драматичной его части, он передает нить в руки героя, а как только рассказу приходит конец, автор опять берет слово себе. Так построен «Соколинец». Иногда автор в финале сообщает читателям, какая участь постигла рассказчика. Так построены «Убивец», «Не страшное».

Сказ Короленко и сюжетен и характерологичен. Поэтому, как изъясняется рассказчик, мы можем составить себе понятие об его душевных свойствах, вообразить себе его обличье.

Уже с первых фраз «станционного писаря» из рассказа «Ат-Даван» нам становится ясно, что это человек с небольшим образованием — на это указывают неправильные обороты речи и слова-затычки, — человек униженный, обойденный судьбой — на это указывают и окраска его лексики, и словоерсы:

«— Конечно, по прежнему времени, *состоявши* в чине коллежского секретаря, мог обижаться... Ну, *между прочим, в настоящем ничтожном положении* обязан терпеть... Вы самоварчик *изволили приказывать?*.. Ах, боже мой, что же я-с... *Ежели в случае приедет*, и ему подадим...»

«— *Моя биография жизни, почтенные господа*, очень печальная», — так начинает рассказ о себе «станционный

писарь», как многие малообразованные люди, имеющий пристрастие к иностранным словам, но употребляющий их не к месту.

Подобно чеховскому Епиходову, он любит «выражаться деликатным способом», любит «сердцещипательные» поэтизмы:

«— ...как и сам я был молодой человек аккуратный, по службе исполнительен и у начальства несколько на виду *по причине родителя*, то и стоял я, могу сказать, *на лучшей линии...* Да-с, по началу судьбы моей не того можно было ожидать, чем я *ныне постигнут*. *Ясное утро и печальный закат-с...*»

«— ...мы, с своей стороны, имели друг к другу *чувствительное расположение*».

«— А вы, милостивый государь, не можете ничего понимать! Замечания делаете, а *понятия чувств* не имете-с».

Самое страшное в его жизни — не тюрьма, не суд, не публичная казнь, а то, что он не посмел послушаться начальника и поехал сватом к своей бывшей невесте. Вот почему, рассказывая об этом, он все повторяет засевшее гвоздем у него в голове слово «поехал». Психологически это вполне оправданный повтор:

«— ...Как изволите справедливо говорить-с, я и поехал... По-е-хал-с... После тоже везли меня, для объявления приговора... называется публичная казнь, на площади-с... А было мне все-таки легче. Верьте мне, легче было... А все-таки поехал-с... Генерал были сумрачны, а уж на мне-то и лица не было... Да!.. И все-таки поехал-с, милостивый государь! Судите об этом, как ваше понятие дозволяет, а поехал-с...»

Рассказчики-простолюдины, праведный Убивец, Соколинец, употребляют народные выражения: «сонное видение», «страсть не люблю», «почитай что», «надо быть». У них народная орфоэпия: «спáсение» («Убивец»). Им довольно нескольких красочных пятен, чтобы в воображении их слушателя возникло то, о чем они ведут рассказ:

«— Вдруг отворяют ворота, смотрю — ведут старика. Старичонка-то маленький, худенький, борода седая болтается, длинная; идет, сам пошатывается, — ноги не держат. Да и рука одна без действия висит. А, между прочим, пятеро конвою с ним и еще штыки к нему приставили. «Господи, думаю, чего только делают. Неужели же человека этак водить подобает, будто тигру какую? И ди-

ви бы еще богатырь какой, а то ведь старичок ничтожный, неделя до смерти ему...» (там же).

И все же Убивец и Соколинец рассказывают каждый по-своему. Рассказ Убивца деловитый, изобилующий конкретно-изобразительными подробностями. Рассказ Соколинца напевнее. Но и у того и у другого, соответственно поэтичности их натур, — речь народно-поэтическая.

Порой эта речь анафорична:

«А сам, признаться, тоже задумался... А потом при-снится... А на столе свечка стоит... А мать будто песню поет...» («Соколинец»).

Народно-поэтическая речь любит сказочные зачины: «Долго ли, коротко ли спали, только слышу я...» («Соколинец»); «А на ту пору...» (там же); подхваты: «на простор да на волюшку» («Убивец»), «Ночь стояла звездная да темная...» (там же); пословицы и присказки: «материнское сердце вещун» («Убивец»), «...едим прошеное, носим брошеное, помрем — и то в землю не пойдем» («Соколинец»), «на небе темнее — на сердце веселее» (там же); уменьшительные: «У дороги на травушке роса блестит, хлеба стоят-наливаются, за речкой лесок шумит маленечко...» («Убивец»).

Напевность народно-поэтической речи опирается на синтаксическую симметрию: «...с окияну тучи надвинулись, дождик моросит, по тайге в овраге шум идет...» («Соколинец»). В данном примере каждый синтаксический отрезок оканчивается глаголом.

«Ох, и люта же тоска на бродягу живет! Ночка-то темная, тайга-то глухая... дождем тебя моет, ветром тебя сушит, и на всем белом свете нет тебе родного угла, ни приюту... А начальства-то много, да начальство-то строго...»

Тут речь Соколинца звучит совсем как песня. Это песенное звучание достигается взаимодействием элементов народно-поэтической речи: зачинательного восклицания («Ох, и...»), часто употребляемой подчеркивающей частицы («то»), синтаксических параллелизмов, сочинительного союза «ни» при характерном для просторечия опущении его вначале: «...нет тебе (ни) родного угла, ни приюту» и рифмованной концовки.

Певуча речь старого деда из рассказа «Лес шумит»: «...как солнце сядет и звезда-зорька над лесом станет, летает какая-то пташка да и кричит. Ох, и жалобно квилит пташина, аж сердцу больно!»; «А лес и вправду шумел...»; «А она, небога, все меня качает...»; «А сама все

плачет...»; «А наутро, хлопче, прокинулся, гляжу: солнце светит...»; «Вспомнил я вчерашнее и думаю: это мне такое приснилось. А оно не приснилось, ой, не приснилось, а было направду»; «Эге, я ж это знаю!»; «Эге, слышишь ли, хлопче?»; «Ох, не помню я эту песню»; «Ох, не понял пан песни...»; «Ой-ой, как еще видели мои глаза смолоду!..»; «Ой, пане, отвори скорей!..»; «Ой, отпусти, Ромасю!»; «Эй, подымай, Ромасю, пана...», «Гей-гей!».

Борьба не помешала Короленко стать большим писателем — она ему помогла. Если б не его «ссылльные скитания» (так назвал он один из разделов «Истории моего современника»), у нас не было бы его сибирских рассказов и очерков, он не познакомил бы русского читателя с Якутией. Если бы Короленко постоянно не погружался в водоворот жизни, не вступался — то там, то здесь — на защиту жертв беззакония и неправды и — одновременно — не набирался новых впечатлений, очень разных по характеру и окраске, в русской литературе не было бы Короленко.

Короленко-писатель с годами не дряхлел, а крепчал. Пример тому — «История моего современника». Произведения позднего Короленко написаны рукою опытного мастера, не утратившего юношеской вдохновенной живости, не утратившего способности гореть и согревать других и подбадривать падавших духом словами, которые стали крылатыми: «Но все-таки... все-таки впереди — огни...»

ОБРАЗНАЯ ПАМЯТЬ

I

29 августа 1916 года Горький писал Бунину: «Вы для меня — первейший мастер в литературе русской, — это не пустое слово, не лесть...»

А за несколько лет до этого, 18 октября 1912 года, в письме к Бунину, написанном по случаю двадцатипятилетия его литературной деятельности, Горький особо отметил его заслуги перед родным языком:

«Двадцатипятилетняя работа Ваша, полная ревностной любви к родному языку, — красота его всегда тонко чувствуется Вами, — эта еще не оцененная работа дает нам радостное право сказать, что Вы являетесь достойным преемником тех поэтов, которые породнили русскую литературу с европейской, сделали ее одним из замечательных явлений XIX века».

Борис Пастернак, осуждая в автобиографических заметках свою поэтическую молодость, признается:

«Я забывал, что слова сами по себе могут что-то заключать и значить, помимо побрякушек, которыми их увешали».

Словесное искусство Бунина свободно от побрякушек и погремушек. Его слово всегда что-то в себе содержит и что-то значит.

Перечитывая ранние свои вещи, Бунин ругательски ругал себя за то, что неверно показал какое-нибудь явление природы в определенное время дня или ночи, но в беспредметности он упрекнуть бы себя не мог.

В «Жизни Арсеньева» Бунин восхищается «изумительной изобразительностью, словесной чувственностью, которой так славна русская литература». «Словесная чувственность», иначе говоря, чувство слова, изо-

бразительная сила — этими свойствами был в полной мере наделен сам Бунин, и проявляются они уже в произведениях ранней его поры.

Размышляя о творческом процессе, Бунин неизменно подчеркивает, сколь многим обязан он чувственному восприятию мира, «сладострастию воображения», — так выразился он в «Жизни Арсеньева».

В «Ночи» Бунин задает себе вопрос: чем должны отличаться поэты, художники? И отвечает: «...способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) памятью», «свежестью ощущений», «огромной подсознательностью» и вместе с тем «огромной сознательностью», «обостренным ощущением Всебытия».

«...смотрю кругом, остро вижу, слышу, обоняю, — главное, чувствую что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом...» («Книга»).

Бунинские сравнения, метафоры, оксюмороны иногда поражают своей неожиданностью, но франтовской вычурности, щеголеватости (в чем однажды безответственно упрекнули его поэму «Листопад» — одну из лучших пейзажных поэм в русской поэзии) в них нет и в помине. Они не надуманны. Они — следствие высоко развитой наблюдательности. Их цель — достичь в изображении явлений предельной осязательности и вплотную приблизить их к читателю.

«Ровный, струящийся... лепет... листвы тополей» Бунин сравнивает с «непрерывным мелким дождиком» («Суходол»). Дождливой осенью «избы стояли нахоложившись, как куры в непогоду...» («Эпитафия»). В погожую, солнечную осень «Золотистыми кострами пылали в лощинах лесочки» («Учитель»). «...каменистая страна, вся в складках, как кожа бегемота» («Море богов»). Вот облако, похожее на пуделя («Далекое» — первоначальное заглавие: «Сон Обломова-внука»). А «тончайшее облачко» в «Снах Чанга» курчавилось «белым страусовым пером...». «Ночь сияла... Изредка по воде что-то струисто поблескивало, точно там вился серебристый уж» («Мелитон»). На телеграфных проводах сидят кобчики, — «совсем черные значки на нотной бумаге» («Антоновские яблоки»). «...по... волнам, переливавшимся, как черное масло, потекли золотые удавы от фонарей пристани...» («Господин из Сан-Франциско»). «Темно и чадно дрожа-

ли на свечках прозрачные копыя пламени, золотые, с ярко-синим основанием» («Исход»). В «Братях» дует *тошнотворно-благонный* ветер. В «Жизни Арсеньева» старый сад живописно обезображен осенними дождями, бурями и первыми заморозками.

Слух у Бунина так же изощрен, как и зрение. Нечастые звукообразы действуют у него в союзе с образами живописными и с биением ритма. Они не заявляют о себе громко. Они только дорисовывают, но их помощь в дорисовке весьма существенна, хотя мы и не всегда это знаем.

«Мирный, мерный звон колоколов...» («Апрель»).

Сквозь «густые зеленые кудри дикого плюща» «шелковисто и дремотно шумят в тишине серебристые каскады» («Иудея»). Шум воды в нашем слуховом восприятии усиливается от словесной инструментовки: ш-т-с.

По низкому потолку кают-компания «струились, текли и не утекали извилистые, зеркальные ручьи» («Сны Чанга»).

Как здесь нужно это повторяющееся влажное, текучее «и»!

По лесу «с легким лепетом и шорохом тянул ветер с поля» («Жизнь Арсеньева»). Здесь так подобраны звуки, что нам слышится нежащее дуновение ветра.

«Поезд расходился, мотаясь, качаясь...» («Кавказ»).

В отличие от Короленко, Бунин пользуется рифмой не как эмоциональным обертоном, а в целях чисто звукоподражательных.

II

В воспоминаниях о Чехове, озаглавленных «Из записной книжки»¹, Бунин заметил:

«Если бы он даже ничего не написал, кроме «Скоропостижной конской смерти» или «Романа с контрабасом», то и тогда можно было бы сказать, что в русской литературе блеснул и исчез удивительный ум...»

Я бы применил эти его слова о Чехове и к нему самому: если бы даже он ничего не написал, кроме «В поле» (первоначальное заглавие — «Байбаки»), «Антоновских яблок» и «Эпитафии» (первоначальное заглавие — «Руда»), и тогда можно было бы сказать, что в русской ли-

¹ Бунин И. А. Полн. собр. соч., т. VI. Пг., изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1915, с. 311.

тературе блеснул и исчез большой талант. И я сознательно привожу много примеров из совсем раннего Бунина — чтобы доказать, что, в общих чертах, его творческий облик сложился еще до «Деревни» и «Суходола». Те пейзажные, бытовые, психологические этюды и путевые очерки, что составляют второй том так называемого «полного» собрания его сочинений, вышедшего в 1915 году (в первый том входят стихи), написаны уверенной кистью художника, уже выработавшего многие из характерных для него приемов.

Конечно, по большей части это пока еще только эскизы. Но Бунину тянуло к миниатюрам и после «Деревни» и «Суходола». Тянуло его к ним и после «Митиной любви». Особенно властно потянуло после окончания первой части «Жизни Арсеньева», и тогда он создал два цикла — как он сам определил один из них — «кратких рассказов». Иные «краткие рассказы» не занимают и целой страницы. Развязкой служат им чьи-нибудь слова, контрастирующие с содержанием миниатюры и в силу этого врезающиеся в память; чьи-нибудь слова, запоминающиеся благодаря своей народно-образной меткости («Ведь какая была женщина! По дородству, по статности прямо игрушкой быть. А теперь — никуда. Одни стропила остались». — «Стропила»), диалог, в котором вскрывается анекдотичность ситуации («Староста! Что это ты делаешь? — Окно слуховое забиваю. — Зачем? — От кометы». — «Комета»), или авторские сентенции («Чужая душа — потемки». — «Нет, своя собственная гораздо темней». — «Дедушка»). Во многих миниатюрах развязка вынесена за их пределы, и читателю предоставляется строить о ней предположения. Потянуло Бунина к миниатюрам и после окончания «Жизни Арсеньева»: в «Темных аллеях» развернутые новеллы перемежаются с миниатюрами, где сюжетная линия едва-едва обозначена и где развязки нет, хотя она и угадывается без особого труда («Сто рупий», «Смарагд»). Но уж «краткие рассказы» эскизами не назовешь. Это образцы законченного искусства.

Да ведь и в повестях Бунина сюжетная линия не делает крутых поворотов. Самоубийство Мити из «Митиной любви» не является для читателя неожиданностью: оно подготовлено его все усиливающейся душевной мукой. Хитросплетенной интриги нет ни в «Деревне», ни в «Суходоле», ни в «Митиной любви», ни в автобиографической эпопее «Жизнь Арсеньева», где автор медлительным взо-

ром памяти (выражение Бунина, употребленное им в «Снах Чанга») обнимает свое детство, юность, прошлое Родины, с которой — в чем он сам признался в рассказе «Косцы» — все-таки не было ему *подлинной разлуки*, куда бы его ни забрасывало.

В повестях Бунина, так же как и в новеллах, на первом месте — психологический анализ, пейзаж, быт, диалог, сказ. Ради колоритного разговора, ради сочной бытовой сценки, ради описания природы, ради описания храмов, домов, магазинов, лавок, ради описания городов, сел и деревень Бунин жертвует быстротой в развитии действия. Глубоко драматичны ситуации только в двух из его сказовых новелл — в «Сверчке» и в «Хорошей жизни». В «Деревне» и «Суходоле» много бытописи. В «Деревне» она даже чересчур густа, в чем Бунин справедливо упрекнул Горький¹. Она наплывает на повествование. Зато в поздней «Митиной любви» психологический анализ и пейзаж оттесняют ее. Как сказал бы сам Бунин, быт в «Митиной любви» только «сквозит», только «просвечивает».

III

Вот что в 1901 году Бунин пишет о себе как о пейзажисте (в письме к Миролюбову от начала июля по поводу рассказа «Мелитон»):

«Кстати сказать про природу, которой, насколько я Вас понял, я чересчур предан... я ведь... протокольно о природе не пишу. Я пишу или о красоте, то есть значит, все равно, в чем бы она ни была, или же даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души».

В рассказе «Новая дорога»:

«...я еще живее чувствую то, что так полно чувствовалось в юности: всю красоту и всю глубокую печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью».

Итак, для Бунина природа — одно из важнейших явлений красоты страны, еще шире — красоты жизни на земле (вспомним его слова из «Книги»), красоты, питающей человеческий разум и душу.

Мир «везде исполнен красоты». Это утверждает Бунин в стихотворении «В степи». Исполнен красоты и значительности.

¹ См. письмо Горького к Бунину от 9 ноября 1910 г.

В «Жизни Арсеньева» Бунин возвращается к этой мысли:

«Небо и старые деревья, у каждого из которых всегда есть свое выражение, свои очертания, своя душа, своя дума, — можно ли наглядеться на это? Я подолгу бродил под ними, не сводя глаз с их бесконечно разнообразных вершин, ветвей, листьев, томясь желанием понять, разгадать и навсегда запечатлеть в себе их образы...»

А в путевых очерках «Воды многие» Бунин так определяет свою жизнь:

«Жизнь моя — трепетное и радостное причастие вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле, столь любимой мною.»

Художнику надо только проникать взглядом во внутренний мир каждого живого существа. Надо «вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-то», — говорит Бунин-прозаик в рассказе «Братья». «Я должен взять — и, разгадав, отдать», — говорит Бунин-поэт в стихотворении «Щеглы, их звон, стеклянный, неживой...». Должен «вместить в созвучия и звуки» небо, клен, его облетевшую листву, пенье щеглов, полное какого-то темного смысла.

Но ведь и —

...счастье всюду. Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно.

(«Вечер»)

Однако счастье, как утверждает в том же стихотворении Бунин, дается только *знающим*, знающим одушевленный и неодушевленный, «злой и прекрасный мир» («Господин из Сан-Франциско»).

Бунин полагает, что своею зоркостью и чуткостью он заслужил право на обладание всей шумной и душистой пестрядью жизни.

Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне.

(«Вечер»)

Так говорит Бунин-поэт. Ему вторит Бунин-прозаик: «...все в мире — мое» («Пост»). Это та же мысль, только чуть-чуть иначе выраженная.

Бунину как будто жаль делиться накапливаемыми им сокровищами впечатлений с кем-либо из его героев. Ему словно хочется, чтобы читатель получал эти сокровища прямо из его рук. Если он будет смотреть на действитель-

ность чужими глазами, он в силу необходимости будет ограничен и стеснен в отборе ее ценностей, и действительность что-то из них утратит. А ведь Бунин сам сказал, что ему надо «вновь отдать» весь вмещенный в его сердце зримый и незримый мир, весь без остатка.

Бунинские описания не окрашены восприятием героев, на них не лежит печать мироощущения действующих лиц. В этом — *и только в этом* — смысле пейзаж Бунина дочеховский, пейзаж XIX века.

«На закате шел дождь, *полно* и разнообразно шумя по саду...»

«...я пристально смотрела в *зыбкий сумрак*...»

Это не язык девушки, от лица которой ведется рассказ «Заря всю ночь». За нее говорит автор.

«Тишина кроткого весеннего вечера стояла в поле. На востоке чуть вырисовывалась гряда неподвижных нежно-розовых облаков. К закату собирались длинные перистые ткани тучек... Безмятежнее и еще слаще, чем днем, заливались жаворонки».

Это пейзаж, увиденный глазами автора, а не деревенского деда, хотя в рассказе прямо говорится, что на все это глядел, «щурясь от низкого солнца», и ко всему этому прислушивался дед («Кастрюк»).

И это не промах начинающего автора («Кастрюк» был напечатан в 1895 году). В значительно более позднем рассказе «Игнат» (1912) о главном действующем лице сказано:

«Купив водки, он пошел прямо к лесу. Справа было жнивье, чуть белеющее в сумраке поле, покрытое копнами. Слева, с тускло чернеющих пашен, с равнины, дул теплый ветер. Впереди, над темной каймой леса, поднимался большой красный Марс».

Вряд ли темный пастух Игнат знал названия планет.

Захар «смотрел то на солнце, то на... степной простор, похожий на простор песчаной пустыни...» («Захар Воробьев»).

Вряд ли русский мужик Захар Воробьев побывал в песчаной пустыне. По крайней мере, в рассказе нет ни намека на его дальние странствия. Нет, это — сравнение автора, изъездившего едва ли не весь белый свет.

Горлинки «женственно, игриво семенили»; «фиолетовое лицо» мужика; «серо-лимонная» муха; «хрустально звенела» овсянка.

Деревенская старуха Анисья («Веселый двор») видела и горлинок, и этого мужика, и муху, слышала овсянку,

но так бы про них не подумала и не сказала хотя бы потому, что, наверное, в глаза не видела ни лимонов, ни хрустала и не знала слова «фиолетовый».

Сложнее дело обстоит в «Снах Чанга», но и в этом рассказе мы все время слышим голос автора и смотрим на поведение Чанга сквозь призму авторского восприятия. Лишь кое-где автор применяет здесь прием «остранения» (известный термин В. Б. Шкловского), лишь кое-где он освещает мир и людей так, как мог бы увидеть их Чанг, но это далеко не главная задача автора новеллы о капитане и об его неразлучном друге¹.

IV

Излюбленный эпитет Бунина — *четкий*:

«...бешено несла поземка. Но сад четко чернел над ее непрерывно несущимися вихрями...» («Птицы небесные»).

Это очень характерное для Бунина описание. Его пейзажи, урбанистические и сельские, прежде всего четки.

На Невском проспекте «вдали, в темной и мгlistой высоте, означался красноватый глаз часов на башне городской думы» («Петлистые уши»).

«...уже в сумерках, стал *надвигаться* своей чернотой остров...» («Господин из Сан-Франциско»).

«...вились, крутились... мотыльки в ветвях, в серой листве яблонь, разнообразно и узорно *рисовавшихся* на вечернем небе...» («Митина любовь»).

«...дивно *рисовались* на золотой эмали заката серым кораллом сучья в инее...» («Чистый понедельник»).

«...я... глядел на сизые зубцы скал... *вырезавшихся* на фоне... неба...» («С высоты»).

¹ Вообще Бунин чрезвычайно умеренно пользуется приемом остранения и в пейзаже, и в диалоге, и в сказе. Тем глубже достигнутые эффекты западают в память. Федот из «Ночного разговора» не знает понятия «бакенбарды», и о лакее с бакенбардами он говорит: «...лакей с двумя бородами». Описывая то, как взгляду Арсеньева впервые представилось море, Бунин не употребляет слово «море», — ведь Арсеньев не сразу понял, что это — море; Бунин передает *первое впечатление* человека от моря, увиденного ранним утром: «...из-за диких лесистых холмов впереди вдруг глянуло на меня всей своей темной громадной пустыней, поднявшейся в небосклон, что-то тязко-синее, почти черное, влажно-мгlistое...» («Жизнь Арсеньева»).

«...белые шапки крыш резко *выделились* в последнем свете от заката» («Последняя весна»).

«Когда глаз привыкал к темноте, *выступали* вверху звезды и гребни гор, над деревней *вырисовывались* деревья...» («Кавказ»).

Пейзажи Бунина просторны. Их воздух прозрачен.

В рассказе «Ночлег» девочка «отворила окно и... распахнула ставни на сияющую лунную ночь, на огромное светлое небо...».

Когда читаешь Бунина, то кажется, будто он распахнул окно, и в этом окне далеко-далеко видно...

Излюбленный глагол Бунина — *сквозить*:

«...клен... сквозит на ярком и влажном утреннем небе своей огромной раскрытой вершиной, черным узором сучьев...» («Жизнь Арсеньева»).

«...тонко сквозили пролетами верхи колоколен...» («Генрих»).

По Бунину, в многоцветье выявляет себя одухотворенная и осмысливающая жизнь человека красота мира. Об этом он сам пишет так:

«Я... часами простаивал, глядя на ту дивную, переходящую в лиловое, синеву неба, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, как бы купающихся в этой синеве, — и навсегда проникся чувством истинно-божественного смысла и значения земных и небесных красок. Подводя итоги того, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листве, я и умирая вспомню...» («Жизнь Арсеньева»).

В творчестве Бунина музыка цвета звучит с несравненною силой.

Разнообразны у Бунина световые глаголы и световые глагольные формы:

«Направо едва-едва *светил* закат...» («На чужой стороне»).

«...она... вышла... в... столовую, розово *озаренную* утренним зимним солнцем...» («Жизнь Арсеньева»).

«Свет зари... *разливался* по двору».

«По часам следил он за каждым огоньком, что *мерцал* и *пропадал* в мутно-молочном тумане дальних лощин...»

«...*брезжит* свет запада...»

«Темнело и в деревне, — одни оконца изб на выгоне еще *отсвечивали* медным блеском».

Все эти четыре примера — из рассказа «На хуторе».

«...видел... одинокую зеленую звезду, *теплившуюся* бесстрастно...» («Поздний час»).

«...золотую пылью *сыпался* сквозь колосья его (солнца. — *Н. Л.*) догорающий отблеск...» («Танька»).

«Холодно и ярко *сияло* на севере над... тяжелыми свинцовыми тучами жидкое голубое небо...» («Антоновские яблоки»).

«...неподвижно *рдели* светло-золотые клены» («Учитель»).

«...все *зарумянилось* отблеском заката...» («На край света»).

«Лужи, в которых золотыми полосами то там, то здесь резко *вспыхивает* жаркий солнечный блеск, мелькают перед глазами...» («Далекое» — «Сон Обломова-внука»).

«...просвечивая то тут, то там сквозь солому и *бросая* на потолок кабинета мутно-красные, дрожащие полосы света, медленно *разрасталось* и *приближалось* гудящее пламя к устью...» («В поле»).

В одной фразе сосредоточены цвет, очертания, зыбкость отсветов пламени, его движение и его звук.

Пытливым взглядом художника Бунин различает светотень («блаженное безделье... в прозрачной, *полной света, тени*» — «Воды многие»; «в *темном свете* вокзальных фонарей» — «Кавказ»), ее расположение и очертания:

«...широкие улицы лежали в тени — только в домах направо, до которых тень не достигала, освещены были белые стены и траурным глянцем переливались черные стекла; а я шел в тени, ступал по пятнистому тротуару, — он сквозисто устлан был черными шелковыми кружевами» («Поздний час»).

Пожалуй, наиболее привлекателен для Бунина контраст между белым и густо-темным.

О деревьях, опущенных инеем:

«Приезжий... отлично *выспался* в купе, за которым всю ночь шли *черно-зеленые, в белом сахаре* еловые леса...» («Грибок»).

«На дворе зги не видно в *белой метельной тьме*...» («Дубки»).

«В... стекла окон... *чернела* ночь и близко *белели* отягощенные снежными пластами лапы ветвей в палисаднике» («Баллада»).

«...мелькали освещенные поездом *белые* снежные скаты и *черные* чащи соснового леса» («Генрих»).

В каждом цвете Бунин различает, а иногда именно *чувствует* оттенки:

«В сумерках, в тумане можно было скорее чувствовать, чем различать, лиловатые пятна деревьев» («Маленький роман»).

Передает он оттенки при помощи цветowych прилагательных: «лиловая синева» («Жизнь Арсеньева»). В иных случаях на преобладание одного цвета над другим указывают уменьшительные прилагательные: «синеватая темнота» на рассвете («Деревня»); «...лозины покрывались... желтоватой зеленью...» («Митина любовь»).

Бунин питает особое пристрастие к составным красочным определениям: «золотисто-розовая пыль» («Белая лошадь»); «золотисто-синий воздух» («Иудея»); «золотисто-бирюзовая глубина небосклона» («Море богов»); «золотисто-шафранное аравийское утро» («Страна содомская»); «розово-золотое пламя» («Деревня»); «розово-золотое небо» в ночную грозу («Суходол»); «розово-серебристая Венера» («Море богов»); «...оранжево-золотистой пеной кипит прибой» («Соотечественник»); «черно-лиловая туча» («Суходол»); «черно-фиолетовая грязь» («Деревня»); «красно-оранжевое пламя» печки («Белая лошадь»); «зелено-серебристый рассвет» («Далекое» — «Сон Обломова-внука»); «зелено-голубая вода» («Тень птицы»); «зелено-сиреневые горы» («Море богов»); «море пепельно-сиреневых холмов» («Пустыня льявола»); «серо-фиолетовая зола» («Суходол»); предгорья — «серо-коричневые, в золотисто-рыжих пятнах по склонам, где от солнца выгорели травы» («Геннисарет»); «желто-серые... пески» («Иудея»); «серо-красные тучи» («Деревня»); «молочно-синеватый дымок» (там же); «молочно-голубой туман» («Князь во князьях»).

Двухцветным сочетанием не всегда достигнешь полноты в изображении окраски, и тогда Бунин добавляет: «Сизо, с розовым оттенком белел противоположный бугор в мелком чернолесье» («Ермил»).

Но и этого Бунину мало.

Он разворачивает трехчастные цветowe определения: «золотисто-зелено-серые прутья» («Веселый двор»).

Его взгляд улавливает переход одного цвета в другой, иногда — на большом расстоянии:

«...впереди... далекие горизонты июльских полей, пустынная желтизна которых переходит в чуть видных да-

лях в нечто прелестное, манящее, смутно-сиреневое...» («Мухи»).

«...до голубизны бледный весенний снег...» («Митина любовь»).

Уже в «деревенско-суходольском» цикле Бунин начал прибегать в передаче оттенков к сочетанию цветowych глаголов с цветовыми определениями-наречиями. У позднего Бунина это прием постоянный:

«...мертвенно-бледно зеленела равнина хлебов...» («Суходол»).

«...лилово чернели пашни...» («Игнат»).

«...равнины спелых ржей... розово желтели...» («При дороге»).

«Черно сереют инеем леса» («Последняя весна»).

«...красновато желтело вечернее солнце...» («Солнечный удар»).

