

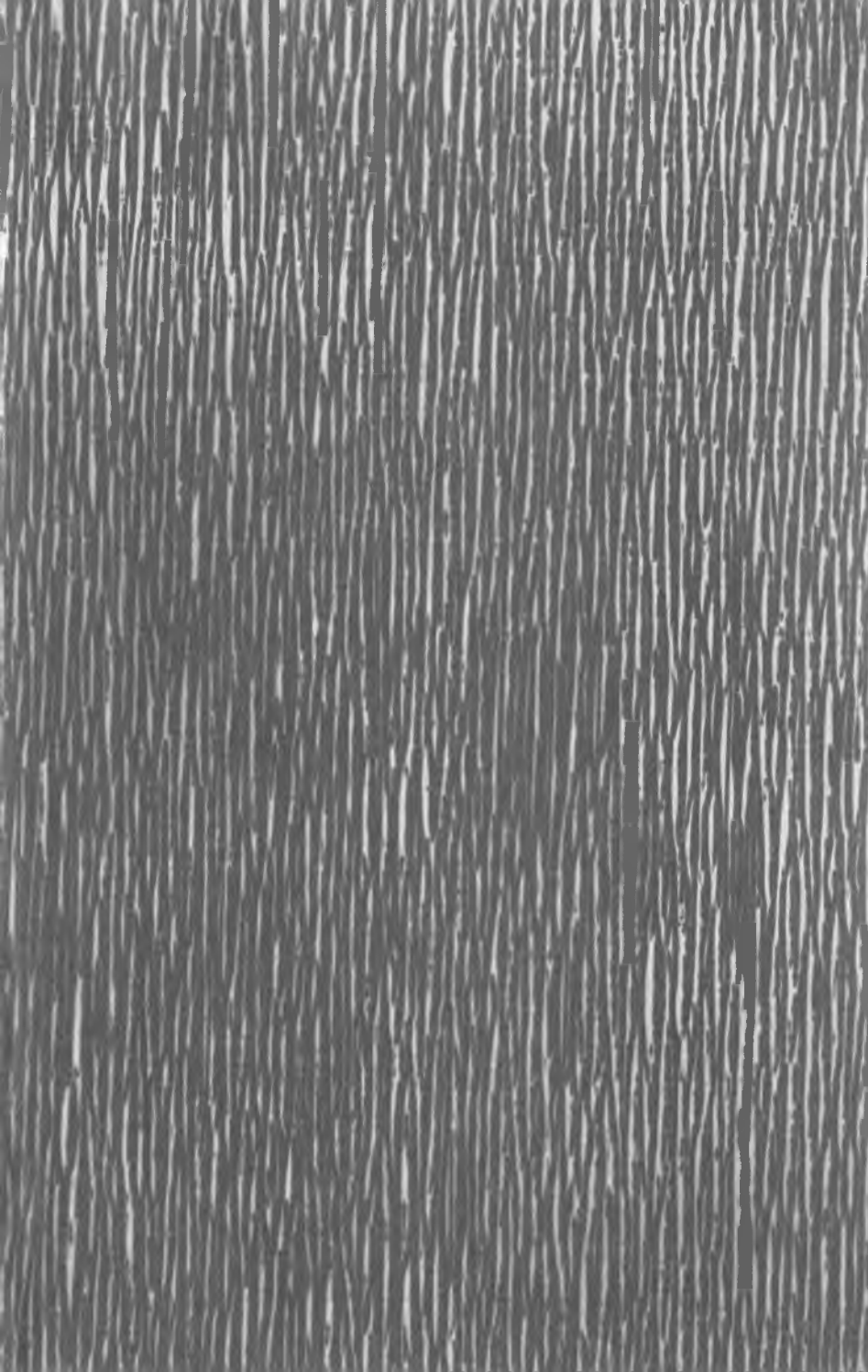
Т. Сафонов

ВРЕМЯ
ТАЛАНТА

С

Т. Сафонов

ВРЕМЯ ТАЛАНТА





Ю. Сорокин

ВРЕМЯ
ТАЛАНТА

Портреты
и намерения

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1987

Художник Валерий Локшин

Сарнов Б.

С 20 **Бремя таланта: Портреты и памфлеты. — М.: Советский писатель, 1987 г. — 384 с.**

Природа художественного таланта — вечная и остросовременная тема, всегда вызывающая споры. Критик осмысляет ее, обращаясь к автобиографической прозе М. Цветаевой, Ю. Олеши и Ф. Искандера, к поэзии Н. Заболоцкого, к прозе В. Катаева, к жанру литературной пародии, к стихам Б. Ахмадулиной и др. Каждое художественное явление, о котором идет речь, становится для автора основой размышлений о подлинных и мнимых ценностях в искусстве.

С $\frac{4603010102-079}{083(02)-87}$ 447—87

ББК 83.3 Р7

Слово талант, под которым они разумели прирожденную, почти физическую способность, независимую от ума и сердца, и которым они хотели называть все, что переживаемо было художником, особенно часто встречалось в их разговоре, так как оно им было необходимо, для того чтобы называть то, о чем они не имели никакого представления, но хотели говорить.

Л. Толстой

*А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом...*

Да, видно, нельзя никак.

О. Мандельштам

От автора

В этой книге собраны статьи, написанные в разное время и по разным поводам. Может даже показаться, что они никак не связаны меж собой, объединены только именем автора.

В самом деле, материал, лежащий в основе книги, достаточно пестр и многообразен.

Автобиографическая проза Марины Цветаевой, Юрия Олеши и Фазила Искандера. Поэзия Николая Заболоцкого. Новая проза Валентина Катаева. Первый роман Ильи Эренбурга. Специфика кинематографического мышления. Трансформация жанра литературной пародии. Изъяны современного литературоведения. Стихи Беллы Ахмадулиной и Николая Глазкова.

Однако, при всей своей тематической и даже жанровой («Портреты и памфлеты») пестроте, это не сборник случайных статей, а именно книга.

Двадцать шесть лет назад я писал в статье об Андрее Вознесенском:

«XX век отучил нас удивляться. Полимеры входят в быт. Нас окружают синтетические, искусственные ткани и меха, не уступающие настоящим. . . Существует и «синтетическая», искусственная поэзия».

Тогда мне казалось, что главная беда современного искусства — сделанные, «синтезированные» стихи, поэмы, книги, которые «ничуть не хуже» настоящих. А главная задача критики — научиться (и научить читателя) отличать настоящее от подделки.

Мода на синтетические ткани и меха, кажется, прошла. Натуральные хлопок и лен сегодня уже ценятся выше нейлона. Но в сфере художественного творчества дело обстоит иначе. Триумф «синтетических» художественных изделий основан не на том, что они «совсем как настоящие». Природа их успеха в том, что сплошь и рядом они оказываются даже «лучше, чем настоящие». Появился потребитель искусства, который отдает решитель-

ное предпочтение «синтетическому искусству» как более современному, более виртуозному, технически более совершенному.

Отличать подлинные художественные ценности от мнимых было бы довольно сложно даже в том случае, если бы проблема целиком сводилась к так называемой художественной одаренности, обычно именуемой талантом («Художник божьей милостью», «Поэтами не делаются, поэтами рождаются» и т. п.).

Но дело обстоит еще сложнее.

Главная сложность заключается в том, что имитацией художественного творчества увлеченно и самозабвенно занимаются не только искусные ремесленники, изошренные мастера, но и люди, наделенные подлинным творческим даром.

2 сентября 1908 года Лев Толстой написал письмо Леониду Андрееву, в котором высказал, как он сам выразился, свои «мысли о писательстве вообще».

«Думаю, — говорил в этом письме Толстой, — что писать надо, во-первых, только тогда, когда мысль, которую хочешь выразить, так неотвязчива, что она до тех пор, пока, как умеешь, не выразишь ее, не отстанет от тебя. Всякие же другие побуждения для писательства, тщеславные и, главное, отвратительные денежные, хотя и присоединяющиеся к главному, потребности выражения, только могут мешать искренности и достоинству писания. Этого надобно очень бояться. Второе, что часто встречается и чем, мне кажется, часто грешны особенно нынешние современные писатели (все декадентство на этом стоит), желание быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя. Это еще вреднее тех побочных соображений, о которых я говорил в первом... Третье: поспешность писания. Она и вредна, и, кроме того, есть признак отсутствия истинной потребности выразить свою мысль. Потому что если есть такая истинная потребность, то пишущий не пожалеет никаких трудов, ни времени для того, чтобы довести свою мысль до полной определенности и ясности. Четвертое: желание отвечать вкусам и требованиям большинства читающей публики в данное время. Это особенно вредно и разрушает вперед уже все значение того, что пишется. Значение ведь всякого словесного произведения только в том, что оно не в прямом смысле поучительно, как проповедь, но что оно открывает людям нечто новое, неизвестное мне и, большей частью, противоположное тому, что считается несо-

мненным большой публикой. А тут как раз ставится необходимым условием то, чтобы этого не было. . .»

Речь, в сущности, тут идет о том, что художник, для того чтобы осуществиться истинное свое предназначение, должен быть свободен от тщеславия, от предвзятости, от ориентации на моду, на господствующие в данный момент художественные вкусы.

Толстой полагал, что творческая свобода художника не должна быть стеснена даже его собственными планами.

Американский издатель Толстого, ведя переговоры об издании романа «Воскресение», который еще не был написан, попросил, чтобы его ознакомили хотя бы с планом или с кратким изложением содержания будущего произведения. Вот как Толстой реагировал на эту скромную просьбу.

«Мне было неприятно и, покаюсь, оскорбительно ваше требование давать читать первые главы издателям, — писал он В. Г. Черткову, который играл роль посредника в этих переговорах. — Я бы никогда не согласился на это и удивляюсь, что вы согласились на это. А уж конспекты для меня представляют что-то невообразимое. Хотят они или не хотят, а подавать на их одобрение, я удивляюсь, что вы, любя меня, согласились. . .

Первая часть написана, вторая же, пока не напечатана, не может считаться окончательно написанной, и я могу ее изменить и желаю иметь эту возможность изменить.

Так что мое возмущение против конспектов и предварительного чтения есть не гордость, а некоторое сознание своего писательского призвания, которое не может подчинить свою духовную деятельность писания каким-либо другим практическим соображениям. Тут что-то есть отвратительное и возмущающее душу».

Мысли о писательстве, высказанные Толстым в письме к Леониду Андрееву, были продиктованы тем же сознанием своего писательского призвания, которое, по его глубочайшему убеждению, не может, не должно подчинять свою духовную деятельность каким бы то ни было внешним, посторонним, к творчеству не относящимся соображениям и побуждениям.

В письме к Леониду Андрееву Толстой дал почти исчерпывающий свод различных форм несвободы художника, всего того, что мешает ему выполнить, осуществить главное свое предназначение.

Все эти, а также некоторые другие формы зависимости, «несвободы» литератора с той или иной степенью конкретности рассматриваются в моей книге.

Зависимость от «последнего крика моды», от страстного желания писателя «не отстать» от новейших достижений современного художественного мышления. Зависимость от стремления «говорить красиво», от легкого эстрадного успеха, от предвзятости, от заданности, от желания решить задачу, заранее зная, каким должен быть ее ответ.

Все эти формы «несвободы» мешают художнику осуществиться. Но значит ли это, что единственной альтернативой всем этим формам несвободы может быть только полная и абсолютная свобода художника, полная его независимость от всего, что может так или иначе стеснить либо исказить его волю?

— Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На чахлый пень? Спроси его.
Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Таков поэт: как Аквилон,
Что хочет, то и носит он —
Орлу подобно, он летает
И, не спросясь ни у кого,
Как Дездемона избирает
Кумир для сердца своего.

Это говорит импровизатор в «Египетских ночах» Пушкина. Знаменательно, что эта поэтическая декларация не только не представляет собой творческое кредо самого Пушкина, она даже не представляет собой творческое кредо автора этой импровизации: импровизатор выразил в этих стихах не свою концепцию поэтического творчества, а ту, что была ему *з а к а з а н а*:

«— Вот вам тема, — сказал ему Чарский: — *поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением.*»

Тут важно не только то, что тема заказана. Не менее важно также, кто выступает в роли «заказчика». Чарский — богатый светский молодой человек, который балуется поэзией примерно так же, как позже его двой-

ник Алексей Вронский станет баловаться живописью. В том, что именно та кой человек заказывает импровизатору гимн абсолютной свободе художника, заключена немалая толика иронии.

Сам Пушкин вряд ли всерьез полагал, что дар поэта можно уподобить ветру, и орлу, и сердцу девы, которым «нет закона». В действительности душой поэта правит суровый и властный закон. И Пушкин знал это лучше, чем кто другой.

Мысль, что «толпа не имеет права управлять вдохновением» художника, была Пушкину близка. Более того: это была глубоко выстраданная, самая задушевная его мысль. Но для Пушкина она значила не совсем то, что для Чарского:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Пренебречь мнением толпы, не считаясь ни с хулой ее, ни с похвалой, художник, по мысли Пушкина, должен не для того, чтобы капризно и своенравно утверждать свою свободную волю, но лишь затем, чтобы «усовершенствовать плоды любимых дум», осуществить свой «подвиг благородный».

Пушкин хорошо знал разницу между свободой и своеволием.

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею...

Какое уж тут своеволие!

Поэт должен быть свободен от мнений толпы, чтобы истово и покорно подчиняться своему дару, ревностно и самоотверженно служить ему.

У Л. Н. Толстого был сын Лев, который сочинял романы и даже имел некоторое нахальство подписывать их: «Граф Лев Толстой». Покойный Виктор Борисович Шкловский рассказал однажды по этому поводу такую анекдотическую историю:

«Раз написал Лев Львович роман или повесть, принес к отцу, сдал вечером и, вероятно, всю ночь не спал.

Утром вышел Лев Николаевич. Было дело в Ясной Поляне.

Сел Лев Николаевич за стол, положил на стол книжку сына, на книжку носовой платок.

Пили чай под каким-нибудь замечательными липами.

— Ну, как, папа? — спросил Лев Львович.

— Очень хорошо, — сказал Лев Николаевич. — Вы все, Берсы, очень талантливы. . .»

Берс — девичья фамилия Софьи Андреевны, жены Льва Николаевича, матери Льва Львовича. Можно предположить (и Шкловский именно на это намекает), что, назвав сына Берсом, Толстой как бы посмеялся над его художественной потенцией, во всяком случае, дал ему понять, что если даже таковая имеется, то она у сына не от него, не от Толстого, а «от Берсов».