«В окна, сквозь темные ветви старого хвойного палисадника, глянул далекий закат, оранжево догоравший в тучках» («Исход»).

«Обостренное ощущение Всебытия» подсказало Бунину еще один прием — сочетание осязательных эпитетов-наречий со световыми глаголами:

«...над равниной, влажно зеленеющей всходами... засинел воздух» («Кастрюк»).

«Сумрак мягко синел в парке...» («На даче»).

«...горячо... белело шоссе...» («Иудея»).

«...поднимался... месяц... на сухой синеве небосклона» («Захар Воробьев»).

«...холодно зажигался газ в фонарях, тепло освещались витрины магазинов...» («Чистый понедельник»).

Вместо привычного «Блестела недавно побеленная печь» Бунин, по-своему расставляя слова, достигает ощущения большей свежести краски:

«...печь... ново блестела мелом...» («Темные аллеи»).

Так же осязаемы — благодаря тому же приему — у Бунина и звуки:

«...сухо трещат кузнечики...» («На хуторе»).

«...тарангас влажно шуршал...» («Суходол»).

«...сад шумел порывисто и уже по-осеннему холодно» («Ночной разговор»).

«...мокро шумело по крыше...» («Митина любовь»).

Бунин видит контрастные сочетания красок. Но от его взгляда не укроется контраст и в одном каком-нибудь свете:

«Лунный свет... падал на лежанку и озарял ее странно, *яркую бледностью*» («Новый год»).

«...золотая вода *сумрачно светилась* у берега...» («В такую ночь»).

Краски у Бунина пылают, горят и движутся:

«Пятна света на снегу в сумраке палисадника горели зелено» («Игнат»).

«...просторно белел... двор, и свежая колея, прорезанная по нем санками... розово сверкала» (там же).

«Во всех окнах зелено и остро искрились обледеневшие нижние стекла» (там же).

От многокрасочных бунинских пейзажей у читателей не рябит в глазах, потому что каждая краска у него не вписана в природу, а подсмотрена у нее:

«Изумрудные льдины лежали вокруг темно-лиловой проруби... Солнце скрывалось... но оконца изб и кресты церкви на противоположной... стороне еще горели лучистым золотом.

Глубокие январские снега, огромные снежные шапки на избах атели. Красновато чернел и сквозил... сад, густо и свежо темнели сосны... Дым из труб... поднимался в чистое зеленое небо фиолетовыми столбами» («Птицы небесные»).

«...хорошо проснуться до солнца розовым росистым утром, среди матово-зеленых хлебов, увидеть вдаль, в голубой низменности, весело белеющий городок...» («Деревня»).

Для большей наглядности Бунин включает в цветовые определения металлы, минералы, жидкости, ткани, плоды:

«Бледное, металлически-зеленое поле овсов мелькнуло... на чернильном фоне...» («Деревня»).

«...чернильный мрак» грозовых туч («Божье дерево»).

«...купоросно ярка зелень сада» (там же).

«...безоблачное небо становилось грифельным» («Деревня»).

«Оловом поблескивали залитые дождем дороги» (там же).

«Всюду налило свинцовых луж...» (там же).

«...жестяное зелено-белое пламя» молний («Божье дерево»).

«Справа шли обрывы... цвета пемзы» («Море богов»).

«Море... темно-железистого цвета» («Велга»).

«...бутылочно-зеленая льдина» («Весенний вечер»).

В «Стране содомской» залив синее «тускло, керо-синно...».

В «Петлистых ушах» тянется цепь «винно-красных трамвайных огней...».

«Нет ничего страннее и прекраснее внутренности леса в лунную ночь и этого белого шелкового блеска березовых стволов в его глубине...» («Натали»).

«...гранатно краснеет и густо синее узкое окно...» («Старый порт»).

Уплотняя фразу, Бунин иногда довольствуется для определения цвета одними названиями металлов, тканей и т. д.:

«...пурпур, пепел и золото облаков» («Братья»).

Золотистый свет солнца и золотистый свет молнии сжимаются в «золото»:

«...золото глядело... из-за... облаков...» («Грамматика любви»).

«Всюду вокруг нас, по матово-стальным медленно перекатывающимся волнам... текло, переливалось, блистало золото...» («Воды многие»).

«...дорога впереди на мгновение озарилась золотом...» («Три рубля»).

Бунин задает работу читательскому воображению. Он заставляет читателя представить себе какой-либо предмет, потом мысленно окрасить его, а иногда и привести в движение — для того, чтобы он увидел картину природы как бы воочию:

«...алой сталью блестела река...» («На даче»).

«...небо... стеклянно-зеленое...» («Мелитон»).

«Снежные поля блестили золотой слюдой...» («Без роду-племени»).

Море «развертывалось безграничной равниной нежно-зеленой, отчасти сиреневой стали...» («Надежда»).

«...начинается зелено-оловянное гороховое поле» («Веселый двор»).

В «Море богов» вода — «мраморно-голубая». Мрамор сменяется прозрачным «зеленым хрусталем».

В «Тени птицы» вода светит «густым сине-лиловым маслом».

«...иллюминаторы... отражались в воде струистыми золотыми столбами...» («Поздний час»).

В «Иудее» Бунин сравнивает высокий, заслонивший полнеба хребет Моавитских гор со «стеной нежно-фиолетового дыма». От читателя требуется представить себе дым, окрасить его в необычный цвет и мысленно

сравнить со стеной, и тогда ему откроется своеобразие именно этого горного хребта.

«Давно потонула в черном бархате долго переливавшая алмазами цепь огней Коломбо» («Братья»).

Расплывчатую и уже потускневшую от частого употребления «мягкую темноту ночи» Бунин заменяет осязаемым «черным бархатом».

Бунинское восприятие света все усложняется. Зрелому Бунину важно отметить, откуда ложится и падает свет. В «Деревне» он показывает лица жениха и невесты, «золотисто освещенные *снизу* свечами» (оба держат свечи в руках); во время пожара «розовыми трепетными кубами стояли над двором в высоком небе облака, освещаемые *исподу*» («Пожар»); «...на рассвете... озолотилась *против солнца*... вершина Монте-Соляро...» («Господин из Сан-Франциско»); «...за окнами был сад, освещенный солнцем *в упор*» («Зимний сон»); «...солнце... *косо* заглядывает в окно, выходящее в сад...» («К роду отцов своих»).

Бунин не ограничивается указанием на двухсветность вечернего неба. Для того чтобы читатель составил себе полное представление о небе именно в эту минуту, ему надо видеть, как распределяется свет:

«Хвоя палисадника сухо темнела на прозрачном, *сверху* зеленоватом, *ниже* шафранном море далекого запада» («Исход»).

Бунин не отказывается от оценочных и эмоциональных эпитетов, но они у него редки (особенно у зрелого Бунина), а кроме того, в вещественном контексте, среди цветов, запахов, звуков, линий, они приобретают конкретность, они усиливают, сгущают изобразительность описания:

«...дивной красной звездой засветился огонек в карулке...» («Мелитон»).

«...тоскливая аспидная муть» сумерек («Туман»).

«Место ровное, голое, улица широкая, а направо и налево бледно-голубые мазанки с квадратными глиняными трубами, такие молчаливые и грустные в этот поздний час долгой лунной ночи» («Белая лошадь»).

С колокольни падали «все строже густевшие» звуки («Жизнь Арсеньева»).

«...вся комнатка стала развратно пахнуть сладостью дешевого мыла и розовой пудры» («Апрель»).

Бунин развивал в себе не только ощущение слова, его веса, объема, звучания, аромата, вкуса, цвета, не

только ощущение ритма фразы, но и довел до совершенства искусство охватывать на коротком синтаксическом пространстве основные свойства явления.

«Снег, местами атласный, местами хрупкий, как соль, рассыпчатый и все твердевший от мороза, визжал и хрустел при каждом, самом осторожном шаге» («Игнат»).

Читая это описание, мы воспринимаем снег и на взгляд, и на слух, и на ощупь.

Многие критики писали о «пахучести» прозы и поэзии Бунина. Это сделалось общим местом в статьях о нем. И точно: обилие запахов у Бунина необычайно. Определяет же он их, как и цвета, как и звуки, по-своему и неизменно попадает в цель:

«...чувствую холод и свежий запах январской метели, сильный, как запах разрезанного арбуза» («Сосны»). Это сравнение обратило на себя внимание Чехова¹.

Воздух — «прохладный, миндальный, полевой...» («Подторжье»).

Ливень пахнет «огуречной свежестью и фосфором...» (« Степа »).

Весна, весна! И все ей радо.
Как в забытьи каком стоишь
И слышишь свежий запах сада
И теплый запах талых крыш.

(«*Бушует галая вода...*»)

С поля пахло рожью и дождем...

(«*Нынче ночью кто-то долго пел...*»)

Дым

...смешан с холодом воды,
Он пахнет медом и ванилью,
И вами, белые сады,
И кизяком, и росной пылью.

(«*Шипит и не встает верблюд...*»)

О запахе ландыша:

...навек сроднился с чистой
Молодой моей душой
Влажно-свежий, водянистый,
Кисловатый запах твой!

(«*Ландыш*»)

Всюду свои запахи: в мещанском домишке уездного города пахнет сапожным товаром, геранью и гнилью («Пыль»); в сельской лавочке — маринованными сельдями, ситцами и хомутиной («Ермил»); в ресторане —

¹ См.: Бунин И. А. Из записной книжки.

сигарами, шампанским и жареными рябчиками («Князь во князьях»). А какая пряная смесь запахов в Коломбо («Братья»): тут и густые сладкие ароматы вечноцветущих садов, запахи камфары, мускуса, бананов, а от земли исходит запах нефти, к которому примешивается другой — так пахнет теплый от размола кофе. А от Захара Воробьева шел «ржаной запах степняка, смешанный с запахом дегтярных... сапог, с кисловатой вонью дубленого полушубка и мятным ароматом нюхательного табака...» («Захар Воробьев»).

Жизнь природы, как мы знаем, неотделима для Бунина от жизни страны, от его собственной жизни и вместе с тем самоценна. Вот почему прямолинейный антропоморфизм в общем Бунину-прозаику чужд. Гуще, чем где-либо, антропоморфизм в «Перевале» и в «Эпитафии», но в этих этюдах весь пейзаж, построенный на гранитном основании реальности, символичен:

«Бор... сонно гудит...» («Перевал»).

«...туман воцаряется... зная, что пришел его час...» (там же).

«Осень приходила к нам светлая и тихая... убирала... березу в золотой убор. А береза радовалась...

...осень сбрасывала с себя кроткую личину» («Эпитафия»).

«— Ни души! — сказал ветер, облетев всю деревню и закрутив в бесцельном удалстве пыль на дороге» (там же).

У зрелого Бунина антропоморфичные образы почти исчезают.

«Дремал сумрачный мартовский туман над серыми снегами полей...» («При дороге»).

Сам по себе маловыразительный, уже стершийся в подобных описаниях глагол «дремал» — в данном контексте глагол «проходной». Гораздо существеннее, что туман по-мартовски сумрачен, что снега по-весеннему серы, что «уже слышно в тумане волнуемое карканье первых грачей», что «капали капли», что дремавшие куры «вдруг начинали тревожиться, кудахтать сквозь дремоту» — именно эти детали в совокупности создают картину ранней весны.

Очеловечивая природу, Бунин проявляет такую поразительную тонкость восприятия, что его субъективные ощущения утрачивают субъективность — они как бы становятся реальными свойствами явлений. И мы ловим себя на том, что и мы придавали им точно такие же черты:

«Черной равниной лежит до прозрачного горизонта море... Волны с ночной неприветливостью плещут в каменные глыбы...» («Старый порт»).

Ранней весной — «лес молчит, но это молчание не прежнее, а живое, ждущее» («Сосед»).

Бунин переносит настроение героев на природу, только когда изображает их в минуты сильного волнения. В душе у того, кто повстречался на большой дороге с девочкой-цыганкой, эта случайная, мимолетная встреча оставляет глубокий след. Рассказ свой он заканчивает так:

«И в запахе росистых трав, и в одиноком звоне колокольчиков, в звездах и в небе было уже новое чувство — томящее, непонятное, говорящее о какой-то невознаградившей потере...» («Костер»).

Увидев лежавшего на столе мертвого отца и крышку гроба, Митя «вдруг почувствовал: в мире смерть! Она была во всем: в солнечном свете, в весенней траве на дворе, в небе, в саду...» («Митина любовь»).

А когда в жизнь Мити вошла любовь, то каждое утро, стоило ему проснуться, «восторгом и ужасом» пронзала его мысль о Кате, от которой все не было писем:

«Утреннее солнце блистало ее молодостью, свежесть сада была ее свежестью...»

Но и — употребляя тютчевское выражение — «разлад» между человеком и природой у Бунина возникает тоже в мгновенья, особенно для человека тягостные:

«Мне было тоскливо, несказанно тоскливо, а вокруг меня все замирало от полноты счастья, — в садах, в степи, на баштанах и даже в самом воздухе и густом солнечном блеске» («В августе»).

Девушка, от лица которой ведется рассказ в «Холодной осени», проводила жениха на войну:

«Глядя вслед ему, постояла на крыльце в том отупении, которое всегда бывает, когда проводишь кого-нибудь на долгую разлуку, чувствуя только удивительную несовместимость между нами и окружавшим нас радостным, солнечным, сверкающим изморозью на траве утром» («Холодная осень»).

В приведенных примерах все сказано прямо — нам не для чего всматриваться в подтекст. Но порой Бунин применяет более тонкий и сильнее действующий прием. Он не анализирует настроение героев, никак его не определяет — мы сами должны почувствовать его в пейзаже.

В «Жизни Арсеньева», в конце четвертой ее книги, Арсеньев внезапно переносит нас из России на юг Фран-

ции. После русского степного, полевого, лугового, речного, приветного и разымчивого раздолья мы вдруг попадаем в какой-то угрюмый, колючий мир:

«Поднимающийся мистраль... волнует жесткую и длинную листву пальм, сухо, знойно-холодно, точно в могильных венках, шелестит и шуршит в ней...

Весь день мистраль, острый шелест пальм...

...в смутном и холодном, розово-синем восточном небе, надо всем мертвенно царят снежные хребты Верхних Альп, уже гаснущие, сумрачно-малиновые, всему живому бесконечно чуждые, уходящие в свою дикую зимнюю ночь, снизу уже до половины потонувшие в сизой густой мгле. Сурово, холодно посинело к ночи море под ними...»

Арсеньев ни слова не говорит о том, как ему здесь тоскливо и бесприютно¹. Эту его тоску мы ощущаем сквозь пейзаж, сквозь резчайший контраст между картинами родины, одна за другой прошедшими перед «взором памяти» Арсеньева, перед мысленным взором читателя, и холодной картиной чужбины.

V

Внимание Бунина-портретиста привлекает к себе каждая черточка в лицах героев, их телосложение, их прическа, их одежда и обувь, их движения. Эта обстоятельность в описании внешности (преимущественно внешности главных действующих лиц) роднит портретную живопись Бунина с портретной живописью в литературе XIX века. Но на этом сходство и кончается, как кончается сходство бунинского пейзажа с пейзажем минувшего века на том, что Бунин проводит природу не сквозь восприятие действующих лиц, а сквозь свое, авторское восприятие. Своеобразие Бунина-портретиста — в меткой необычности определений и сравнений всего облика человека или отдельных его черт.

Губернатор похож на «длинного и чистого покойника в белых штанах с золотыми лампасами, в шитом золотом мундире и треуголке...» («Деревня»).

¹ В издании 1930 г. после зауспокойного песнопения: «...вожде- ленное Отечество подаждь ми...» было: «И я опускаюсь на колени и, сжимая зубы, страстно плачу...» В дальнейшем Бунин, видимо полагая, что и так все ясно, опустил эту фразу.

Мозжухин похож лицом на «отражение в самоваре...» (там же).

Директор гимназии из «Жизни Арсеньева» похож на гиену.

Портрет Дениски из «Деревни» поначалу совсем прост. Кажется, так мог бы изобразить его любой сколько-нибудь наблюдательный писатель:

«Ростом он не вышел, ноги его, сравнительно с туловищем, были очень коротки. Теперь, при низкой талии и сбитых сапогах, ноги оказались еще короче». А чуть ниже мы читаем, что волосы у Дениски были «мышинного цвета», и это уже чисто бунинское виденье.

У Юшки из «Суходола» волосы «красно-бронзовые».

У молодого рикши из «Братьев» «черно-синие конские волосы».

У художника «длинные серо-зеленые волосы...» («Безумный художник»).

У женщины из «Огня пожирающего» волосы «ореховые».

У цыганки-хористки «плоские дегтярные волосы» («Генрих»).

У хозяина речного трактира волосы «толстые» («Речной трактир»).

У лавочника из рассказа «Ермил» глаза «кофейные».

У женщины из «Камарга» «губы, двигавшиеся над белыми зубами, были сизы, синеватый пушок на верхней губе сгущался над углами рта... Глаза, длинные, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя...».

Глаза англичанина «глядели из угольной тьмы бровей и ресниц...» («Братья»).

У героини рассказа «Чистый понедельник» «черные, как бархатный уголь, глаза...».

Эпитет «бархатный» указывает одновременно и на отлив, и на мягкость цвета.

Глаза человека Бунин уподобляет глазам самых разных представителей фауны, порой даже экзотичной:

«Я тотчас вспомнил глаза Кузьмина, — бойкие, дерзкие, какие-то пестрые, цвета пчелы...» («Жизнь Арсеньева»).

У Махора взгляд — «бараний, белый» («Ермил»).

Учитель «отвел вбок кабаньи глазки...» («Старуха»).

В этюде «Последняя весна» встречается баба «с глазами гремучей змеи».

Бунин дает чертам лица не только конкретные, но

и эмоциональные определения, и одно такое определение освещает все лицо, передает его выражение: в Клашу был влюблен молодой законоучитель с «большими пугливыми ресницами» («Клаша»).

Так же своеобразен Бунин-анималист:

«Над двором — синее в редких крупных звездах небо... И старые, косматые белые лошади, дремлющие в этом свете, кажутся зелеными» («Снежный бык»).

Но здесь смелость художника умеряется глаголом «кажется». В рассказе «Игнат» Бунин устраняет оговорку: глаза собак «горят парными красноватыми изумрудами».

Писатели знают по себе, как трудно воссоздать движения — движения людей, животных, птиц, предметов, стихий. И, пожалуй, чем проще движение, тем труднее подыскать верно отражающее его слово.

Бунин всякий раз останавливает свой выбор на том единственном глаголе, который необходим именно в данном контексте.

«...Танька... *сързывала* с печи...» («Танька»).

«...баба режет на ломти краюшку хлеба, *вдавливая* ее себе в грудь» («Сказка»).

Парашка «пряла: сучила, *доила* нитку левой рукой...» («При дороге»).

Море «широко *взлиывалось* на берег» («Велга»).

Для большей отчетливости Бунин определяет действие с помощью эпитета-наречия:

«...петух, сильно и *выпукло* захлопав крыльями, зарорал в сенцах хриплым басом» («Мелитон»)¹.

В иных случаях Бунин предпочитает показывать не последствия действия, а само действие. У него не бурьян шуршал от дуновения ветра, а «ветер шуршал прошлогодним бурьяном» («Святые Горы»).

«Южный ветер шумел в деревьях на бульварах, колебал пламя редких газовых фонарей на перекрестках и скрипел вывесками над дверями запертых лавок» («Осенью»).

«Ветер торопливо шуршал и бежал, путаясь в кукурузе... Снова куда-то мы свернули, и ветер сразу изменился, стал влажнее и прохладнее и еще беспокойней заметался вокруг нас» (там же).

¹ Недаром Бунин в письме к редактору «Журнала для всех» Миролюбову (1901) выражал сожаление, что слово «выпукло» в журнальном тексте пропущено.

Вообще Бунин любит активные формы. Вместо «В воздухе похолодало» он скажет: «Чистый весенний воздух холодел...» («Без роду-племени»).

«Зарница вспыхнула и погасла, и после ее вспышки стало еще темнее».

Это — графарет. Бунин с помощью метафоры выразится свежей и динамичней:

«Голубоватая зарница блеснула смелее, неожиданней, раскрыла все небо, всю глубину сада... и вдруг залила все... чернотой...» («Деревня»).

«Улица блестела стеклами» («Белая лошадь»).

«...с круч, сумрачно синевших сосновыми лесами, серым дымом спускалась зима» («Маленький роман»).

«...поле... бежало быстрой дымящейся зыбью поземки» («Птицы небесные»).

Бунин показывает действие и через движения, как оно вызывает в окружающей среде.

По ржаному полю бежит собака. Временами она пропадает во ржи, «только по волнистой линии, струящейся за нею, видно, где она», — добавляет автор («Далекое» — «Сон Обломова-внука»).

Бунин улавливает кажущиеся, иллюзорные движения.

Поезд трогается: «...металлически-лучистый блеск фонарей проходит по стеклам вагонных окон» («Новая дорога»).

Взгляд из окна вагона: «...кажется, что стволы деревьев трепещут и сливаются, а весь перелесок идет кругом: ближние деревья, трепеща, бегут назад, а дальние постепенно заходят вперед...» (там же).

Во время качки «берег со всеми своими обрывами, садами, пиниями, розовыми и белыми отелями и дымными, курчаво-зелеными горами летал за окном вниз и вверх, как на качелях...» («Господин из Сан-Франциско»).

Точен Бунин и в определении самих звуков, и в определении того, что нам слышится в них:

Паровоз «сипел горячим паром» («На чужой стороне»).

«...сверчок с грустной беззаботностью запел на стене...» («Господин из Сан-Франциско»).

Там и сям разбросаны у Бунина наблюдения, свидетельствующие о его психологической чуткости.

Проводы на вокзале:

«Наступают те неприятные минуты разлуки, когда сказать уже нечего, улыбки делаются фальшивыми, и время начинает идти страшно медленно» («Новая дорога»).

«...простые, спокойные голоса Кошеля и Молодой показали ему (Кузьме. — *Н. Л.*) так беспощадны, чужды и странны, как всегда кажется беспощадна, чужда и странна больным обыденная жизнь здоровых» («Деревня»).

«...ведь все мы говорим «не знаю, не понимаю» только в печали; в радости всякое живое существо уверено, что оно все знает, все понимает...» («Сны Чанга»).

Бунин-психоаналитик нередко заменяет подробное описание сложного душевного состояния столкновением психологических контрастов, не боясь их резкой оксюмороничности, как не боится он ее и в описании внешности и движений («Тихо и греховно сняют иконописные глаза...» — «Сестрица»; «Композитор плясал... свирепо и восторженно» — «Ида»).

Эмиль из рассказа «Сын» в обществе «старался быть порой изящно-дерзким, порой презрительно-рассеянным...».

Таня замирала от «радостного страха» («Таня»).

«Я чувствовала себя почти мучительно счастливой» («Неизвестный друг»)¹.

Митя «болезненно счастлив...» («Митина любовь»).

Герой рассказа «Чистый понедельник» после каждого свидания с любимой девушкой испытывает «восторженное отчаяние».

Писатель расслышал контраст в голосе лирника Родиона, сказывавшего псалму о девочке-сиротке, которую обидела «злая мачуха».

Родион доходит до «картин возмездия».

«— Посилае Христос-бог Янголів от себе, — сказал он торжественно, чистым и звонким голосом. — Візьміть ту сірітку до ясного небе, посадіть сірітку у світлому раю, у господа бога, у честі і славі.

И со скрежетом и звоном лиры далеко разлил свой зазвеневший от *радостного гнева плач*:

Посилае бог з пекла
По злую мачуху...»

(«Лирник Родион»)

¹ Ср. «безнадежно-счастливый вопль» песни, доносящейся из духана в «Кавказе».

Бунин долго не ставил перед собой цели — отчетливо индивидуализировать речь крестьян. Его захватывала целостная, не расчлененная стихия крестьянского языка. В его повестях и рассказах речь крестьян свободна от малейшего налета литературности, книжности, за исключением тех случаев, когда этот налет нужен автору для большей сложности речевой характеристики или для придания речи комического оттенка. (Так, Алена из «Веселого двора» называет старика «скоропостижной» — в смысле: подвижной; Федот в «Ночном разговоре» козью морду почтительно именуется «личностью»; гробовщик в миниатюре «На Базарной» ручается за «полную солидарность» гроба, путая солидарность с солидностью, прочностью). Это подлинно крестьянская речь, с явственно обозначенными приметамы говора средней полосы России, но без примет индивидуальных.

Прочитав сказовую новеллу Сергеева-Ценского «Сливы, вишни, черешни», мы запоминаем не только то, о чем повествуют Максим, Лука и Алексей, но и то, как каждый из них изъясняется, потому что у каждого из них свой речевой и интонационный строй. Особым строем речи отличается Соколинец из одноименной сказовой новеллы Короленко от Убивца из его же одноименной сказовой новеллы. Их речь звучит для нас по-разному, хотя оба они сибиряки. А от сказовой новеллы Бунина «Ночной разговор» у нас остается общее впечатление крестьянского просторечия. В «Ночном разговоре» любой из рассказчиков мог бы сказать «грузинт», «протери-убытки», «дён» (дней), «конопям» (коноплям), «попанется», «исделается», «кажись», «вспрашиваю», «слаже» (слаще), «из-за козе», «неудобство... та», «молоко отличная», «такая зло». Федот говорит: «наконец того», но так же выражается и Сверчок из одноименной, тоже сказовой новеллы.

Сверчок говорит: «альни» (так что даже), но и баба в «Весеннем вечере» поет:

Ппайду плясать,
Альни пол хрустит...

«Стюдень», «челюсь», «заместо», «в отделку», «вроде как» — все это мог бы повторить за Сверчком кто угодно из бунинских крестьян.

Бунин с наслаждением воспроизводит орловско-калужско-тульскую фонетику. «Да будя вам бряхать-то!» — кричит в «Веселом дворе» Алена. «А рожна ня хочется?» — огрызается она же. «Тебе вон на кладбишшу поместье давно готова!» «Тебе» мы услышим потом в «Ночном разговоре». А Шаша («Я все молчу») поет «духовный стих»:

Михаил Архангял
Тварь земную поморить,
Он вострубить в трубы,
Возглаголить людям...

И только отдельные выражения срastaются в нашей памяти с теми, кто их произносит:

«...росту в том солдате не боле двух аршин, а силы — и на двух вшей не хватит...» — говорит Буравчик в рассказе «Сила».

«У меня, брат, денег хватит... Я их хладнокровно проживаю... В год по лошади пропиваю, по хорошему барану прокуриваю...» — говорит мужик в «Весеннем вечере».

«Раньше и тучки не те были, все зайчики да кусточки, а теперь облако грубое пошло...»

Это говорит лицо эпизодическое — соседка Аверкия из рассказа «Худая трава», но благодаря этой образной реплике ее не забудешь.

А главное действующее лицо этого рассказа, Аверкий, утешал свою старуху:

«— Ничего, ты не бойся, я удобно (то есть тихо, никого не побеспокоив. — *Н. Л.*) помру».

Если бы это была одна-единственная реплика Аверкия, то и тогда он не выпал бы у нас из памяти.

В «Сверчке» сказ крестьянина, по прозвищу которого озаглавлена новелла, — крестьянина, по-видимому, из Орловской губернии, — лексически однослоен. Его речь не испытала на себе чужеродных влияний. От рассказа Сверчка наша память хранит, как он тщетно пытался спасти замерзавшего сына. Мы составляем себе представление о нем по тому, как он ведет себя в трагических обстоятельствах. И рассказывает он картинно, но так мог бы рассказать и Аверкий из «Худой травы».

Впервые Бунин четко индивидуализировал речь действующего лица — до «Сверчка» — в «Хорошей жизни»,

но это речь не чисто крестьянская, а с примесью уездно-мещанской.

«Хорошая жизнь» — сказовая новелла в чистом виде, без авторского обрамления. Настя с неосознанным, обезоруживающим цинизмом рассказывает о своей «хорошей жизни» неизвестно кому, никто ее не прерывает. И вот это сказ неоднослойный. Здесь Бунину открыл дорогу Лесков своей «Воительницей». Но между двумя рассказами та существенная разница, что лесковская мещанка Домна Платоновна — петербурженка, и она вставляет в свою речь слова, которых она наслушалась в «благородных семействах», впрочем, подчас немилосердно перевирая их. А рассказчица из «Хорошей жизни» — простая крестьянка, сравнительно недавно переехавшая из села в уездный город. Вот почему в сказе Домны Платоновны наряду с просторечием, подчас — смачным («сволочь», «сфендрил»), наряду с народными этимологиями («живут откровенно» — в смысле: не запирая дверей), поговорками («пригонит нѹжа и к поганой луже», «горе одного рака красит»), мы встретим и выражения, заимствованные в иной социальной среде, но, как правило, искаженные: «...хватить меня по наружности и отпечатала...»; «...она в своем марьяжном интересе...» (вместо: беременна); «карамболь» (в смысле: разлад), «амуриться», «амант», «грандеву», «помрачение смыслов», господин «вояжный» (вальяжный). И прозвище, которое ей дали: «Домна Панталоновна», — это этимология не просторечная.

Настя из «Хорошей жизни» еще не успела наслушаться «господских» речей. У нее много от крестьянского языка, от крестьянского произношения: «альни», «стыдь» (холод), «как ни мога», «почесть», «ай» (в смысле: «да разве...»), «салаш». Такие формы, как «помереть», «квартира», «некуды», «чтой-то», «откладает», «ослобонить», «найтить», «вьющие», «вся состоянье», «об сыну», «ей (вместо: ее) боялась», «потому как», ударения: «осталась», «случаем» — употребляло и городское мещанство, главным образом — уездное. Язык крестьян и язык уездно-городских мещан — это были постоянно сообщающиеся сосуды. У мещанства Настя позаимствовала, прежде всего, язык деловой, определения рода занятий: «недвижным имуществом владаю», «под меня подписал» (мне завещал), «человек кредитный» (состоятельный), «проценты», «барышня-проститутка». «Проценты» она могла слышать и в деревне, но в ее речевой

обиход это слово с таким ударением вошло в городе, когда Настя стала ворочать делами.

И от плодов уездно-мещанской музыки Настя уже вкусила:

Пойдем, пойдем поскорее
С тобой польку танцевать,
В танцах я могу смелее
Про любовь свою сказать...

Нрав у Насти пылкий, и это отражается на ее языке — он вносит в него повышенную экспрессию: «...дверью грохнул — и был таков»; «...слышу шум, крик, думала, его холят, да в овраг и зашуршала...»; «А он, убогий-то, возьми, говорю, да и повесься!»; «Я не стерпела — и себе!».

Впервые Бунин создает образ крестьянина преимущественно средствами прямой речи в поздних новеллах — «В саду» и полудневниковом-полусказовом «Божьем древе». Мы слушаем липецкого мещанина Ивана Василича Чеботарева («В саду») — и так и видим сметливого, дальновидного, понатершегося около самых разных людей, наблюдательного (эту черту с самого начала отмечает в нем автор) человека в годах. И говорит он как никто, кроме Ивана Василича Чеботарева, никогда не говорил.

Он так заключает рассказ о ералаше у него в доме:

«...горе от ума Грибоедова, видимое дело. А я этого не могу, я человек эластичный, у меня от этого шум в ушах делается».

О солдате: «У него в ранце карты, планы всякие, прејскуранты...»

Он — мастер портретной живописи. Прислугу свою, молодую девку, он описал в одной фразе: «Морда сиськой, сама как мясопотам какой».

«Мясопотаму» позавидовал бы и Лесков.

И прибаутки у него все какие-то особенные, не затрепаные:

«...зачитаешься — в кармане не досчитаешься», «печалиться — хвост замочалится».

А у соседа-начетчика он понабрался церковнославянизмов: «велбуд», «скимен», «вретище» — и так и сыплет ими. И тут же в доказательство того, что «сумасходный мы народ», приводит на память частушку, которую пел под гармошку ехавший с ним по одной дороге пьяный: «Ох, разорю усе именье, сам заруюсь у камня!»

Речь Ивана Василича, как и речь Насти, как и речь

Арсенича из «Святых» — это то, что на языке химиков называется химическим соединением.

По словарному составу самая сложная из сказовых новелл Бунина — «Святые».

Бывший лакей Арсенич, раза два-три в год приходящий из деревни повидать своих господ, пересказывает Жития святых и народные легенды барчукам, время от времени вставляющим короткие реплики и задающим ему вопросы.

Фон его сказа — крестьянское просторечие. Он говорит: «тверезый», «спать ляжу», «рад-радехонек», «таким побытом».

На этот фон Бунин накладывает две краски. Арсенич — грамотный, Арсенич — книгочей: он начитался старинных романов из великосветской жизни и позаимствовал отдельные выражения и обороты речи у бар. Отсюда у него — «отменная красавица и бездушная кокетка», «молодой и прелестный граф», «бесподобным черепаховым гребнем», «стала negliжировать своими обязанностями», «зачала ее всячески мальтретировать».

Любимая его книга — Жития святых, которые он на свой лад пересказывает детям, мешая житийный язык с языком романов и с языком старых бар. От Писания и Жития у него тавтология «тля тлит», «дивья тень», «восскорбели», «возвеселился духом», «обуреваем страстями», «мечное сечение». Однако обоюдоострый меч превращается у него в «обоудный», а в святом Вонифатии больше всего пленяет Арсенича его «кураж».

Образ старого светского шаркуна и *causeur*'a¹ Алексея Алексеича («Алексей Алексеич») выявляется не в его поступках. Он и по внешности — «без особых примет». И в приемной у доктора ведет себя подобно многим другим:

«— Разденьтесь, пожалуйста...

И Алексей Алексеич покорно, даже как-то угодливо, униженно, торопливо и очень неловко стал трясушимися руками стаскивать с себя пиджак, жилет, развязывать галстук, отстегивать запонки...»

Он раскрывает себя в своей неумолчной светской болтовне, которую он пересыпает цитатами. Кого и что он только не цитирует: тут и «Евгений Онегин» («Как Чацкий, с корабля на бал»), и «Житие протопopa Аввакума» («...вся сия внешняя б... ничто же суть»), и Крылов

¹ Здесь: болтун (*фр.*).

(«что за счеты»), и стихи, приписывавшиеся Третьяковскому («стрекочущу кузнецу...»), и Жития святых, и подделка под них, и народные поговорки и присказки! Характеризует его, нахватавшегося верхушек, именно эта цитатная мешанина.

Речь «Безумного художника» отражает его душевное смятение. Она полна восклицаний, то раздраженных, то извиняющихся, то иступленных:

«— Ну и убирайся к черту!»

«— А какой день! Боже, какой день!»

«— Это ужасно!»

«— Ах, как это досадно!»

«— А море! А бешеные качки!»

«— А какой был радостный свет!»

«— Ах, простите ради бога!»

«— Я напишу бессмертную вещь!»

«— Весь мир должен узнать и понять это откровение, эту благую весть!.. Слышишь? Весь мир! Все!»

И об этой своей картине, которая чудится горячечному его воображению «благою вестью», «откровением», он говорит восторженно-гиперболически:

«— Я должен залить всю картину... таким ликованием ангелов... чтобы это было воистину рождением нового человека».

VII

«Из окна, через кусты, было далеко видно.

Поле молчало, лежало в бледной темноте. Воздух был сухой и теплый. Звезды в небе трепетали скромно и таинственно» («На хуторе»).

«Дождь стихал; холоднело; ветер гнал в холодном небе белесые космы туч. Над деревней, над голыми полями занимался новый скучный день...» («Учитель»).

«Было тихо, тепло, сыро и темно» («Деревня»).

Короткая, без ответвлений, фраза долго еще остается нормой для бунинского синтаксиса.

Разумеется, и у раннего Бунина встречаются относительно длинные периоды (начало очерка «На край света»). Но, во-первых, они у него немногочисленны; во-вторых, они все же не так длинны, как, к примеру, в «Братьях»; в-третьих, они далеко не так сложны. Это — здания без пристроек и «боковуш».

Здания с множеством комнат и переходов, с несколькими верандами и светелками высятся и ширятся уже за

«деревенско-суходольским» циклом, у автора «Братьев», «Господина из Сан-Франциско», «Снов Чанга», «Митиной любви», «Жизни Арсеньева», «Темных аллей».

У позднего Бунина мы тоже нет-нет да и натолкнемся на тревожную, торопливую фразу: «Горело далеко, за рекой, но страшно жарко, жадно, спешно» («Поздний час»). Однако долгий период у него преобладает. И тут, неведомо для Бунина, — ибо он, по его собственному признанию, долго не читал Пруста, — оказалось, что, как архитектор фразы, он избрал тот же самый путь, что и автор «В поисках утраченного времени». И когда я перевожу Пруста, я перечитываю позднего Бунина.

Период позднего Бунина, развертываясь, оцепляя краски, звуки, движения, образует цельную картину. Показательна в этом отношении фраза из «Снов Чанга»:

«Он (капитан. — *Н. Л.*) разделся, лег и погасил огонь, и Чанг, перевортываясь и укладываясь в сафьянном кресле возле письменного стола, видел, как бороздили черную плащаницу моря вспыхивающие и гаснущие полосы белого пламени, как по черному горизонту зловеще мелькали какие-то огни, как оттуда прибегала порою и с грозным шумом вырастала выше борта и заглядывала в каюту страшная живая волна, — некий сказочный змей, весь насквозь светившийся самоцветными глазами, прозрачными изумрудами и сапфирами, — и как пароход отталкивал ее прочь и ровно бежал дальше, среди тяжелых и зыбких масс этого довременного, для нас уже чуждого и враждебного естества, называемого океаном...»

Бунин время от времени прибегает к вводным предложениям: «...гуще и бодрей неслись извозчицьи санки, тяжелей гремели переполненные, ныряющие трамваи, — в сумраке уже видно было, как с шипением сыпались с проводов зеленые звезды, — оживленнее спешили по снежным тротуарам мутно чернеющие прохожие...» («Чистый понедельник»).

Но вводные предложения все-таки дробят читательское восприятие, запруживают его поток. Вот почему Бунин предпочитает причастные обороты, не страшась, как и Лев Толстой, их громоздкости. Если они способствуют цельности впечатления, он нанизывает их на нить фразы один за другим.

Вот описание ночной грозы в рассказе «Натали»:

«Все окна в столовой и гостиной оказались закрыты — я увидел это при том зелено-голубом озарении, в цвете, яркости которого было поистине что-то неземное,

сразу раскрывавшееся всюду, точно быстрые глаза, и делавшее огромными и видимыми до последнего переплета все оконные рамы, а затем тотчас же затоплявшееся густым мраком, на секунду оставлявшее в ослепшем зрении след чего-то жестяного, красного».

В данном примере причастные обороты выстроены в один ряд: что-то раскрывавшееся, делавшее, затоплявшееся, оставлявшее.

А в иных периодах — и таких периодов у позднего Бунина немало — почти у каждого причастия и деепричастия свое, особое направление, но связь между ними так крепка, что фраза не рассыпается:

«И все же я вошел в сумрак и ладан этой страшной залы, *испещренной* желтыми свечными огоньками, в черноту стоявших с этими огоньками перед гробом, наискось *возвышавшимся* своим возглавием в передний угол, *озаренный* сверху большой красной лампадой перед золотыми ризами икон, а внизу серебряным текучим блеском трех высоких церковных свечей, — вошел под возгласы и пение священнослужителей, с каждением и поклонами *обходивших* гроб, и тотчас опустил голову, чтобы не видеть желтой парчи на гробе и лица покойника, пуще же всего *боясь* увидеть ее» («Натали»).

В прозе Бунина нет ритмии, нет какофоний. Оттачивая свои произведения для новых изданий, Бунин истреблял самомалейшее неблагозвучие. (Он только, как почти все большие поэты и прозаики, не считал за грех звуковые сдвиги, вроде пушкинского «Слыхали ль вы...»). Он явно не придавал им значения.) Чувство звука у него такое же верное, как и чувство слова. Но его проза не напевна, как, хотя и по-разному, напевна проза Марлинского, Вельтмана, Гоголя, Тургенева, Короленко, Сергеева-Ценского. Лексические и синтаксические параллелизмы исполняют в прозе Бунина не мелодическую функцию, а скорей риторическую (слово для большей убедительности настойчиво повторяется — прием, характерный для ораторской речи¹) или психологическую.

В конце рассказа «В ночном море» анафорическое

¹ См. в рассказе «Косцы» о «дивной прелести» их песни (прием здесь тем более уместный, что, в сущности, это не рассказ, а «слово о косцах»: «Прелесть ее была в откликах... леса. Прелесть ее была в том... Прелесть ее была в том несознаваемом... Прелесть была в том, что все мы были дети своей родины... И еще в том была... прелесть, что эта родина... Россия... Прелесть была в том, что это как будто и не пение...»).

построение намеренно тягучих смежных предложений нагнетает чувство томительного однообразия:

«И, затерянный в этой круглой чернеющей равнине, маленький пароход тупо и неуклонно держал свой путь. И без конца тянулась за ним сонно кипящая, бледно-млечная дорога — туда, вдаль, где ночное небо сливалось с морем... И крутилась, крутилась бечева лага, и печально и таинственно что-то отмечал, отсекал порою тонкий звон: дзи-инь...»

Даже ранний Бунин в рассказах не от первого лица лишь изредка позволяет себе недолгие лирические отступления. (Исключение составляет концовка очерка «На край света».) Обычно это короткие восклицания, вопросы:

«Он легко, свободно вздохнул полной грудью. Как живо чувствовал он свое кровное родство с природой!» («На хуторе»).

В рассказе «деревенско-суходольского» цикла «Захар Воробьев» в восклицании от автора выражено настроение Захара:

«О, какая тоска была на этой пустынной, бесконечной дороге, в этих бледных равнинах за нею, в этот молчаливый степной вечер!»

«Сладко пахнет в Италии земля после дождя, и свой, особый запах есть у каждого ее острова!» («Господин из Сан-Франциско»).

Даже таких немногословных изъявлений авторского чувства мы в «объективной» прозе позднего Бунина считываем немного.

Бунин щедрее на вопросы и восклицания в «Жизни Арсеньева» и в путевых очерках «Воды многие», но и там и там повествование ведется от первого лица. Да и в «Жизни Арсеньева» и в «Водах многих» нет длительных отступлений, как нет и обращений к читателю. В «Позднем часе» тот, кто ведет рассказ, все время мысленно обращается к уже умершей любимой девушке, и это придает его рассказу покоряющую задушевность. Но к этому приему Бунин ни до, ни после «Позднего часа» не прибегал.

«Поля мои! Вот я стою среди вас один... Кричу вам, вы слышите?»

.....

Детство мое, любовь моя, вера моя! Смотрю на вас, на восток и на запад, а в глазах туман от слез. Это в детстве, что ли, в зеленом апрельском детстве, вы гля-

дели на меня таким бездонным взором, кротким и строгим?.. Откликнитесь!

Поля-страдальцы, мои поля, родина моя, я припал к сырой и теплой груди твоей и по-ребячески крепко, забыв обо всем, целую».

Это — из «Печали полей» Сергеева-Ценского.

Такого выливающегося из души зова к природе мы у Бунина-прозаика не услышим, и никогда бы он, в отличие от Сергеева-Ценского (роман «Обреченные на гибель»), не прервал повествование, чтобы поговорить с читателем о том, что существуют облака счастья, или о том, как хорош в чернолесье папоротник. Лиризм прозы зрелого Бунина — лиризм сокровенный, лиризм потаенный.

В сравнительном анализе приемов, употребляемых разными писателями, есть тот смысл, что такой анализ ярче выделяет стилевой принцип каждого из них. Но противопоставлять искусству Бунина искусство, допустим, Чехова, решать, кто из них «лучше», — занятие бесполезное. Сам Чехов с присущим ему метким юмором в разговоре с Буниным сказал: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую»¹. Еще меньше смысла в гадании: кому из них окажут предпочтение будущие читатели? Гадалки и знахари, как правило, оказываются плохими пророками. Нет, гадать мы не станем, — ни на бобах, ни на кофейной гуще, — лучше послушаем тех, чей неповторимый творческий облик уже вычеканился перед нами.

В 1957 году на пресс-конференции в Стокгольме Шолохов сказал:

«...больше всего на меня влияет Иван Бунин...».

А Константин Федин в речи на Втором Всесоюзном съезде писателей, состоявшемся в 1954 году, назвал Бунина «русским классиком рубежа двух столетий».

VIII

Бунин-прозаик надолго заслонил Бунина-поэта. А между тем вот что писал Брюсову Горький еще в 1901 году (4 или 5 февраля):

«С благодарностью извещаю, что получил прекрасную

¹ См.: Бунин И. А. Из записной книжки.

книжку стихов Бунина, коего считаю первым поэтом наших дней».

А еще раньше (в 1899 году) Горький в письме к Бунину, отметив в его стихах «огромное чутье природы», по поводу стихотворения «В поезде» восклицает: «Миленький мой, это и есть самая чистая поэзия».

Горький разглядел талант поэта-реалиста Бунина еще в пору его рассвета и залюбовался им.

В сборник большой серии «Библиотеки поэта» «М. Горький и поэты «Знания» (1958) включен Бунин. Составитель антологии С. В. Касторский имел для этого все основания. И дело не только в том, что Бунин помещал свои стихотворения в сборниках «Знания», — он печатался и в «Шиповнике», и в «Северных цветах». Дело не только в том, что Бунин посвятил «Листопад» Горькому. Бунин, поэт и прозаик, *плыл против* модернистско-декадентского течения — вот самое высокое соображение из всех, какими, вероятно, руководствовался составитель «знаньевского» тома «Библиотеки поэта».

Между поэзией и прозой Бунина есть прямые переключки:

Грибы сошли, но крепко пахнет
В оврагах сыростью грибной.

Это — из стихотворения «Не видно птиц...» (1889).

«Крепко пахнет от оврагов грибной сыростью...»

А это — из «Антоновских яблок» (1900).

...слышен треск подсохшего гороха...

Это — из стихотворения «Сторож» (1909).

«...осторожный треск пересохшего гороха...»

А это — из повести «Суходол» (1911).

«Кипящий снег» впервые встречается в рассказе «Велга» (1895): Море «как кипящий снег, рассыпалось с шипеньем...».

А в стихотворении «Полдень» (1909) вместо сопоставления — сливающая в одно снег и морскую воду метафора: ливиец сидит на носу корабля и «глядит на снег, кипящий в глубине». И в рассказе «Веселый двор» и в стихотворении «Льет без конца. В лесу туман...» *звенит* овсянка. В стихотворении «Невольник», как и в прозаическом очерке «Море богов», поверхность горы сравнивается с кожей бегемота. Косогоры в рассказе «Далекое» («Сон Обломова-внука») сравниваются со ржаны-

ми хлебами. А в стихотворении «В архипелаге» — «Пустынный мыс был схож с ковригой хлеба». В стихах Бунин тоже временами усиливает действенность явлений природы: ветер «сухой травой шуршит в кустах...» («Нагая степь пустыней веет...»); «Шатается в сухом бурьяне ветер...» («Бродяги»). И в стихах у него все четко и сквозисто: «...листва сквозит узором четким...» («Не угас еще вдали закат...»). Но дело совсем не только в этом «самоцитировании». Бунин-поэт и Бунин-прозаик — это единое целое, это две ипостаси единой сути. Бунин-поэт тоже любит уменьшительные определения цвета: «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...» (первая строка неозаглавленного стихотворения). Любит составные цветочные эпитеты: ¹ «черно-зеленый конус ели» («Сапсан»); «снежно-золотое поле» моря («Тень»); птица Вирь — «серо-аспидного цвета» («Вирь»); над землей восходит «зелено-серебристый» свет («Неуловимый свет разлился над землею...»); от созвездий Ориона исходит свет «серебристо-голубой» («Мороз»). Бунин-поэт тоже любит цветочные и звуковые контрасты: престол в костеле «озарен темно» («В костеле»); «тьма золотится» («На винограднике»); «Таинственно шумит лесная тишина...» (первая строка неозаглавленного стихотворения); «Тишина и звонкий холод на заре» («Первый утренник, серебряный мороз!..»). И в стихах Бунин привлекает все, что способно оказать помощь читательскому зрению, слуху, осязанию: «Леса на дальних косогорах, как желто-красный лисий мех» («Пустыня, грусть в степных просторах...»); нос корабля «в снегу взрезает синий купорос» («Полдень»); лунный свет «серебристым блеском ртути слюду по насту озарял» («Сапсан»); «атласный блеск березняка» («Зарницы лик, как сновиденье...»).

Стихотворение «Из окна» почти целиком построено на метафорах, почерпнутых из области тканей и украшений:

Ветви кедра — вышивки зеленым
Темным плюшем, свежим и густым...

На березах — серые сережки
И ветвей плакучих кружева,

А на кленах — дымчато-сквозная
С золотыми мушками вуаль...

¹ Иногда у него и в поэзии и в прозе попадают почти одни и те же эпитеты: «лиловая грязь» в стихотворении «Чибисы» и «черно-фиолетовая» грязь в «Деревне».

Блеск одного драгоценного камня и сам движется, и приводит в движение другие: «Забил буграми жемчуг, заklubился, взрывая малахиты под рулем» («Проводы»).

Бунин и в стихах, чтобы мы увидели переливчатость звездного сияния, окрашивает металл в какой-нибудь цвет: «Зеленым золотом горит звезда Кентавра» («Тезей») — или, чтобы нам бросилась в глаза прозрачность света, соединяет металл со стеклом: свет летнего дня, струясь в окно, ложится на клавишины «хрустальным золотом» («В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...»). Бунин и в стихах сочетает зрительные, звуковые и осязательные ощущения: «Трава в холодном серебре» («Еще от дома на дворе...»); шпиль церкви «горячим золотом трепещет и сверкает» («Вдали еще гремит, но тучи уж свалились...»); перед грозой по бурьяну пробегает «знойный шелест» («Последняя гроза»).

В стихах Бунина остро дрожат звезды, полыхают зори, вспыхивают зарницы, исхлестывают небесный свод молнии, мечется мрак, с диким воем крутится ветер, бегут травы, кусты, деревья, катится гул грома, падают с высоты струистые стены ливней, пылает солнце, горит земля, распахиваются морские бездны. Но апокалипсически грозное, буйное, сияющее, грохочущее переплетается у него с будничным, мягким и тихим. Одно оттеняет другое.

Как много у Бунина мелочей усадебной и деревенской жизни, отголосков деревенского трудового обихода!

На солнце светлая река
Трепещет радостно, смеется,
И гулко в роще отдается
Над нею ладный стук валька.

(«Еще от дома на дворе...»)

На кусты и на жнивье

лунный свет ложится,
Как льняные белые холсты.

(«Далеко на севере Капелла...»)

По дороге встречается старик. На нем «халат на ваге, шапка с собачьим острым верхом, сапоги...» («Степь»).

Впереди большак, подвода,
Старый пес у колеса...

Так начинается стихотворение «Цыганка».

Пора сенокоса. На дворе усадьбы катаются в сене

две пегие дворняжки. На конюшне пахнет навозом, сбруей, лошадьми («Сенокос»).

А как скромна, как обыденна в изображении Бунина русская весна!

Скучно в лощинах березам,
Туманная муть на полях.
Конским размокшим навозом
В тумане чернеется шлях.

В сонной степной деревушке
Пахучие хлебы пекут.

Там, среди улицы, лужи,
Зола и весенняя грязь,
В избах угар, а снаружи
Завалинки тлеют, дымясь.

Жмурясь, сидит у амбара
Овчарка на ржавой цепи...

(«Русская весна»)

Бунин-поэт не отворачивается от прозы жизни. Напротив, он вводит ее и в стихотворения, полные трагизма, и в стихотворения до жути таинственного колорита.

В «Песне» девушка-батрачка думает о том, что она будет ждать «рыбака, веселого человека» в погоду и в непогоду.

Не дождусь, с баштана разочтусь,
Выйду к морю, брошу перстень в воду
И косою черной удавлюсь.

Помышляя о самоубийстве, она не забывает, что надо будет честь честью «рассчитаться с баштана».

Герою лирической поэмы «Сапсан» все мерещится по ночам застреленная им птица. Ему кажется, что не к добру он ее застрелил. Ему чудится, что кто-то бродит под его окнами. На третью ночь он не выдерживает и выходит из дома. Чувство страха, которое испытывает человек перед чем-то загадочным, недобрим, роковым, все усиливается:

О, как была печальна ночь!

Даль над пустынными полями
Была таинственно светла.
Облитый этим странным светом,
Подавлен мертвой тишиной,
Я стал...

И в это мгновенье ему привиделся сидящий на снегу Сапсан. Поэт намеренно «снижает» это представшее

перед ним в странном свете видение, придав ему обличье не сказочной птицы, а самого обыкновенного стервятника, и характерную для птицы отнюдь не грозную позу. Эффект от «снижения» только усиливается — ведь Сапсан пугает человека именно своей обычностью:

...он дремал,
Седой, зобастый, круглоглазый,
И в крылья голову вжимал.

И был он страшен, непонятен,
Таинственен, как этот бег
Туманной мглы и светлых пятен,
Порою озарявший снег, —
Как воплотившаяся сила
Той Воли, что в полночный час
Нас страхом всех соединила —
И сделала врагами нас.

Так, на высокой волне медитативной поэзии, заканчивается поэма «Сапсан». Но Бунин не был бы Буниным, если бы не начал ее с подчеркнута прозаических деталей сельского пейзажа:

В полях, далеко от усадьбы,
Зимует просяной омет,
Там табунятся волчьи свадьбы,
Там ключья шерсти и помет.

Бунин-поэт показывает иные явления через прозаическую деталь, снимающую с него налет литературщины, налет тривиальной экзотики, под которым мы уже перестаем различать само явление.

Начало стихотворения «Стамбул»:

Облезлые худые кобели
С печальными, молящими глазами...

В литературе о Бунине отмечалось, что с годами он и в стихах и в прозе все сдержаннее выражает свое отношение к героям и к внешнему миру.

Как ясен зимний день! Как восхищают взоры
В безбрежной высоте изваянные горы, —
Титанов снеговых полярная краса!

(«Зимний день в Оберланде»)

Такие выражения восторга — одна из примет поэтики раннего, еще не вполне самостоятельного Бунина. Отголосок лирики Тютчева явственно слышится в четверостишии:

Как ты таинственна, гроза!
Как я люблю твоё молчанье,

Сравнения мало-помалу переходят в развернутую метафору и лишь кое-где возникают вновь:

Лес, точно терем расписной...
Стоит над солнечной поляной,
Завороженный тишиной...
Уж *знает* Осень, что такой
Глубокий и немой покой —
Предвестник долгого ненастья.
Глубоко, странно лес *молчал*...
Потом *угрюмо* в нем стемнело...
...*жутко* Осени одной...
...Осень *затаит* глубоко
Все, что она *пережила*
В немую ночь, и одиноко
Запрется в тереме своем...
Лес, точно терем без призора...
Сентябрь, кружась по чаще бора,
С него местами крону *снял*
И вход сырой листвой *усыпал*...
...*в горностаевом шугае,*
Умывши бледное лицо,
Выходит Осень на крыльцо.
Двор пуст и холоден. В *ворота,*
Среди двух высохших осин,
Видна ей синева долин...
Туда и Осень поутру
Свой одинокий путь *направит*...

Спокойное повествование прерывается восклицаниями, полными тихой грусти или мрачной патетики:

Последние мгновенья счастья!
О, мертвый сон осенней ночи!
О, жуткий час ночных чудес!
Прости же, лес! Прости, прощай...
Как будут странны в этот белый,
Пустынный и холодный день
И бор, и терем опустелый,
И крыши тихих деревень,
И небеса, и без границы
В них уходящие поля!

А к концу, когда уже воцаряется Зима, тон поэмы становится все тише, ритм замедляется, как бы цепенеет:

Заблещет звездный щит Стожар —
В тот час, когда среди молчанья
Морозный светится пожар,
Расцвет полярного сиянья.

Больше к жанру пейзажной поэмы Бунин, несмотря на то, что «Листопад» имел успех и у поэтов, и у критиков, и у читателей, не возвращался. Видимо, он считал, что заложенные в этом жанре возможности он исчерпал.

Все дальше отходил он и от любовной лирики вообще, и от приемов, которые он применял в ней на первых порах, — в частности:

Милый друг! О, будь благословенна
Красота и молодость твоя!

(«Счастливы я...»)

О росистый куст!
О взор, счастливый и блестящий,
И холодок покорных уст!

(«Перед закатом набежало...»)

Патетические интонации у зрелого Бунина перемежаются приглушенно-разговорными. Внутренний монолог в стихотворении «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...» заканчивается строками:

...фортки нет в окне, и рама в нем глухая.
Тут даже моль недолго наживет!

Это — стихотворение-интерьер. Но разговорная интонация проникает и в любовную лирику Бунина:

Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

(«Одиночество»)

Молодой Бунин — во власти Фета и Полонского. Приемами их мелодики он пользуется широко.

Укорачивая размер строки, замыкающей каждую строфу, или размер строки, которой оканчивается стихотворение, Бунин точно обрывает аккорд.

Пример первого приема:

В темнеющих полях, как в безграничном море,
Померк и потонул зари печальный свет —
И мягко мрак ночной плывет в степном просторе
Немой заре вослед.

Лишь суслики во ржи скликаются свистками,
Иль по меже тушкан, таинственно, как дух,
Несется быстрыми, неслышными прыжками
И пропадает вдруг...

Обрыв в конце стихотворений:

Буду ль снова внимать тебе с грустью глубокой,
С тайной грустью в душе, что проходят года,
Что весь мир я люблю, но люблю одиноко,
Одинокий везде и всегда?

(«Лес, — и ясно-лазурное небо глядится...»)

Оттого ли, что близкая осень
Веет чем-то знакомым, родным —
Молчаливою грустью деревни
И безлюдьем степным?

(«Как печальна, как скоро померкла...»)

Пример строфического единоначатия в стихотворении, состоящем из двух четверостиший:

Лес шумит невнятным, ровным шумом...
Лепет листьев клонит в сон и лень...
Петухи в далекой караулке
Распевают про весенний день.

Лес шумит невнятным, тихим шумом...
Хорошо и беззаботно мне
На траве, среди берез зеленых,
В тихой и безвестной стороне!

Одно из незаглавленных стихотворений Бунина, состоящее из трех четверостиший, начинается так:

Высоко́ полный месяц стоит
В небесах над туманной землей...

А вот его концовка:

Спит село... Ночь тиха и бледна,
Высоко́ полный месяц стоит.

В стихотворении «Отчего ты печально, вечернее небо?...» параллельно построены первые две строфы¹.

Но это все — Бунин ранний. От метрических рефренов, от «колец», от параллелизмов интонационных, лексических и синтаксических как от постоянного приема он, выйдя на свою дорогу, отказывается.

¹ Это стихотворение навеяно известным стихотворением Полонского «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь...»). Еще сильнее Полонского и Тютчева влиял на раннего Бунина Фет. Даже в бунинской прозе («Игнат») мелькает фетовские цветовое сочетание: «с сизым румянцем на щеках».

Стихи раннего Бунина легко было переложить на музыку, чего никак нельзя сказать о большинстве стихов Бунина — поэта, вполне определившегося. За счет напевности его стихи приобретают богатую «подземными ходами», вследствие обилия «переносов» почти прозаическую, аскетически строгую ритмику:

Чернели и зияли стены
Вокруг меня. В глазницы их
Синела ночь. Пустырь арены
Был в травах, жестких и сухих...

(«*Колизей*»)

Вечерний час. В долину тень сползла.
Сосною пахнет. Чисто и глубоко
Над лесом небо.

(«*Горный лес*»)

Степь выжжена. Густая пыль в траве.
Чернеет сад. За ним — обрывы, море.
Оно молчит.