В действительности все было несколько сложнее. На самом деле Лев Николаевич не сомневался в «талантливости» сына. Просто он этой его «талантливости» не придавал почти никакого значения.

«У тебя, я думаю, — писал он ему, — есть то, что называется талантом и что очень обыкновенно и не ценно, то есть способность видеть, замечать и передавать, но до сих пор в твоих рассказах не видно еще потребности внутренней, душевной высказаться».

Эта внутренняя, душевная потребность высказаться тяготеет над художником как наваждение, даже как проклятье. Собственно, именно ее, а не «способность видеть, замечать и передавать», следовало бы называть талантом.

Свободен ли художник?

Смешной вопрос. . . Свободна ли рыба, идущая на нерест?

Об этой высшей — по существу, единственной достойной уважения — несвободе художника, о мучительной зависимости его от своего зрения («отверзлись вещи зеницы»), от своего дара («исполнись волею моею») в конечном счете и идет речь в этой книге.

Эта несвобода художника есть, в сущности, та самая неосознанная необходимость, безоговорочно подчиняясь которой он только и может обрести высшую, единственно доступную ему свободу.

ЧЕМ ГЛУБЖЕ ЗАЧЕРПНУТЬ

Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее.

Л. Толстой. Из письма Н. Н. Страхову

У меня нет другой потребности, кроме как говорить правду... Если бы я был знаком с Юлием Цезарем, стал бы я рассказывать о его жизни, а не о своей? Нет, не думаю... Я крепко держу себя в руках и не выпущу, пока не распознаю до конца.

Жюль Ренар. Дневник. 1 января 1897 г.

1



ва художника, два «человека искусства» — актер и драматург — спорят о различных путях и способах художественного воспроизведения действительности:

«— Для чего понадобилась тебе точность? Чтобы сделать на подмостках второй ночлежный дом? Для чего? Ступай, сходи на Верхний базар, там есть второй ночлежный дом. Какое дело до этого сцене, театру, искусству?

— Знаю, знаю, — воскликнул Цветухин, — это ты насчет мопса: Гете сказал, что если художник срисует с полной точностью мопса, то будет два мопса вместо одного, а искусство ровно ничего не приобретет.

— Ну, вон какой ты образованный! Двадцать — тридцать лет назад Золя всем своим трудом проповедовал точное перенесение действительности в романы. Он ездил на паровозе, чтобы затем изобразить в книге машиниста, спускался в шахты, ходил в веселые дома. И я недавно перелистывал старые французские журналы и нашел ка-

рикатуру, напечатанную после выхода его романа «Париж». На мостовой, под копытами лошади, лежит бедный Золя в своем пенсне со шнурочком, без цилиндра, и под карикатурой написано: «Господин Золя бросился под фиакр, чтобы затем жизненно описать чувства человека, которого сшиб извозчик. . .»

Оппонент Цветухина, Пастухов, как можно понять из этого диалога, решительно против «точного перенесения действительности в романы». Свою точку зрения он формулирует так:

«— Вот что я твердо знаю: реалисты Бальзак и Толстой нас обманули. Это — самые фантастичные художники из всех, какие были. Они все выдумали, все сочинили. Они совсем не занимались копированием подлинной жизни. Книги их — плоды тончайшего воображения. Именно поэтому они убеждают больше самой жизни. . .»

Он поднял рюмку:

— За художника, против копировщика. За Толстого, против Золя. За бога искусства — изображение!»

Казалось бы, наметились две полярно противоположные, взаимоисключающие точки зрения. Но спор движется кругами, вернее, по спирали, на последнем витке которой вдруг оказывается, что никакого спора, в сущности, нет. И вот итог: «Пыль впечатлений слежалась в камень. Художнику кажется, что он волен высечь из камня то, что хочет. Он высекает только жизнь. Фантазия — это плод наблюдений».

Хотя спор этот происходил не за «круглым столом» редакции теоретического журнала, а за обыкновенным, обеденным, он довольно точно воспроизводит все сколько-нибудь существенные стадии и оттенки обычных теоретических споров и диспутов на эту тему.

Точное воспроизведение наблюденного в жизни отвергается как натурализм. Искусство — не простое копирование, а типизация. Типизация — это творческое соединение, синтезирование в одном человеческом образе целого ряда типичных черт, которые художник нашел у разных, в разное время наблюдававшихся им в реальной жизни людей.

Как осуществляется процесс накапливания этих черт — это уже вопрос особый.

Некоторые считают, что тут возможно простое соединение различных жизненных впечатлений. Рекомендуют вдумчиво «изучать жизнь». Ездить в «творческие командировки». Наблюдать. Не слишком полагаться при этом

на собственную память, не пренебрегать записной книжкой.

Более тонкие и искушенные советчики учат, что чисто механическое сведение воедино подробностей и деталей, выхваченных из жизни, — неплодотворно и даже антихудожественно. Они, напротив, не рекомендуют ничего записывать: память сама отложит в свою кладовую все, что потом может тебе пригодиться. А впечатление, зафиксированное в записной книжке с дальним прицелом вставить его когда-нибудь в повесть, роман или рассказ, все равно никуда не вставишь: в живой ткани «вымышленного повествования» оно будет торчать как инородное тело, как инкрустация.

Некоторые идут еще дальше и в принципе отвергают сознательное наблюдение как способ накопления знаний о жизни, необходимых художнику:

«Я убежден, что такое знание достигается единственным способом — не двумя, не четырьмя или шестью — впитыванием; годы и годы бессознательно впитывать... Наблюдение? Чего стоит оно, в самом деле? Людей познают сердцем, не глазами или умом.

Есть лишь один эксперт, обладающий квалификацией, достаточной для постижения души и жизни народа и адекватного ее воспроизведения, — национальный романист. Таких экспертов настолько мало, что даже самая густонаселенная страна не располагает в каждый данный момент более чем пятнадцатью значительными и общепризнанными компетентными специалистами. Этот национальный специалист не может приступить к работе, не имея за плечами двадцатипятилетнего стажа впитывания. Какая доля его компетентности сложилась из сознательного «наблюдения»? Она настолько мала, что ее в общем балансе можно не принимать в расчет. Почти весь капитал романиста является результатом медленного накопления бессознательных наблюдений — впитывания...»¹

Все эти разногласия (сами по себе, как видим, довольно существенные) не меняют, однако, сути дела. А суть, как мы уже выяснили, сводится к тому, что типизация есть творческое соединение различных черт, тем или иным способом извлеченных художником из действительности.

¹ Марк Твен. Что думает о нас Поль Бурже? — В кн.: Писатели США о литературе. М., 1974, с. 92.

Вот и выходит, что, хотя способов типизации существует множество, все они так или иначе сводятся к одному общему закону. Художник все время «забирает вширь», вовлекая в процесс творчества весь комплекс своих впечатлений, наблюдений, представлений о жизни, суждений, размышлений...

Несколько упрощая и огрубляя мысль, можно сделать вывод, что сама природа художественного творчества, таким образом, как бы предполагает не интенсивное, а экстенсивное «ведение хозяйства». Ведь только при таком способе освоения материала действительности, казалось бы, и возможно осуществить то, что называется художественной типизацией.

А между тем существует принципиально иной путь.

2

Объясняя, как возник у него замысел книги, получившей впоследствии название «Ни дня без строчки», Юрий Олеша рассказывает, что все началось с внезапно распространившегося слуха. Ни с того ни с сего знакомые вдруг стали спрашивать его при встрече:

— Это правда, что вы написали автобиографический роман?

И когда он отвечал, что нет, неправда, ничего подобного, — искренно огорчались:

— Ах, как жаль! А говорят, такой замечательный роман!

«И мне самому, — признается Олеша, — стало жаль, что я не написал романа... Что же, очевидно, хотят, чтобы именно я написал, если верят в слух, если сами распространяют. Может быть, нужно написать, если этого хотят современники? Причем просто подсказывают форму — автобиографический роман... Этим, кстати, показано понимание характера моих писаний.

Попробовать?

Ну вот начало...»

Есть в этой записи какая-то наивная неуверенность. Даже беспомощность: «Может быть, нужно написать?..», «Попробовать?..»

Как-то это несерьезно. Неужели внезапно распространившийся слух может стать мощным побудительным толчком для серьезного писательского замысла?

Все объясняет одна фраза, вскользь отмечающая, что слух, распространившийся об этом якобы написанном им

романе, обнаружил неожиданно глубокое понимание современниками характера его писаний, понимание особой природы его художественного дара.

Эту особую природу своего художественного дара сам Олеша определил так:

«Мне кажется, что единственное произведение, которое я могу написать как значительное, нужное людям, — книга о моей собственной жизни».

Но почему, собственно, тут надо говорить о каком-то особом характере его писательского дара? Автобиографический роман — такой же почтенный и законный жанр художественной литературы, как и всякий другой. Обращаясь к материалу собственной жизни, художник обычно поступает точно так же, как если бы он обращался к любому другому материалу действительности. Так же из множества фактов и обстоятельств он выбирает лишь те, которые представляют для него особый интерес. И так же деформирует их, если это ему нужно. И так же сливает воедино разные впечатления. И так же эти жизненные впечатления вступают в «химическое соединение» с теми мыслями, соображениями, идеями, которые он выносил в своем сознании не в самый момент переживания, а много лет спустя.

Все это так.

Но у Олеша речь идет об автобиографической прозе совершенно иного типа:

«Я не сочиняю, размахиваясь вперед, а пишу, как бы оглядываясь назад, — я не сочиняю, штрихую, строя, соображая, а вспоминаю: как будто то, что я только собираюсь написать, уже было написано. Было написано, потом как бы рассыпалось, и я хочу это собрать — осколки опять в целое».

То же самое, но с еще большей страстностью и определенностью говорит о своей прозе Марина Цветаева. Вот очень характерный в этом смысле отрывок из ее письма В. Муромцевой, написанного в период работы над «Домом у Старого Пимена»:

«...записи, живое, живьё... по мне в тысячу раз ценнее художественного произведения, где все переиначено, пригнано, неузнаваемо, искалечено. Поймите меня правильно: я сейчас говорю об «использовании» (гноусное слово — и дело!) живого, Вашего Иловайского, например, — для романа, где он будет героем: с другим именем — и своей внешностью, с домом не у Старого Пимена, а у Флора и Лавра, и так далее. Так делали Гонкуры,

дневник которых я люблю, как свой, вернее чувствую — своим (т. е. живым!), а романы которых, сплошь построенные на видоизмененной правде, забываю тут же после прочтения и даже до прочтения — шучу, конечно! — не забываю, а хуже: на каждом шагу изобличаю авторов в краже — у себя же, то есть у живой жизни и у живого опыта».

Как видим, тут сознательная установка (по старой Аристотелевой терминологии) не на то, что могло бы случиться, а на действительно случившееся.

Аристотель учил, что историк и поэт «различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, — к чему и стремится поэзия».

Если исходить из этой, традиционной концепции искусства, установка Цветаевой — не что иное, как оказание предпочтения взгляду историка перед взглядом поэта. Не что иное, как предпочтение нехудожественного, фактологического мышления художественному, образному. Отречение художника от своих исконных прерогатив. Призыв вернуться вспять от творческого преображения и постижения мира к «дагерротипному», фотографическому его отображению.

На деле, однако, все это выглядит совершенно иначе.

Если бы речь шла всего лишь о фотографически точном воспроизведении реальных лиц и фактов, интерес читателя к такой прозе диктовался бы исключительно интересом к значительности этих самых, выбранных художником в качестве моделей, фактов и лиц.

Но против такого подхода к ее автобиографической прозе Цветаева возражала еще более презрительно и категорично:

«... Думать, что мои воспоминания о знаменитом, скажем, литераторе ценнее моих же воспоминаний о сеттере «Мальчике», например, — глубоко ошибаться. Важна только степень увлеченности моей предметом, в которой вся тайна и сила (тайна силы)».

Путь, о котором говорит Цветаева, равно как и особый характер автобиографической прозы Юрия Олеши, — вовсе не есть отказ от художественного постижс-

ния материала действительности. Это просто другой способ того же художественного постижения.

«Многое вскрывается в процессе писания, — говорит Цветаева о своей работе над «Домом у Старого Пимена». — Эту вещь приходится писать вглубь, — как раскопки».

Не в ширь, а — вглубь. В этом все дело.

Что же это значит?

3

Марк Твен, как мы помним, утверждал, что писателю, посягающему на художественное изображение какой-либо конкретной действительности, необходим «двадцатипятилетний стаж выпитывания» ее особой, индивидуальной, неповторимой атмосферы. В противном случае, говорил он, писатель окажется так же беспомощен перед своей натурой, как если бы он был в этой действительности иностранцем:

«...Иностранец может скопировать внешний облик нации, это все, на что он, по-моему, способен. Мне кажется, что никакой иностранец не в состоянии постичь ее внутреннее содержание — ее душу, жизнь, речь, мысли...

Даже национальный романист становится иностранцем со всей его ограниченностью, едва он покидает пределы штата, жизнь которого ему знакома, и прибывает в другой, жизнью которого он не жил. Брет Гарт постиг свою Калифорнию и своих калифорнийцев бессознательным выпитыванием и воплотил то и другое в живых рассказах. Но когда он с Тихоокеанского побережья приехал на Атлантическое и попытался постичь жизнь Ньюпорта методом изучения — сознательного наблюдения, — его ждал провал поистине монументальный»¹.

Русский писатель Фазиль Искандер покинул свой родной «штат» (Абхазию) около сорока лет назад. В 1948 году он поступил в Литературный институт имени Горького и с той поры почти безвыездно живет в Москве. Срок, даже по Марку Твену, вполне достаточный для того, чтобы не ощущать себя в нашей повседневной московской сутолоке сторонним наблюдателем (по терминологии Твена — «иностранцем»), чтобы разглядеть не только внешние формы этой самой московской жизни, но

¹ Писатели США о литературе, с. 92—93.

и постичь ее «внутреннее содержание» — душу, речь, мысли.