(«*Как много звезд на тусклой синеве!...*»)

Но Бунин разнообразен во всем. Разнообразен он и в синтаксисе, и в ритмике. Приведу уникальный пример совершенно иного ритмико-синтаксического строя:

Вот этот дом, сто лет тому назад,
Был полон предками моими,
И было утро, солнце, зелень, сад,
Роса, цветы, а он глядел живыми
Сплошь темными глазами в зеркала
Богатой спальни деревенской
На свой камзол, на красоту чела,
Изысканно, с заботливостью женской
Напудрен рисом, надушен,
Меж тем как пахло жаркою крапивой
Из-под окна открытого, и звон,
Торжественный и празднично-счастливый,
Напоминал, что в должный срок
Пойдет он по аллеям, где струится
С полей нагретый солнцем ветерок
И золотистый свет дробится
В тени раскидистых берез,
Где на куртинах диких роз,
В блаженстве ослепительного блеска
Впивают пчелы теплый мед,
Где иволга то вскрикивает резко,
То окариною поет,
А вдалеке, за валом сада,
Спешит народ, и краше всех — она,
Стройна, нарядна и скромна,
С огнем потупленного взгляда.

(«*Дедушка в молодости*»)

В этой бегущей, ни за что не зацепляясь, не спотыкаясь, фразе, каждый узелок которой завязан туго-натуго, по-особому и на своем месте, нам виден внешне привлекательный человек (об этом можно судить по «красоте чела» и живости глаз), следящий за своей наружностью, виден его костюм, виден уголок помещицкого дома, виден сад, ощутим слепящий и душистый зной летнего утра, слышно пенье иволги, слышен благовест, и, наконец, в толпе народа перед нами мелькает вдали застенчивый облик будущей спутницы жизни владельца усадьбы — девушки, способной сильно чувствовать, на что указывает огненность ее потупленного взгляда.

В прозе Бунин не связан пространством. Его прозаические описания свободны от длиннот, но они изобилуют подробностями, в лучших его вещах — «или нужными, или прекрасными», как сказал о прозе Чехова Лев Толстой. В стихах Бунин экономнее, расчетливее, скупее. Иной раз одна-две детали создают у него здесь картину, настроение.

В коротком стихотворении «Норд-остом жгут пылающие зори...» страшнее всех предвестников надвигающегося разгула стихий — и задувающего норд-оста, и свечения зорь над морем, и дрожащей острым алмазом звезды — пророчество:

Нет, рыбаки воротятся не все!

Чтобы вызвать у читателя ощущение зимнего холода или тишины, Бунину достаточно отметить:

Как съежился снегирь
От стужи за окном.
(«Дядька»)

Так тихо в курене,
Что слышен треск подсохшего гороха...
(«Сторож»)

«Вот и тишина готова», — мог бы сказать об этих строках Треплев из чеховской «Чайки».

В стихотворении «Дядька», состоящем из трех четверостиший, даны черты, по которым угадывается зимний пейзаж, общее впечатление от интерьера, портрет «дядьки» и душевное состояние лирического героя, проступающее в его словах:

На переплетах рам — следы ночной пурги...
Как тих и скучен дом! Как съежился снегирь
От стужи за окном...

По комнатам идет седой костлявый дед.
 Несет вечерний чай...
 «Небось все писем ждешь, депеш да эстафет?
 Не жди. Ей не до нас. Теперь в Москве — балы».
 — Да нет, старик, я так... Сыграем в дурачки,
 Пораньше ляжем спать... Каких уж там депеш!

В 1911 году Бунин написал стихотворение «При дороге». Оно имеет совершенно самостоятельное художественное значение, но в нем заложено сюжетное зерно будущего рассказа с таким же названием (1913).

Стихотворение «При дороге» — это «краткий рассказ». Из его концовки:

У Каспия тони, там хватит
 Работы на всех — и давно
 Ушла бы туда с чумаками,
 Да мило кривое окно —

выросла ситуация уже не «краткого», а большого прозаического остросюжетного рассказа, где идет борьба в душе Парашки — борьба между привязанностью к отцу, к родному дому и тягой на волю, осложненной ее любовью-ненавистью к мещанину. Из «краткого» стихотворного рассказа «Свет незакатный» (1917) впоследствии выросла прозаическая новелла «Поздний час» (1938).

Стихотворение начинается с общего вида кладбища, а затем пунктиром намечена сюжетная линия:

Не плита, не распятые —
 Предо мной до сих пор
 Институтское платье
 И сияющий взор.
 Разве ты одинока?
 Разве ты не со мной
 В нашем прошлом, далеко,
 Где и я был иной?

В «Позднем часе» подробно описывается старый, уже спящий, город, по которому неспешным шагом идет рассказчик на кладбище, описывается его настроение, воссоздаются нахлынувшие на него воспоминания о девушке, умершей в молодости, их встречи. А вот кладбище и место, где была ее могила, очерчены бегло. Какое все это имеет значение, раз она продолжает жить в нем всей светоносной глубиной счастья, каким она одарила его когда-то?

Таких тематических переключек между поэзией и про-

зой Бунина мы больше не обнаружим, но жанровая близость между ними очевидна. Задолго до появления «кратких рассказов» в прозе Бунин начал культивировать жанр «кратких рассказов» в стихах. Это — обрывки эпоса. Это — очерки, как, например, «С острогой», где схвачен самый конец рыбной ловли. Это — портреты на фоне пейзажа или интерьера, как, например, «Бедуин», «Пилигрим». Бунинские портреты — говорящие. Мы видим людей и как будто бы слышим их. Нам виден дворецкий, и до нас доносится его старческая воркотня:

А тут еще забота:
Течет сквозь крышу, каплет с потолка.
Опять вставай, опять возись с тазами!
И все при этом скудном ночнике,
С опухшими и сонными глазами,
В подштанниках и ветхом сюртучке!

(«Дворецкий»)

В портрете «С обезьяной» особая сила заключена в последней обрывистой строке (пятистопный ямб, каким написано все стихотворение, вдруг переходит в трехстопный). Усталый, измученный хорват бродит с тоже измученной обезьяной по дачам близ Одессы; последняя строка звучит страстной тоской хорвата:

Ты далеко, Загреб!

Среди стихотворных «кратких рассказов» есть психологические этюды («Проводы», «Старик сидел...», «Кружево», «Последние слезы»); интерьеры в сочетании с пейзажем: «Открыты окна...», где следы отъезда даны всего двумя штрихами: «сор, клочки конверта», или: «В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины...»; «пейзаж и жанр» («Бегут, бегут листы раскрытой книги...», где веет ветер, трепещут тополя, блестит листвою сирень, горит золотом река, где кричит петух, доходит до слуха гул молотья, где старуха несет сажать махотки на плетень, где «в крапиву за наседкой спешит десяток желтеньких цыплят... И тени штор узорной легкой сеткой по конскому лечебнику пестрят»). И, наконец, чистый пейзаж, в котором, однако, почти всегда чувствуется присутствие человека. Так, в «Дюнах» по океану проходят норвежские старые шхуны, в «Холодной весне» окуривают сад.

Составные рифмы и строфические узоры возникают у Бунина так естественно — по требованию хода мысли, переливов настроения, — что на них не сразу обращаешь

внимание. В целом Бунин и в строфике, и в рифмовке, и в метрике разнообразен, но традиционен.

В мастерстве Бунин-поэт не уступает Бунину-прозаику. Об этом свидетельствует хотя бы стихотворение «Петух на церковном кресте», где быстрота метра и ритма, четкость словоразделов и обилие внутренних рифм создают впечатление бега времени:

Назад идет весь небосвод,
А он вперед — и все поет.

Поет о том, что мы живем,
Что мы умрем, что день за днем
Идут года, текут века —
Вот как река, как облака.

В стихотворении «Памяти друга» Бунин говорит о том, что ему хочется быть полями, морем, небом... Когда он писал стихи или прозу, это ему удавалось.

Бунин не любил театр и ничего в нем не смыслил. Доказательство — неумные издевательства над драматургией Чехова и над Художественным театром в его слабой незавершенной книге о Чехове, меж тем как и то и другое — целые миры в искусстве, признанные всей человеческой культурой. «Рота шла не в ногу, один поручик шел в ногу»... И все же я позволю себе сравнить впечатление от искусства Бунина с впечатлением от искусства театра. Бывают такие спектакли, во время которых зрители забывают, что они — в театре. Грань между сценой и зрительным залом исчезает. Такое чувство я испытывал главным образом в Художественном театре, на спектаклях, созданных Станиславским и Немировичем-Данченко. Подобное этому чувство испытываешь, читая Бунина. Забываешь, что это — книга, это — литература. Видишь, слышишь, осязаешь жизнь, *возведенную в перл создания.*

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ

Наиболее значительную и наиболее ценную часть наследия Бунина в области поэтического перевода составляют «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, драмы Байрона и поэма Теннисона «Годива». Самый «жесткий» список лучших стихотворных переводов на русский язык был бы неполон, если бы мы не включили в него бунинскую «Гайавату». Она принадлежит к небольшому числу переводов непревзойденных. В предисловии к переводу поэмы Лонгфелло Бунин так характеризует ее: «Она трогает нас то величием древней легенды, то тихими радостями детства, то чистотою и нежностью первой любви, то безмятежностью трудовой жизни на лоне природы, то скорбью роковых и вечных бед человеческого существования. Она воскрешает перед нами красоту девственных лесов и прерий, воссоздает цельные характеры первобытных людей, их быт и мирозерцание».

Указанные Буниным достоинства поэмы Лонгфелло нашли в его переводе отражение зеркальной чистоты.

Так называемый «белый», безрифменный, стих, каким написана в подлиннике «Песнь о Гайавате», представляет собой одну из наиболее трудоемких стиховых разновидностей. Отсутствие рифм должно быть возмещено особо тщательно выверенным выбором слов и столь же тщательно выверенной их инструментовкой. Именно таков белый стих «Гайаваты» Лонгфелло, и таков он в переводе Бунина. Точность словоупотребления, характерная для Бунина — оригинального поэта и прозаика, не менее характерна для него и как для переводчика. Один счастливо найденный им эпитет развертывает в воображении читателя целую картину. *Дремотный* блеск солнца (Бунин слил в один эпитет два английских: *droway*, *dreamy* — сонный, навевающий дремоту и мечтательный) рождает у нас представление о южном, томительно душном лете, о лениво струящемся, зыблющемся, знойном мареве,

о том, как все живое млеет от расслабляющего жара, погружается в полусон-полуявь. Острота бунинского зрения и слуха, безошибочно различающих полутона и оттенки, бунинская приметливость к очертаниям предметов, та зоркость, благодаря которой Бунин выхватывал предельно выразительную деталь, чтобы ею одной определить явление, чтобы по одной этой «части» найти «целое», — все эти свойства Бунина, оригинального поэта и прозаика, мы обнаруживаем на каждой странице его «Гайаваты». Так, к примеру, Кабибонокка, насылая зимнюю выюгу, «по лесам шипит и свищет» (в подлиннике — *hissing*). Шипит — это сказано по-бунински. Сравним поэмку из стихотворения «Морозное дыхание метели...»:

Усталый вихрь *шипящею* змеєю
Скользит и жжет своим сухим огнем.

В «Гайавате» Бунин с полным правом пользуется глаголом *шипеть*, потому что английский глагол *hiss* включает в себя и свист и шип.

Если бы автор «Листопада» не обладал «огромным чутьем природы» (Горький) и неиссякаемым запасом наблюдений над ней, он не создал бы классического перевода «Песни о Гайавате», где природа — не только постоянный фон, но и многое множество действующих лиц.

Волосы Кабибонокки сравниваются в переводе Бунина с «черной, зимнею рекою». Цветовой эпитет подсмотрен в природе. Кто видел незамерзшие реки, проруби, полыньи, тот знает, что они черного цвета.

А вот как в переводе Бунина постепенно разрастается дым, вьющийся из Трубки Мира:

Дым струился тихо, тихо
В блеске солнечного утра:
Прежде — темною полоской,
После — гуще, синим паром,
Забелел в лугах клубами,
Как зимой вершины леса,
Плыл все выше, выше, выше, —
Наконец коснулся неба
И волнами в сводах неба
Раскатился над землею.

Чтобы достичь такой картинности описания, нужна бунинская «сладостная боль соприкасания душой со всем живущим», как определил эту свою особенность в стихотворении «Памяти друга» сам Бунин, не знавший большего счастья, чем *видеть и слышать*; нужно бунинское влюбленное внимание к краскам и контурам, его умение каж-

дый раз находить единственный и незаменимый глагол, рисующий тот или иной момент движения, — уменьше, которым он поражал уже в ранних своих стихотворениях и рассказах.

Бунинская переводная поэзия, как и его поэзия оригинальная, проста той простотой, которая достигается высоким напряжением поэтических сил. Труднее этой простоты нет ничего в искусстве.

Ни в оригинальных стихах Бунина, ни в его переводах ничто не бьет в глаза. Нет у него ни жонглирования словом, ни жонглирования звуком, ни стилизаторских ухищрений. Мы не найдем у него звука ради звука, не найдем рифм, бьющих на эффект. Внешне все выглядит словно бы «как у других», и вместе с тем все у него самобытно, оттого что Бунин-переводчик, как и Бунин — оригинальный писатель, обладает своей, особенной глубиной и свежестью восприятия.

У Бунина-переводчика, как и у Бунина — оригинального поэта, глубокое дыхание. Он способен долго держать ноту, и при этом вы не чувствуете у него ни малейшего напряжения, ни малейшей натуги — до того свободно льется у него *песнь* о Гайавате с ее песенными повторами и подхватами:

Так держал он путь далекий
Все на запад и на запад
Легче быстрого оленя,
Легче лани и бизона,
Переплыл он Эсконабо,
Переплыл он Миссисипи,
Миновал Степные Горы,
Миновал степные страны
И Лисиц, и Черноногих,
И пришел к Горам Скалистым,
В царство Западного Ветра,
В царство бурь, где на вершинах
Восседал Владыка Ветров,
Престарелый Мэджекивис.

Бунинские ритмико-синтаксические и звуковые повторы — это кружево тонкого плетения:

Искрясь в брызгах, в блеске солнца...

По реке плыл мощный Квазинд,
По теченью плыл лениво,
По дремотной Таквамино,
Плыл в березовой пироге,
Истомленный тяжким зноем,
Усыпленный тишиною.

Как постился и молился,
Как трудился Гайавата...

Трав целебных и волшебных...
...все сливалось
В дальний ропот, сонный шепот...
Зашуршал прибрежный щебень...

Эта строчка не назойливо, но все же явственно «шуршит».

То березовая лодка,
Опускаясь, поднимаясь...

Ритмико-синтаксическая симметрия второй строки, внутренняя рифма и отчетливый водораздел посередине — все это должно вызвать в воображении читателя мерное колыхание лодки на волнах, содействовать наглядности впечатления.

В соответствии с подлинником Бунин ввел в текст перевода изрядное количество «индеизмов» — не столько для колоритности, ибо национального своеобразия и Лонгфелло и Бунин достигают более тонкими средствами (проникновением во внутренний мир героев, бытовой и пейзажной живописью), сколько для большей яркости звукового узора. И Лонгфелло и Бунин ощущали очарование звуковой экзотики. Стоит нам вспомнить «Песнь о Гайавате», как в нашей слуховой памяти возникает «цапля сизая Шух-шух-га», пленившая наш слух при первом же знакомстве с поэмой. И какое-то особенно величественно-грозное звучание приобретает знаменитая строфа, где перечисляются названия различных народностей:

Шли вожди от всех народов,
Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мэндэны,
Делавэры и Могоки,
Черноногие и Поны,
Оджибвеи и Дакоты...

Предшественник Бунина Д. Михаловский перевел (не полностью) «Песнь о Гайавате» тем же размером, что и Бунин, — белым четырехстопным хореем сплошь женского окончания. И все-таки это размер «бунинский». Перевод Михаловского по сравнению с переводом Бунина прозаичен и бескрыл. С легкой руки Бунина белым четырехстопным хореем сплошь женского окончания стали пользоваться и другие переводчики эпосов. Этим размером перевел на русский язык «Калевалу» Бельский. Этим размером перевел вогульское сказание о Мадур-Вазе Победителе Сергей Клычков, чей перевод, впервые напеча-

танной в «Новом мире» в 1932 году, явился событием в нашей поэзии.

Четырехстопный хорей легко может пуститься в пляс («Ах вы, сени, мои сени»). Сплошные женские окончания, примененные Буниным, замедляют его движение, придают ему певучую плавность. В пределах данного размера Бунин образует такие ритмические переливы, которые сообщают стиху еще большую напевность (а ведь Лонгфелло недаром же назвал свою поэму *песнью*). Стих бунинского перевода изобилует именно такими напевными ходами, с пропуском метрических ударений то на первой стопе:

И в доспéхах, в яркíх крáсках... —
то на третьей:

Слóвно óсенью дерéвья... —

то на первой и третьей одновременно

И радúшный Гайавáта...

На этом ритмическом фоне сравнительно редко появляются у Бунина ходы иные. Он применяет их, когда ему нужно замедлить ритм ради придания ему большей торжественности:

Вот и я, любуйтесь солнцем,
Гízисом, могúчим сóлнцем!

Или же в целях эвфонически-живописных, в целях создания звукообраза:

В одиночку и попарно,
С бы́стрым, рéзким свíстом крýльев,
Высоко нырки летели...

Во второй строке, где наличествуют все четыре метрических ударения, ритм и инструментовка, взаимодействуя, дорисовывают быстроту полета нырков и передают звук, производимый их шумно рассекающими воздух крыльями.

Оригинальная поэзия Бунина отличается как метрическим, так и ритмическим разнообразием. В переводах, там, где этого требует подлинник, Бунин также выказывает метрическую и ритмическую гибкость. В этом легко убедиться, вслушавшись в «Вечернюю молитву», написанную Буниным на мотив Сенкевича. Размер «Песни о Гайавате» однообразен, но это умышленное однообразие, изобилующее ритмическими переливами, однообразие не вялое и не тягучее. Оно воспроизводит эпическое спокойствие и завораживающую неторопливость народных ска-

заний. Его можно уподобить величавой реке с бурным подводным течением, которое лишь по временам дает о себе знать выходящими кругами водоворотов и белопеным кипеньем струй.

Бунинские переводы драм Байрона театральны в той мере, в какой они театральны у Байрона. Бунин одинаково владеет искусством вести на одном дыхании длинный монолог и искусством быстрого обмена краткими репликами.

Образец его монологического искусства — это монолог Каина из второго акта одноименной мистерии:

Все звезды,
Вся красота ночных небес, вся прелесть
Вечерней тьмы, весь пышный блеск рассвета,
Вся дивная пленительность заката,
Когда, следя за уходящим солнцем,
Я проливаю сладостные слезы
И, мнится, вместе с солнцем утопаю
В раю вечерних легких облаков,
И сень лесов, и зелень их, и голос
Вечерних птиц, поющих про любовь,
Сливающийся с гимном херувимов,
Меж тем как тьма уж реет над Эдемом,
Все, все — ничто пред красотой Ады...

Темперамент не захлестывает переводчика. Период при всей его протяженности вылеплен со скульптурной рельефностью. Сила чувства и ясность мысли находятся в полной гармонии.

А вот образец взволнованного разговора, где последующая реплика подхватывает предыдущую:

А д а м
Мой первенец, а что же ты молчишь?
К а и н
Что делать мне?
А д а м
Молись.
К а и н
Ведь вы молились.
А д а м
От всей души.
К а и н
И громко: я вас слышал.
А д а м
Как и творец, надеюсь я.

К а и н

Аминь.

А д а м

Но ты молчишь, сын Каин.

К а и н

Это лучше.

А д а м

Скажи ясней.

К а и н

Мне не о чем молиться.

А д а м

А не за что быть благодарным?

К а и н

Нет.

А д а м

Но ты живешь?

К а и н

Чтоб умереть?

Е в а

O gore!

Бунинские переводы драм Байрона свободны от налета искусственности даже в самых превыспренних тирадах. Нигде мы не встретим у него ни малейшего насилия над естественной расстановкой слов, над живой интонацией, той «инерции подлинника» (меткое выражение Маршака), которую не всегда удается преодолеть даже мастерам перевода.

Бунинская простота — простота строгая, вся пронизанная чувством меры. Архаисту было бы где «разгуляться на воле» при переводе драм Байрона. Сама жанровая разновидность байроновских драм — мистерии — могла бы толкнуть Бунина на архаизаторский путь. Соблазн был велик, Бунин устоял перед этим соблазном. Язык, которым он перевел драмы Байрона, — это язык Пушкина и пушкинской плеяды. Он только подкрашен старославянизмами. Даже в молитве Авеля, даже в речи аббата из «Манфреда», даже в хоре духов из «Неба и Земли» архаические краски наложены негусто. Бунин пользуется преимущественно такими архаизмами, без которых при переводе мистерий просто невозможно обойтись. Таковы

архаизмы-термины: «змий» (синоним дьявола), «лик», «сонмы» (ангелов), «древо» (познания). В «Небе и Земле» перед появлением архангела Рафаила Ной восклицает: «Се, архангел!» Если бы переводчик этому «се» предпочел что-нибудь другое, он мог бы опустить читателя с «неба» на «землю», мог бы обытовить реплику Ноя. Архаизмы, введенные Буниным, — это по большей части привычные, знакомые читателю архаизмы, понятные ему без разъяснений: «глава», «десница», «чело», «выя», «тать», «дщерь», «глаголы» (в смысле: речи, слова), «мнится», «мятется», «внидет», «связует», «наказует». Изредка Бунин прибегает к прямым библеизмам («долгота дней», «сень смертная», «аминь»), к церковнославянским окончаниям притяжательных местоимений: «Спаси твоя рабы!» (молитва смертных из «Неба и Земли»), к архаическим формам управления: «навстречу кар», «слезу твои сосчитанные ночи». Впрочем, и в оригинальных своих стихах Бунин чаще употребляет именно эту форму. Сравнить, например, в «Ночной змее»: «...сова... следит... шуршанье мхов». Но основной фонд составляют у Бунина — переводчика Байрона такие слова и обороты речи, которые уже не воспринимаются как «глубокословная славенщизна»: «твердыня», «гордыня», «неизреченна», «реченное», «вперить взор». Именно они поддерживают у Бунина высоту словесного и интонационного строя.

В качестве показательного примера приведу монолог Иафета из «Неба и Земли»:

Благодать Вечной Воли
Не *изъяснит* нам смысл добра и зла,
И не *сберет* все страны и народы
Под *сенью* мощного крыла,
И не лишит *дьявола* свободы,
И в первобытной красоте
Не восстановит *райского селенья*,
Где человек *отринет* искушенья,
Где даже демоны и те
Благим трудом свои грехи искупают.

В молитве Авеля из мистерии «Каин» Бунин заменяет «несправедливости» «неправдами», «детей» — «чадами», «если бы» — «когда бы», «благодарность» — «благодарением». Монолог-молитва Авеля в наибольшей степени архаизован Буниным. На это ему давали право и торжественность момента, и богобоязненная натура Авеля. Исходя из его душевного строя, Бунин создает его речевую характеристику. Но и здесь Бунин не допускает количе-

ственной перегрузки и не пользуется архаизмами вычурными. А в непосредственно следующем за молитвой Авеля монологе Каина архаизмы гораздо более редки и гораздо менее яркие. И так оно и должно быть, ибо монолог Каина, в отличие от монолога Авеля, — это уже не молитва, а взрыв богоборческого бунта. Архаизмы нужны здесь Бунину только как средство повышения общего тона, а не как средство раскрытия внутреннего мира Каина.

В драмах Байрона, воссозданных Буниным, речь действующих лиц индивидуализирована умышленно нечетко (все герои изъясняются «высоким» слогом), но все же индивидуализирована, и оттенки эти Бунин уловил и воспроизвел с присущей ему чуткостью и тактом. В этом мы можем убедиться при сравнении монологов двух братьев из последнего акта «Каина». В этом нас убеждают разговорные интонации и слегка сниженная лексика охотника из «Манфреда» («Да, серна здесь промчалась! Но куда? Как на смех промелькнула и пропала! Боюсь, что не окупится сегодня мой тяжкий труд...»; «Прыгай — славно! Да ты любому горцу не уступишь!»). В этом же нас убеждает речь Люцифера из «Каина». Байроновский Люцифер — это не гетевский Мефистофель с его языковой светотенью; это не гетевский Мефистофель, то низвергающийся с высот патетики в область буйного просторечия и иронических канцеляризмов, то вновь устремляющийся к высям своей мрачной и дикой поэзии. Люцифер обладает только одним свойством Мефистофеля — склонностью к отвлеченному мышлению, к построению силлогизмов, к математической точности словесных формул. Речь Люцифера прозаичнее и суше, нежели речь других байроновских персонажей. Бунин дает это почувствовать в своем переводе, но — скупыми мазками: «Я веры, как условия спасенья, не требую...»; «Добро и зло суть сами по себе...»; «Есть нечто великое и общее, в котором все частное, как снег пред солнцем, тает».

Работа над переводами оттачивала мастерство Бунина-поэта. Особенно — работа над «Гайаватой», начавшаяся в ту пору, когда голос Бунина-поэта еще не вполне окреп, и растянувшаяся на ряд лет, поскольку Бунин, неутомимо требовательный к себе и как переводчик, почти в каждое новое издание «Гайаваты» вносил поправки.

Бунин — переводчик «Гайаваты» поставил перед собой и решил (хотя и не сразу) задачу: с наивозможной рельефностью воссоздать мир образов Лонгфелло. Это помогло ему в дальнейшем освободиться от расплывча-

тости, какой грешат иные из его ранних стихотворений, помогло освободиться от абстрактно-риторических штампов, подменявших конкретность изображения. Одно из требований, которые Бунин предъявлял к себе как к переводчику, — максимальная сжатость, — вдохновляло его на поиски емких слов, поиски подробностей, способных заменить целые описания.

Каждый большой художник слова не может не думать о судьбах человечества, о судьбах своего народа. Бунин в предисловии к переводу «Гайаваты» раскрыл нам, что ему особенно дорого в поэме Лонгфелло: «...редкая красота художественных образов и картин в связи с высоким поэтическим и гуманным настроением...» И далее: «Лонгфелло всю жизнь посвятил служению возвышенному и прекрасному».

Вот это сочетание возвышенного и прекрасного Бунину удалось воссоздать так, что «Песнь о Гайавате» — песнь о том, «как трудился Гайавата, чтоб его народ был счастлив, чтоб он шел к добру и правде», — была и остается одной из любимейших книг русского читателя — детского и «взрослого».

На переводной поэзии Бунина лежит печать свободной от всякого рода внешних украшений, живописной и пластичной красоты его поэзии оригинальной.

НЕСГОРАЕМЫЕ СЛОВА

Сергеев-Ценский принадлежит к числу художников слова, которые требуют от читателя «искусства медленного чтения». Тех любителей «скоростного» чтения, что, по меткому выражению Сельвинского («Читатель стиха»), «пейзаж пропускают, ищут любовь», которых можно подкупить внешней занимательностью, Сергеев-Ценский не удовлетворит. Читателю необходимо вчитываться, вживаться в каждую его строчку, возвращаться к ней еще и еще. Но те, кто понял и полюбил Сергеева-Ценского, уже ему не изменят.

В начале своего творческого пути Сергеев-Ценский скоро отошел от модных тогда декадентов.

В разговоре с Ценским (в 1940 г.) я упомянул напечатанную в журнале «Литературный критик» статью Е. Усиевич «Творческий путь Сергеева-Ценского», в которой она сближала его с Леонидом Андреевым.

Сергей Николаевич негодуяюще развел руками:

— Что у меня общего с Леонидом Андреевым? Андреев выступает в своих сочинениях то как прокурор, то как адвокат. А я не навязываю читателям своего отношения ни к героям, ни к событиям. Пусть судят без моей подсказки. Я — объективен, хотя далеко не бесстрастен. Леонид Андреев — риторичен, я — поэтичен. Леонид Андреев — схематичен, а я — весь из плоти и крови. Похожи мы с ним, как гвоздь на панихиду.

Милая, родная земля с манящей игрой ее светотени, в радужном ликовании ее красок, в дерзкой причудливости ее очертаний, во всей явственности ее звуков, в свежести благоуханий, во всей ее подлинной красоте оказалась дороже художнику модернистских туманов и миражей. «Неторопливое», но животворящее солнце правды прорвало их пелену¹.

¹ Одному из своих дореволюционных рассказов Ценский дал заглавие «Неторопливое солнце».

Сергеев-Ценский ошеломляет разнообразием тем и сюжетов, жанров и типов, разнообразием приемов, богатством изобразительных средств.

Его наследие составляют этюды и стихотворения в прозе, повести бытовые и психологические, романы психологические и исторические, новеллы психологические и бытовые, поэмы и эпопеи. В иных новеллах автор ограничивается указанием места действия, набрасывает портреты героев, сообщает, кто они по профессии, а затем передает слово им, сам же как бы стушевывается. Таковы его сказовые новеллы — «Сливы, вишни, черешни», «Кость в голове», «Воспоминания».

Кажется, нет такого слоя населения, такого сословия, нет такого рода занятий, представителей которых не вывел бы Сергеев-Ценский в том или ином своем произведении. Кого-кого только не увидит читатель на страницах его книг! Рабочих, крестьян, мещан, помещиков, купцов, штатских и военных инженеров, землемеров, адвокатов, полководцев и флотоводцев, солдат и офицеров-моряков, пехотинцев, артиллеристов, врачей земских, врачей военных, архитекторов, учителей, священников и монахов, художников, писателей и журналистов, чинов судейских и полицейских, тюремщиков, воинских начальников и контрабандистов, плотников, печников, рыбаков, пильщиков, штукатуров, письмоносцев. Тут и москвичи, и тамбовцы, и рязанцы, и орловцы, и калужане, и сибиряки, и крымчаки. Тут и украинцы, и латыши, и татары, и евреи, и немцы. И речь каждого из них, сохраняя особенности своего языка, говора, выговора, вместе с тем неповторимо своеобразна. У каждого из них свой запас слов, своя манера их расставлять, своя интонация, свой ритм — то отрывистый, то округлый, то медлительный, бестревожный, то скачущий, задыхающийся, бурный. Тут и древние старики, и люди так называемого среднего возраста, и молодежь, и дети — школьники и дошкольники. Без преувеличения можно сказать, что такую «смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний» мы обнаружим в русской литературе только еще у Чехова и у Лескова.

Сергеев-Ценский — писатель гоголевской школы. Он сочетает в себе зодчего, живописца, скульптора, музыканта, артиста.

Сергеев-Ценский — зодчий, ибо он искусно строит свои произведения. Он избегает резких поворотов, изломов, зигзагов в сюжетной линии. Он показывает героев главным образом не в исключительных, а в обычных об-

стоятельствах. Узости пространства, ограниченности отрезка времени он обычно предпочитает широту пространственного и временного размаха. Он не спеша ведет героев от ситуации к ситуации, постепенно добираясь до тайников их души, успевая показать их читателю с разных сторон. Отсутствие внешней занимательности Сергеев-Ценский восполняет своеобразной остротой мысли, верностью социальных обобщений, типичностью образов, в то же время четко индивидуализированных, точностью психологического анализа, выразительностью портретной живописи, своеобразием описаний природы, сочной колоритностью описаний быта и нравов, красочностью описаний домашней обстановки, поэтичностью и взволнованностью лирических отступлений. Роман «Валя» (впоследствии Сергеев-Ценский назвал «Валю» поэмой) совсем не статичен, как это может представиться на первый взгляд. Его действие переносится автором вглубь, в душевный мир героев. Это течение быстрое, но подводное. Главная героиня, по имени которой и назван роман-поэма, в ней не действует, его события разворачиваются уже после ее кончины. Но все в поэме полно ею, она составляет главный психологический и сюжетный ее узел, она присутствует в ней незримо. Замысел произведений Ценского оказывает влияние на архитектонику, определяет ее. Автора второй части «Преображения России», служащей продолжением «Вали», — романа «Обреченные на гибель» — интересуют уже не только судьбы индивидуумов, но и судьбы целых социальных пластов. В «Обреченных» гораздо больше внимания уделено быту, среде — среде военных, домашнему быту Сыромолотова, Худолея — и гораздо меньше природе, одному из главных действующих лиц в «Вале».

Лейтмотив «Вали» — тоска о невозвратном былом («Догоню, ворочу мою молодость...»). Дивеев стремится *воротить* самого себя, ибо Валя изменила не тому Дивееву, которого она полюбила когда-то:

Молодого, бывшего
Нет давно и меня!

(Бунин, «Свет незакатный»)

А раз так, то нет измены. А если нет измены, то некому и не за что мстить.

Лейтмотив «Обреченных» — тревога в ожидании, в предчувствии катастрофы, которая уже надвигается неотвратимо и вот сейчас грянет, вот-вот разразится... Вот-

вот придут в движение то взаимодействующие, то противоборствующие *массы, машины, стихии*¹. Многие действующие лица романа так или иначе *обречены на гибель*; они находятся в таком же положении, что и те, кого изобразил Сыромолотов в первой части своего триптиха. Наряду с психологическими коллизиями здесь даны идейные, общественные, творческие конфликты. В связи с расширением замысла сравнительно с «Валей» расширяется и «сценическая площадка». На ней появляется множество действующих лиц — главных и второстепенных, но среди них нет почти ни одного «статиста».

Сергеев-Ценский — живописец: достаточно вспомнить его портретную, его анималистическую живопись («Гриф и Граф», «Итог жизни»), его пейзажи. Недаром он в романе «Искать, всегда искать!» наделил автобиографическими чертами художника «дядю Черного». И недаром одно из наиболее автобиографичных его созданий — художник Сыромолотов из «Преображения России»: в главах, посвященных Сыромолотову, Сергеев-Ценский проникает в «тайное тайных» его искусства; он описывает это искусство не как зритель, хотя бы и восхищенный, а как собрат по профессии, знающий по опыту, как рождаются у художников замыслы, как происходит у них отталкивание от натуры, как постепенно создается картина — вплоть до завершающего, окончательного мазка.

Сергеев-Ценский — скульптор, ибо он изображает одушевленные существа — людей, животных, птиц — и неодушевленные предметы до того пластично, что мы как будто бы можем дотянуться до них и дотронуться, несмотря на окутывающий их лиризм. Сергеев-Ценский — один из самых лиричных русских прозаиков, но его лиризм не расплывчат, ни красок, ни очертаний он не скрадывает. Его лиризм прозрачен, как воздух золотою осенью. Это сочетание красочности, четкости очертаний, с одной стороны, и лиричности — с другой, находит отражение в стиле Сергеева-Ценского, сочетающего конкретность и эмоциональность.

Сергеев-Ценский — музыкант, ибо проза его музыкальна. Многие новеллы Ценского, особенно ранние, представляют собой, как он сам переозаглавил их в последнем прижизненном собрании своих сочинений, стихотворения в прозе.

Сергеев-Ценский — артист, ибо он перевоплощается в своих героев по всем законам «театра переживаний».

¹ Первоначальное заглавие романа «Лютая зима».

Он насквозь видит их и чутким слухом своим слышит. Слышит — и «говорит» за них за всех, с мастерством большого актера воспроизводя тембр и живые интонации человеческого голоса.

Для Сергеева-Ценского нет ничего отвлеченного и нет ничего мертвого в мире — все живое, все облечено плотью и все одушевлено, все одухотворено!

Уже в раннем (1904) рассказе «Дифтерит» автор делится с нами наблюдением, что сигарный дым, который Ульянов Иваныч выпускал изо рта, «синеватый и тощий, был... какой-то робкий, запуганный...». Или: «Под рубаху его, как иззябшая собака, пробирался холод и, сжавшись в комок, грелся на его груди» («Бред»).

Эту просеку прорубил Ценскому и другим совсем еще ранний Чехов с его «угрюмыми сундуками» («Приданое», 1883).

Первой главе поэмы «Движения» Ценский в качестве эпиграфа мог бы предпослать строки Блока:

Здесь тишина цветет и движет
Тяжелым кораблем души...

(«Тишина цветет»)

И точно: у тишины в этой поэме есть и цвет, и запах, и вкус, ее можно видеть, обонять, осязать: «Вокруг имения... стояла мягкая во всех своих изгибах, иссиня-темно-зеленая, густо пахнущая смолою, терпкая, хвойная тишина».

Как живые, мыслящие существа, ведут себя у Ценского стихии. Описывая в «Маяке в тумане» самое начало пожара, автор замечает, что «новорожденные огоньки страдают большим любопытством...».

А в «Устном счете» облака около луны «мчались сломя голову к востоку».

Метафора смелая, но так вполне могли подумать про облака и Семеныч, и Нефед, и Гаврила, как вполне могло прийти в голову Егорушке из чеховской «Степи» сравнение дальнего грома с топотом босых ног по железной крыше.

Героям Ценского вообще свойственно творить окружающий мир по своему образу и подобию: отыскивать сходство между событиями, недавно происшедшими в их жизни и поразившими их воображение, и окружающими людьми, окружающим миром (Сезя из «Движений» смотрел в глаза отца, «жаркие, как те стога, что горели»); переносить вслед за героями Чехова свое душев-

ное состояние на природу; наделять окружающий мир своими привычками и повадками, прививать ему те формы деятельности, какие им известны по собственному опыту. Когда шел мелкий, ленивый дождь, то Семеныч говорил о нем: «Поденщину отбывает!» А когда барабанил частый, крупный, спорый, он говорил: «...этот уж начал сдельно работать...».

И грустят на страницах Ценского зори, и грустят у него покосы, и грустят, наливаясь, хлеба («Печаль полей»), а вечера — «положительно что-то шепчут» и о чем-то молятся («Валя»). А море? Ценский писал о нем, вернее — писал *его* как художник-маринист, «много, много раз» и «каждый раз по-новому»! Оно просвечивает между строк даже в тех главах его «крымских» рассказов, повестей, поэм и романов, где прямо о нем не говорится, — просвечивает, вспыхивает то голубым, то синим, то зеленым огнем, нам все время слышится его то успокоительный в своей мерности гул, то kloкочущий грохот, с каким оно, торжествуя, грозясь и беснуясь, накатывает на берег валы, и до нас как бы долетают его шипящие брызги.

У Сергеева-Ценского одушевлен не только пейзаж, но и интерьер. В «Движениях» «...у стульев с высокими узкими спинками *вид неприятный, поджатый, как у необщительных, сухих людей*».

Но не только явления и предметы внешнего мира, столь же непохожие друг на друга, как и люди, живут у Ценского по-человечески разумной жизнью, — этим же свойством наделены у него и физические ощущения, испытываемые живым существом. Он слышит звук боли, он находит слова не только для того, чтобы определить, как именно эта боль отзывается на живом существе, но и для того, чтобы определить, что чувствует сама боль: «...острая, изумленно звонкая, не верящая самой себе боль в теле» («Печаль полей»).

Сергеев-Ценский импрессионистичен в своих описаниях, но импрессионистичность его образов не искажает реальности. Его *лесная топь* — это символ, символ жестокой косности, дикости, засасывающей, губящей человека, не желающего ей покориться. *Лесная топь* в поэме с одноименным заглавием — глубоко враждебное человеку существо. И в то же время это самая настоящая трясина, в черную маслянистую глубь которой писатель не раз пристально всматривался, в хлюпанье которой он не раз напряженно вслушивался.

Показывая явление через деталь, Сергеев-Ценский выбирает деталь вполне реальную и характерную. В романе «Искать, всегда искать!» Таня вспоминает станцию Лиски, где она была «кисло-вишневым летом». Импрессионистический эпитет имеет под собой реальное основание: от этого лета память девочки-подростка Тани — *память ее сердца* — наиболее бережно сохранила кислые вишни, и они окрасили для нее в свой цвет все лето и придали ему свой вкус. Это цепочка естественных ассоциаций, характерных для человеческого сознания вообще, для детского — в частности и в особенности.

Весь видимый мир для Ценского равноценен, одинаково любопытен. Он может показать действительность не только глазами любого из своих героев, но и глазами зверя, птицы, даже «глазами» падающей снежинки, и эта частая смена ракурсов придает самым обыденным и примелькавшимся явлениям свежесть новизны.

В иных случаях прием очеловечивания живой и мертвой природы служит Сергееву-Ценскому для того, чтобы оттенить душевное состояние героев:

«В реку глядел, лениво щурясь, спокойный лес, и вместе с бабами смеялся берег, заросший белым лопушником, смеялся игриво, заразительно, как бойкий белобрысый мальчуган с торчащими во все стороны вихрами.

.....
Но на возу на соломе лежал плач» («Сад»).

Природа Сергеева-Ценского — природа *не равнодушная*. Она живет не замкнуто. Ее очень интересует человек, интересует все, что творится на свете: «...сугробы *любопытно придвинулись* к самой дороге и *жадно* смотрели на нее...» («Дифтерит»). Но и на природу, как на всякое живое существо, находит временами скука: «...солнце расшвыряло сырые тучи и присмотрелось было весело к земле — к желтым жнивам, к деревьям и дорогам, потом опять ему стало скучно видеть одно и то же, и задернуло оно сплошь все синие окна» («Печаль полей»).

Для Ценского, как и для Короленко, стремительным может быть не только движение по дороге — для него стремительна и самая дорога. В «Жестокости», в «Стремительном шоссе» мчатся не только люди в автомобиле и в автобусе — мчится навстречу им беспрестанно меняющийся пейзаж.

Человек, по мысли Сергеева-Ценского, так же внимателен к природе, как и она к нему. Он ищет у нее от-

вета на свои вопросы, ищет ободрения, утешения, сопереживания:

«Весной... целые ночи гремели соловьи... О чем? Каждому в усадьбе о том, что ему было надо, — Анне о ребенке.

Все, что видела и слышала Анна, все, чего касалась она в темноте и беззвучии, говорило ей только о нем» («Печаль полей»).

Сергеев-Ценский целыми пригоршнями рассыпает метафоры, сравнения, эпитеты. Его пейзажи — это симфонии красок. Поверхностному взору они могут иногда показаться неправдоподобными, но они так же неправдоподобны, как «неправдоподобна» природа, любящая самые дерзкие сочетания тонов.

На вечерней заре трава становилась *красно-оранжевой*, белые гуси на ее фоне представлялись *синими*, «точно окунуло их в жидкую синьку», на небе клубились *лиловые* облака, а поля в свете зари казались *изжелта-розово-голубыми*.

Это летний закат из «Печали полей».

Сергеев-Ценский влюбленными глазами следит за всеми переливами, за всеми оттенками, подмечает, подстерегает, ловит их с тем, чтобы перенести на свои «полотна»:

«...в этот вечер облака на западе переливчато горели тремя цветами: пурпурным, оранжевым и палевым, а потом так нежно и тихо лиловели, синели, серели, все уходило от земли...» (там же).

Яркость красок в пейзажах Ценского придает еще большую отчетливость очертаниям: «Сквозь ели... точно режет их золотой пилою, брызжет полоса заката, от чего ели кажутся страшно *глубокими, лохматыми, черными...*» («Движения»).

Сергеев-Ценский, как его герой — художник Сыромолов, *слышит музыку тонов и красок*. У него краски поют, звуки цветут, и те и другие пахнут: «...дали... были сотканы из одних только запахов, ставших красками, и красок, которые пели». И хлеба цветут у него кночи слышнее, а крики петухов расплываются в воздухе серыми пятнами, собака лает мокрым, плывучим лаем, у боя перепелов — сочный, росистый задор; ощущение от росистых зеленей, где прячутся перепела, сплетается, срастается с впечатлением от их боя («Печаль полей»). Море и горы перекликаются тающими красками («Валя»).

В портретной живописи Сергеев-Ценский не менее самобытен, чем в живописи пейзажной, которую Горький воспринял как «великолепнейшую новость в русской литературе». И здесь та же слитность ощущений. Спутнику Антона Антоныча из «Движений» казалось, что «в каждый звук своего голоса вливался чем-то — руками, глазами, гибким поясом — весь этот шумоватый человек, даже красные щеки, даже сизые от проседи волосы кричали». Слова Елены Ивановны «похожи на ее тяжелый спокойный двойной подбородок» (там же). Монаков тянет к Ливенцеву *испуганную руку* («Зауряд-полк»).

Как и в природе, все в человеке для Ценского одушевлено и все живет самостоятельной жизнью. У Подчекаева из «Движений» затылок — «уверенный в себе и обидно спокойный», а у Павла из «Кости в голове» нос «прижимался к губе... задумчиво широким и строгим прищелепом».

Все одухотворяя и в человеке, и в явлениях природы, и в мире вещей, Сергеев-Ценский пользуется по преимуществу такими поэтическими оборотами, которые в наибольшей степени способствуют не только изображению, но и *преображению* мира. Он строит ступенчатые эпитеты: «...мещане здешние, разодетые в *оттопыренно-хрустяще-новое*, гуляли по тротуару...» («Медвежонок»). Иногда он сталкивает контрастные эпитеты и достигает этим сжатости описания: лунный свет «все делал *уверенно легким, убедительно призрачным*» («Пристав Дерябин»). Иногда развертывает сравнения в целую картину, вбирающую в себя все новые и новые подробности, каждая из которых самоценна в своей жизненности: «Глаза у него были горячие, близкие, понятные и ясные ей до самого дна, как вода в лесном ручье, у подмытых всяких корней над желтым песком и мелкими голышами» («Лесная топь»). Еще одни глаза Ценский сравнивает с книгой, и под его пером это сравнение приобретает конкретность: в том-то и дело, что для Ценского книга — не вещь, а живое существо. Но на этом он не останавливается, — книгу он сравнивает с полями, а ведь поля-то в его представлении тоже одушевлены! Ведь это он нам поведал *печаль полей!* «...он ведь никогда не писал «мертвой натуры»... Эти слова, сказанные Ценским в «Утреннем взрыве» о Сыромолотове, он с полным основанием мог бы сказать и о себе самом. «Глаза были, как раскрытая на двух четких страницах книга, не поучающая нагло, а спрашивающая кротко и ожидающе,

как спрашивают вечерами поля у солнца: «Взойдешь ли завтра?» («Бабаев»). Чтобы возможно нагляднее показать, как душевное состояние человека или ход его мысли влияет на все его внешние проявления, Ценский вводит особый вид эпитетов-наречий: Антон Антонович говорил «капризно и *покинуто*» («Движения»); «...кондуктор, проходя мимо старика с чайником, *занято* и привычно бросил: «Этот вокзал не действует...» («Ближний»). Такого рода эпитеты отличаются большой емкостью. Одно-го этого «занято» для нас довольно, чтобы мы отчетливо представили себе неприветливую, хмурую, угрюмую физиономию вечно спешащего, недосыпающего, питающегося всухомятку кондуктора. Верный себе в своем стремлении «оживлять» натуру, Ценский пишет в «Устном счете», что луч прожектора лежал на море «*найденно, спокойно*», то есть прожектор нашел то, что требовалось осветить.

Внимание послереволюционного Сергеева-Ценского направлено главным образом на сдвиги, происшедшие у нас в стране как в сознании людей, так и в быту, на далекое и близкое героическое прошлое русского народа. Теперь в его повестях и новеллах большое место занимают описания нового быта, заметно повышается роль диалога и сказа, этого могучего характерологического средства. В «Севастопольской страде» Ценский развертывает перед читателем целые панорамы сражений на суше и на море. Он обращается и к социальной сатире, и к художественной публицистике. Но что бы ни описывал, что бы ни изображал Сергеев-Ценский, в нем чувствуется лирический поэт. Естественно, что в таких произведениях, как «Севастопольская страда», Ценский почти не позволяет себе лирических отступлений. Но если не в тексте, так в подтексте слышим мы приглушенный, подпочвенный влажный шум лирических потоков его прозы — так родник уходит порою под землю, чтобы некоторое время спустя вновь выбиться на поверхность. Поэзия овеивает ткань прозы Сергеева-Ценского начиная с заглавий. Информационные заглавия — «Бабаев», «Капитан Коняев» — у него сравнительно редки. Что в большинстве случаев заключают в себе заглавия его произведений? Некую часть пейзажа — реального, символического или же «двупланного»: «В снегах», «Поляна», «Сад», «Тундра», «Лесная топь», «Погост», «Маяк в тумане»; пейзажа импрессионистического: «Печаль полей», «Неторопливое солнце». Или же — явления природы:

«Снег», «В грозу»; времена года: «Лютая зима», «Бурная весна», «Горячее лето», «Весна в Крыму»; названия растений и плодов: «Лаванда», «Сливы, вишни, черешни». (Любопытно, что последнее название Ценский дал рассказу бытовому, и сатирически и юмористически окрашенному.) Его заглавия то намекают на некую тайну: «Маска», «Молчалники», «Благая весть», то указывают на чувства, на переживания героев и на внешние — непременно яркие — их проявления: «Испуг», «Бред», «Улыбки». Они то утверждают: «Верю!», то призывают: «Искать, всегда искать!» Из народной сказки взял Ценский заглавие рассказа «Живая вода». Кажется, нельзя лучше озаглавить военно-историческую эпопею, посвященную обороне Севастополя, и метче определить долговременный бранный труд защитников отчизны, чем это сделал Сергеев-Ценский, введя в ее заглавие народно-поэтическое, многосмысленное слово *страда*. Для заглавия другой эпопеи он воспользовался опять-таки поэтическим, торжественным словом — *преображение*.

Лиризм, как мы видели, вливается у Сергеева-Ценского в пейзаж, в интерьер, в портрет. Но этого ему мало — он добивается самостоятельности. Он перебивает повествование или образует зачины к главам, как в «Вале» и в «Обреченных на гибель», как в одной из глав «Севастопольской страды» («Витя и Варя»). Лирические отступления в прозе Сергеева-Ценского — это как бы беседы автора с читателем по душам. Писатель словно хочет быть понятым до конца: он комментирует поступки и переживания действующих лиц, обобщает то или иное явление, но так, что эти его обобщения остаются свободными от налета дидактики. Писатель как бы высказывает свои мысли вслух, советуется с читателем, любит, восхищается, негодует, нуждается в сопереживании — сострадании или же сорадовании.

«Когда душа притихает, не кажется ли тогда излишне шумным решительно все на свете?» — таким как бы вопросом к читателю открывает Сергеев-Ценский последнюю главу «Вали».

Интимность подобным беседам придают разговорные интонации, то сдержанно изумленные, то неназойливо убеждающие, то задумчивые, полувопросительные, чуть-чуть неуверенные, обычно возникающие в тех случаях, когда человек к чему-либо приглядывается, прислушивается, вовне или в самом себе, и не может еще найти этому окончательного определения.

«Разве это усталость души? Нет, это просто душа у себя, в своей собственной келье, дома. В сутолоке жизни так редко бывает это с нашей душой, а как это нужно!.. Это — не одиночество, это только свидание с самим собою, радостное и милое, — ну просто куда-то сбежал от самого себя, долго скитался и вот вернулся» (там же).

Интонации эти слышны не только в отступлениях, они внятно звучат и в повествовании и в описаниях: «В небольших лесовых глазках его была теперь не только кротость, еще и недоумение, и даже испуг, и тоска, *пожалуй*» («Маяк в тумане»); «...отсюда, с горы, виден — и до чего же отчетливо! — весь изрезанный изгиб берега...» (там же).

Подобно тому как в лексике Сергеева-Ценского сосуществуют два начала: конкретность и эмоциональность, так в мелодике его прозы сосуществуют две интонационные стихии — лирическая и разговорная. Это сосуществование, это взаимопроникновение и порождают общий ее тон — приподнятый, взволнованный и вместе интимный. Интимная непринужденность интонации поддерживается и вкраплением в авторскую речь разговорных оборотов, и разговорным построением фраз, причем «разговорные» фразы очень часто оказываются в авторской речи Сергеева-Ценского по соседству с такими, в которых слова расставлены, как их принято расставлять не в прозаической, а в стихотворной речи. Проза Сергеева-Ценского предназначена не только для чтения глазами, но и для чтения вслух.

В 1940 году Сергеев-Ценский сказал мне: «Я не допускаю в речи моих героев ничего такого, чего бы они не могли сказать по своему происхождению, положению в обществе, возрасту, по месту своего рождения и по месту своего постоянного жительства».

И в самом деле: речь героев Сергеева-Ценского с успехом заменяет дотошное их описание. Она дает точное представление о том, кто перед нами. Нам стоит послушать, как говорит Дрок («Маяк в тумане»), чтобы заключить, что он из простонародья и что он из какой-нибудь южной губернии:

«Моя квартира — одна комната, и она холодная, что касается зимнего времени!.. И курям опять же абы что...»

«Я так не люблю, так не люблю, что я брюнетка!» («Недра»).

Это говорит гимназистка, еще не научившаяся выражаться вполне литературно.

«Грохот, он... кажись, я его у докторши оставил... Вот у этой, как ее, черт?.. Зубная она...»

Это говорит печник Федор из «Неторопливого солнца».

Речь Алексея Иваныча Дивеева, «быстрая и неожиданная», как определяет ее Ценский в «Обреченных на гибель», отражает его душевную сумятицу. Дивеев изъясняется нервными, преимущественно короткими, иногда неправильными фразами. Он все время думает о другом, о своем, и ему не до литературных оборотов, ему даже некогда закончить мысль. «Вы себя изменили очень!» — говорит он Илье. «Вам так не нравится?» — медленно спросил Ильи. «Нет! И прежде, прежде тоже нет... Всегда нет!» Этим он хочет сказать, что Илья весь и всегда был ему антипатичен. «Вы — нуль... Даже то, что Митя... Этого я также не могу поставить вам в вину...» Подразумевается: Дивеев не винит его в смерти своего малолетнего сына Мити. Тем, кто не знает обстоятельств его жизни, может показаться, что он говорит загадками, — до того тонка, трудно уловима для глаза нить, на которую он нанизывает ассоциации: «Это о нем, о нем вы мне тогда... вчера? Лампадка розовая, и кошка... это он?» «Явного вам хочется?! (Подразумевается явное убийство.) Вам, чтобы из револьвера на вашем вокзале, непременно у вас на глазах! — трах! — и чтобы народ тут кругом... и дьячок... и татарин, чтоб чай и пиво...»

Речь Антона Антоныча из «Движений» представляет собой затейливый сплав различных говоров, и в то же время так сплавить их мог соответственно своему неумемному темпераменту только Антон Антоныч. Ни у одного из героев Ценского мы не уловим даже отдаленного сходства с его манерой выражаться. Это его, и только его речь, бьющая из него ключом, как до поры до времени бьет из него ключом жизненная сила, — речь совсем по-иному, чем у Дивеева, сбивчивая, сумбурная, напористая, страстная, полнокровная, самоупоенная, временами захлебывающаяся («аж, аж, аж!...»), — так силен наплыв владеющих им чувств. Она отражает в своем кипении жизнелюбие и самонадеянность Антона Антоныча, пылкий нрав, подбивающий его на крутые повороты с торной дороги на непроезжую, толкающий его на безрассудства, захлестывающий его, вырывающий у него из рук весла. И так всегда у Сергеева-Ценского: на словарь и синтаксис его героев кладут печать их националь-

ность, их происхождение, их среда, их профессия, но все эти влияния преломляются через их индивидуальность.

Дети у Сергеева-Ценского говорят «детским» языком, но без малейшей «инфантильной» примеси. Знарок не только детской психологии, но и детского языка, Сергеев-Ценский достигает того, что ткань детской прямой речи нигде у него не рвется, нигде слух не различает фальшивых нот подделки под ребячий язык. В жизни дети говорят именно так, как говорят его Колька из «Мелкого собственника», или Генька из «Верховода», с его властными, командирскими интонациями, или Садко из «Сказочного имени», или герои «рассказов о детях» — «Воронят», «Потерянного дневника», «Конца света», или Таня и Леня из романа «Искать, всегда искать!». Временами кое-кто из них употребляет «взрослые» обороты речи, но это не «недогляд» автора: Ценский и это подслушал у жизни в один из своих многочисленных выходов «на натуру» и отметил как одно из проявлений детской восприимчивости.

Герои Ценского по большей части превосходные рассказчики, вот почему Ценский так охотно предоставляет им слово, мы же слушаем их — я не оговорился: да, именно слушаем, ибо Ценский создает полную иллюзию живой речи, — с неослабевающим вниманием, мы их заслушиваемся, как бы ни были пространны монологи Антона Антоныча, хотя бы целая новелла состояла из рассказов, имеющих более или менее отдаленное отношение к объявляемой Максимом, Лукою и Алексеем теме («Сливы, вишни, черешни»), хотя бы даже новелла представляла собой почти сплошное, лишь изредка перебивающееся репликами слушателя повествование Павла об его семейных неурядицах («Кость в голове»). «Конец света» — в сущности, новелла о мальчике, впервые попавшем на юг. Рассказы рыбоведа Трубникова о лове рыбы — это «боковая тема». И, хотя эта тема специальна, мы слушаем Трубникова не отрываясь: до того занимательно, до того вкусно умеет он рассказывать.

Сергеев-Ценский виртуозно владеет просторечием. В просторечие он нет-нет да и вплетет — для колоритности, для комического эффекта — какой-нибудь книжный оборот, который его персонаж, силящийся «свою образованность показать», еще не освоил хорошенько, который его речи пока еще чужероден и который он употреб-

ляет далеко не всегда к месту, кстати, который подвергается в его устах забавным искажениям, сплошь да рядом сталкивается с вульгаризмами, составляющими основу его языка, что в силу контраста создает дополнительный комический эффект: «...когда я в бессознании находился...»; «...у меня сейчас головы кружение и в глазах мрак»; «...пришлось это дело оставить на произвол»; «Конечно, развитости мозгов у меня тогда после моей болезни и быть не могло»; «Она баба из себя тогда очень здоровая была; *ряшка* мало не лопнет, и во всех частях *круглота*»; «А... муж ее с морды стал еще толще, *обширнее*»; «...видимость у него пострашнела»; «...и по всей личности конопушки». (Все примеры из «Кости в голове».)

Из множества применяемых Ценским приемов усиления разговорности речи укажу еще на эллипсис. Сергеев-Ценский так охотно прибегает к нему оттого, что эллиптична и живая речь, особенно если человек взволнован, если от волнения ему не хватает слов для выражения своей мысли, своих чувств: «Это кто же такой... сообщение вам такое, а-а?..» — спрашивает вне себя от возмущения Дрок («Маяк в тумане»); «Да от кого же это вы?» — спрашивает Макухин полковника Добычина, принесшего весть о начале первой мировой войны («Пушки выдвигают»).

Представитель гоголевской школы в русской литературе XX века, неоднократно выражавший свою восторженную любовь к автору «Вечеров» и «Миргорода», Сергеев-Ценский не терпит самоограничения ни в лексике, ни в синтаксисе. Роскоши словесного изобилия соответствует у него долгота периодов. Фраза Ценского следует за движением мысли, за сменой настроений, за оттенками в них.

Прислушаемся к «монологу» кухарки Мотри из романа «Пушки заговорили», просвечивающему сквозь авторскую речь: «...жила когда-то своим домком, и вот пришлось теперь жить у людей, на людей готовить, и того именно, что пришлось так, ни за что этим людям простить не хочет она и, каковы бы ни были они сами по себе, никаких в них достоинств не видит, хотя бы были они, например, полковники и не моложе ее годами; все равно у них в доме все кажется ей не по ее, и всю бы посуду тут она бы перебила, и всю бы плиту на кухне разметала, и уж наговорила бы им, своим хозяевам, если бы только дана была ей на то воля!»

Протяженность этого периода — не случайность и не каприз автора. Автору нужно здесь показать, что одна мысль цепляется у Мотри за другую, одно чувство мгновенно рождает другое, и это ее состояние закреплено автором в самом строении фразы.

Длинные периоды возникают у Сергеева-Ценского и там, где он стремится показать емкость человеческого восприятия, ту быстроту и полноту охвата явлений, которые выказывает человек впечатлительный от природы и чем-либо пораженный: «...как она все рвалась к двери, к окну, в каком была она страшном неистовстве и как все-таки соскочила на тихом ходу, скатилась с песчаной насыпи, поднялась и потащила назад, хромя, может быть переломив ногу, не одернув даже завороченного зеленого платья, — этого не могла забыть Таня» («Память сердца»).

В иных случаях Сергеев-Ценский, строя период, избегает союзов, и период, несмотря на долготу, приобретает убыстренный, лихорадочный ритм, превращается в калейдоскопическое мелькание лиц и предметов, в беспоконную болезненную рябь красочных пятен: «Потом все было очень остро и больно для глаз, очень беспорядочно: красный вокзал, мокрая деревянная лестница, по которой давеча бежал старик и по которой теперь его несли, деревья без листьев, фуражка начальника станции, раздражающе яркая, чей-то лохматый рыжий ус, два студента, без шапок, солдатские шинели внакидку, баба с ребенком, якоря на детской матроске...» («Ближний»).