Однако сам Искандер, как видно, не считает этот срок достаточным. Во всяком случае, в прозе своей он до сих пор так и не пересек границы родного «штата». Весь его художественный мир до сих пор умещается там, в родной Абхазии. Более того: он почти весь умещается в пределах маленького сухумского дворика. И население этого мира вот уже сколько лет остается неизменным. Раскрывая очередной рассказ, очередную повесть, очередной сборник Искандера, вы можете быть заранее уверены, что опять встретитесь со своими старыми знакомыми. Одни и те же герои кочуют у него из рассказа в рассказ, из книги в книгу. И главный герой — все время один и тот же, хотя зовется он всякий раз по-разному: иногда Ремзик, иногда Чик, но чаще он совсем не имеет имени — это в тех случаях, когда повествование открыто ведется от первого лица.

Итак, вот уже на протяжении по меньшей мере четверти века Фазиль Искандер только и делает, что описывает свое детство. Себя, своих ближайших родственников, своих соседей по двору. (Даже в самом значительном, самом крупном своем произведении — романе «Сандро из Чегема» — он не вышел за пределы этого семейного круга, хотя и бесконечно раздвинул временные рамки повествования.)

— Боюсь я за него, — озабоченно сказал как-то об Искандере один московский литератор. — Нельзя же всю жизнь доить свои детские воспоминания! А что он станет делать, когда этот источник иссякнет?

Может быть, эти опасения не так уж беспочвенны? Может быть, в этом «творческом методе» и в самом деле таится известная опасность? В конце концов, как бы ни был велик резервуар детских воспоминаний, рано или поздно он все же, надо думать, иссякнет?

Нет, не иссякнет.

В том-то и дело, что источник этот — неиссякаем. И неиссякаем он вовсе не потому, что помимо сумасшедшего дяди Коли, Алихана и Богатого Портного у Фазили Искандера имеется в запасе еще немало других родственников и соседей, о которых он мог бы вспомнить и рассказать множество всяких забавных и поучительных историй.

Резервуар его воспоминания неиссякаем не потому, что он обширен, а потому, что — глубок.

Но в таком случае не оговорился ли я, назвав Фазиля Искандера русским писателем?

Он пишет по-русски, это верно. Но является ли язык, на котором создает свои произведения художник, единственным признаком, определяющим его принадлежность к той или иной литературе? Может быть, Искандера правильнее было бы назвать абхазским писателем, пишущим по-русски?

Если стать на такую точку зрения, можно, пожалуй, усомниться даже в том, что и Гоголь имеет право называться русским писателем. Хорошая половина его книг написана об Украине, или, как говорили в его время, о Малороссии. И даже в тех сочинениях Гоголя, в которых дело происходит в центральных губерниях России либо в одной из двух имперских столиц, — даже в них то и дело попадаются персонажи, фамилии которых довольно-таки странно звучат для русского уха. Яичница... Земляника... Коробочка... Петух... Сквозник-Дмухановский... Держиморда... Неуважай-Корыто... Пробка... Доезжай-Недоедешь... Все это фамилии типично малороссийские. Фамилия «Держиморда», например, образована по образцу таких характерных украинских фамилий, как Убейсобака, Загубысало и т. п. Но нашим сознанием она давно уже воспринимается как стопроцентно русская. Больше того! Силой гоголевского гения слово «держиморда» давно уже стало нарицательным, прочно вошло в русский язык, обогатив его новой выразительнейшей краской.

Не подлежит сомнению принадлежность к русской литературе даже тех сочинений Гоголя, в которых описываются дела и события, происходящие в самой Малороссии. Вспомним знаменитых персонажей гоголевского «Миргорода»: Довгочун, Перерепенко... Об этих именах уже никто не скажет, что они вошли в русский язык. Они так и остались украинскими, малороссийскими. Но у кого повернется язык сказать, что знаменитая история о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, — не русская история? Разве не в той же мере, что и к «Мертвым душам», относится к ней пронзительное, горькое пушкинское: «Боже, как грустна наша Россия!»

Можно было бы написать целое исследование, обстоятельно и неопровержимо доказывающее, почему Фазиль Искандер именно русский писатель. В коротком очерке, разумеется, невозможно не то что исчерпать эту проблему, немислимо обозреть ее целиком хотя бы даже и с

птичьего полета. Остановимся поэтому на одном аспекте этой проблемы, на одном-единственном (хотя и важном) характерологическом признаке.

Русская литература, пожалуй, в большей мере, чем какая-либо другая, характеризуется тем, что в ней, по слову Льва Толстого, «интерес подробностей чувств заменяет интерес самих событий».

Искандер в своей прозе не просто пошел по этому пути. Можно с уверенностью сказать, что он пошел по этому пути гораздо последовательнее и дальше, чем многие современные русские писатели.

У него «интерес самих событий» до такой степени отеснен, заменен интересом к «подробностям чувств», что само событие, сам предмет словно бы исчезают, — исчезают, разумеется, не буквально, а в том условном, метафорическом смысле, в каком говорилось об «исчезновении материи» по мере достижений новейшей физики, по мере все более глубокого проникновения науки в недра атома, в микроструктуру вещества.

Основополагающий художественный принцип классической прозы, как известно, состоит в том, чтобы не мешать персонажам действовать. Не только не нарушать свободу их воли, избегая так называемого «авторского произвола», но и по мере возможности стараться даже не обсуждать, не комментировать их слова и поступки. (Писателя, не удержавшегося от такого комментария, обычно презрительно третируют как изменившего «чистоте художества» и ударившегося в публицистику, в резонерство.)

Проза Искандера строится по иным законам.

Во-первых, его персонажам отнюдь не дана полная «свобода действий». Каждый персонаж обречен у него действовать так, как он действовал в реальной жизни. С полным основанием Искандер мог бы повторить слова Олеси: «Я не сочиняю, а вспоминаю: как будто то, что я только собираюсь написать, уже было написано». Было написано самой жизнью.

Искандер такой же ярый противник прозы, построенной «на видоизмененной правде», как и Марина Цветаева. Фигура (или ситуация), всплывшая в его памяти, как правило, не видоизменяется, не деформируется им. Она остается неподвижной. Задача художника состоит лишь в том, чтобы долго, внимательно, пристально вглядываться в нее, стараясь не только как можно лучше разглядеть, но и как можно лучше ее понять.

Отсюда третья особенность его прозы: едва ли не каждая подробность и деталь становится у него поводом для развернутого авторского рассуждения, комментария. Изображение неразрывно связано с вдумчивым, углубленным анализом изображаемого:

«Пароходные гудки почему-то вызывали у Богатого Портного... иногда добродушно-ворчливые, иногда насмешливые, иногда раздраженные, но всегда осуждающие замечания.

— Этот пароход тоже так гудит, как будто мне золото привез, — говорил он с усмешкой, кивая в сторону порта, как бы обращая внимание на глупость самой идеи гудка...»

Казалось бы, все сказано. И добавить к сказанному, в сущности, нечего. И человек стоит перед нашими глазами как живой, вылепленный этой одной-единственной фразой.

Но погодите. Это только начало. Только повод для размышлений, только первый толчок. Сейчас начнется анализ.

Сперва автор выделяет из запомнившейся ему фразы Богатого Портного лишь одно словечко — «тоже»:

«Что значит «тоже»? Частица эта казалась особенно бессмысленной и потому смешной...»

Минуточку внимания, читатель. Сейчас вы увидите, что это словечко — «тоже» — вовсе не было таким уж бессмысленным:

«В сущности говоря, сейчас анализ этой фразы мог бы раскрыть бесконечное богатство ее содержания. Опять же эта частица. Формально получается, что пароход тоже надоел, как надоели ему другие бессмысленно гудящие явления жизни. Но никаких других гудящих явлений жизни поблизости от Богатого Портного явно не было, следовательно, эта частица своей уместной неуместностью отсылает нас к более отдаленному смыслу. И мы его пойдем, если снова прислушаемся к фразе в целом.

— Этот пароход, — стало быть, говорил Богатый Портной, — тоже так гудит, как будто бы мне золото привез...»

И вот вместе с автором мы вслушиваемся в эту фразу снова, в ее интонационные и смысловые оттенки, постепенно проникая все глубже и глубже в ее тайный, сокровенный смысл:

«...Охватывая фразу в целом, мы нащупываем ее

главную тему, а именно: «Я и пароход». Оказывается, эта тема внутри этой фразы в сжатом виде заключает в себе целый сюжет. По-видимому, кем-то было обещано, что однажды пароход, который гудком, чтобы Богатый Портной его услышал в любой точке города, известит о своем приходе, привезет ему золото. Но он уже давно знает, что никакого золота этот гудящий пароход не привезет. Более того, еще до парохода было немало других движущихся сооружений, которые тоже о своем приближении извещали гудками и тоже обещали привезти ему золото. Но оказалось, что все они морочили голову, и у него теперь нет ни малейшего желания слушать эти гудки и ждать это фантастическое золото. И конечный вывод: нечего надеяться на какой-то пароход, который якобы привезет тебе золото, а надо надеяться на самого себя, что он, Богатый Портной, и делает».

Приведенный отрывок очень показателен для Искандера. Самая суть его художественной методологии тут видна, как на ладони. Коротко эту методологию можно определить так: берется какая-нибудь, казалось бы, ничего не значащая подробность. Мы начинаем вглядываться в нее все пристальней и пристальней. И вдруг оказывается, что подробность эта — не такая уж незначущая. Постепенно нам открывается ее, так сказать, второй слой, потом более глубокий — третий, четвертый и так далее. Писатель как бы поворачивает верньер микроскопа, давая все бóльшую и бóльшую степень приближения, влезая все дальше и дальше в глубь исследуемого предмета.

Сказанное относится не только к деталям, не только к аранжировке основной темы, не только к «боковым», как бы не относящимся к делу подробностям, но и к основному предмету повествования. Этот самый «основной предмет» тоже сперва кажется нам частностью, вовсе не заслуживающей столь пристального внимания. И если судить о рассказах (и даже книгах) Искандера по чисто внешним, тематическим признакам, к которым мы так привыкли, они неизбежно вызовут на себя прицельный огонь всевозможных нареканий, среди которых самыми мягкими будут упреки в «камерности» и «мелкотемье».

Вот, например, рассказ (довольно пространный, почти полтора авторских листа) «Время по часам». Это весьма подробно и обстоятельно рассказанная история взаимоотношений маленького героя со стрелками, движущимися по циферблату. Сперва он не понимал, каким обра-

зом люди узнают время по часам, а потом, в один прекрасный момент, эта тайна, столь долго мучившая его и принесящая ему бесконечное множество огорчений и даже страданий, вдруг открылась ему и мгновенно, словно вследствие какого-то внезапного озарения, перестала быть тайной. Вот, собственно, и все содержание этого довольно объемистого произведения. Как сказано у Пушкина, «больше ничего не выжмешь из рассказа моего».

Маяковский, раскрывая в статье «Как делать стихи?» сущность поэтического творчества, пояснил свою мысль таким наглядным примером: «Человек, впервые формулировавший, что «два и два четыре» — великий математик, даже если он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например, паровоз с паровозом, — все эти люди — не математики».

К сожалению, мы иной раз считаем большой литературой такую, где складываются паровозы с паровозами. У нас с трудом укладывается в голове, что складывание каких-нибудь неизмеримо более мелких предметов тоже может оказаться серьезным и весьма почтенным занятием. В некоторых случаях даже более плодотворным, чем складывание паровозов с паровозами.

Каждый человек в детстве прошел через ту «стадию развития», которую Фазиль Искандер сделал основным предметом повествования в рассказе о часах. Каждый из нас сперва не умел определять время по часам, а потом вдруг оказалось, что умеет. Как в в а ш е й жизни, читатель, произошел этот скачок из одного качественного состояния в другое? Не помните? Признаться, я тоже не помню. А вот Искандер вспомнил. И написал об этом рассказ.

Этот миг, этот момент перехода из одного состояния в другое был и в вашей жизни, и в моей. Но мы то ли не заметили его, то ли о нем забыли. И если бы не рассказ Искандера, мы даже и не вспомнили бы о том, что и с нами было нечто подобное. Если бы не рассказ Искандера «Время по часам», этой ступени в нашей жизни как бы и не было бы.

1 марта 1897 года Л. Толстой записал у себя в дневнике:

«Я обтирал в комнате и, обходя кругом, подошел к дивану и не мог вспомнить, обтирал ли я его или нет. Так как движения эти привычны и бессознательны, я не

мог и чувствовал, что это уже невозможно вспомнить. Так что если я обтирал и забыл это, т. е. действовал бессознательно, то это все равно, как не было. Если бы кто сознательный видел, то можно было бы восстановить. Если же никто не видел или видел, но бессознательно; если целая сложная жизнь многих проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была».

Из этого замечания Толстого была в свое время выведена знаменитая «теория остранения». Ее создатель Виктор Шкловский увидел в этой мысли Толстого указание на автоматизм нашего восприятия. Победить, преодолеть этот автоматизм, как ему казалось, можно лишь с помощью остранения, переключающего наше сознание от автоматического «узнавания» предмета к «видению», к умению увидеть предмет как бы заново:

«Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность... Автоматизация съедает вещи, платье, мебель...»

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством... Приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен...»¹

В действительности, однако, процитированное замечание Толстого несет в себе совершенно иной и, как мне кажется, неизмеримо более глубокий смысл.

То бессознательное (или полусознательное) скольжение по жизни, о котором говорит Толстой, съедает как раз не вещи, а внутреннее, духовное содержание всех жизненных процессов. Вещи — это как раз то единственное, что остается человеку как напоминание о том, что жизнь его действительно была.

«...С той поры, как я помню себя... у меня в башке стоит какой-то туман, — говорит Барон у Горького в «На дне». — Мне кажется, что я всю жизнь только передевался... Учился — носил мундир дворянского института... а чему учился? Не помню... Женился — одел фрак, потом — халат... Прожил все, что было, — носил какой-то серый пиджак и рыжие брюки... а как разорился? Не заметил... Служил в казенной палате... мундир, фураж-

¹ Шкловский Виктор. О теории прозы. М., 1929, с. 13.

ка с кокардой... растратил казенные деньги, — надели на меня арестантский халат... потом — одел вот это... И все... как во сне...»

Сложная жизнь многих, которая как бы не была, — это жизнь людей с приглушенным, притупленным вниманием к внутренней, духовной стороне бытия. Переход из одного качественного состояния в другое незаметен, он не оставляет ни малейшей зарубки, ни даже крошечной царапины в душе. Фиксируется, остается в сознании лишь внешний след: перемена костюма.

О человеке можно сказать, что он живёт, лишь в том случае, если каждый миг его жизни, во всяком случае каждый миг перехода из одного состояния в другое, не пропущен его сознанием. Личность человека — как дерево, у которого каждый прожитый год оставляет на срезе кольцо.