Именно так воспринимает окружающую обстановку потрясенный свидетель несчастного случая.

Сергеев-Ценский зачастую отодвигает подлежащее в самый конец фразы, он любит завершать им фразу — это сообщает всему периоду крайнюю напряженность, разрешающуюся лишь в самом конце, где и наступает то, что в музыке называется кадансом: «Свою раздвоенность, косность своего тела, его сопротивляемость летучей и беспокойной мысли — именно теперь, когда болело сердце и нужно, но нельзя было заснуть, ясно почувствовал Алексей Иваныч» («Валя»).

Словесные, синтаксические и интонационные параллелизмы в стилевой системе Сергеева-Ценского тоже усиливают эмоциональность фразы и вместе с тем способствуют ее музыкальности. Оттого-то их так много в прозе Сергеева-Ценского — «лирика по складу своей души, по самой строчечной сути...».

Вот как тревожно звучит фраза у Сергеева-Ценского, описывающего наступление первой мировой войны:

«Ожидалось, но никому не казалось настолько грозным; ожидалось, но никому не представлялось так близко; ожидалось, но втайне каждым про себя, о чем никому не хотелось говорить вслух...» («Пушки заговорили»).

Один из лучших рассказов в русской литературе — «Живую воду» — Сергеев-Ценский заканчивает неожиданной встречей выздоравливающего большевика с бабами, которые sprыснули его живой водой деятельного участия и, сами того еще не подозревая, вырвали у смерти. Но вот они его узнали... «И до того неожиданно это было, и до того чудесно это было, и до того сладостно это было, и так перевернуло это души, что не устояли бабы на ногах и повалились одна за другой перед коляской на колени молитвенно и бездумно». Благодаря нагнетанию сходственно построенных предложений накал все усиливается, гребень эмоциональной волны («и так перевернуло это души») приходится на центр фразы, а потом — замедленный спад, завершающийся широким, умиротворенным разливом. «И у кого тиха и глубока своя келья, и у кого длинна и ярка свеча, и у кого есть над чем задуматься надолго — просто, самозабвенно, без слез и без гнева, — хорошо тому, потому что с ним бог...» («Валя»). Ритм вздымается и — скорей, чем в «Живой воде», — опадает с задумчивым, успокоительным плеском.

Певучая плавность прозы Сергеева-Ценского, в общем неторопливой (это не мешает Ценскому, когда того требует замысел, вести повествование в вихревом ритме — я говорю об общей тенденции его прозы, тенденции, которую эти *presto* только еще рельефнее выделяют), зависит от долготы, от упорядоченности, от четкой и строгой синтаксической и ритмической организованности ее периодов; от сложности и стройности системы ее словесных, синтаксических и интонационных переключек; от преобладания определений над глаголами, на фоне которого тем опять-таки четче выступают многоглагольные конструкции: «Еще и другие были, много разных, но все мельком чернели, белели, зеленели, садились, вставали, уходили...» («Валя»). Наконец, от мягких, плавучих дактилических и женских фразовых окончаний: «...у Тани глаза были с неистошимо разнообразным выражением: от явно *лукавого* до явно *тоскливого*...» («Память сердца»); «...бурка его развевалась при этом

торжественно и неумолимо» («Маяк в тумане»); «...женщина... перегнулась в поясе, хохоча, и, когда отхохоталась, оглядела всех троих *снисходительно* и *миролюбиво*» («Устный счет»). Сравнить с этим концовку «Живой воды»: «*молитвенно* и *бездумно*».

Сергеев-Ценский — мастер звукописи. Если Ценскому нужно создать впечатление глубокой тишины, то он достигает этого не только выбором соответствующих слов, но и выбором соответствующих звуков. Так, в концовке «Движений» он почти не употребляет резкого звука «р». Из согласных преобладают у него «т», «с», «л», «н», а в самом конце фразы — явственный и ненавязчивый звуковой повтор, живописующий ненарушимую, сосредоточенную грусть тишины:

«День был такой тихий, что падали снежинки — точно не падали, точно стояли плотно между землей и небом, белые внизу, темные сверху, не падали, а просто повисали лениво; и ели и сосны устойчиво молчали каждой иглой, опущенной *синим инеем*».

А вот перед нами раскинулся южный город, который расплавил палящее солнце: «...все излучается, истекает, растекается, стекается, сплавляется, изливается, сливается...» («Капитан Коняев»).

Здесь это ощущение текучести солнечного знойного света и размягченности, расслоделости предметов усиливают звуки «в» и «л» и звукосочетание «ае».

26 октября 1940 года московские писатели собрались в своем клубе, чтобы отметить 65 лет со дня рождения С. Н. Сергеева-Ценского и 40-летие его литературной деятельности. Председательствовал на юбилейном вечере А. Н. Толстой. Запомнились мне гости — В. В. Вересаев, И. А. Новиков, М. М. Пришвин, К. И. Чуковский, А. С. Новиков-Прибой, В. Б. Шкловский, Н. И. Замошкин. Краткую, но мудрую и поэтичную речь произнес Пришвин. Он сказал, что далекий суд будущих читателей рисуется ему в виде костра. На этом костре сгорит все обветшавшее, все мишурное. От иных писателей он ничего не оставит — их наследие сгорит дотла, у иных что-нибудь да пощадит, у кого больше, у кого меньше.

— И вот я твердо верю, — заключил Пришвин, — что Сергееву-Ценскому выпало на долю редкое для писателя счастье — ему удалось написать *несгораемые слова*.

СЛОВЕСНЫЕ РОССЫПИ

...мудр простой человек, и речь
его проста и цветиста!

Сергей Клычков

I

В 1925 году в Москве зародился ежемесячный журнал «Новый мир». Первый год жизни не принес ему успеха. Случайно залетевшие туда стихотворения Есенина («Сукин сын», «Метель») весны не сделали. Журнал хирел от номера к номеру. В 1926 году редколлегию «Нового мира» возглавил видный литературный деятель, критик и публицист Вячеслав Павлович Полонский. И вот он, как по мановению волшебного жезла, преобразил журнал. Недаром Бабель писал ему в 1927 году: «Вы один из немногих наших критиков, один из немногих людей, для которого хочется работать самоотверженно, изо всех сил». Недаром Пастернак откликнулся на его кончину (1932 год) строками, полными горечи и благодарности. «Новый мир» стали читать не только Москва и Ленинград, но и провинциальные уголки. Отдел художественной прозы Полонский открыл романом Сергея Клыčkова «Чертухинский балакирь». Мне указал на роман как на выдающееся явление современной литературы друг нашего дома, заведующий уездным отделом народного образования в Калужской губернии.

Еще до появления «Чертухинского балакиря» Есенин в «Ключах Марии» назвал Клыčkова «истинно прекрасным народным поэтом». О «Чертухинском балакире» написали хвалебные статьи превосходные критики А. Воронский и А. Лежнев.

Сергей Городецкий, которому Есенин подарил книгу стихов с надписью: «Наставнику моему и рачителю», в стихотворении «Мой сад», посвященном ученикам автора «Яри», крестьянским поэтам, использует заглавие книги стихов Клыčkова «Потаенный сад»:

Мой заповедный сад, мой потаенный,
Ты весь, мой сад, пошел на семена...

Я познакомился с Сергеем Антоновичем Клычковым в Москве, встречал его в частных домах, в ресторане при доме Герцена, описанном Булгаковым в «Мастере и Маргарите», на улицах.

У Клычкова все было особенное, все самобытное: от писательского почерка до манеры одеваться. Когда он шел по улице, на нем нельзя было не остановить взгляда. Только ему могла идти его «летняя форма одежды»: выглядывавшая из-под пиджака, обычно синяя косоворотка и шляпа, из-под которой выбивались черные вьющиеся волосы. Шляпа и косоворотка не создавали кричащего разнобоя. У Клычкова это воспринималось именно как сочетание, хотя и несколько странное. Глаз привыкал к нему не сразу, но, привыкнув, уже не мог представить себе Клычкова одетым на какой-то один покрой. Оригинальность манеры одеваться соответствовала оригинальности его внешнего облика. Черты лица его были крупны, резки, но правильны. Посмотришь на него да послушаешь окающий его говор — ну, ясное дело: русский мужик, смекалистый, толковый, речистый, грамотей, книгочей, с хитрецей, себе на уме, работающий, мужик, который ушел из деревни в город на заработки, давно уже «на чистой работе» и с течением времени приобрел городские замашки: чисто бреется, носит шляпу, «спинжак», а галстуков не признает. Но вот он задумался, мысли его сейчас далеко-далеко!.. В горделивой посадке головы и изяществе движений что-то почти барственное. Все лицо озарено изнутри. В больших, синих-синих глазах, не глазах — очах, читается судьба русского таланта, всегда за кого-то страдающего.

Как-то я сказал ему с юношески дерзкой восторженностью:

— Сергей Антоныч! Поэт вы хороший, но все-таки Есенин и Клюев писали лучше вас, а как прозаику нет вам равного во всей мировой литературе.

— Вот это вы совершенно верно сказали, — с чувством полного удовлетворения, серьезно и убежденно проговорил Клычков.

Признаюсь, я очень неудачно выразил свою мысль, но Клычков понял, что я хотел сказать. Конечно, я не ставил Клычкова выше Пушкина и Сервантеса. Моя мысль, от которой я не отказываюсь и сейчас, сводилась

к тому, что сказовая проза Клычкова — это в русской литературе явление в своем роде единственное.

И вот с этим Клычков согласился — согласился тем радостнее, что подобного рода похвалу, которую он раньше слышал от профессиональных критиков, теперь произнес совсем еще юный читатель, желторотый птенец.

II

Скорбью о мужицком горе-злосчастье изболелось большое сердце Некрасова. *Путешествие из Петербурга в Москву*; мысли вслух Чацкого об умном и бодром народе и намеченная Грибоедовым в набросках трагедии «1812 год» судьба крестьянина, убеждающегося, что он с оружием в руках, защищая Родину, вместе с тем невольно защищал свою недолю и свою неволю; картины села Горюхина, написанные тем, кто еще в юности мечтал увидеть свой народ *неугнетенным*, и картины пугачевского бунта, на который он взглянул глазами историка и художника; картины крепостной России, какую она предстала в семейных преданиях и прошла перед простодушным, но все замечавшим взором *Багрова-внука*; размышления раннего и позднего славянофильства; почвенничество Аполлона Григорьева; Антон-Горемыка; повествование о *сороке-воровке* и повествование о *тупейном художнике* с эпитафией-песнопением, исполненным веры в вечное блаженство, уготованное замученным крепостным: «*Души их во благих водворятся*»; ушедшие в народ песни воронежского прасола и воронежского книгопродавца; не попавшая в святцы Лукерья Живые Мощи и Касьян, в чье щуплое тельце переселилась душа Франциска Ассизского, соловьиногорлые певцы, соревнующиеся в кабаке, и ездившие в ночное на Бежин луг малолетние мистики и фантасты, знакомством с которыми мы обязаны охотничьей страсти орловского помещика; обломовское сонное царство и бабушкина дворня; сказка про Конягу и пошехонская старина; Платон Каратаев и Аким; мужик Марей и учение о народе-богоносце — учение того, кто с такой благодарной любовью обессмертил Марей; полотна передвижников; воззвания народников и народовольцев; идеи революционных демократов и марксистов; *власть земли*, восчувствованная Глебом Успенским; *тени крепостных, потревоженные* неусыпающей памятью Терпигорева-Атавы; короленковская Дарья из *пустынных мест*; чеховские *мужики*; нестеровская свя-

тая Русь; деревня Бунина с ее Родьками и с ее Сверчками; стихи о деревенской России — одни из лучших стихотворений Александра Блока, для которого ее избы и песни были так же дороги, как *слезы первые любви*; посвященная памяти Некрасова, самая значительная и самая жизнеспособная книга стихов Андрея Белого «Пепел» — книга о *далях родных, пригнетенных веками нищеты и безволя*, книга, родившаяся из потребности *прорыдать в сырое, в пустое раздолье родины-матери* подступившую к горлу покаянную боль... Сколько умственных и душевных сил отдано русской деревне! В скольких произведениях искусства она отразилась! С каких только сторон ее не показали, каким только светом не освещали! И сколько за нее принято казней и мук!

III

В первых двух романах из незавершенной Сергеем Клычковым эпопеи — «Сахарный немец» и «Чертухинский балакирь» — облик деревни родственен облику деревни кольцовской, раннеесенинской, малявинской. Это Русь сказочников и прибауточников, Русь мечтателей и правдонскателей, отдающих делу время, но не забывающих отвести час и для потехи, Русь — ума палата, Русь — на все руки мастерица, Русь, нижущая слова, что жемчуг, Русь — хохотунья, игрунья, певунья, плясунья, статная, ладная, ненаглядная красавица Русь.

У друга Клычкова, прозаика Глеба Алексеева, была заведена книжка, нечто вроде «Чукоккалы», куда его гости могли написать, кому как и кому что заблагорассудится: то ли в прозе, то ли в стихах, то ли что-нибудь глубокомысленное, то ли шутейное. Одно из стихотворений, написанных в этой книжке Клычковым на память другу, стихотворение, где мы видим образ вот такой Руси, кончается строфой, которую я запомнил наизусть:

Вот потому я Русь и славлю
И в срок готов принять и снести
И глупый смех, и злую травлю,
И гибели лихую весть.

Любовь Клычкова к Руси роднила его с Есениным.

Когда весть о самоубийстве Есенина долетела до Москвы, Клычков сидел в ресторане на Тверском бульваре. Он, как был, в одном пиджаке, выбежал на мороз и стал кататься по снегу от отчаяния.

Радования и дивования достоин деревенский мир «Сахарного немца» и «Чертухинского балакиря» — мир лесных зарослей и полевых просторов. Здесь явь не приметно пресуществляется в сон, сон претворяется в явь, небыль наплывает на быль. «...не поймешь: ветки ли это уплыли, оторвавшись от сучьев, как от причала, в бездонную синь и там в глубине листву отряхают, иль синева на ветки упала, не удержавшись в не постижимой выси на листопадном ветру» («Сахарный немец»). Все как будто бы призрачно, все подернуто полумглою, все озарено преображающим светом луны (не зря Клычков так любит этот оборот: то ли... то ли...), и все плотно, объемно, цветисто, голосисто, душисто. И лирические раздумья, тоскливые, как осеннее прощание отлетающих журавлей, не прерывают повествования, а впадают в него, словно малые речки в большую.

Проза балакиря из села Чертухина — это песнь во славу крестьянской Руси с подступившей к самой деревне лесной глухоманью, где всякого зверья — до лешевой матери, с ворожейным плеском лесных речек, озер и болот, с дурманящей запахом трав и цветов глубиью лесных оврагов, с птичьим многоладовым гамом. Это песнь во славу деревенской Руси с лиловою далью пашен, пестрой далью лугов и тусклым золотом нив. Это песнь во славу деревенской Руси, игрою искусника месяца преображающейся в царство невиданной красоты. Это песнь во славу деревенской Руси, спящей под байки зимних метелей и пробуждающейся при первом зове предвесеннего упругого ветра. Это песнь во славу деревенской Руси с ее проказливыми и степенными лещими Анютиками, вырастающими из кочек и пней на выручку и на счастье тем, кто в них верит. Это песнь во славу избы-пятистенки с коньком на кровле — избы, пропахшей ржаным хлебом и печным, чуть-чуть угарным сизым теплом, по ночам освещаемой лунною вязью на полу да иссиня-золотистым мерцаньем лампадки, избы, полнящейся шепотом наговоров и заговоров. Это похвала крестьянской Руси, похвала той безрассудной, той озорной щедрости, с какою она растрчивала себя в переливчатых песнях, в хитросплетенных сказках, в замысловатых хороводах и плясках, в слепящей яркости красках, в переборах ладов гармошки, в узорах на полотенцах, в затейливости нарядов, в истовой игривости обрядов.

Сергею Клычкову явственно виден и другой облик крестьянской Руси.

«— Трудно, скудно, бедно в старину жили люди!» — жалуется клычковский рассказчик в «Князе мира».

«— К порке да к корке... народ наш привышен!» — говорит Мироныч барыне Рысачихе (там же).

«Стоном стонал барский дом, звонко отдавались по темным углам барынины оплеухи и невольные всхлипы» (там же). А «барская милость хуже напасти... и доброе слово острее ножа!» (там же).

В «Князе мира» Клычков создает страшный образ барыни Рысачихи, этой сентиментальной людоедки, услаждающей взор свой убранством комнат, а слух — игрою на клавесинах.

«...убогое селишко, — без деревца возле окон... вылезут... как бы только для того, чтобы опечалить человеческой нищетой и напугать непоправимым безвыходным горем... пришибленные к земле и похиленные в разные стороны избы, на которых и в урожай и в недород... разобрана солома на крышах, то на корм голодной скотине, то себе на подстилку, и жерди торчат отовсюду из них, как обглоданные волками лошадиные ребра...» («Князь мира»).

«...ни озимое нигде не прозолотится расшитой праздничной ризой, не прозеленеют зеленым сарафаном веселые яровые хлеба...» (там же).

«...со всех сторон... ползут... оборванцы, у которых не заметишь ни мужичьей стати, ни мужичьей осанки... мальчишки в грязных, вонючих отрепьях, в которые смотрит... покрытое струпьями и насекомыми тело...» (там же).

Воля не принесла крестьянам счастья: «...с пустыми руками как обзаводиться: годами недоедать, годами недопивать и ни отдыху не знать, ни передыху!» («Князь мира»). «...народ был обижен и кругом обойден...» (там же).

Иные критики, скорее умышленно, чем неумышленно, не давшие себе труда вчитаться в Клычкова, упрекали его в идеализации деревни. Нечего сказать, хороша идиллия в приведенных мною примерах! Нет, Клычков знал, почем фунт мужицкого лиха, знал он и на вес тяжесть мужицкого труда. Однако лик деревни — повторяю — у Клычкова двойствен.

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всеильная,
Матушка-Русь!..

Так определил Россию не кто-нибудь, а великий Некрасов.

Какой мрак у Никитина, которого так любили Бунин и Горький, в иных его стихотворных сценах из народного быта!

Ах ты, бедность горемычная —

с этого восклицания начинается известное его стихотворение.

А какая горделивая мощь в его гимне «Русь»:

Уж и есть за что,
Русь могучая,
Полюбить тебя,
Назвать матерью...

Клычков в своей эпопее продолжил некрасовско-никитинские традиции. И его герои любят Отчизну, любят родной край. В «Сахарном немце» Зайчик думает:

«Ах, боже мой, какая прекрасная, светлая наша страна!

Какие по взгорьям ее, по полям и овражкам раскиданы тонкие-тонкие шали...

.....
Кому непонятна любовь к ним?
Кто может прожить без любви к ним?

.....
Насмеяться же над этой любовью... может преступник, лиходей...»

Митрий Семеныч говорит в раздумье:

« — Хорошо же наше село...»

А Зайчик с ним соглашается:

« — Хорошо... потому что родное...» («Сахарный немец»).

Но любовь овеяна грустью: «...как не плакать, живя в такой серой, туманной, печальной сторонке!» (там же).

Герои Клыčkкова и он сам любят не только родимый край, не только всю свою Отчизну, но и весь мир: «...чудесна... всякая тварь на земле, удивительна каждая птичка...» («Князь мира»).

Проза Клыčkкова проникнута духом жизнелюбия.

На вопрос цыганки: «...что человеку всего дороже?»

Зайчик твердо ответил:

«— Жизнь!» («Сахарный немец»).

«— Здравствуй, юность и радость, здравствуй, невеста прекрасная — жизнь!» — восклицает Петр Еремеич.

А рассказчик подхватывает:

«— Слава жизни, слава!..

Смерть смерти, смерть!..» (там же).

В то же время клычковский балакирь не закрывает глаз на все, что отравляет человеку жизнь. Особенно ему, жизнелюбу, ненавистна война, когда «у солдата часы смерть заводит, смерть переставляет в них стрелки и в негаданный час останавливает часики вовсе»; когда солдату в окопе все грезится родное село, плачущая жена у крыльца, а возле нее куча ребят... («Сахарный немец»). И не знаешь, что хуже: бой или же окопная обыденщина, когда вражья пуля выхватывает то того, то другого.

Война калечит не только людей, но и природу: «Стоит сосновая роща порублена, каждое оставшееся дерево на вырубке, словно человек, раздетый ворами на дороге: не знает он, что ему делать, кому жалобу нести, кого просить» (там же).

И живут клычковские солдаты из «Сахарного немца», призванные в 1914 году на войну, только мечтою о мире.

Для Клычкова деревня — в целом — не темное, а светлое царство. Он мог бы повторить вслед за Некрасовым:

Золото, золото
Сердце народное!

«— Трудно, тяжело было миру, а все же соблюдали обычай: убогих и сирот всегда приючали...» — замечает клычковский рассказчик («Князь мира»). «За ласковое слово наш брат жизни не пожалеет» («Сахарный немец»).

И мужики и бабы у него великие труженики, но Клычков не был бы трезвым реалистом, при всей своей приверженности к сказке, если б он отворачивался от теневых сторон деревенской жизни. Пьянство, поножовщина — ничто не укрывалось от его взора. «В старое время не любили сразу, как молодых из церкви привезут, тут же за рюмки хвататься... одною рукою за рюмку, а другою за нож...» — напоминает он («Чертухинский балакирь»). Осуждает он и тех, кто зря губит

живое. Для него, влюбленного в русскую природу, обожавшего «и в поле каждую былинку, и в небе каждую звезду», зряшное убийство зверя, птички, дерева и кустика почти равносильно человекоубийству.

Клычков держится не за всякую старину, а за человеколюбивые и разумные дедовские обычаи. Понятия «патриархальности» и «патриархальщины» могут смешивать те, кто не в ладах с грамотой. Патриархальность, основанную на честности, на трудолюбии, на доверии друг к другу, на благопристойности поведения, на стремлении помочь ближним и дальним, — за такую патриархальность стояли С. Т. Аксаков, Тургенев, Гончаров, Лев Толстой, Достоевский, Лесков, Островский, Мельников-Печерский, Некрасов, Никитин, такую патриархальность они рассматривали как драгоценное свойство человека, как признак душевного и телесного здоровья народа, страны.

V

Природа у Клыčkова, — как и у Тютчева, как и у Фета, — живет и дышит вместе с человеком и, кажется, страдает ему.

В «Чертухинском балакире» подглавка из главы «Златые уста» начинается так:

«Однажды в светлоосиянный день по ранней осени, когда с дерев падает последний листочек и каждое деревцо лепечет им на тихом ветру, словно торопится что-то дошептать про себя или, может, дочитать перед зимним сном какую-то свою деревянную молитву, отчего на многие версты идет по лесу звон и его никогда не сменишь на колокольный, — сидел Андрей Емельяныч возле болотной коряги, уставший с утра молиться и плакать. Плакал Андрей Емельяныч не за себя, а за род человеческий!..»

Клычков улавливает всевозможные голоса, всевозможные переливы красок. Для него, как и для его Анюттика, «каждое дерево на свой лад шумит, каждая трава свой голос подает» («Сахарный немец»). Или: «По опушке стояли розовым клубом прилесные ольхи, и сквозь них серебрились осины, рдела сосна и червонела елка...» («Чертухинский балакирь»).

Для сравнений Клычков и в пейзажной, и в портретной живописи выбирает преимущественно явления и предметы из крестьянского обихода или же из мира,

окружающего деревню, для нее привычного: «...защемило сердце, как лису в капкане...»; «...пролился из облака месячный свет, золото-зеленой куделью повиснув в тумане...»; «...запятые и точки в глазах, как мушкара перед теплой погодой у нас на болоте!..» («Чертухинский балакирь»). «...ель и сосна на почву так же неразборчивы, как на еду деревенские бабы...»; «...в голове у Лукерьи спокойно плыла неторопливая домашняя дума, как густой туман над болотом, на сердце лежала довольная тишина, словно по осени в убранном поле...» («Князь мира»). «...глаза... под лоб спрятались, как воробы под застреху!»; «Похожа была тогда Зайчикова душа на уставшую от перелета птицу, спугнутую с высокого дуба ветром ли, зверем ли, следившим в полночи добычу» («Сахарный немец»).

Образы у Клычкова конкретны и — при всей их своеобразности — точны: «Курит Иван Палыч трубку, чтобы... не было скучно, когда в голове, словно в брошенном доме: один только сор на полу, да в углах паутина...», «...возле окопа стояли чахлые, обдерганные пулями и осколками от разрывов кусты, словно нищие или слепцы присели на корточки около окопов и испуганно заглядывают в них: куда же нам, людям слепеньким, дальше иттить!..» («Сахарный немец»).

Рассказ свой Клычков ведет не торопясь, и, соответственно неспешности повествования, он развертывает сравнения, обогащая их все новыми и новыми подробностями: «...похожи серые кровли на крылья, которые птицы сложили, севши среди поля на корм, но при первом сполохе готовы их снова расправить, хлопнуть ими три раза и подняться высоко-высоко, куда ни стрела, ни копьё, ни пуля уже не достигнут...» («Сахарный немец»). Развернутое сравнение — излюбленный прием Клычкова.

Характерная для клычковской прозы долгота периодов, разматывающихся медленно, как клубки, временами сочетается у него с динамичностью благодаря обилию разнообразных, быстрокрылых и шумнокрылых глаголов:

«...с немецкой стороны пополам разрезало, разворотило на обе стороны... бабахнуло... зачешуились воды, с Двины понесся шум, как будто стояла не осень, а ударил первый весенний паводок, когда на больших реках ломается лед, из земли рвутся ключи, и вода юлит отовсюду, суетится бесчисленными ручейками и спешит притоками рек омыть поскорее после зимней спячки земное лицо» («Сахарный немец»).

Есенин назвал Клычкова «истинно прекрасным народным поэтом», придав этому понятию глубокий смысл. Но и речь прозы Клычкова — это народная речь с ее напевностью, с ее многоцветностью, с ее присловьями, присказками и прибаутками, игрою слов («привратник-совратник», вместо «зауряд-офицер» — «навряд-офицер») («Сахарный немец»), с ее этимологиями («мужик божественный» вместо «набожный» («Князь мира»); «...такая была зловещая (вместо «злющая») баба, никогда ее солнцем не грело!» («Чертухинский балакирь»).

Народная речь звенит рифмами. Богата рифмами и клычковская проза — богата не только там, где его герои рассказывают сказки (сказка про Ахламона из «Сахарного немца»), но и там, где они просто разговаривают друг с другом.

Многодумная и прозрачная при всей сложности своего рисунка клычковская проза ритмична от первой до последней строки. Но ее ритм не утомляет и не раздражает, как у иных писателей, ибо у них он не органичен, не необходим, это — каприз авторов, предпочитающих чесать за ухом левой ногой. У Клычкова ритм подчинен синтаксису, он не нарушает разговорности фраз. Вот почему речь Клычкова свободна от нарочитости, от искусственности в расстановке слов — искусственности, которой страдает ритмический «сплошняк» у тех, для кого ритм — самоцель. Ритмичность клычковской прозы оправдана уже одним тем, что в его романах речь идет от первого лица — от лица деревенского «мечтуна и небылишника». Слов у него в коробе — что снежинок в завьюженном поле. В его речи вы ощущаете склад и лад русской сказки, русской песни, аранжированной знатоком народной музыки. Словесная ткань в этой песне-сказке ни на одной странице не рвется. Ухо не улавливает в голосе песенника фальшивых нот. Ни в одном слове нет привкуса стилизаторской патоки.

Маяковский в полемическом задоре обмолвился: «Чесчур страна моя поэтами нища». Скорее — напротив: она так богата поэтами (в широком смысле), что у читателей и издателей глаза разбегаются. Иначе мы давно уже приникли бы к простому в своей мудрости сказителю, поэту, бережно и любовно обращавшемуся со словом, паче жизни возлюбившему свой родной народ и родную землю.

ВЕТЕР С ЮГА

I

— Стихи надо делать не так, — Багрицкий пробежал пальцами по столу, — а вот так...

Пальцы медленно, преодолевая незримое сопротивление, сжались в кулак.

Разбирая юношеские мои стишки, Багрицкий дал мне наглядное представление о своем творческом методе. Этим жестом он призывал к максимальной экономии изобразительных средств, к максимальному уплотнению фразы, к композиционной слаженности и сцепленности, к точности словоупотребления, к борьбе со словами, которые так легко *выкинуть из песни*, к борьбе со словами-затычками, к борьбе со словами-пустышками. Сама медлительность движения указывала на нелегкость борьбы, на длительность процесса вызревания.

Впоследствии, думая над жестом Багрицкого, я понял, что он относится не только к поэзии. И когда мне пришлось переводить гранильщиков и чеканщиков слова, я столько раз вызывал его в памяти, чтобы он уберег меня от словесной безответственности, от словесной развинченности, от словесной расхлябанности, от синтаксической рыхлости, при которой слова расползаются, как раки из корзинки! А в переводе это двойной грех, ибо оригинальный писатель отвечает только за себя, переводчик же отвечает перед читателем и за переводимого автора: он может приблизить иноязычного автора к читателю, может сдружить их, а может и развести в разные стороны.

В моих стихах Багрицкий сразу нащупал слабое место — подражательность. Еще один упрек он высказал в таких выражениях:

— Вы боитесь слова и этим обедняете свои стихи. «Непоэтичных» слов нет — запомните это раз навсегда.

Поэтичность слова зависит от того, как и где вы его употребите. Безбоязненно употребляйте любые технические выражения, самые простые, самые обиходные слова... вплоть до матерных, — добавил он с вызовом.

В намеренном этом «перехлесте» сказалась ненависть Багрицкого к «красивости», ненависть тем жарче накаленная, что он сам на первых порах заплатил «красивости» более или менее обильную дань.

Багрицкий — сложившийся поэт обогащает поэзию своим словесным бесстрашием.

...соловей,
Глазастая птица, предвестница лета,
С тобою купил я за десять рублей
Черемуху, полночь и лирику Фета!

(«Стихи о соловье и поэте»)

За этой «глазастой птицей» так и видишь сдержанную улыбку любующегося ею поэта. С такой любовной фамильярностью до Багрицкого никто из поэтов к соловью не обращался. Конкретность определения («глазастая птица»), бытовая подробность (десять рублей), свежесть интонации — все это возвращало опошленному донельзя соловью его исконные права на дружбу с поэзией.

Вообще Багрицкий с природой — «без чинов». Море у него *прет на рожон*. Ветер *надрывается, по-боцмански свистит в два пальца* («Арбуз»), *лезет вон из кожи* («Вмешательство поэта»). Сад в непогодь *свистит от бронхита* («Папиросный коробок»).

Багрицкий учил других не бояться простоты, даже грубоватой, даже грубой, и сам ее ничуть не боялся. Вот что отпугивало его, так это ходульность и превыспренность. Описание творческого процесса, сплошь терминологичное и просторечное («размеры», «композиция», «образ», «воду в ступе толочь», «топырится»), он заканчивает так:

И с этой бандой символов и знаков
Я, как биндюжник, выхожу на драку...

(«Вмешательство поэта»)

Он и своего робко влюбленного лирического героя подбадривает по-свойски: «Кончай волынку!», «Шляпа!» («Февраль»). И об его любовном красноречии он не очень-то высокого мнения:

Мой язык бормочет
Какую-то дребедень...

Стих Багрицкого по-своему весом, груб и зрим. Его метафоры вещны, им свойственна глубина временной и пространственной перспективы:

Ведь недаром прокатилось детство
Звонким обручем по мостовой...

(«Детство»)

Багрицкий не довольствуется тем, что сравнивает сон с платком. Он уточняет, какой именно этот платок:

...сон обволакивает лицо
Оренбургским густым платком...

(«Ночь»)

Определение «оренбургский» взято не наобум: оренбургская шерсть отличалась особенной мягкостью и плотностью.

Багрицкий охотно пользуется материалом для сопоставлений из области поваренного искусства. Тут сказалося его пристрастие к фламандской словесной живописи. Одной из его любимых книг был «Тиль Уленшпигель». Недаром он посвятил герою де Костера несколько стихотворений, и в одном из них он рассказывает о своей воображаемой встрече и с Тилем, и с Ламме Гудзаком («Встреча»).

Вот характерное для Багрицкого сравнение:

Земля разбухла, как в печи опара,
И коркою потрескалась ржаной.

(«Украина»)

В стихотворении «Осень» («Я целый день шатаюсь по дорогам...») Багрицкий в зимнем пейзаже развертывает сравнение Зимы с пирожницей:

...пирожница-Зима
Муку и сахар на дороги сыплет,
Развешивает леденцы на елках,
И пачкает лицо свое мукой...
Но вот — задумается хлопотунья,
Забудет печь закрыть засовом плотным,
И теплый дух, откуда ни возьмись,
Повеет вдруг, и леденцы растают,
И почернеет рыхлая мука.

Когда перечитываешь Багрицкого, то не устаешь дивиться его наблюдательности, наметанности его глаза. Теперь, как ни посмотрю я на лист смородины, все мне представляется лягушечья лапка:

Приклеилась к рыжему рукаву
Лягушечья лапка смородины...

(«Папиросный коробок»)

Лексика Багрицкого — это лексика высокого напряжения: *сумятица* трав («Последняя ночь»), *бешенство* ветров («Смерть пионерки»); соловей *ударил* дудкой, зяблик *бьет, загремит* («Птицелов»); *распахнется* мрак («Осень»); в описании охоты подстреленный фазан *взорвался*, как фейерверк, а затем пернатой кометой *рванулся* вниз («Последняя ночь»); в разбитые окна *рванутся дикие* (часто употребляемый Багрицким эпитет) сквозняки («Человек предместья»); «...звезды *шарахались, трепещут*...» («Последняя ночь»); «...поток... мрака и *неистового* света...» («Февраль»); «*свириная* зелень» («Весна»).

Багрицкий освежает слово, вставляя его в необычный контекст: расчищенный *вдрызг* самовар («Стихи о соловье и поэте»); «Сквозь волны — *навылет!*» («Арбуз»); «Бушлаты — *настежь!*» («Февраль»).

Багрицкий расчетлив в расходовании изобразительных средств. Он берет не числом, а уменьем. Вместо того чтобы утомлять внимание читателя уже примелькавшимся ему у других поэтов описанием того, как отражается в море сияние звезд, он ограничивается точным в своей смелости образом парусной лодки, *летающей по светилам* («Контрабандисты»).

Багрицкий сочетает неожиданное с характерным, сращивает очертания, звук, запах и цвет, находя для всего этого единственно верные определения, которые ничем уже не заменишь, которые клещами не вырвешь из стиха, объединяет различные свойства предметов в слитный движущийся образ. Вспененные и шумные волны образуют у него *свистящее мыло* («Арбуз»). Сравним с этим *мокрую дрожь деревьев* — о саде, исхлестанном дождем и раскачиваемом ветром («Папиросный коробок»).

Коровы плывут, как пятнистый дым,
Пропитанный сыростью молока.

(«Весна, ветеринар и я»)

О выстреле:

И побежал, ветерком катимый,
Громкий, сухой одуванчик дыма.

(«Трясина»)

В мире Багрицкого ничто не стоит на месте — все вихрится, все куда-то мчится, и сверкающий этот крутень звучит, поет... Воздух. Свет. Цветущий, поющий, душистый, вместе с ветром летящий навстречу простору...

Весна только-только *развернула зеленое знамя* — и вот

Пошла в наступленье
Свирепая зелень...
Первым дроздом
Закликают леса,
Первою щукой
Стреляют плеса...
(«Весна»)

Птицелов раскладывает сети —

И пред ним, зеленый снизу,
Голубой и синий сверху,
Мир встает огромной птицей,
Свищет, щелкает, звенит.
(«Птицелов»)

Тут Багрицкий, при помощи творительного падежа усиливая динамичность описания, спрессовывая его до отказа, добываясь быстроты и цельности читательского восприятия, идет по стопам Фета. Вспомним фетовское «Я пришел к тебе с приветом...»:

...лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся...

Стремительная и многоцветная певучесть, звонкая летучесть поэзии Багрицкого радует и глаз и слух.

Вот море подбрасывает на волнах шаланду:

По рыбам, по звездам
Проносит шаланду...
(«Контрабандисты»)

Вот крутятся колеса поезда и пыхтит паровоз:

В аллеях столбов,
По дорогам перронов —
Лягушечья прозелень
Дачных вагонов;
Уже, окунувшийся
В масло по локоть,
Рычаг начинает
Акать и окать...
(«Весна»)

А вот слышится конский бег; на конях покачиваются всадники:

На плацу, открытом
С четырех сторон,
Бубном и копытом
Дрогнул эскадрон,
Вот и закачались мы
В прозелень травы...

(«Разговор с комсомольцем
Н. Дементьевым»)

Или стук моторной лодки:

...Да слушать сквозь ветер,
Холодный и горький,
Мотора дозорного
Скороговорки.

(«Контрабандисты»)

Или влажный шум моря:

...Чтоб волн запевал
Оголтелый народ...

(Там же)

Так Багрицкий рисует не только словами, но и ритмом и звуком.

Он и для перевода выбирал стихотворения с ярко выраженным песенным началом:

Она поет:
— Прохладна тень,
И ясен сон лесной...
Здесь тьма и лень,
Здесь полон день
Весной и тишиной...

.
Мы часа ждем
В ночи, в ночи,
И вот —
В лесах,
В лесах
Коней седлаем,
И мечи
Мы точим на камнях...

(«Разбойник». Из В. Скотта)

Швея! Ты не помнишь свободы,
Склонясь над убогим столом,
Не помнишь, как громкие воды

За солнцем идут напролом,
Как в пламени ясной погоды
Касатка играет крылом.

(«Песня о рубашке». Из Томаса Гуда)

Начинайте за мною,
Запевайте за мной!
Королевским законам
Нам голов не свернуть.
По равнинам зеленым
Залегает наш путь.

(«Веселые нищие». Из Бернса)

И уже в предсмертных, в последних двух строчках недописанной поэмы «Февраль» мы узнаем этот вольный и широкий, песенный разлив стиха, слышим голос поэта, знакомый нам еще по первой книге его стихов:

Будут ливни, будет ветер с юга,
Лебедей влюбленное ячанье.

Самое сильное в поэме «Последняя ночь» — это именно описание ночи в приморском городе, пейзаж в действии:

...ночь, *окружив* меня
Движеньем крыльев, цветов и звезд,
Возникла на всех углах.

.

Еще один крутой поворот —
И море *пошло* ко мне.
Неся на себе обломки планет
И тени *пролетных* птиц.

Была такая голубизна,
Такая прозрачность *шла*,
Что повториться в мире опять
Не может такая ночь.

Она *поселилась* в каждом кремне
Гнездом голубых лучей;
Она превратила сухой бурьян
В студёные хрустали;

Она *постаралась* вложить себя
В травинку, в песок, во все...

У Багрицкого солнечный свет не проникает и даже не вливается, а *бежит* сквозь окошко. Улица *улетает* к заливу. Запах гниющих цветов — и тот *пробирается* к морю («Февраль»).

В лучших стихах Багрицкого явственно различима напевная интонация. Ее поддерживают лексические, ритмико-синтаксические и интонационные параллелизмы и звуковые повторы:

Чей путь мы собою теперь устилаем?
Чьи ноги по ржавчине нашей пройдут?
Потопчут ли нас трубачи молодые?
Взойдут ли над нами созвездья чужие?

Над нами гремят трубачи молодые,
Над нами восходят созвездья чужие,
Над нами чужие знамена шумят...
Чуть ветер,
Чуть север —
Срывайтесь за ними,
Неситесь за ними,
Катитесь в полях,
Запевайте в степях!
За блеском штыка, пролетающим в тучах,
За стуком копыта в берлогах дремучих,
За песней трубы, потонувшей в лесах...

(«От черного хлеба и верной жены...»)

Звукопись Багрицкого не навязчива, не нарочита. Даже когда развитие сюжета требует звукообраза прежде всего (*de la musique, avant toute chose!*), звук не ведет поэта за собой. Звук, как и слово, по его собственному выражению («Последняя ночь»), подвластен ему. И он инструментует стих, обходясь без натяжек, ничем для звука не жертвуя, не поступаясь, ради него ни над чем не чиня насилия, не нанося ущерба целому и не ударяя читателя по барабанным перепонкам:

Пресловутый ворон
Подлетит в упор,
Каркнет «nevermore» оп
По Эдгару По...

*(«Разговор с комсомольцем
Н. Дементьевым»)*

II

Лучшие свойства поэзии Багрицкого проявились в его «Думе про Опанаса».

Только начнешь перечитывать эту короткую и в то же время на диво просторную, раскинувшуюся вширь и уходящую в даль грядущих лет поэму — и на тебя так и пахнет благоуханьем украинского степного раздолья, жарким и грозным ветром гражданской войны.

Надо было обладать абсолютным поэтическим слухом, чтобы выбрать для нее шевченковский ритм — только в этом ритме она и могла быть написана.

Пожалуй, ни в одном стихотворении, ни в одной поэ-

ме Багрицкий не достигает такой лапидарной выразительности, как в «Думе»:

В брынзе, в кавунах, в укропе
Звонк день базарный;
Голубей гоняет хлопеч
С каланчи пожарной...

Несколько взмахов кистью — и шумно-дремотная Балта у нас как на ладони.

Над бровями сгусток,
Поглядишь за окуляры:
Холодно и пусто...

Даже если вырвать эти три строки из контекста, читателю ясно, что человек в очках застрелен. От них веет ужасом насильственной смерти.

Как дрожала даль степная,
Не сказать словами:
Украина — мать родная —
Билась под конями!

Одним этим образом поэт разматывает в сознании читателя целый клубок ассоциаций.

Тополей седая стая,
Воздух тополиный...
Украина, мать родная,
Песня-Украина!..

В одном четверостишии Багрицкий воссоздает пейзаж Украины, ее аромат, указывает на одну из отличительных особенностей украинского народа — его певучесть — и выражает свою сыновнюю любовь к Украине — выражает не только словами «мать родная», но и словом «песня», ибо в устах певуна Багрицкого это одна из высших похвал.

И какая опять-таки цепкость глаза, находящего неожиданные черты сходства между, казалось бы, далекими явлениями! И раскрывает это сходство поэт, показывая предметы непременно в состоянии движения:

Сабли враз перехлестнулись
Кривыми ручьями...

Поэт сопоставляет такие предметы и явления, которые у действующих лиц поэмы всегда были перед глазами, и это, в первую очередь, роднит «Думу про Опанаса» с народной поэзией. Равнина *воет зверем*; *омут зноя*; на дыбы взлетают кони, *как вихри степные*; жеребец сверкает белым *рафинадом*.

В отличие от таких стихотворений, как «Ночь», гротесково гиперболических почти целиком, в «Думе» Багрицкий прибегает к гиперболе изредка. Конкретные эпитеты в «Думе» чаще всего определяют основные особенности явления: облако — белое, ночь — горячая, сухая, или же они эмоциональны: горькая тень, горячие кости, и это тоже сближает «Думу» с произведениями народной поэзии.

Из народной поэзии Багрицкий с корнями пересадил в свою «Думу» и постоянные эпитеты: солнце боевое, боевые годы, молодое жито, молодые воды, солнце молодое, молодая Украина (поэт недаром именно эти эпитеты делает постоянными: на Украине рождается новая жизнь, возникает молодой мир, за который идут бои); и междометие «ой»: «Ой, грызет меня досада...», «Ой, батько, скажи на милость...», «Ой, чумацкие просторы...», «Ой, не гикнешь, ой, не топнешь...»; и подхваты:

Жеребец подымет ногу,
Опустит другую,
Будто пробует дорогу,
Дорогу степную;

и словесные, синтаксические, интонационные переключки, повторы, усиливающие песенность поэмы:

Украина! Мать родная!
Жито молодое!

Украина! Мать родная!
Молодое жито!

Украина! Мать родная!
Песня-Украина!..

Опанасе, наша доля
Машет саблей ныне...

Опанасе, наша доля
Развеяна в поле!..

Опанасе, наша доля
Туманом повита!..

«Дайте шубу Опанасу
Сукна городского!
Поднесите Опанасу
Вина молодого!»

Как батько с размаху двинул
По столу рукою,

Как батько с размаху грянул
По земле ногою:
«Ну-ка, выдай перед боем
Пожирнее пищу,
Ну-ка, выбей перед боем
Ты из бочек днища,
Чтобы руки к пулеметам
Сами прикипели,
Чтобы хлопцы из-под шапок
Коршуньем глядели!»

Повтор с неназойливым звукоподражанием:

Тишина в степном раздолье, —
Только *выстрел треснул*,
Только Коган дрогнул слабо,
Только ахнул Коган...

Если в сцене расстрела Когана параллелизмы, выделяя каждый отдельный момент его гибели, усиливают тяжесть впечатления от всего эпизода, то в конце 5-й главы они служат иной цели. Здесь они поддерживают нарастающую торжественность ожидания завтрашнего боя, который завершится полной победой Григория Котовского над Нестором Махно:

А за темными возами,
За чумацкой сонью,
За ковыльими чубами,
За крылом вороньим,
Омываясь горькой тенью,
Встало над землею
Солнце нового сраженья —
Солнце боевое...

В портретах Багрицкий, подобно народным поэтам, выделяет одну-две характерные черты. У Когана это белизна тела и окуляры, выдающие горожанина, у Махно — густые волосы. Иные из этих черт Багрицкий подчеркивает. Перед расстрелом

Поправляет окуляры,
Улыбаясь, Коган...
Поглядишь за окуляры:
Холодно и пусто.

Чертой, прежде всего бросающейся в глаза при взгляде на Махно, поэт начинает и кончает эпизод первой встречи с ним Опанаса:

У Махна по самы плечи
Волосня густая...

Поэт окольцовывает не только эпизод, но и целую главу (2):

Зашумело Гуляй-Поле
От страшного пляса —
Ходит гоголем по воле
Скакун Опанаса.
Стоном стонет Гуляй-Поле
От страшного пляса —
Ходит гоголем по воле
Скакун Опанаса...

В «Думе про Опанаса» Багрицкий пользуется просто-речием умеренно: «Расстрелять — и крышка!»; «Покачал башкою»; «За Махно идет погоня аккурат неделю»; «Хлобысть по сопатке!» Еще реже встречаются в «Думе» украинизмы: «репухи», «кавуны», «певни», «копец», «крыжень», «сыромаха», «хлопец», «кат», «катыга», «бедовать»: украинские падежные окончания: «у Махна», «с Махною», «Опанасе», «человече»; южные жаргонизмы: «что надо» («Городок что надо»).

В драматической поэме «Дума про Опанаса» местный речевой колорит ярче, нежели в эпической, и это закономерно: тут говорят только герои, авторская речь отсутствует. Такие слова и обороты речи, как «разменять в два счета» (вместо: расстрелять сейчас же), «шамовка», «будьте ласковы», «богато» (в смысле: много), «работать помалу», «шматок сала», «цоб-цобе», «похилился», «небого», «бедолага», «зозуля», раскиданы у него по всей драматической поэме, однако и здесь они раскиданы, а не лепятся друг к дружке.

Багрицкий мог бы избрать в «Думе» тот путь, какой в «Улялаевщине» избрал Сельвинский:

Улялаев був такий: выверчено віко,
Дірка в підбородці тай в уху серга.
Зроду нэ бачено такого чоловіка,
Як той батько Улялаев Серга.

Большой поклонник поэзии Сельвинского (напомню «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»: «А в походной сумке спички и табак, Тихонов, Сельвинский, Пастернак...»), Багрицкий предпочел, однако, иной путь. Это путь даже не автора «Вечеров на хуторе», даже не Горького — создателя такой чудесной миниатюры, как «Ярмарка в Голтве». Его путь в обеих «Думах» — это путь создателя «Миргорода», это путь Короленко, автора рассказов о Якутии и поэмы в прозе «Лес шумит». В стилевой системе Сельвинского, в пестром словаре его «Улялаевщины» строфа-портрет не выглядит инородным телом. В стилевой системе Багрицкого, сдержанного в самых бурных проявлениях чувств, проводившего

в своем обширном поэтическом хозяйстве режим экономии, сплошь иноязычная строфа вносила бы разнобой. Багрицкий пускал коня в карьер, но вдруг там, где считал нужным, осаживал его на полном скаку.

Поздний Багрицкий порой искусственно затруднял свое ровное дыхание, запруживал течение стиха переносами:

И сруб мой хрустальнее слезы
Становится.
Только гвозди
Торчат сквозь стекло...

(«Итак, бумаге терпеть невмочь...»)

«Что, если это проза?..»

И все же у него нет-нет да и прорвется лирическая, песенная струя и начинает бить торжествующе звонким потоком:

Вставай же, дитя работы,
Взволнованный и босой,
Чтоб взять этот мир, как соты,
Обрызганные росой.
Ах! Вешних солнц повороты,
Морей молодой прибой.

(«Весна, ветеринар и я»)

Думается, что Багрицкий согласился писать либретто оперы об Опанасе для Музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко¹ отчасти для того, чтобы дать исход этой до конца его жизни клокотавшей в нем струе. И уж в либретто, *в целом* неизмеримо менее удачном, чем поэма, он, благо к тому его обязывал жанр, дал ей волю:

Первый часовой

В зеленом садочке,
У Буга на взгорье,
Цвети, моя вишня, цвети!
На тихие воды,
На ясные зори
Лети, мое сердце, лети!

Второй часовой

Звезда полевая
Над брошенной хатой,
Дождями размыты пути.
На пламя пожара,
На дым языкатый
Лети, мое сердце, лети!

¹ Композитор Шебалин, которому была заказана музыка, оперу так и не написал.

Как и в поэме, Багрицкий в либретто не щедр на подробности. Довольно одной географической приметы (у Буга на взгорье), приметы украинского пейзажа (вишня), одного украинизма (садочек) для того, чтобы читатель понял, что действие происходит на Украине и что часовые — южане. Довольно брошенной хаты и языкатого дыма, поднимающегося над пожарищем, чтобы читатель понял, что в этом краю полыхает война. Довольно одного-единственного постоянного эпитета (ясные зори) и нескольких параллелизмов («На тихие воды, на ясные зори...»; «На пламя пожара, на дым языкатый...»), чтобы песни часовых, у которых проходит в разных тональностях одна и та же тема — тема тоски по родине, воспринимались как фольклор.

Часовые поют задумчиво, уносясь мыслью в места, мучительно дорогие с детства. Этой их задумчивости соответствует размер — плавный, медлительный амфибрахий.

А теперь вслушаемся в арию-монолог Раисы:

Так не думай. За туманом
Сгнуло былое,
Только птичий крик тачанок,
Только поле злое,
Только сабля запекает,
Только мчатся кони,
Только плещется над миром
Черный рой вороний!

Цель махновки Раисы в этой сцене — увлечь за собой Опанаса, как можно скорее втянуть его в воронку боев, убийств, грабежей. Поэт выбирает для Раисы быстрый размер — четырехстопный хорей, чередующийся с трехстопным, и стих мчится к страшному пределу ее мечтаний. Проведенный почти через весь монолог параллелизм (только) здесь призван подчеркивать детали походного быта, которые, с точки зрения Раисы, могли бы приманить Опанаса, и одновременно взвихрять ритм, ускорять его частыми своими толчками.

Раиса — воплощенная жестокость, жестокость нерассуждающая, жестокость ради жестокости. И ей все видится в жестоком, как она сама, свете. Вот почему в ее устах не случаен эпитет «злой» в применении к полю, и не случайно замыкает арию зловещий образ воронья, которое в ее глазах плещется над целым миром.

Раиса и невеста Опанаса Павла — антиподы. Антиподность их характеров выявляется в словарном составе, в построении фраз, в мелодике, в метрике, в ритми-

ке. Багрицкий не упускает из виду ни одного из важнейших характерологических средств.

Павла — не «пейзаночка» и не «мужичка». Это девушка из трудовой крестьянской семьи, натура пылкая, поэтичная, с врожденным чувством красоты, под стать «дивчинам» из «Вечеров» — Параске или Ганне. Вот почему поэтизмы в ее монологе (младенческие ручьи) и эпитеты, свидетельствующие о тонкости восприятия внешних впечатлений (сладковатый от перегноя туман, белесый рассвет), не нарушают цельности образа.

Из трехсложных размеров бурлив только анапест. Чтобы «утишить» трехстопный анапест в монологе Павлы, чтобы сдержать его напор, Багрицкий замедляет бег стиха симметрично расположенными паузами и пропусками метрических ударений:

Вся земля в предвесеннем дыме,
Бьют младенческие ручьи,
Колокольцами молодыми
Разливаются соловьи.

Все спокойней, все мягче мерные, умиротворяющие, завораживающие всплески напевной ритмической волны.

Разительный контраст являет собой монолог Раисы, обращенный к Опанасу и в то же время отвечающий Павле, многозвучный, обдающий свежестью буйствующих глаголов, убыстряющийся к концу и завершающийся краткими восклицаниями, в которых, в противоположность ликованию, переполняющему начальные периоды, звучит тоска обреченности, предчувствие неотвратимого, неизбежно близкого, на веки вечного конца:

В берег грянули с размаху
Реки молодые,
Ржут, почуяв дух полыни,
Кони боевые.
Степь весенняя дымится
Рыжими цветами,
Закипает соловьями,
Клекчет беркутами.
И тачанки наши стонут,
И грохочут бубны,
И повстанцев погоняет
Дикий голос трубный.

Гей весна! Стучат копыта!
Ветер! Ветер! Ветер!
Всё пропето! Всё пропито!
Никого на свете!

Трудоемкое новаторство Багрицкого не лежит на поверхности, оно все ушло внутрь, в глубь стиха. Оно работает на мысль, на чувство, и оттого верхоглядам его и не приметить.

Багрицкий даже в годы «юности мятежной» ни с каких кораблей классического наследия не сбрасывал. И оно, это наследие, явилось для него противоядием: от иных декадентских и модернистских ядов оно его избавило, от иных помогло излечиться. Сад русской классической поэзии был ему знаком весь — до единого деревца, до единого кустика и цветка. Поэзия Багрицкого отлично помнит свое родство с классической русской поэзией и не считает нужным скрывать его. Багрицкий не создавал новых размеров, но в пределах размеров традиционных он находил новые ритмические возможности. Он не козырял изысканной рифмой, часто и вовсе предпочитал рифмованному стиху белый — отсутствие рифмы он возмещал словесным чеканом, гибкой ритмикой и изощренной инструментовкой. Он не занимался словотворчеством, но по-своему сочетал слова, и уже запыленные слова — как будто их сбрызнуло дождем — вновь обретали изначальный свой блеск.

НЕСЛЫХАННАЯ ПРОСТОТА

Искусство — дерзость глазомера,
Влечение, сила и захват.

Борис Пастернак

История русского стихотворного перевода показывает, сколь неравноценны вклады различных поэтов в поэзию оригинальную и переводную. Так, переводы Фета не идут ни в какое сравнение с его оригинальными стихотворениями. Если бы Фет за свою долгую жизнь не перевел ни единой строчки, он все равно остался бы одним из лучших русских поэтов. Иной раз просто диву даешься, как из-под пера тончайшего этого лирика, чуткого к полутонам и оттенкам, выходили такие смехотворно неуклюжие строки, когда он брался за перевод, — муза словно отлетала от него в эти мгновенья. Пример обратный: Михаил Ларионович Михайлов остался в русской поэзии все-таки главным образом как поэт-переводчик, как неувыдаемый сотворец «Двух гренадеров». Борис Пастернак в равной мере обогатил и оригинальную и переводную нашу поэзию.

Поэзия Пастернака являет собой еще и пример того, как благотворно влияет погружение поэта в искусство перевода на его поэзию оригинальную — при том условии, конечно, если поэт, чьи произведения он воссоздает, ему чем-то родственен, если он его захватывает. Длившаяся много лет работа Бунина над переводом «Песни о Гайавате» была для него школой поэтического мастерства. В творчестве Пастернака дело обстоит сложнее: выполненные им переводы грузинских лириков — это *поворотный пункт* в его «собственной» поэзии.

В автобиографических заметках «Люди и положения» Пастернак суровым взглядом окидывает свою поэтическую молодость.

«Слух у меня был тогда испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного... — вспоминает он. — Все нормально сказанное отскакивало от меня».

«Я не люблю своего стиля до 1940 года...» (1956 г.).

За много лет до написания этих заметок, в одну из первых наших продолжительных встреч (1947 г.) я заговорил с Борисом Леонидовичем о его последних книгах стихов — «На ранних поездах» и «Земной простор» и честно признался, что дань уважения—это одно, а любовь — другое, что до этих книг я отдавал ему дань глубочайшего уважения, но и только, а полюбил его всем существом после «переделкинских» стихов.

— Да-да-да-да-да (он любил повторять это «да»), вы правы, я только после этих книг человеком стал, — по-пастернаковски своеобразно ответил он. — Я навывдал читателю уйму векселей, а читатель — особенно молодежь — был ко мне милостив и терпеливо ждал, и вот только сейчас я начал с ним расплачиваться.

А в последнюю нашу встречу (весна 60-го г.) он с несвойственной ему ворчливостью сообщил:

— Одна швейцарка задумала доставить мне удовольствие — прислала мне книгу моих ранних стихов в своих переводах на немецкий. Вот удружила! В них и по-русски-то ничего понять нельзя...

Конечно, тут есть «красное словцо», но в каждом красном словце мелькает хотя бы отсвет истинного отношения человека к затронутой им теме.

С известным правом Пастернак мог назвать свою книгу стихов 1931 года — «Второе рождение». Но и в ней еще встречаются сравнения, держащиеся почти исключительно на звуковых скрепах:

И проводы, как провода,
Оттянуты в затоны...

И неба безобразье —
Как речь сказителя из масс
И женщин до потопы,
Как обаянье без гримас
И отдых углекопы.

(«Весеннею порою льды...»)

В 1927 году в издательстве артели писателей «Круг» вышел сборник литературно-критических очерков А. З. Лежнева «Современники». В статье «Борис Пастернак», написанной убежденным поклонником поэта, указаны и его слабости:

«Пастернак пользуется смысловым затемнением, как фактором эстетического порядка... его пресловутая непонятность есть для него средство так или иначе повы-

сить эстетическую ценность произведения... она вовсе не самопроизвольна и нечаянна, а вполне сознательна. Пастернак пишет непонятно потому, что хочет писать непонятно»¹.

«Ни пропуск ассоциаций, ни смещение плоскостей не могут быть выведены из установки на ощущения целиком. Они производятся гораздо более часто и охотно, чем это требуется такой установкой. Причина, как мне кажется, лежит здесь... в... ограниченности пастернаковского материала, который нуждается для своего освежения в ряде приемов, создающих эффект неожиданности. Смещение плоскостей и опущение ассоциативных звеньев приводит к смысловому разрыву, к затрудненности понимания. Та же вещь, которая прозвучала бы обыденно или банально, приобретает характер новизны и значительности, когда вам приходится ее разгадывать, когда то, что должно быть показано, видно только отчасти, краем. Пастернак играет смысловым разрывом и кажущейся алогичностью как приемом»².

Путь Пастернака показал, насколько прав был Лежнев. За тридцать лет до того, как Пастернак написал автобиографические заметки «Люди и положения», он указал на грехи молодости, в которых кается сам поэт и от которых ему удалось с такой чудодейственной силой избавиться.

В 1934 году ответственный редактор «Октября» Ф. И. Панферов привлек Лежнева к постоянному сотрудничеству в журнале. В «Октябре» Лежнев печатал свой критический дневник и большой исследовательский труд «Проза Пушкина». Заметки из критического дневника, в котором он делится с читателем впечатлениями от произведений мировой литературы — давней, новой, новейшей, он потом включил в книгу «Об искусстве», которая вышла в Гослитиздате в 1936 году. И вот как он комментирует в журнале и книге известную строфу Пастернака уже из «Второго рождения» —

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

«Я не знаю, что имеет в виду Пастернак, — замечает Лежнев в книге «Об искусстве», — и все же отрадн

¹ Лежнев А. Современники. М., Круг, 1927, с. 38.