«Эти записи, — пишет Юрий Олеша в своей книге «Нидня без строчки», — все это попытки восстановить жизнь. Хочется до безумия восстановить ее чувственно. Я стою на чердаке, почти поджигаемом солнцем, перед двумя мальчиками, которые заставляют меня, совсем маленького мальчика, повторять за ними какие-то слова матерной ругани. Я повторяю, но они требуют все повторять и повторять. При этом они хохочут».

Где он теперь, этот маленький мальчик, стоявший на чердаке, почти поджигаемом солнцем? Неужели исчез навсегда, растворился бесследно?

Нет, он не может с этим примириться! Он должен ощутить, доказать себе и другим, что этот мальчик не исчез, что он вошел в него, в состав его личности, как тоненькое, словно прутик, деревцо вошло в состав, стало сердцевинной могучей, в два обхвата, сосны, что он сегодняшний — вот этот коренастый старик с усталыми глазами и гривой седых волос — и тот маленький мальчик, стоявший когда-то на чердаке, почти поджигаемом солнцем, — это один и тот же человек, одна и та же личность:

«Мне было тогда лет десять, я еще не гимназист. Я еще просто мальчик в синих коротких штанах и черных длинных чулках.

Просто мальчик.

— Мальчик! — кричат неизвестно кому, и я тоже оглядываюсь. Оглянусь ли теперь, когда закричат: «Старик!»

Пожалуй, не оглянусь. Не хочется? Нет, я думаю, в

основном тут удивление, что это наступило так быстро... Неужели наступило?

— Старик! Эй, старик!

Нет, это не я, не может быть.

— Старик!

Нет, не оглянусь. Не может быть, чтобы это произошло так быстро.

— Старик! Вот дурак — не оглядывается! Ведь это же я, смерть!»

Вся жизнь промелькнула как миг. Длинная, сложная жизнь, которая как бы не была... «Жизнь моя? или ты приснилась мне?..»

Жизнь кажется человеку приснившейся, как бы не бывшей лишь потому, что он не заметил, пропустил сперва один, потом другой, потом третий — и так далее, до бесконечности, — миг перехода из одного духовного состояния в другое. Если этого, такого важного, такого значащего момента моей жизни как бы не было, то это значит, что и меня самого как бы не было. Пропустить эти значащие, узловые моменты своего духовного развития — это, в сущности, утратить сознание своей личности, потерять себя.

Вот только что, всего минуту назад, ты был другим, не таким, как сейчас. Только что ты еще не умел узнавать время по часам, а сейчас тебе даже странно представить себе, что такую простую вещь можно не знать, не уметь. Только что ты еще и не подозревал о существовании поэзии, не знал, что это за штука такая и для чего она нужна. Прошел всего лишь миг, и тебе кажется, что ты это знал всегда, что это всегда было в тебе и с тобой... Когда же произошел этот переход из одного состояния в другое? И как могло случиться, что ты его не заметил? Не углядел, не уловил, пропустил, как пропускаешь тот короткий миг, ту долю секунды, когда футбольный мяч влетает в ворота? Только что он был где-то там, в центре поля, — и вот он уже здесь, в сетке ворот...

Но этот пропущенный, потерянный миг можно вернуть. И не только вернуть, но и растянуть до нужного нам предела.

Едва ли не самая характерная особенность прозы Фазиля Искандера может быть уподоблена тому, что в кинематографе называют замедленной съемкой.

Этот технический прием давно уже перекочевал из документального кино в игровое. Особенно часто и охотно к нему прибегают приверженцы так называемого поэтического кинематографа. Допустим, надо показать, что герой и героиня безумно влюблены друг в друга, влюблены настолько, что они как бы даже не ходят по земле, не толкаются в затрапезной суতোлке будней, а словно парят в некоем ирреальном пространстве... И вот мы видим, как медленно, как неестественно медленно они идут, взявшись за руки... Нет, не идут, а словно плывут по воздуху. И так же медленно, неестественно медленно возникает на ее губах счастливая, блаженная улыбка...

В документальном кино замедленная съемка выполняет совершенно иную, сугубо деловую функцию. Она дает зрителю возможность внимательно и пристально разглядеть то, что при обычном, нормальном чередовании кадров разглядеть невозможно. Событие проходит перед нашими глазами, так сказать, растянутое во времени. Если в действительности оно промелькнуло за какую-нибудь ничтожную долю секунды, то теперь, растянутое во времени, оно длится чуть ли не целую минуту. Мы видим, как медленно нападающий поднял ногу, целясь по мячу. Мы видим, как медленно — неестественно медленно — в п л ы в а е т мяч в ворота. И уже не может быть никаких споров по поводу того, кто «герой» этого гола, а кто его «прошляпил». И была ли штанга. И была ли «рука». И правильно или неправильно раздался в этот момент свисток судьи...

Фазиль Искандер пользуется методом замедленной съемки не как последователь «поэтического кинематографа», а как документалист. Ему замедленная съемка нужна для того, чтобы увидеть то, что при обычном, нормальном течении событий было бы невероятно трудно, а подчас и вовсе невозможно разглядеть.

Вот рассказ из автобиографического цикла «Школьный вальс, или Энергия стыда».

Как и во многих других рассказах Искандера, все начинается тут с пустяка. С самой обыкновенной школьной тетради.

Впрочем, это неверно. Тетрадь была не совсем обыкновенная:

«...Я вдруг вспомнил про тетрадь, на обложке которой был изображен вещий Олег, прощающийся со своим конем. В школе ребята шепотом говорили, что на этой

обложке прячется хорошо замаскированный вредительский лозунг...

Погружаясь в сладостную жуть, я стал исследовать рисунок на обложке тетради. Там был изображен князь Олег, скорбно обнимающий своего коня перед тем, как расстаться с ним навеки. Под рисунком в два столбика, с переносом на последнюю страницу были напечатаны стихи Пушкина «Песнь о вещем Олеге».

Через несколько минут я обнаружил букву Д, искусно замаскированную в виде стремени.

— Ну и негодяи, ну и хитрецы! — подумал я с жуткой радостью и стал продолжать исследование. Через некоторое время я решил, что узоры на седле Олега, изображенные в виде кружочков, могут сойти за букву О. Это открытие принесло мне меньше исследовательского удовольствия. Тут я почувствовал некоторую натяжку, получилось, что сразу подряд идут четыре О... Я изменил метод исследования. Я решил не задаваться целью найти буквы, означающие определенные слова, но сначала собрать как можно больше букв, а потом составить из них слова, обозначающие тайную подлость. Тогда можно будет пустить в дело и все четыре О.

Я пошел дальше. Через некоторое время мое внимание привлекла подозрительно приподнятая нога Олегова коня. Она была приподнята и согнута под прямым углом. Ее можно было принять за букву Г. Правда, переκладина получалась длиннее и толще самого столбика, на котором она держалась. Очень уж уродливая буква получалась. Эта уродливость буквы как-то меня расстраивала. После некоторых колебаний, я решил не включать ее в собрание букв. Мне даже захотелось ударить коня по ноге, чтобы он ее выпрямил, а не держал полусогнутой, как будто его собираются ковать...

Очнувшись, я почувствовал, что мои поиски уже не доставляют той жутковатой радости, с которой я их начинал. Они становятся тягостными, как выполнение домашнего задания. Я снова стал рассматривать рисунок, упрямо пытаюсь найти замаскированные буквы. Но теперь я часто отвлекался».

Охотничий, следовательский азарт ослабевает, герой начинает слегка отвлекаться от своего удивительного занятия, и естественно, что одним из отвлекающих его внимание факторов становится горестная история вещего Олега, рассказанная в пушкинском стихотворении. Сперва содержание этой грустной истории (разумеется, пре-

красно известное ему и раньше) вторгается в его сознание не самим стихотворением, а иллюстрирующим его рисунком:

«Я обратил внимание, что конь одного из дружинников, как-то изумленно приподняв голову, смотрит на Олега коня, словно он слышал гадание кудесника, но никак не может поверить своим ушам. Конь же Олега стоял круто опустив голову, как бы мрачно насупившись. Так наказанные дети, отплакавшись, стоят в углу, упрямо опустив голову, самой позой выражая несогласие с наказанием.

— Да ты что, с ума сошел! — как бы восклицает конь дружинника, — я, например, своего хозяина никогда не предам.

— А я что, виноват, что ли, раз так положено по гаданью, — насупившись и не подымая головы, отвечает конь Олега...»

Еще секунду назад содержание рисунка героя рассказа не интересовало ни в малейшей степени. Рисунок представлял для него интерес лишь как загадочная картинка, как шарада, как ребус. Содержание рисунка было чем-то вроде ширмы, скрывающей, прячущей нечто другое, неизмеримо более важное. И вот вдруг это важное отступило на второй план. Вдруг оказалось, что содержание рисунка интересно и само по себе. Оказалось, что рисунок можно разглядывать просто так, стараясь понять не то, что скрывается за изображением, а само изображение. Оказалось, что пытаться как можно лучше понять то, что изображено на рисунке, даже интереснее, чем стараться найти в нем какой-то иной, скрытый, тайный смысл.

Переход из одного качественного состояния в другое уже начался. Но пока перед нами лишь самая начальная, самая первая фаза этого перехода. А главная цель автора, как мы уже знаем, состоит в том, чтобы не пропустить ни одной его фазы. В этом ведь как раз и состоит самая суть избранного им метода замедленной съемки. А может быть, и не только этого метода. Может быть, это одно из неизменных свойств всякого искусства.

«...Движение — не что иное, как переход от одного положения к другому, — говорил Роден, посвящая учеников в тайны своего ремесла. — Это простое замечание покажется вам трюизмом, между тем оно дает ключ к разгадке тайны.

Вы, конечно, читали у Овидия рассказ о превращении Дафны в лавровое дерево, а Прогны в ласточку?.. Поэт повествует нам, как тело Дафны мало-помалу покрывается корой, а члены Прогны медленно одеваются перьями, так что в каждой из них видна еще бывшая женщина и нарождающееся деревцо или будущая птица. Вы, верно, помните тоже, как в «Аде» Данте змея, обвиняясь вокруг грешника, превращается в человека, в то время как человек становится гадом. Великий поэт так мастерски описал эту сцену, что мы присутствуем при борьбе двух натур, которые взаимно поглощаются и заменяют одна другую.

В сущности, живописец или скульптор совершает такую же метаморфозу.

Он изображает переход от одного положения к другому: он указывает, как одна поза незаметно превращается в другую. В его произведении различаешь еще часть того, что было, и уже угадываешь то, что будет»¹.

Поясняя свою мысль, Роден приводит в пример картину Жерико «Скачки в Ипсومه», на которой лошади несутся в карьер, то есть выбрасывают одновременно ноги вперед и назад:

«... чувствительная пластинка никогда не дает подобного образа... В моментальной фотографии, в то время как передние ноги занесены вперед, задние, сократившись, как пружины, уже успели подобраться под живот лошади, так что все четыре ноги кажутся собранными вместе в воздухе, а животное как будто прыгает на месте и застыло в этом положении.

А мне думается, что прав Жерико, а не фотография: его лошади действительно скачут и вот почему: глядя на них сзади, мы прежде всего видим удар задних ног, посылающий корпус вперед, потом лошадь вытягивается, и, наконец, передние ноги приближаются к земле».

Художественный эффект достигается тем, что художник дает нам не «моментальный снимок», а медленное, как бы постепенное развитие жеста, соединяя в одной фигуре разные его фазы, разные стадии.

Так что же — это, значит, сознательный прием? Своего рода фокус?

Ни в коей мере.

¹ Огюст Роден. Мысли об искусстве в передаче Гзелля. — В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 5, кн. 1. М., 1969, с. 334.

«Заметьте, кстати, — продолжает Роден, — что живописцы и скульпторы, соединяя в той же фигуре различные формы действия, не руководствуются ни рассудком, ни какими-либо профессиональными уловками. Они наивно передают то, что чувствуют.

Их душа и рука невольно увлечены жестом, и они инстинктивно передают его дальнейшее развитие.

Как и во всей области искусства, здесь единственный закон — искренность».

То же безыскусственное (наивное, как говорит Роден) стремление с максимальной точностью воссоздать все то, что он на самом деле чувствовал, лежит в основе «замедленной съемки» Фазиля Искандера. И вот, подобно Прогне, в которой мы одновременно видим и бывшую женщину и будущую птицу, лирический герой Искандера в один и тот же момент предстает перед нами еще таким, каким он был секунду назад, и уже таким, каким он лишь станет мгновение спустя:

«Я стал читать стихи, может быть, для того, чтобы присмотреться, не было ли у коня какого-нибудь выхода. Я, конечно, знал эти стихи и до этого, но никакого интереса к ним не испытывал. Теперь, читая стихи и дойдя до гадания кудесника, я мельком подумал, что кудесник шпион и нарочно разлучает Олега с любимым конем...»

Мысль о вредителях и шпионах еще владеет его сознанием, заслоняя от него истинный смысл стихотворения мутной пеленой. Однако эта мысль уже не владеет им безраздельно. Теперь она как бы скользит по поверхности его сознания: «...я мельком подумал, что кудесник шпион...» А кроме того, даже эта нелепая мысль теперь уже служит совершенно иной цели: она является как бы одним из слагасмых более глубокого и сложного чувства. Не охотничий азарт начинающего криминалиста, а искреннее сочувствие Олегу движет теперь душой мальчика. И дурацкое предположение, что кудесник — шпион, есть не что иное, как своеобразная, причудливая форма этого сочувствия.

Но вот та метаморфоза, та борьба двух натур, о которой говорит Роден, вступает в свою последнюю, решающую фазу:

«И вдруг, когда я дошел до места, где змея, выползшая из черепа коня, обвилась вокруг Олга, — «и вскрикнул внезапно ужаленный князь», — что-то пронзило меня с незнакомой силой. Это была поэзия, о существовании которой я тогда не подозревал.

В этой строчке замечательно, что не уточняется, отчего вскрикнул князь. Конечно, отчасти он вскрикнул и от боли, но и от страшной догадки, что от судьбы не уйдешь. Я как бы одновременно с Олегом догадался об этом. И дальше уже до конца стихотворения хлынул поток чего-то горестного и прекрасного, может быть, постижение непостижимого смысла жизни.

Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега;
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;
Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они.

Я чувствую какую-то грустную бессердечность жизни, которая продолжается и после смерти Олега. И в то же время я понимаю, что так и должно быть, что даже мертвому Олегу приятней, что там, наверху, на земле, озаренной солнцем, жизнь продолжается.

Он как бы видит Игоря и Ольгу на зеленом холме, видит пирующую у берега дружину и с тихой улыбкой говорит:

— Конечно, друзья, мне бы еще хотелось посидеть с вами на зеленом холме, попить с дружиной, поговорить о битвах, где мы вместе рубились, но, видно, не судьба. Но все же мне приятно видеть отсюда, что вы пируете на зеленом холме. А если бы вас не было, если бы вы все умерли, мне было бы здесь совсем тоскливо и одиноко».

Вероятно, в этой передаче давнего, детского восприятия участвует и нынешнее, взрослое сознание автора, вполне осознанное и прочное его представление о характере пушкинского мироощущения. Представление, вообравшее в себя знание не одной только «Песни о вещем Олеге», но и многих других пушкинских стихов, где то же чувство выражено и непосредственнее и прямее:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...

Но этот анализ своего давнего восприятия не был бы таким пронзительным, хватающим за душу, — попросту говоря, он не был бы таким художественным, — если бы не яркая, лишь подлинному художнику свойственная память детства, о которой так хорошо сказала Цветаева:

«Не «как сейчас вижу», — так сейчас уже не вижу! — как тогда вижу...»

Эта в высшей степени свойственная Искандеру способность видеть и чувствовать как тогда определяет главные структурные особенности анализируемого отрывка:

«Обливаясь сладкими слезами, я несколько раз подряд перечел это стихотворение, чувствуя, что слова начинают светиться и зеленеть как трава, на которой сидят Игорь и Ольга.

Как ныне собирается вещий Олег
Отмстить неразумным хазарам,
Их селы и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.

Теперь слова звучат совсем по-другому, в них открывается какой-то милый дополнительный смысл. Откуда он, я не знаю, но чувствую... Неразумным хазарам... Неразумным... Прощающий упрек, даже улыбка прощающего упрека чувствуется в этом слове.

В каждой из этих строчек я улавливаю слова, перекликающиеся и даже улыбающиеся друг другу тайной понимания, — «собирается», «неразумным», «буйный», «обрек».

Я чувствую, что Олег и не хотел бы мстить хазарам, да приходится, и потому он так неохотно собирается. Он как бы говорит, собираясь в поход:

— Ну зачем вы, хазары, такие неразумные? Если бы вы, как обычно, набежали и ушли, я, может, и не собрался бы в поход. А то ведь устроили буйный набег... А за это приходится ваши села и нивы обрывать мечам и пожарам.

Тут все обречены. Хазары обречены быть неразумными и потому обречены устраивать буйные набеги. Олег их за это обречен обрывать мечам и пожарам, хотя сам уже носит в себе свою обреченность погибнуть от любимого коня...

Впервые в жизни я читал стихи со слезами...»

Прозаический отрывок этот произвольно вызывает в памяти небольшое лирическое стихотворение Д. Самойлова:

Я — маленький, горло в ангине,
За окнами падает снег.
И папа поет мне: «Как ныне
Собирается вещий Олег...»

Я слушаю песню и плачу,
Рыдаю в подушке душу.
И слезы постыдные прячу,
И дальше, и дальше прошу.

Осеннею мухой квартира
Дремотно жужжит за стеной.
И плачу над брэнностью мира
Я, маленький, глупый, больной.

Совпадение это знаменательно. Не потому, разумеется, что лирический герой Д. Самойлова плачет над тем же пушкинским стихотворением, что и лирический герой Искандера.

Знаменательно тут то, что оба они, прикоснувшись к этому пушкинскому стихотворению, испытали одно и то же чувство. Не в том суть, что оба они плакали, а в том, что оба плакали над брэнностью мира.

Совпадение говорит о том, что Искандер в этом прозаическом отрывке, сосредоточенно разрабатывая, «раскапывая» свое, субъективное, сугубо личное, казалось бы, касающееся только его одного и больше никого на свете, произвольно выразил нечто общее, свойственное многим.

Искусство раздвигает границы нашего опыта, обостряет, бесконечно расширяет сферу действия нашего индивидуального знания.

Мое детство прошло в 30-е годы XX века в пыльном, пахнущем асфальтом московском дворе. Но, помимо этого, моего индивидуального детства, в моей памяти живет ставшее как бы частью моего личного опыта детство Николеньки Иртеньева (Л. Толстой), и детство Тёмы (Гарин-Михайловский), и детство Никиты (А. Н. Толстой). Я учился не только в 635-й средней школе на Большой Дмитровке, но и в той воскресной школе, где учился Том Сойер, и в арзамасском реальном училище, которое так и не успел окончить Бориска Гориков — герой «Школы» Гайдара, и в той гимназии, в которой учились герои «Кондуита и Швамбрании» Льва Кассиля, и в 5-й Одесской классической гимназии, где учился Петя Бачей, герой повести Катаева «Белеет парус одинокий».

И вот теперь ко всем этим «детствам», которые живут во мне, «вошли в состав» моей личности, моего индивидуального душевного опыта, прибавилось еще одно: чегемское детство, совершенно особое, неповторимое, ни на что не похожее детство лирического героя Фазиля Искандера.

Само собой, это могло бы произойти и в том случае, если бы Искандер был абхазский писатель. Вошло же в мой «состав», стало частью моей души детство американского мальчика, запечатленное в гениальной книге Марка Твена. А Америка еще дальше от Москвы, чем Абхазия.

Но можем ли мы с полной уверенностью утверждать, что земля, на которой живут герои Искандера, вполне тождественна реальной Абхазии?

Действие главной его книги, достигающей размаха подлинно народного эпоса, происходит в Чегеме. Но в реальной Абхазии нету никакого Чегема. (Есть высокогорный аул, носящий это имя. Но не в Абхазии вовсе, а, если не ошибаюсь, в Кабарде.) Герои других его повестей и рассказов проживают в городе Мухусе. А никакого Мухуса в Абхазии тоже нет и в помине. . .

Провинция, о которой рассказывает в своих книгах Фазиль Искандер, может быть уподоблена Йокнапатофе Уильяма Фолкнера. Такого округа, как известно, на американском Юге, в штате Миссисипи, не существует — он создан могучим воображением художника. Фолкнер даже определил население этого несуществующего округа (6298 белых и 9313 негров) и нарисовал его географическую карту, поставив под нею полную значения подпись: «Уильям Фолкнер, единственный хозяин и повелитель».

Я думаю, что у Фазили Искандера не меньше оснований поступить так же. Он тоже мог бы нарисовать карту придуманной им провинции и подписать под ней нечто похожее на эти слова Фолкнера.

— Ну, и что отсюда следует? — может возразить какой-нибудь скептический читатель. — Какое все это имеет значение? Не все ли равно, реальную Абхазию изображает Искандер в своих книгах или вымышленную, воображаемую? Так или иначе — все равно ведь изображаето он не Россию! Реален или выдуман его Чегем, реален или вымышлен его Мухус, все равно и тот и другой бесконечно далеки от нашей российской действительности. . .

Далеки, это верно. Но разве мир, в котором живут герои «Тихого Дона», не так же далек от того мира, в котором живут Катя, Даша, Бессонов, Телегин, Рощин и прочие герои «Хождения по мукам»? И разве эта удаленность измеряется лишь широтой и долготой, лишь количеством километров, отделяющих область Войска Донского от Петербурга? И разве мир Льва Толстого не так

же далек от мира Достоевского, хотя их герои могут жить в одном и том же городе, даже разгуливать по паркетам одних и тех же гостиных? Разве князь Лев Николаевич Мышкин не так же далек от князя Андрея Николаевича Болконского, хотя оба они принадлежат не только что к одной нации, но и к одному и тому же тончайшему культурно-историческому слою, к одному и тому же сословию?

Мир Толстого и мир Достоевского — это не просто разные, несхожие миры. Это, если угодно, — антимиры. Они так противоположны друг другу во всем, что, казалось бы, при соприкосновении должны аннигилировать, как аннигилирует, соприкоснувшись, материя и антиматерия.

Почти так же несхожи, почти с тою же резкостью противостоят друг другу мир Гоголя и мир Тургенева... Мир Лескова и мир Леонида Андреева... Мир Горького и мир Бунина... Мир Зощенко и мир Булгакова... Мир Платонова и мир Бабеля...

И вот теперь к этой великой галактике, к этому скоплению, к этому множеству суверенных миров прибавился еще один — мир Фазиля Искандера.

5

И еще об одном мире — мире Марины Цветаевой. Ее проза, образовавшая книгу «Мой Пушкин», по внешним своим жанровым признакам представляет собою собрание статей на литературные темы. На самом же деле это собрание сугубо художественных произведений и отрывков. Да и вообще разделять прозу Цветаевой по жанровым признакам на литературоведческую («Пушкин и Пугачев»), мемуарную («Пленный дух»), автобиографическую («Дом у Старого Пимена») и еще там какую-нибудь другую — по меньшей мере непродуктивно. Куда плодотворнее тут исходить из совершенно иного, не разделяющего, а объединяющего признака, состоящего в том, что все эти произведения и отрывки суть не что иное, как чистая лирика. Не в том смысле, что они, как говорится, согреты лирическим чувством, а в самом что ни на есть прямом и точном. Том самом, о котором говорил Белинский, разделяя поэзию на роды и виды:

«В эпосе субъект поглощен предметом; в лирике он не только переносит в себя предмет, растворяет, проникает его собою, но и изводит из своей внутренней глубины все

те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом».

Применительно к прозе Цветаевой можно даже выразиться еще категоричнее. Можно с уверенностью сказать, что для нее даже не так важен сам предмет, сколько вот эти самые ощущения, которые пробудило в ней столкновение с предметом и которые она «изводит из своей внутренней глубины». Поэтому тут и в самом деле не так уж важно, о ком в данный момент ведет она свой рассказ: о Пушкине, об Андрее Белом, о Максимилиане Волошине, о своем «сводном дедушке» Иловайском или о сеттере по имени Мальчик. Это не так уж важно, потому что, о ком бы она ни писала, ею всегда движет жажда предельного самовыявления и самопознания. Мощное, всепоглощающее стремление докопаться до глубин, до самых истоков своей личности.

«Удивительная работа воспоминания, — говорит Юрий Олеша в своей книге «Ни дня без строчки». — Мы вспоминаем нечто по совершенно неизвестной нам причине. Скажите себе «вот сейчас я вспомню что-нибудь из детства». Закройте глаза и скажите это. Вспомнится нечто совершенно непредвиденное вами. Участие воли здесь исключено. Картина зажигается, включенная каким-то инженерами позади вашего сознания».

Цветаевой эта подчиненность сознания мощному потоку, источник силы которого вне ее воли, — не свойственна совершенно. В ее воспоминаниях как раз преобладает могучий волевой импульс. Каждая новая картина, вспыхивающая в ее мозгу, включается не какими-то таинственными инженерами «позади ее сознания». Автор сам стоит у «пульта управления» своих воспоминаний, держа руку на рубильнике и всякий раз точно зная, какую именно картину ему сейчас необходимо «включить».

Вот Цветаева рассказывает о том, как шести лет от роду в музыкальной школе Зограф-Плаксиной, в Мерзляковском переулке, впервые в жизни увидела:

«Скамейка. На скамейке — Татьяна. Потом приходит Онегин, но не садится, а она встает. Оба стоят. И говорит только он, все время, долго, а она не говорит ни слова».

В тот день в Мерзляковском давали не только эту сцену из «Онегина». Была еще какая-то сцена из «Русалки», потом Рогнеда.

«— Что же, Муся, тебе больше всего понравилось? — мать, по окончании».

— Татьяна и Онегин.

— Что? Не «Русалка», не мельница, и князь, и леший? Не Рогнеда?

— Татьяна и Онегин.

— Но как же это может быть? Ты же там ничего не поняла! Ну, что ты там могла понять?

Молчу.

Мать, торжествующе:

— Ага, ни слова не поняла, как я и думала. В шесть лет! Но что же тебе могло там понравиться?

— Татьяна и Онегин.

— Ты совершенная дура и упрямее десяти ослов!.. Прямо не рада, что взяла. Ни одному ребенку мира из всего виденного бы не понравилось «Татьяна и Онегин», все бы предпочли «Русалку», потому что — сказка, понятное. Прямо не знаю, что мне с ней делать!!!»

Так и не поняв, что творилось в душе у ее странной, «нелепой» дочери, мать подвела случившемуся итог, раздраженно высказав единственное, как ей казалось, резонное объяснение:

— Как дура — шести лет — влюбилась в Онегина!

Казалось бы, вот он, естественный конец всего этого комического (или, если угодно, трагикомического) инцидента. Тут и должна быть поставлена последняя точка.

Но именно тут-то как раз и начинается самое главное — погружение в себя, самопознавание, самоанализ:

«Мать ошибалась. Я не в Онегина влюбилась, а в Онегина и Татьяну (и может быть, в Татьяну немножко больше), в них обоих вместе, в любовь. И ни одной своей вещи я потом не писала, не влюбившись одновременно в двух (в нее — немножко больше), не в них двух, а в их любовь. В любовь.

Скамейка, на которой они не сидели, оказалась определяющей. Я ни тогда, ни потом, никогда не любила, когда целовались, всегда — когда расставались. Никогда — когда садились, всегда — когда расходились. Моя первая любовная сцена была нелюбовная: он не любил (это я поняла), потому и не сел, любила она, потому и встала, они ни минуты не были вместе, ничего вместе не делали, делали совершенно обратное: он говорил, она молчала, он не любил, она любила, он ушел, она осталась, так что если поднять занавес — она одна стоит, а может быть, опять сидит, потому что стояла она только потому, что он стоял, а потом рухнула, и так будет сидеть вечно. Татьяна на той скамейке сидит вечно.

Эта первая моя любовная сцена предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, взаимной, невозможной любви. Я с той самой минуты не захотела быть счастливой и этим себя на нелюбовь — обрекла.

В том-то и все дело было, что он ее не любил, и только потому она его — так, и только для того его, а не другого, в любовь выбрала, что втайне знала, что он ее не сможет любить. (Это я сейчас говорю, но знала уже тогда, тогда — знала, а сейчас научилась говорить.) У людей с этим роковым даром несчастной — одиноличной — всей на себя взятой — любви — прямо гений на неподходящие предметы».