² Там же, с. 51—52.

слышать этот призыв к простоте или это сознание ее необходимости. Но меня останавливает странность определений. Возможно, что Пастернак и прав в том смысле, что так воспринимает литературное сознание иных современников простоту и стремление к ней. Но как должно быть заталмужено это сознание для того, чтобы простота казалась неслыханной и воспринималась, как ересь!»¹

А примерно за год до того, как появились заметки Лежнева, в очередном номере «Известий» мы прочли стихотворение Паоло Яшвили «Стол — Парнас мой» в переводе Пастернака:

Будто письма пишу, будто это игра,
Вдруг идет как по маслу работа.
Будто слог — это взлет голубей со двора,
А слова — это тень их полета.
Пальцем такт колотя, все, что видел вчера,
Я в тетрадке свожу воедино,
И поет, заливаясь кончик пера,
Расщепляется клюв соловьиный.

А на стол, на Парнас мой, сквозь ставни жара
Тянет проволоку из щели.
Растерявшись при виде такого добра,
Столбенеет поэт-пустомеля.
На чернил мишуре так желта и сера
Светового столба круговина,
Что смолкает до времени кончик пера,
Закрывается клюв соловьиный.

А в долине с утра — тополя, хутора,
Перепелки, поляны, — а выше
Ястреба поворачиваются, как флюгера
Над хребта черепичною крышей.
Все зовут, и пора, вырываюсь, ура,
И вот-вот уж им руки раскину,
И в забросе, в забвении кончик пера,
В небрежении клюв соловьиный.

В *неслыханную простоту* Пастернак, как видим, впервые *впал*, переводя Паоло Яшвили. Затем и другие грузинские лирики (Бараташвили, Тициан Табидзе, Чиковани, Леонидзе), Шекспир, Гете на протяжении многих лет поддерживали его на верном пути, а он взамен обогащал русскую поэзию не только оригинальными стихотворениями, но и переводами. Теперь уже немислимо себе представить сокровищницу русского художественного перевода без переводов Пастернака. И теперь уже

¹ Лежнев А. Об искусстве, с. 12.

нельзя рассматривать оригинальную поэзию Пастернака в отрыве от его поэзии переводной, без учета их взаимодействия.

Весной 1947 года Пастернак читал у меня свои новые стихи. На чтении присутствовал незаурядный поэт и переводчик Юрий Никандрович Верховский. После чтения Верховский высказал мысль, против которой Пастернак не возразил:

— Каждый большой художник слова, заплатив дань неуравновешенной молодости, в зрелом возрасте тяготеет к классической ясности и глубине. Так случилось — в той или иной мере — с поздним Блоком, с Белым — автором «Первого свидания», так случилось с Гумилевым и Ахматовой, так случилось, если хотите, и с Маяковским, автором «Во весь голос!». И вот сейчас, — заключил Юрий Никандрович, — мы присутствуем при рождении классического Пастернака, который, не утратив того положительного, что он приобрел во время своих футуристических исканий, пришел к классической собранности сознания, к классической четкости образов и к классической стройности архитектоники.

Верховский говорил о классичности поздней лирики Пастернака. Нимало не подавляя своей творческой индивидуальности, Пастернак возродил и классические традиции русского стихотворного перевода. Один из основных своих принципов он сформулировал как «намеренную свободу, без которой не бывает приближения к большим вещам»¹. Но ведь под этим подписались бы лучшие наши переводчики XIX века. Именно на этом пути их неизменно поджидала удача.

Заботясь об интересах читателя, Пастернак заботится и об интересах переводимого автора. Однажды в разговоре со мной он обронил такое признание:

— Я в своих переводах читателя с горки на саночках прокатил, а другие переводчики пусть вымучивают свои буквальные точности. (Пастернак употребил гораздо более сильный, но неудобный для печати глагол.)

И в самом деле: переводы Пастернака свободны от невнятицы, в них нет ни ребусов, ни загадочных картинок, неизбежно возникающих у переводчиков-буквалистов. И это тоже роднит его с лучшими нашими переводчиками XIX века.

Истинные поэты не могут не ощущать плодотворящей силы народного языка. Для них это живоносный

¹ Молодая гвардия, 1940, № 5, с. 15—16.

и целебный источник. Для того чтобы произведение словесного искусства в переводе не превратилось в мумию, переводчик не только волен — он должен пользоваться всеми изобразительными средствами, которыми располагает его родной язык, в частности и в особенности — язык народный. Так именно и поступал Борис Пастернак. Словарь его переводов не менее многослоен, чем язык его поэзии оригинальной. И опять-таки это роднит Пастернака, это ставит его в один ряд с самыми могучими из его предшественников.

Мало кто из русских поэтов-переводчиков умеет вживаться в искусство переводимого автора так, как вживается он. Если только поэт в целом близок ему по мироощущению, он с художественной точностью воссоздает стихотворения, написанные и не в его, Пастернака, манере. Краски у Пастернака — оригинального поэта яркие. Но когда читаешь в его переводе «Синий цвет» Бараташвили, кажется, что оно написано не словами, а мягкой небесной синевой.

Поэты — современники Пастернака угадывали его умение донести до русского читателя драгоценную влагу подлинника, не расплескав ее.

В начале 50-х годов я провел вечер у Пастернака в его квартире в Лаврушинском переулке. Были у него Ахматова, Симон Чиковани, Нато Вачнадзе, Ливанов, Георгий Шенгели, директор Гослитиздата, друг Есенина Чагин. Пастернака попросили почитать стихи. Он отказался; от него не отставали — тогда он предложил прочитать свой перевод стихотворения Чиковани «Гнездо ласточки».

Я слушаю Пастернака, а смотрю на Чиковани: на лице у Чиковани написано особого рода выражение, какого прежде я ни у кого не видел, — выражение счастья узнать свои стихи на неродном языке.

Вспомним, на каком фоне появилась книга избранных переводов Пастернака¹ и первый его перевод из Шекспира — «Гамлет» (1941 г.). В ту пору были далеко еще не окончательно разгромлены формалистские теории художественного перевода. В ту пору даже некоторые одаренные переводчики находились под их мертвящим, под их пагубным воздействием. В ту пору имели хождение многочисленные «шексперименты» как на сцене, так и в переводе. Толстенный том избранных сочи-

¹ Пастернак Б. Избранные переводы. М., Советский писатель, 1940.

нений Шекспира, который в 1937 году выпустило издательство «Academia», напоминает тяжкую гробовую плиту, которой переводчики словно пытались изо всех сил придавить вечно живого Шекспира. Чего стоит, например, такой обмен репликами:

Марцелл
Эй! Бернардо!
Бернардо
Что,
Горацио, с тобой?
Горацио
Кусок его!

С призраком вышеупомянутый «кусок Горацио» ведет беседу в таком духе:

Кто ты, что посягнул на этот час
И этот бранный и прекрасный облик,
В котором мертвый повелитель датчан
Ступал когда-то?

Офелия в этом издании изъясняется таким манером:

Он о своей любви твердил всегда
С отменным вежеством.

Злополучные Марцелл и Горацио говорят столь же нечленораздельно, когда от них требуют клятвы:

Горацио
Ей же,
Не стану, принц.
Марцелл
И я не стану, ей же.

Полоний сообщает о Гамлете, что тот «впал... в недоеданье... в бессонницу...».

Родриго, умирая, восклицает:

Проклятый Яго! Пес ужасный! О!

Отелло, собираясь убить Дездемону, бормочет нечто совершенно неудобопонятное не только для зрителей, но и для читателя, который имеет возможность несколько раз перечитать и вдуматься в неясные строки:

Причина есть, причина есть, душа!
Вам, звезды чистые, не назову,
Но есть причина.

При чтении подобных переводов, устаревших в такой же точно степени, как стихи графа Хвостова, у читателя

рождалось законное недоумение: если Шекспир так кособокоязычен, так же плох в оригинале, то почему, собственно, ему такую славу поют? Уж не напускают ли здесь шекспирытологи туману?

Русские переводчики Шекспира, подвизавшиеся в прошлом веке, допускали смысловые ошибки (не по небрежению, а оттого, что Шекспир тогда еще не был с такой кропотливой дотошностью изучен, как в наши дни), далеко не везде предоставляли русскому читателю возможность ощутить поэтическую мощь Шекспира (хотя и у Кронеберга и у Вейнберга были взлеты и озарения), но все же они имеют то бесспорное и неотъемлемое преимущество перед авторами цитированных мною опусов, что они не насиловали так грубо русский стих и русский язык, что их переводы были по крайности ясны и понятны.

Пастернак доказал русскому читателю, во-первых, что Шекспир — великий поэт, а во-вторых, что Шекспир — великий драматург, что он писал для сцены, так же как впоследствии он доказал, что Гете не только гениальный мыслитель, о чем мы могли судить и по переводу Холодковского, и по переводу Брюсова, но и гениальный поэт.

Поэзия Пастернака славится картинностью изображения, достигающей точным в своей выразительности отбором деталей:

Зима — и все опять впервые.
В седые дали ноября
Уходят ветлы, как слепые
Без палки и поводыря.

Во льду река и мерзлый тальник,
А поперек, на голый лед,
Как зеркало, на подзеркальник,
Поставлен черный небосвод.

Пред ним стоит на перекрестке,
Который полузанесло,
Береза со звездой в прическе
И смотрится в его стекло.

(«Зазимки»)

Пастернак приметливым взглядом впивается во внешний мир. Этого мало — он смотрит на себя глазами внешнего мира:

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.

(«Заморозки»)

Так может сказать поэт, который живет с природой одной жизнью, кто «тает сам, как тает снег», кто «сам, как утро, брови хмурит» («Рассвет»), кто ощущает себя не вне ее и не над ней, а внутри нее, не как ее властелин, а как зоркий и слухменный ее насельник, вполне равноправный и с пчелами и с дроздами.

И вот этой же картинностью мы любуемся в переводах Пастернака. Перед нами пейзаж Гете во всей прелестьи своей будничной характерности:

Растаял лед, шумят потоки,
Луга зеленеют под лаской тепла.
Зима, размякнув на припеке,
В суровые горы подальше ушла.
Оттуда она крупую мелкой
Забрасывает зелена,
Но солнце всю ее побелку
Смывает к середине дня.

(Монолог Фауста)

Поэзия Пастернака любит *земной простор*, любит окутывать даже отвлеченные предметы земным теплом, любит домашний быт, домашний уют во всех его мелочах. Глаз Пастернака влюблен в житейский обиход.

Зима, на кухне пенье петьки,
Метели, вымерзшая клеть
Нам могут хуже горькой редьки
В конце концов осточертеть.

(«Город»)

Проглоченные слезы
Во вздохах темноты
И зовы паровоза
С шестнадцатой версты.

(«Ложная тревога»)

Обыкновенно у задворок
Меня старался перегнать
Почтовый или номер сорок,
А я шел на шесть двадцать пять.

(«На ранних поездах»)

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,

Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.
(«Рождественская звезда»)

У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.
(«Рождественская звезда»)

У людей пред праздником уборка.
(«Магдалина»)

В конце был чей-то сад, надел земельный.
(«Гефсиманский сад»)

О дроздах:

У них на кочках свой поселок,
Подглядыванье из-за штор,
Шушуканье в углах светелок
И целыйдневный таратор.
(«Дрозды»)

Если Пастернак обнаружит бытовые детали у переводимого автора, он все их бережно соберет и покажет читателю:

Пуста дорожка и дощаник рыбака.
Скотина вся в хлевах, на хуторах тоска.
Пред пойлом у корыт,
По стойлам рев стоит,
Артачатся бычки, упрутся и не пьют;
В закутах духота, им хочется на пруд.

Это из стихотворения Петефи «Степь зимой».

Поэзия Пастернака изобилует контрастами, игрой словесной светотени — это одна из отличительных ее особенностей.

Но вот приходят дни цветенья,
И липы в поясе оград
Разбрасывают вместе с тенью
Невыразимый аромат.

Гуляющие в летних шляпах
Вдыхают, кто бы ни прошел,
Непостижимый этот запах,
Доступный пониманью пчел.

Он составляет в эти миги,
Когда он за сердце берет,
Предмет и содержанье книги,
А парк и клумбы — переплет.

(«Липовая аллея»)

Контрасты Пастернак не упустит из виду и при переводе, он не преминет их воспроизвести. Так, воспользо-

вавшись прозаизмами, которые ввел Кальдерон в реплики и монологи действующих лиц трагедии «Стойкий принц», Пастернак вводит прозаические обороты речи и в свой перевод, и они, по закону контраста, лишь оттеняют восточную пышность кальдероновских образов:

Пред тобой наполовину
Меркнет роз пурпурный цвет,
И тягаться смысла нет
В белизне с тобой жасмину.

У стихий старинный счет:
К морю сад давно завистлив;
Морем сделаться замыслив,
Раскачал деревья свод.
С подражательностью рабьей
Перенявши все подряд,
Он, как рябью волн, объят
Листьев ветреною рябью.
Но и море не внакладе:
Видя, как чарует сад,
Море тоже тешит взгляд
Всея расцветенною гладью.

Без этих «смысла нет» и «не внакладе» было бы уж слишком пышно, слишком «красиво», а Пастернак отчетливо сознавал, что «красиво — уж не красота» (Полонский).

Пастернак — оригинальный поэт питает особое пристрастие к просторечию, но не к поддельному, а к подлинному. Как поэт-переводчик он тоже дает волю этой стихии в пределах, установленных оригиналом.

Начало стихотворения Петефи:

Скинь, пастух, овчину, леший!
Воробьев пугать повешу!
Видишь, налегке, без шубы,
Как реке-резвушка люблю!

Это разгул крестьянской языковой стихии, на который Пастернака благословляет Петефи.

Народные речения Пастернак включает и в патетику шекспировских героев, и он имеет на это право, ибо шекспировские герои, в отличие от героев, скажем, Гюго, даже при вспышке гнева, при вспышке отчаяния, в приливе любви остаются живыми людьми. В жизни патетического «сплошняка» не существует — это было хорошо известно такому реалисту, как Шекспир, и Пастернак уловил и с радостью подхватил свойство его героев:

Л и р

О Лир, теперь стучись
В ту дверь, откуда выпустил ты разум
И глупость залучил.

Реплика Макдуфа хватается за сердце именно непосредственностью своей интонации:

Всех бедненьких моих? До одного?
О, изверг, изверг! Всех моих хороших?
Всех, ты сказал?

Эта глубоко человеческая нота переворачивает душу сильнее самой превыспренней тирады, сильнее дикого рева рвущейся в клочья страсти.

Речь Пастернака-поэта естественна в своем течении, естественна в своем звучании (я говорю здесь, как и везде, об основных стилевых принципах поэта и сбрасываю со счета отдельные случайные отклонения). И что может быть проще, естественней, разговорней таких реплик шекспировских героев:

Л е д и М а к б е т

Я кровью, если он кровоточит,
Так слуг раскрашу, чтоб на них сказали.

Переводчики хорошо знают, что легче воссоздать самую головоломную метафору, чем найти это краткое и простое в своей разговорности: «чтоб на них сказали».

Или:

Б р а б а н ц и о

Судите сами, как не обвинять?
Шагнуть боялась, скромница, тихоня,
И вдруг, гляди, откуда что взялось!

Или первая реплика Монтано из второго действия «Отелло»:

Такого ветра просто не запомню.
У нас на укреплениях треск стоит.
Воображаю, в море что творится!
Какие брусья могут устоять,
Когда валы величиною с гору!
Небось, крушений!..

Или из «Ромео и Джульетты»:

...куда вы, господа, так рано?
Вон слуги с прохладительным идут.
Не можете? Торопитесь? Ну что же,
Благодарю. Прощайте. Добрый путь.
Светите им! А я на боковую.
Ах черт, а ведь и правда поздний час!
Пора в постель.

Или:

К о р м и л и ц а

Сударыня! Сударыня! Вставай!
Пора вставать! Ай-ай, какая соня!
Ну, погоди! Вот я ее, козу,
Вот я ее! Как, так-таки ни слова?
Да ладно, ладно. Спи, пока дают.

Никак одета? Встала, нарядилась —
И снова бух! Уж это извини!
Сударыня! Сударыня! А ну-ка! —
Не может быть... Сюда! Она мертва!
О господи! О господи! На помощь!
Глоток наливки! Не перенесу!

Я несколько раз перечитывал переводы Пастернака; один раз — только чтобы постичь, как он добивается интонационной свободы. Это был один из «моих университетов». Я слышал живые голоса живых людей, разных по положению, по роду занятий, по душевному складу, голоса разного тембра, голоса, как бы подслушанные в разные моменты их жизни, в разных обстоятельствах поэтом-переводчиком. Актерам не требуется ремарок. Движения, мимика — все явлено в слове.

Последнее четверостишие «Первого снега» Леонидзе звучит в переводе Пастернака так:

Бах! Но стая за рекою.
Либо сим же часом вплавь,
Либо силой никакою,
И надеяться оставь.

Эта фраза «неправильна», но она хороша в первую голову своей «неправильностью», ибо когда человек должен принять мгновенное решение, то он ни вслух, ни про себя не строит упорядоченных силлогизмов, его речь сбивчива в своей лихорадочной прерывистости.

Прелесть непринужденности, задушевности придает эллипсис и первым строкам байроновских «Стансов к Августе»:

Когда время мое миновало
И звезда закатилась моя,
Недочетов лишь ты не искала
И ошибкам моим не судья.

Интонационную свободу Пастернак особенно ценил у других переводчиков.

В 59-м году издательство «Искусство» поручило мне редактуру двухтомника пьес Кальдерона. Зашла речь о том, кого просить перевести «Стойкого принца». Я вы-

сказал мнение, что лучше Пастернака не перевести никому. Меня попросили съездить к нему в Переделкино и вступить в переговоры.

Борис Леонидович согласился.

— Знаете, что я вам скажу, — добавил он, — я как раз недавно смотрел по телевизору «Учителя танцев». Какой молодец Щепкина-Куперник! Вот именно так надо переводить испанцев, как переводит она, — с такой сногшибательной, непостижимой легкостью! Ритм ее стиха — это вихревой ритм испанского танца. Перед тем, как засесть за «Стойкого принца», я перечту все ее испанские переводы.

Пастернаку облегчало переводческий труд то чувство стиля, каким он был наделен. Однажды он поразил меня меткостью характеристик, которую он обнаружил в разговоре о как будто бы далеких ему писателях. Он спросил меня, что я за последнее время успел сделать. Я ответил, что перевел «Брак поневоле» и «Мещанина во дворянстве» Мольера, а теперь перевожу драматическую трилогию Бомарше.

— Наверно, переводить Мольера было труднее? — спросил Борис Леонидович и сам за меня ответил: — Мольер писал так, как будто он только записывал подслушанную им живую речь живых людей, а Бомарше, конечно, очень, очень талантлив, но это литератор, сознающий, что он литератор, и щеголяющий своей литераторской выправкой. А для перевода эта его витиеватость куда легче, чем простота Мольера.

Мне показалось, что это не я, а Пастернак переводит Мольера и Бомарше — до того верно он передавал ощущение от их перевода на русский язык.

И тут же я вспомнил слова Пастернака, как-то сказанные мне:

— Пушкин, Достоевский и Чехов писали так, как будто они еще и не начинали быть писателями.

Зрелому Пастернаку дороже всего была именно естественная, непосредственная простота, но отнюдь не простота примитива, а простота — плод вживания и вчувствования, плод вдохновения, простота емкая, сложная, простота пушкинская и чеховская, чайковская и шалыпинская, левитановская и нестеровская, щепкинско-садовская и станиславская, у каждого большого художника своя, особая, до него *неслыханная*. Бытовой, *приземистый* реализм (выражение Вл. С. Соловьева) был чужд Пастернаку, что уживалось у него с пристальным внима-

нием к бытовым мелочам. *Реализм в высшем смысле* (выражение, часто употребляемое Достоевским) — вот каков реализм позднего Пастернака.

Пастернак — поэт оригинальный, как и поэт-переводчик, и в синтаксисе не менее разнообразен, чем в лексике.

Стихи Пастернака:

Стихи мои, бегом, бегом.

Пусть вьюга с улиц улюлю, —
Вы — радугой по хрусталу,
Вы — сном, вы — вестью: я вас шлю...

А вот не менее стремительная строфа из пастернаковского перевода «Лютера» Иоганнеса Бехера — стихи здесь бегут бегом вслед за героем:

Он в их кольце. Пропало. Окружили.
И вдруг спасенье. Он прорвал кольцо.
Какой-то лес; лесной тропы развилъе;
Какой-то дом; он всходит на крыльцо.

Вот почти такая же стремительная строфа из стихотворения Словацкого «Кулиг»:

Кони, что птицы. В мыле подпруги.
Снежную кромку режут полозья.
В небе ни тучки. В призрачном круге
Месяц свечою стал на морозе.

Вот монолог Отелло, только что прибывшего на Кипр, спешащего поделиться новостями и узнать, что нового на Кипре, — монолог, состоящий из быстрых, коротких, одна на другую набегающих фраз:

Пройдемте в замок. Новости, друзья:
Поход окончен. Турки потонули.
Ну, как на Кипре? Я ведь тут бывал.
Что старые знакомцы, Дездемона?

А там, где того требует подлинник, Пастернак строит стройные и величественные здания периодов, сочетая в себе зодчего и живописца:

И высящиеся обрывы
Над бездной страшной глубины,
И тысячи ручьев, шумливо
Несущиеся с крутизны,
И стройность дерева в дуброве,
И мощь древесного ствола
Одушевляются любовью,
Которая их создала.

(«Фауст», часть вторая)

Во второй строфе стихотворения Петефи «Моя любовь» неторопливое течение периода и плавный ритм дорисовывают образ автора:

Моя любовь не тихий пруд лесной,
Где плещут отраженья лебедей
И, выгибая шеи пред луной,
Проходят вплавь, раскланиваясь с ней.

Пастернак — оригинальный поэт обладает редкостной силы темпераментом.

Как гулкий колокол набата,
Неистовствовал соловей.

Какой беде, какой зазнобе
Предназначался этот пыл?
В кого ружейной крупной дробью
Он по чашобе запустил?

Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук,
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук.

(«Весенняя распутица»)

Не укрощает Пастернак темперамента и в переводах. В изображении дореволюционных переводчиков Петефи выглядел унылым и вялым, этаким третьесортным Суриковым. И вдруг — в переводе Пастернака —

Ну, так разбушуйся, лира!
Выйди вся из берегов.
Пусть струна с струною сцепит
Смех и стон, и плач, и лепет,
Слутай жизнь и смерти зов!

Будь, как буря, пред которой
Дубы с корнем — кувырком...

Послушаем хор духов из «Фауста»:

Рухните, своды
Каменной кельи!
С полной свободой
Хлынь через щели,
Голубизна!
В тесные кучи
Сбились вы, тучи,
В ваши разрывы
Смотрит тоскливо
Звезд глубина.

Всюду секреты,
Слезы, обеты,
Взятье, отдача

Жаркой, горячей
Страстной души.
С тою же силой,
Как из давила
Сок винограда
Пенною бурей
Хлещет в чаны,
Так с верхотурья
Горной стремнины
Мощь водопада
Всею громадой
Валит в лощину
На валуны.
Здесь на озерах
Зарослей шорох,
Лес величавый,
Ропот дубравы,
Рек рукава.
Кто поупрямей —
Вверх по обрыву,
Кто — с лебедями
Вплавь по заливу
На острова.
Раннею ранью
И до захода —
Песни, гулянье
И хороводы,
Небо, трава.
И поцелуи
Напропалую,
И упоенье
Самозабвенья,
И синева.

Динамичность глаголов и метафор, энергию которых временами еще усиливает повелительное наклонение (рухните, хлынь, сбились, мчатся, хлещет, валит, пенная буря), и эллиптическая конструкция придают описанию весны особую стремительность, особую широту охвата, способствуют цельности восприятия.

Пастернак — признанный мастер звукописи. Но только у зрелого Пастернака звукозапись — не самоцель. Вот почему мы ее обычно не замечаем, хотя она и усиливает наше впечатление от его мыслей и образов:

Растроганности грош цена.
Грозой пади в объятья веток,
Дождем обдай его до дна.

(«Все наклоненья и залогои...»)

Таков он и в своих переводах. От звукосочетаний, передающих гул и грохот громовых раскатов или ропот морских валов, он без труда переходит к завораживающей, усыпляющей, убаюкивающей инструментовке:

Зашурши, камыш! Мне дорог
Тихий тростниковый шорох.
Тополь, всколыхнись лениво,
Содрогнись листвою, ива,
И тогда я вновь усну.

(Монолог Пеня из «Фауста»)

Пастернак в своей оригинальной поэзии не ломает метрики русского стиха, он — виртуоз ритма.

В том дневнике критика, который Лежнев вел на страницах «Октября», он на примере одной строфы из стихотворения Пастернака показал, как покорен Пастернаку ритм, как ритмические колебания, как биение ритмического пульса помогают ему решать живописные задачи:

Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет,
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

(«Волны»)

В пастернаковском переводе «Фауста», помимо всего прочего, нас поражает наряду с разнообразием рифмовки смена ритмов, призванных передать и торжественный хорал, и залихватскую песню гуляк, и обыкновенную, «среднюю», разговорную речь, и раешное озорство и балагурство.

Пастернак словом, интонацией, ритмом, звуком создает самые разнообразные характеры во всей их сложности. И этот его дар, пожалуй, нигде так полно не раскрывается, как в «Фаусте». Речь Вагнера терминологична, понятийна, безобразна, бесцветна. Рядом с этим словесным гербарием — причудливый сплав речевой характеристики Мефистофеля с его развязно-небрежным тоном циника, поддержанным канцеляризмами и просторечием, с его монологами, в которых зловещий словесный колорит и бешеная раскачка ритма служат одной цели — показать истинное обличье Мефистофеля.

Мир бытия — досадно малый штрих
Среди небытия пространств пустых.

Я донимал его землетрясеньем,
Пожарами лесов и наводненьем.
И хоть бы что! Я цели не достиг.
И море в целости и материк.
А люди, звери и порода птичья,
Мори их не мори, им трын-трава.
Плодятся вечно эти существа,
И жизнь всегда имеется в наличии.
Иной, ей-ей, рехнулся бы с тоски!

И вот уже злой дух ликующе распростер крыла
в Вальпургиеву ночь.

На курганы лег туман,
Завывает ураган.
Гул и гомон карнавала
Распугал сычей и сов.
Ветер, главный запевала,
Не щадит красы лесов.
И расселины полны
Ворохами бурелома
И обломками сосны,
Как развалинами дома,
Сброшенного с крутизны,
И все ближе, ближе вой,
Улюлюканье и пенье
Страшного столпотворенья,
Мчащегося в отдаленье
На свой шабаш годовой.

Не менее широк лексический и ритмический диапазон
в речевой характеристике Фауста.

Вот она, эта порывистая, мятущаяся душа, вечно стре-
мящаяся вперед и выше:

Все шире даль, и тянет ветром свежим,
И к новым дням и новым побережьям
Зовет зеркальная морская гладь.

О, эта высь, о, это просветленья!

И вот другой Фауст, раздраженный, возмущенный,
бунтующий:

«Смирйя себя!» Вот мудрость прописная,
Извечный, нескончаемый припев,
Которым с детства прожужжали уши,
Нравоучительною этой сушью
Нам всем до тошноты осточертев.

И вот Фауст, пока еще добродушно ворчащий на пу-
деля; заключенные в напевный дактиль интонации зву-
чат, однако, по-разговорному живо:

Пудель, уймись и по комнате тесной не бегай!
Полно ворчать и обнюхивать дверь и порог.
Ну-ка — за печку и располагайся к ночлегу.
Право, приятель, на эту подушку бы лег.

А многоголосье народных сцен! А хоры ангелов!
А переключка ведьм! А хор полишинелей! А песня нище-
го! А хор крестьян! А песня солдат!..

Переоценить значение переводов Пастернака для русской переводческой культуры, для русской культуры в целом — невозможно.

Приведу только один пример отношения к драматургическим переводам Пастернака.

Ознакомившись с только что появившимся пастернаковским переводом «Гамлета», Вл. И. Немирович-Данченко (а уж он ли не чувствовал искусство драматургической речи!), расторгнув договор с Анной Радловой, принял к постановке перевод Пастернака и поручил ему перевод «Антония и Клеопатры». Об этом нам рассказал в своих воспоминаниях бывший заведующий литературной частью Художественного театра В. Я. Виленкин.

Своими переводами Пастернак, Антокольский, Зенкевич, Маршак, Заболоцкий — поэты-переводчики разных дарований, развивавшихся между тем в одном направлении, — нанесли сокрушительной силы удар по антидемократической, антиреалистической, антихудожественной буквалистской школе художественного перевода. Новому поколению поэтов-переводчиков было куда легче идти по проложенным ими следам.

Оригинальная поэзия Пастернака и его поэзия переводная являют собой, как и у далекого ему Бунина, нерасторжимое единство, единоподчиненность усилий, органическую, нерушимую, теснейшую взаимосвязь.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	4
Перевод — искусство	5
Душистая свежесть*	92
Мощь света	102
Благородный поклонник музыки	123
Неупиваемый источник*	154
Заря во всю ночь	164
Молодая теплынь	192
Образная память	214
Золотое сечение	261
Несгораемые слова	271
Словесные россыпи*	289
Ветер с юга	300
Неслышанная простота	316

Николай Михайлович Любимов

НЕСГОРАЕМЫЕ СЛОВА

Редактор *Л. Птушкина*

Художественный редактор *С. Биричев*

Технический редактор *Л. Сеницына*

Корректоры *Н. Замятина, Т. Сидорова*

ИБ № 5058

Сдано в набор 09.06.87. Подписано к печати 11.05.88. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. Усл. печ. л. 17,64. Усл. кр.-отт. 17,64. Уч.-изд. л. 18,8. Тираж 25 000 экз. Изд. № IX-2490. Заказ № 886. Цена 1 р. 10 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Васманная, 19

Владимирская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств полиграфии и книжной торговли. 600000, г. Владимир, Октябрьский проспект, д. 7