Вот, оказывается, зачем включался рубильник и освещалась ярким светом юпитера эта скамья, на которой сперва сидела и возле которой потом стояла Татьяна, а рядом с ней — Онегин.

Вспоминая себя, как она говорит, до семилетнюю, Цветаева преследует вполне ясную и определенную цель: она хочет взглянуть на себя тогдашнюю, исходя из знания всего того, что с нею случилось потом. Но взглянуть не просто так, не праздного любопытства ради, а для того, чтобы себя сегодняшнюю увидеть, исходя из того, что завязалось и предопределилось там, в ее далеком младенчестве.

Воспоминания Олеши — это попытки восстановить чувственно хотя бы осколки, обрывки, клочки прошлого. Тут каждый осколок — самоценен.

Цветаева стремится к другому: она хочет ощутить свою жизнь в ее непрерывности. Каждый клочок ее воспоминаний, каждый миг, сознательно восстановленный ею, служит новым, очередным подтверждением этой непрерывности. Она твердо знает: ее жизнь ей не приснилась. Все шло именно так, как должно было идти. Все было предопределено заранее. Предопределено не кем-то свыше, а ею самой: ее сознательным выбором, сделанным еще тогда. Поэтому в ее отношении к этой предопределенности нет и тени сожаления по поводу того, что что-то вышло не так. Все случилось именно так, как оно должно было случиться. И единственное чувство, которое она испытывает по этому поводу, — чувство благодарности за то, что это вышло именно так, а не иначе:

«Если я потом всю жизнь по сей последний день всегда первая писала, первая протягивала руку — и руки, не страшась суда, — то только потому, что на заре моих

дней лежащая Татьяна в книге, при свечке, с растрепанной и переброшенной через грудь косой, это на моих глазах — сделала. И если я потом, когда уходили (всегда — уходили) не только не протягивала вслед рук, а головы не оборачивала, то только потому, что тогда, в саду, Татьяна застыла статуей».

Эту особенность мироощущения Цветаевой тоже можно острее почувствовать и лучше понять по контрасту с автобиографической прозой Юрия Олеши.

Обращение Олеши к своему детству, к своему младенчеству — это попытка преодолеть сознание своей неприкаянности, горькое сознание оторванности от своих истоков. Сама потребность совершить путешествие в прошлое рождена у него обостренным желанием преодолеть эту оторванность и надеждой изыскать способ как-то эту потерю вернуть:

«Отец говорит парикмахеру, с которым у него какие-то неизвестные, но короткие отношения:

— Подстригите наследника.

Я, вероятно, совсем маленький мальчик, стричься меня еще не водят. После сказанного я иду по коврику к креслу и зеркалу, возле которых ждет меня парикмахер весь в белом, как вафля.

— Подстригите наследника.

Мне это тягостно слушать. И почему-то стыдно. И почему-то помню я до сих пор эту тягость. Какой же я наследник? Чего наследник? Я знаю, что папа беден. Чего же наследник? Вообще папы, его повторение?

Просто словечко, приобретенное в данном случае не папой. Так уж принято было тогда говорить о сыне-наследнике. Чего наследник? Я был один, один в мире. Я и сейчас один».

Последняя фраза придает этой (чисто бытовой) сцене совершенно иной, неизмеримо более глубокий, почти символический смысл. И недоумевающий вопрос: «Чего наследник?», заданный самому себе уже в третий раз, воспринимается теперь как относящийся отнюдь не только к материальным ценностям. Он один в мире. Совсем один.

Из духовных ценностей, которыми располагали предки, он, как ему кажется, так же ничего не унаследовал, как не унаследовал их мифических, несуществующих материальных богатств. И в этом, духовном смысле слово «наследник», оказывается, тоже — всего лишь пустой

звук, «просто словечко», не имеющее за собой абсолютно никакой реальности.

Цветаева никогда бы так не сказала и не почувствовала. Она постоянно ощущает себя чьей-то наследницей, чьим-то продолжением. В данном случае — продолжением пушкинской Татьяны. В иных случаях — продолжением других своих предтеч, других своих предков. Предков по крови и по духу.

Лирический герой прозы Фазиля Искандера тоже испытывает подчас горькое чувство оторванности от своих истоков, с такой пронзительностью переданное Олешей. Но он не способен принять эту оторванность как неизбежность, смириться с этой оторванностью: он ближе к Цветаевой:

«Каждое лето с самого раннего детства я жил несколько месяцев в доме бабушки. Помню, меня оттуда всегда тянуло назад, домой. Даже не столько домой, сколько именно в город.

Как я скучал по нему, как сладко было вспоминать тот особый городской запах пыли, пропитанный запахом бензина и резины. . .

Потом, когда мы приезжали в город, помню первые шаги по асфальту, необыкновенную, радостную легкость в ногах, которую я приписывал удобствам гладкой городской дороги, а на самом деле, я думаю, этой легкостью я был обязан бесконечным хождениям по горным тропкам, чистому воздуху гор, простой и здоровой еде.

Сейчас, где бы я ни жил, у меня нет и в помине той жаркой радостной тяги в город. Наоборот, я все чаще и чаще чувствую, что мне не хватает бабушкиного дома. . .

Может быть, потому, что бабушкиного дома уже нет. . . А когда он был, все не хватало времени бывать там чаще, я его все оставлял про запас. И вот теперь там никого нет, и мне кажется, что я ограблен, что какой-то мой главный корень обрублен.

Даже если я там бывал редко, самой своей жизнью, своим очажным дымом, доброй тенью своих деревьев он помогал мне издалека, делал меня смелее и увереннее в себе. Я был почти неуязвим, потому что часть моей жизни, мое начало шумело и жило в горах. Когда человек ощущает свое начало и свое продолжение, он щедрей и правильней располагает своей жизнью, и его трудней ограбить, потому что он не все свои богатства держит при себе».

Нет, это вовсе не праздное и не пустяковое занятие —

сбращаться к своим истокам, с напряженной пристальностью и сосредоточенностью вглядываться в себя, стараясь достать до самого дна «колодца». Это стремление как можно глубже зачерпнуть с самого дна своей души, очевидно, необходимо человеку для нормальной жизнедеятельности его духовного организма. И так ли уж удивительно, если для художника это стремление становится первой и насущнейшей жизненной потребностью!

Но зачем это нужно (и нужно ли) читателю?

Иначе говоря, в чем состоит, так сказать, общественный смысл этого сосредоточенного и целеустремленного погружения в себя?

6

Людвиг Берне уверял, что стать писателем (и даже хорошим писателем) вовсе не так уж трудно.

«Возьмите несколько листов бумаги, — советовал он, — и в течение трех дней пишите, — но без всякой фальши, без всякого лицемерия! — все, что вам приходит в голову. Пишите, что вы думаете о себе самом, о вашей жене, о турецкой войне, о Гёте, о ваших начальниках, — и по истечении трех дней вы будете вне себя от изумления, какие у вас новые, неслыханные мысли. Вот в чем искусство в три дня стать оригинальным писателем».

Совет этот кажется злой насмешкой. Ах, если бы все было так просто! Если бы все сводилось только к тому, чтобы взять да и записать, не мудрствуя лукаво, то, что ты на самом деле думаешь! С такой-то задачей каждый из нас не только в три дня, а и в три часа бы справился! Но ведь в том-то вся и штука, что надо еще суметь эти самые свои мысли и чувства выразить. Писателем ведь как раз и называется человек, который умеет писать, то есть выражать свои мысли и чувства не так, как это делаем все мы, простые смертные, а художественно, то есть облекая их в так называемую художественную форму.

В действительности, однако, дело обстоит еще сложнее. И именно поэтому при ближайшем рассмотрении оказывается, что совет Людвиг Берне далеко не так плох, а главное, далеко не так лукав, как это может показаться с первого взгляда. Оказывается даже, что этот совет не так уж и оригинален. Во всяком случае, Берне был не единственным, кому пришло в голову давать такие советы.

«Художник, — писал А. М. Горький К. С. Станиславскому, — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — и который умеет дать своим представлениям свои формы.

Большинство людей не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому им возможно ясную и точную форму — он пользуется для этого готовыми формами — чужими словами, образами, картинами — он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и формирует свое личное, как чужое.

Я уверен, что каждый человек носит в себе задатки художника и что при условии более внимательного отношения к своим ощущениям и мыслям эти задатки могут быть развиты.

Человеку ставится задача: найти себя, свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова¹.

Мысль Горького в самом существе своем совпадает с мыслью Берне. Отличается она от нее главным образом тем, что не так легкомысленно выражена. В отличие от Берне, Горький ясно дает нам понять, что суметь написать то, что вы на самом деле думаете, вовсе не такая простая задача. Это легко сказать: «Пишите, что вы думаете о себе самом, о вашей жене, о ваших начальниках...» А что я на самом деле думаю о себе самом? А как отделить то, что я действительно думаю о себе, от того, что я хотел бы о себе думать? Как отделить то, что я думаю о разных событиях и обстоятельствах, разных явлениях и людях (скажем, о Гёте), от того, что принято думать по этому поводу в моем дальнем или ближнем окружении?

Задача писателя, таким образом, вовсе не сводится к тому, чтобы научиться воплощать свое отношение к жизни в свои формы, в свои слова. Это — только часть стоящей перед ним задачи. Причем даже не главная, а вторая, следующая ее часть, вытекающая из главной. Главное же — это найти себя, «найти свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту», то есть прежде всего для самого себя выяснить, что

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 259—260.

вы в действительности думаете «о себе самом, о вашей жене, о Гёте, о ваших начальниках» и т. д.

Дар искренности — великий и редкий дар. Немыслимо трудно, почти невозможно преодолеть гнет привычных представлений о том, что «принято», а что «не принято», что «прилично», а что — «неприлично».

Есть известная закономерность в том, что художественным открытием часто оказывается то, что автору представлялось просто нелепостью, озорством, легкомысленным и несерьезным сочинением, предназначенным для узкого приятельского круга («Декамерон» Боккаччо). Это происходит потому, что человеку часто просто в голову не приходит, что тот или иной пласт его жизненных впечатлений может стать предметом сообщения. Он стыдится себя. Он уверен: это никому не интересно, это только мое, личное, а писать надо о том, что касается всех или многих. Но вот он (иногда даже случайно, как бы оступившись) преодолевает это «табу», и читатель, пораженный, думает: «Как это верно! Ведь и со мною было точно так же, я только об этом не догадывался...»

Человеку очень трудно представить себе, что самое личное, самое интимное, самое сокровенное в нем может оказаться необходимым другим людям. Вот ведь даже Горький, призывающий разрабатывать свои субъективные впечатления, специально оговаривает, что при этом необходимо «найти в них общезначимое — объективное». Очевидно, он намекает, что не следует все-таки давать воли слишком личному, слишком субъективному. Что тут все-таки «не все дозволено». Что эти свои так называемые «субъективные впечатления» следует разрабатывать с известной осторожностью, просеивая их сквозь какое-то сито, прикидывая всякий раз: это вот, пожалуй, будет интересно и другим, а вот это — только мне.

Такую точку зрения высказал некогда Н. Н. Страхов. Он писал Л. Толстому, очевидно, в связи с каким-то их спором на эту тему:

«Я не могу говорить о своих личных делах и вкусах; мне это стыдно, стыдно заниматься собою и занимать других своею личностью. Мне кажется всегда, что это не может быть для других занимательно... Я не считаю себя, как Руссо или Достоевский, образцом людей — напротив, я очень ясно вижу свою слабость и скудость и потому высоко ценю всякую силу и способность других, а главное — ищу всегда общей мерки чувств и мыслей, а не увлекаюсь своими мгновенными расположениями, не счи-

таю своих мнений и волнений за норму, за пример, за закон. Достоевский, создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей и был твердо уверен, что списывает с действительности и что такова именно душа человеческая. К такой ошибке я неспособен, я не могу не объективировать самого себя. . .»

Л. Толстой возражал на это очень решительно.

«Нет, — отвечал он Страхову, — я остаюсь при своем мнении. Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»¹.

О том же парадоксе говорит Б. Пастернак в своем письме Марине Цветаевой:

«Но о Поэме больше ни слова, а то придется бросить тебя, бросить работу, бросить своих и, сев ко всем спиной, без конца писать об искусстве. . . о никем никогда по-настоящему не обсужденном откровении объективности, о даре тождественности с миром, потому что в самый центр этих высот бьет твой прицел, как всякое истинное творение»².

Речь идет о «Поэме Конца» — одном из самых личных, самых интимных, самых субъективных произведений цветаевской лирики. И вот — высшая похвала в устах лирического поэта: откровение объективности.

Выходит, что в искусстве, в художественном творчестве субъективное вовсе не противостоит объективному. И даже наоборот: чем глубже проникнет художник в недра субъективного, тем вернее приблизится он к постижению и выявлению объективного.

Чтобы понять самый механизм этого парадоксального явления, обратимся снова к Цветаевой. Субъективность цветаевской прозы — предельна. Цветаева не только не боится быть субъективной, но и прямо-таки упивается своей яростной, нетерпимой пристрастностью.

Вот она рассказывает о своем детском (впрочем, не

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 66. М., 1953, с. 253—254.

² Цит. по восп.: Эфрон Арнадна. Страницы былого. — «Звезда», 1975, № 6, с. 167.

только детским: на всю жизнь оно у нее осталось таким) восприятию пушкинской «Капитанской дочки»:

«Если бы меня, семилетнюю, среди седьмого сна, спросили: — Как называется та вещь, где Савельич, и поручик Гринев, и царица Екатерина Вторая? — я бы сразу ответила: — Вожатый. И сейчас вся «Капитанская дочка» для меня есть — то и называется — так.

Странно, что я в детстве, да и в жизни, такая несообразительная, недогадливая, которую так легко можно было обмануть, здесь сразу догадалась, как только среди мутного кручения метели что-то зачернелось — сразу насторожилась, зная, зная, зная, что «не пень иль волк», а то самое.

И когда незнакомый предмет стал к нам подвигаться и через две минуты стал человеком — я уже знала, что это не «добрый человек», как назвал его ямщик, а лихой человек, страх-человек, тот человек.

Незнакомый предмет был — весьма знакомый предмет.

Вожатого я ждала всю жизнь, всю свою огромную семилетнюю жизнь. . .

О, я сразу в Вожатого влюбилась, с той минуты сна, когда самозванный отец, то есть чернобородый мужик, оказавшийся на постели вместо гриневского отца, поглядел на меня веселыми глазами. И когда мужик, выхватив топор, стал махать им вправо и влево, я знала, что я, то есть Гринев, уцелеем, и если боялась, то именно как во сне, услаждаясь безнаказанностью страха, возможностью весь страх, безнаказанно, до самого дна, пройти. (Так во сне нарочно замедляешь шаг, дразня убийцу, зная, что в последнюю секунду — полетишь.) И когда страшный мужик ласково стал меня кликать, говоря: — Не бойсь! Подойди под мое благословение! — я уже под этим благословением — стояла, изо всех своих немалых детских сил под него Гринева — толкала: — Да иди же, иди, иди! Люби! Люби! — и готова была горько плакать, что Гринев не понимает (Гринев вообще не из понимающих) — что мужик его любит, всех рубит, а его любит. . .»

Я очень хорошо помню, что, когда читал «Капитанскую дочку» впервые, я был Гриневым, чувствовал за Гринева, боялся вместе с Гриневым и вместе с Гриневым не понимал то, что Цветаевой казалось таким очевидным, таким несомненным. (Если Гринев, как она говорит, «вообще не из понимающих», то и я, значит, не из понимающих тоже.)

Но в то же время, читая статью Цветаевой, я ни на секунду не усомнился в том, что она в своем восприятии пушкинской повести — права, что в повести все это — есть. И более того! Когда я читал ее статью, мне вдруг стало казаться, что и я при первом своем соприкосновении с «Капитанской дочкой» испытывал все то, что испытывала она:

«Нужно сказать, что даже при втором, третьем, сотом чтении, когда я уже наизусть знала все, что будет — и как все будет, я неизменно непрерывно разрывалась от страха, что вдруг Гринев — Вожатому — вместо чая водки не даст, заячьего тулупа не даст, послушает дурака Савельича, а не себя, не меня. И, боже, какое облегчение, когда тулуп наконец вот уже который раз треснул на Вожатовских плечах!»

Читаю и каждой клеточкой души ощущаю: до чего точно! Ну буквально вот так же было и со мной! Даже теми же самыми словами я думал: неужели же он послушает этого дурака Савельича? Да-да, именно так: этого дурака Савельича! . .

Но вот в уже знакомом нам автобиографическом цикле Фазиля Искандера «Школьный вальс, или Энергия стыда» я наталкиваюсь на эпизод, в котором рассказывается о том же — о первой встрече лирического героя с пушкинской «Капитанской дочкой»:

«Меня, как сейчас помню, больше всего поражал и радовал в этой книге Савельич. . . Как? — могут удивиться некоторые ценители литературы, — тебе понравился холоп и раб Савельич? Да, именно Савельич мне понравился больше всех, именно его появления я ждал с наибольшей радостью. Более того, решаюсь утверждать, что он и самому автору, Александру Сергеевичу, нравился больше всех остальных героев. . .

Что же в нем было прекрасного, заставлявшего любить его вопреки ненавистному нам рабству и холопству?

Была преданность. Величайшее чувство, красоту которого Пушкин столько раз воспевал в стихах. Ненасытный, видно, голодал по этому чувству. . .

В образе Савельича Пушкин устроил себе пир, который не всегда мог позволить себе в жизни. Тут преданность выступает во всех обличьях. Преданность — готовность отдать жизнь за барчука. Преданность — готовность каждую вещь его беречь, как собственную жизнь и даже сильнее. Преданность, творящая с робким челове-

ком чуда храбрости. И, наконец, преданность, доходящая в своем ослеплении до того, что затевает с Пугачевым разговор о злосчастном тулупе, когда его любимец находится на волоске от виселицы.

Но Пушкину мало и этого. Комендант Белогорской крепости предан царице точно так же, как Савельич своему барчуку. Жена коменданта, такая же ворчливая, как Савельич, сама предана до последнего часа своему мужу, как предан своему барину Савельич. То же самое можно сказать о Маше и о юном Гриневе. Одним словом, здесь торжество преданности. . . »

Савельич неожиданно оказывается центром повести. И то, что еще недавно казалось его ограниченностью, тупостью, комичнейшей умственной неповоротливостью, вдруг оказывается огромной нравственной ценностью, позволяющей нам, как в фокусе, в единственно правильном свете увидеть всех остальных героев повести, правильно понять и оценить все их слова, жесты, поступки. Только теперь мы понимаем, почему нам так отвратителен Швабрин. И почему так мил Гринев, с грустной твердостью отказывающийся служить Пугачеву.

«Да-да, как это верно! Как точно!» — думаю я. Ведь и я чувствовал точь-в-точь так же, читая «Капитанскую дочку» впервые. И точно так же с нетерпеливой радостью ждал каждого нового появления Савельича. И если бы меня, десятилетнего, среди десятого сна, спросили: «Как называется та вещь, где Пугачев, и поручик Гринев, и Маша, и царица Екатерина Вторая?» — я бы сразу ответил: «Савельич».

Чтение «Капитанской дочки», говорит Искандер, осталось в его памяти как одно из сладчайших переживаний:

«Если в области духа есть чувство семейного уюта, то я его впервые испытал во время чтения этой книжки, когда в классе стояла мурлыкающая от удовольствия тишина».

Анализ этого субъективного восприятия и объективный анализ повести не только подтверждает, но и объясняет закономерность, естественность такого чувства:

«. . . здесь торжество преданности. И вот эта идея преданности с неожиданной силой погружала нас в свой уют спокойствия и доверия, уют дружеского вечернего лагеря перед последним утренним сражением».

Уют. . . Трудно найти другое слово, которое было бы так же враждебно, так же полярно противоположно цветаевскому восприятию «Капитанской дочки». Какой

уж тут уют, если каждый миг ощущаешь, что ходишь по самому краю бездны!

«Все бессмертные диалоги Достоевского я отдам за простодушный незначительный гимназический хрестоматический диалог Пугачева с Гриневым, весь (как весь Пугачев и весь Пушкин) идущий под эпитафией:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю. . .»

Но у Цветаевой тоже есть слово — одно, единственное, вобравшее в себя самую суть ее восприятия «Капитанской дочки». Слово это — чара:

«От Пугачева на Пушкина — следовательно, и на Гринева — следовательно, и на меня — шла могучая чара, слово, перекликающееся с бессмертным словом его бессмертной поэмы: «Могучей страстью очарован. . .»

Полюбить того, кто на твоих глазах убил отца, а затем и мать твоей любимой, оставляя ее круглой сиротой и этим предоставляя первому встречному, такого любить — никакая благодарность не заставит. А чара — и не то заставит, заставит и полюбить того, кто на твоих глазах зарубил самоё любимую девушку. Чара, как древле богинии облак любимца от глаз врагов, скроет от тебя все злодейство врага, все его вражество; оставляя только одно: твою к нему любовь.

В «Капитанской дочке» Пушкин под чару Пугачева подпал и до последней строки из-под нее не вышел».

Цветаева пристрастна до несправедливости. Ее очарованность Пугачезым так безраздельно владеет ее душой, что все прочие персонажи повести для нее просто не существуют. Лучше бы, конечно, совсем без них, да нельзя: нужен ведь Пугачеву какой-то фон. Вот они этот самый фон и образуют. Не живые люди, из плоти и крови, а условные фигурки, вроде шахматных:

«Отец и мать — как им быть полагается (батюшка, матушка. . .), слуга Савельич — как ему быть полагается, игрок Зурин, мелкий завистник и доносчик Швабрин, заводной немецкий генерал, — комендант Миронов, тип почти комический, если бы не пришлось ему на наших глазах с честью умереть. . . Маша — пустое место всякой первой любви. . .»

Так велика ее пристрастность, что даже главная героиня, сама капитанская дочка, именем которой названа вся повесть, для нее — тоже всего лишь пустое место.

Спросите Цветаеву: о чем написана эта пушкинская повесть? Она ответит не задумываясь: о любви. Но не о любви Маши к Гриневу и не о любви Гринева к Маше. О мрачной, тайной, вытесненной в подсознание, преступной, но потому-то и такой неодолимой любви Гринева к Пугачеву. А Маша — это так... Для отвода глаз. И для соблюдения внешних приличий. Надобно ведь и провинциальным барышням, воспитанным на сентиментальных любовных историях, тоже хоть немножечко потрафить. Вот это, стало быть, для них. Но уж никак не для нее.

«. . . Даже любовное объяснение Гринева с Машей ни на секунду не затмевало во мне черной бороды и черных глаз. В их любви я не участвовала, вся моя любовь была — к тому, и весь их роман сводился к моему негоднованию: — Как может Гринева любить Марью Ивановну, а Марья Ивановна — Гринева, когда есть — Пугачев?

И суровое письмо отца Гринева, запрещающее сыну жениться, не только меня не огорчало, но радовало: вот теперь уедет от нее и опять по дороге встретит — Вожа-того и уж никогда с ним не расстанется и (хотя я знала продолжение и конец) умрет с ним на лобном месте. А Маша выйдет за Швабрина — и так ей и надо.

В моей «Капитанской дочке» не было капитанской дочки, до того не было, что и сейчас я произношу это название механически, как бы в одно слово, без всякого капитана и без всякой дочки. Говорю: «Капитанская дочка», а думаю: «Пугачев»...»

Признавшись в полном своем равнодушии к истории любви Гринева и Маши, Цветаева тем самым признается в полном отсутствии интереса к этим двум, в сущности, главным героям повести. В полном отсутствии интереса к их счастью или несчастью, ко всей их дальнейшей судьбе. И даже благополучный, счастливый финал повествования представляется ей чем-то вроде формальной, традиционной, но по существу совершенно не обязательной виньетки:

«Книга для меня распалась на две пары, на два брака: Пугачев и Гринева, Екатерина и Марья Ивановна. И лучше бы так женились! . . .»

Екатерина нужна, чтобы все «хорошо кончилось».

Но для меня и тогда и теперь вещь, вся, кончается — кивком Пугачева с плахи. Дальше уже — дела гриневские.

Дело Гринева — жить дальше с Машей и оставлять в Симбирской губернии счастливое потомство.

Мое дело — вечно смотреть на чернеющий в метели предмет».

Сколько тут высокомерного презрения к тем, кого волнуют «дела гриневские», кого больше всего на свете заботит, чтобы все «хорошо кончилось»!

Однако «дела гриневские» волновали не только провинциальных барышень, в угоду которым писатели всех времен и народов привыкли услужливо сооружать традиционный хеппи-энд.

Вот свидетельство другого русского поэта — Николая Гумилева:

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Тут — не «пустое место всякой первой любви», как говорит Цветаева, а сама первая любовь, которую «сердце не забудет», — живая и неповторимая, вечная, незабываемая даже в иной жизни, даже в другом измерении бытия заставляющая сердце изнывать от свежей, незарубцовывающейся, непритупляющейся тоски и боли.

Так, значит, Цветаева своим пристрастным восприятием все же искажала смысл и содержание пушкинской повести?

Разумеется, искажала. Но в том-то и состоит парадокс, что именно этот субъективный ракурс, резко искажающий реальные очертания предмета, — именно он-то и позволил ей некоторые весьма существенные стороны этого предмета увидеть правильнее и точнее, чем если бы она взирала на них с беспристрастной и трезвой объективностью.

«...И другим я обязана Пушкину — может быть, против его желания. После «Капитанской дочки» я уже никогда не смогла полюбить Екатерину II. Больше скажу: я ее невзлюбила.

Контраст между чернотой Пугачева и ее белизной, его живостью и ее важностью, его веселой добротой и ее — снисходительной, его мужичеством и ее дамством не мог

не отвратить от нее детского сердца, едино-любивого и уже приверженного «злодею».

Ни доброта ее, ни простота, ни полнота — ничто, ничто не помогло мне (в ту секунду Машей будучи), даже противно было сидеть с ней рядом на скамейке.

На огневом фоне Пугачева — пожаров, грабежей, метелей, кибиток, пиров — эта, в чепце и душегрейке, на скамейке, между всяких мостиков и листиков, представлялась мне огромной белой рыбой, белорыбицей. И даже несоленой. . .

Я в ней узнала и возненавидела даму-патронессу.

И как только она в книге начиналась, мне становилось сосуще-скучно, меня от ее белизны, полноты и доброты физически мутило, как от холодных котлет или теплого судака под белым соусом, которого знаю, что съем, но — как?»

Казалось бы, для столь резкой антипатии к Екатерине текст пушкинской повести не дает особых оснований. Скорее, напротив, Екатерина изображена Пушкиным весьма сочувственно. И каждый читатель, сопереживающий Маше, сочувствующий ей и ее бедам, невольно хоть часть этого сочувствия распространит и на Машину благодетельницу.

Но Цветаева, как мы уже знаем, Маше не сочувствует ничуть («выйдет за Швабрина — и так ей и надо»). Так откуда же найдется в ее душе место для симпатии к Екатерине?

Любопытно, что даже самой Цветаевой эта ее резкая антипатия к Екатерине кажется едва ли справедливой: не случайно она специально оговаривает, что своей неприязнью к Екатерине она обязана Пушкину, «может быть, против его желания».

Однако, как ни странно, именно тут, где пристрастность ее достигла своего апогея, субъективное точно и строго совпало с объективным.

Сравним пристрастное цветаевское восприятие этой сцены с беспристрастным и спокойным разъяснением исследователя:

«Полагалось царскую фамилию показывать величественно. Сам Пушкин не собирался этого делать. Он относился к Екатерине резко отрицательно, делая лишь некоторые оговорки относительно успехов ее во внешней политике. Желая писать русскую историю, Пушкин ставил себе границы: от Петра I до Петра III. Екатерина II отбрасывалась.

И вот писатель прибегает в повести к приему своеобразной цитации. . . Пушкин дает Екатерину по портрету Боровиковского. Портрет относился к 1792 году, был обновлен гравюрой Уткина в 1827 году. Эта гравюра ко времени написания «Капитанской дочки» была у всех в памяти. На портрете Екатерина изображена в утреннем летнем платье, в ночном чепце; около ее ног собака; за Екатериной деревья и памятник Румянцеву. Лицо императрицы полно и румяно.

Встреча с Марьей Ивановной должна в «Капитанской дочке» происходить осенью. Пушкин пишет: «. . .солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени». Дальше Пушкин сообщает: «Она (Екатерина) была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке». Душегрейка позволила не переодевать Екатерину, несмотря на холодную погоду.

Рисуя встречу, Пушкин пишет: «Марья Ивановна пошла около прекрасного луга, где только что поставлен был памятник в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева». Дальше сказано: «И Марья Ивановна увидела даму, сидевшую на скамейке противу памятника». Памятник здесь — знак, указывающий, что портрет взят с гравюры, что имеет место цитация. . .

Екатерина у Пушкина нарочито показана в официальной традиции»¹.

Семилетняя Цветаева всего этого, разумеется, знать не могла. Но она это почувствовала.

Подробностей, о которых сообщает нам исследователь, не знала и взрослая Цветаева, писавшая в 1937 году свою статью «Пушкин и Пугачев». Она даже не решается впрямую высказать свои соображения об истинном отношении Пушкина к Екатерине:

«Любит ли Пушкин в «Капитанской дочке» Екатерину? Не знаю. Он к ней почтителен. Он знал, что все это: белизна, доброта, полнота — вещи почтенные. Вот и почтил.

Но любви-чары в образе Екатерины — нст. Вся любовь Пушкина ушла на Пугачева (Машу любит Гринев, а не Пушкин) — на Екатерину осталась только казенная почтительность».

Там, где Цветаева говорит: «Не знаю», Шкловский высказывается с полной определенностью: «Он относился

¹ Шкловский Виктор. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с. 67—68.

к Екатерине резко отрицательно». Но окончательный вывод Цветаевой совпадает с приговором Шкловского почти дословно:

«Екатерина у Пушкина нарочито показана в официальной традиции» (Шкловский).

«. . . На Екатерину осталась только казенная почтительность» (Цветаева).

Я сопоставил эти два высказывания не для того, чтобы подкрепить и обосновать «субъективное» восприятие художника «объективной» аргументацией исследователя. Сопоставление это имеет для меня тот же смысл, что и сопоставление прозаического отрывка Ф. Искандера с лирическим стихотворением Д. Самойлова.

А если уж говорить о том, кто здесь кого «подкрепляет», то скорее уж *субъективное* цветаевское прочтение пушкинской «Капитанской дочки» может служить подтверждением *объективных* выводов Шкловского, а не наоборот. В конце концов выводы Шкловского — не более чем интерпретация, которую можно оспорить и даже, может быть, опровергнуть какими-либо другими доводами, привлекая какие-нибудь новые факты.

Что же касается «субъективного» прочтения Цветаевой, то оно в принципе неопровержимо. «Да, вы правы, — спокойно сказала бы она, выслушав все наши доводы, — но я так чувствую».

Что на это ответишь?

Разве только: «Ты чувствуешь, а мы не чувствуем!»

Но ведь мы обсуждаем не просто некую субъективную точку зрения. Мы обсуждаем художественное произведение, а самая суть художественности как раз в том и состоит, что художник заставляет нас ощутить его восприятие как свое собственное.

«. . . Чувство первоначально индивидуально, а через произведение искусства оно *становится* общественным или обобщается. . . Мы должны признать, что. . . искусство есть как бы удлиненное, «*общественное* чувство» или *техника чувств. . .*»¹

Таким образом, крайне субъективное, пристрастное восприятие Цветаевой стало уже как бы и нашим общим достоянием.

Разумеется, это касается не только пристрастного отношения Цветаевой к Екатерине. Речь идет о самой сути цветаевского восприятия в сей пушкинской повести.

¹ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 309.

Ведь эту чару, которую испытывают на себе и Пушкин, и его герой, эту странную, преступную, тайную страсть, которую якобы испытывает Гринев к «злодею», эту его завороченность Пугачевым Цветаева не выдумала. Она ее почувствовала. И только поэтому, читая статью Цветаевой «Пушкин и Пугачев», я то и дело радостно вздрагиваю: как верно! Как точно! И со мною было точь-в-точь так же! И я тоже чувствовал, испытывал на себе эту чару, эту очарованность могучей страстью. . .

И по той же самой причине я так же радостно вздрагиваю, читая «Школьный вальс» Искандера: да-да, совершенно верно! И это тоже со мною было! Я тоже испытывал это блаженное ощущение уюта, небывалого духовного покоя! Я тоже вот так же точно мурлыкал от удовольствия, погружаясь в эту сладостную атмосферу преданности и доверия!

И точно так же я вздрагиваю, узнавая себя, свои собственные чувства и ощущения, когда читаю:

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться императрице. . .

Казалось бы, эти три восприятия — несовместимы! Может быть, все это — не более чем своеобразный «оптический обман»? Может быть, мне только кажется, что я узнаю эти свои давние чувства? Может быть, на самом деле это не узнавание, а всего лишь иллюзия узнавания?

Нет, я на самом деле испытывал и ощущение уюта, переданное Искандером, и этот сладкий ужас от хождения по самому краю бездны. И это Я, Я САМ, а не кто другой, «шел представляться императрице», каждой клеточкой своей души сопереживая Гриневу, отождествляя себя с ним.

Быть может, все эти ощущения я пережил не с такой обнаженностью и силой. Быть может, я на все эти «раздражители», заложенные в пушкинской повести, реагировал слабее. А стихи Гумилева, цветаевская статья, рассказ Искандера сыграли для меня роль своеобразных мощных усилителей, позволивших мне с поистине необыкновенной, несвойственной мне самому остротой ощутить и вновь пережить мои собственные чувства.

Казалось бы, это тот самый случай, о котором говорил Горький в письме Станиславскому: я воспользовался готовыми формами, чужими словами, образами, картинами, свое личное сформировал как чужое.

Но на деле произошло нечто противоположное: чужое переживание, воплощенное в слова, образы, картины, помогло мне заново ощутить и осознать мои собственные субъективные представления, помогло «разработать» мое личное, сугубо индивидуальное восприятие предмета, бесконечно его углубив и расширив.

Тут — кульминация мысли Л. Толстого, высказанной им в споре со Страховым.

Страхов, как мы помним, упрекал Достоевского в том, что тот, «создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей», пытаясь уверить нас, «что такова именно душа человеческая».

Л. Толстой, возражая, говорил, что даже в этих исключительных лицах мы узнаем себя, свою душу.

Дело, однако, не сводится к тому, что в героях Достоевского мы узнаем себя. Гораздо важнее тут другое. А именно то, что благодаря существованию героев Достоевского мы узнали о себе нечто такое, о чем раньше и не догадывались.

Человек далеко не все знает о самом себе. Познакомившись с героями Достоевского, мы узнали себя лучше. То есть мы и раньше знали (теоретически), что человек способен на многое. Но каждый при этом думал: это он способен, а не я.

Достоевский сказал своими книгами:

— Нет, не ОН, а ТЫ. Именно ТЫ.

Реакция Страхова по-человечески так понятна! Ставрогин, Раскольников. . . Разумеется, такие люди есть. Во всяком случае, могут быть. Но ко мне (то есть к человеку нормальному) все это никакого отношения не имеет!

И тем-то как раз и раздражает Страхова Достоевский, что всем характером своего творчества он как бы говорит:

— Имеет, имеет. Это имеет отношение к нам всем, ко всему роду человеческому.

При этом никак нельзя сказать, чтобы к такому выводу Достоевский пришел неосознанно, случайно.

«Ясно и понятно до очевидности, — говорил он, — что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают. . .

что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой...»¹

И именно поэтому он так решительно отклонял любые попытки рассматривать свой особый интерес к глубинам человеческой души как интерес психиатра, психопатолога:

«Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой».

Все достижения Достоевского в этой области не имели бы для нас никакой цены, если бы его изображение глубин души человеческой не было результатом также и самопознания, настойчивого и упорного погружения в глубь себя самого. Тут действует непреложный закон: то, чем занимается художник, должно быть его личным, глубоко интимным делом, безусловно необходимым ему самому. В противном случае результаты его усилий не будут нужны никому.

Если бы герои Достоевского были плодом только его художественной наблюдательности, результатом только добросовестной работы психолога, дотошно изучающего свой предмет со стороны, каждый из нас с легкостью отстранился бы и от Раскольникова, и от Ставрогина, успокоенно отмахнувшись: «Это не про меня!» Что-то, однако, не позволяет нам сохранить это спокойствие.

Что же?

То, что и в Раскольникове, и в Ставрогине мы ощущаем черты, добытые из глубин души самого Достоевского. Мы чувствуем, что это он нам не только про Раскольникова и Ставрогина толкует, но и про себя. А значит, и про нас с вами, читатель! (Во избежание недоразумений считаю нужным особо подчеркнуть: речь идет не о поступках, но исключительно о чувствах.)

В этом, собственно, и состоит назначение искусства: бесконечно «удлиняя» чувства, испытанные художником, оно заставляет нас чужое (вернее, казавшееся нам чужим) ощутить как свое. Обостряя и усиливая те наши душевные движения, о существовании которых мы порой только догадывались, оно бесконечно углубляет и расширяет наше знание самих себя, наше представление о человеке и о мире.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 25. Л., 1983, с. 201.

ДЕСЯТАЯ МУЗА

А мысль, что настала пора к девяти классическим музам добавить еще одну, десятую, впервые была высказана еще в 1914 году. Высказал ее Николай Иванович Кульбин. (Имя это известно каждому, кто знаком с историей русского футуризма.)

«Его культуртрегерская деятельность сыграла немалую роль в популяризации новых течений в искусстве... Он был коробейником, всякий раз приносившим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западноевропейской мысли, очередной «крик моды» не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественных движений, философии... Неприрученные им идеи тут же расплозились от него во все стороны, разбегались, как пауки по полу, как брошюры, журналы, книги, ноты, репродукции, фотографии, которые он неизменно демонстрировал на своих лекциях и которые после обозрения их публикой редко возвращались в целости и сохранности к Николаю Ивановичу»¹.

Одной из таких «неприрученных идей» Н. Кульбина и была его мысль о новой, десятой музе.

«Кульбин говорил, что появилась новая муза — Технэ.

Это — муза мастерства, ремесла, поднятого до искусства.

¹ Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 76—77.

Это было противопоставлено символистам.

Это было серьезно»¹.

Дальнейшее развитие событий показало, что это было куда более серьезно, чем можно было предположить тогда, в 1914 году.

За время, прошедшее с той поры, новая муза — Технэ — не только завоевала огромное жизненное пространство, но и сильно потеснила своих старших сестер, отвоевав у них солидную часть исконно принадлежавшей им территории.

Процесс этот зашел так далеко, что стало невероятно трудно, а порой и вовсе невозможно разделить «сферы влияния».

Взять хотя бы музу лирической поэзии.

Казалось бы, она с особым упорством должна была отстаивать границы своих владений от вторжения музыки Технэ. Ведь чем непосредственнее лирическое самовыявление поэта, чем меньше в нем так называемой «техники», изощренных версификационных усилий, чем оно безыскусственней и непринужденней, тем — подлинней.

Разумеется, это ни в коей мере не означает, что лирическому поэту не нужно и даже вредно изучать новые технические приемы, новые способы рифмовки, ритмические, интонационные и прочие версификационные достижения. Прекрасно сказал когда-то Делакура: «Надо не устанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества».

Совершенное владение техникой, разумеется, не только не мешает, оно помогает наиболее полному лирическому самовыявлению поэта. Но оно не в силах подменить собою это лирическое самовыявление.

Некогда все это казалось азбучными истинами.

Однако с тех пор, как началось триумфальное шествие по свету новой, десятой музыки, положение резко изменилось.

Мы давно уже не пожимаем плечами, когда при нас всерьез говорят о том, что «уровень развития поэзии» в XIX веке был ниже, чем в наши дни. Под «уровнем развития поэзии» при этом понимается уровень развития поэтической техники. Но мы уже перестали ощущать в таком словоупотреблении грубейшую подмену термина. Потому что в нашем сознании постепенно утвердилась иллюзия, что все достижения Технэ в сфере лирической

¹ Шкловский Виктор. О Маяковском. М., 1940, с. 67.

поэзии пошли этой самой лирической поэзии исключительно во благо.

Попросту говоря, это значит, что чем больше в лирическом стихотворении свежих, незатасканных сравнений, чем больше в нем необычных, оригинальных метафор, чем затейливей, неожиданней, острее в нем эпитеты, гиперболы и прочие тропы, чем богаче оно организовано ритмически и интонационно, чем сложнее и изысканнее «инструментовано» — тем это стихотворение лучше, тем выше оно как факт поэзии.

Показать всю несостоятельность и даже опасность такого представления о природе искусства можно не только на примере лирической поэзии. Такой взгляд на вещи довольно широко распространен применительно и к художественной прозе, и к драматургии. А также и к смежным искусствам: театру, музыке, живописи.

Но, пожалуй, интереснее всего рассмотреть эту проблему на примере кинематографа. Не только потому, что роль Технэ в становлении этого нового вида искусства особенно велика, но еще и потому, что тут она более, чем где бы то ни было, оправданна.

1

Н. Кульбин, выдумавший музу Технэ, пытался утвердить могущество этой новой музы не только в теории, но и на практике. «Он рисовал женщин с многими ногами, чтобы изобразить их танец. . .»¹

В этой своей попытке заменить художественный эффект чисто техническим приемом Н. Кульбин был не одинок.

«Футурист Бочиони хотел создать динамическую живопись. Для этого он одарял лошадь десятью ногами. Лошадь превращалась в ярмарочное чудовище, но оставалась неподвижной. Рядом с мастерской художника, наверное, находилась плохонькая «кинемато», где лошади щедро расточали и рысь и галоп»².

Эффект, к достижению которого стремились художники всех времен и народов, кинематографу был доступен, что называется, от рождения.

Речь идет, разумеется, не только о возникшей с изобретением кинематографа возможности воспроизвести и

¹ Шкловский Виктор. О Маяковском, с. 67.

² Эренбург Илья. Матернализация фантастики. М.—Л., 1927, с. 15.

передать движение. Речь идет о возможности заставить другого человека увидеть то, что видел ты, и увидеть именно так, как это увидел ты.

Техника кинематографа уже самим фактом своего появления на свет произвела в этом смысле настоящую революцию в искусстве.

«Дистанция между человеком и произведением искусства, — говорит по этому поводу известный теоретик кино Бела Балаш, — была основным принципом европейской эстетики и философии искусства со времен греческой античности до наших дней.

Этот принцип предполагает, что каждое произведение искусства является замкнутой в себе тотальностью. Мир в себе — микрокосм с идентичными законами. . . Произведение искусства отделено от эмпирического окружения реального мира не только рамой картины, оно изолировано от зрителя не только пьедесталом скульптуры или рампой сцены. Произведение искусства по внутренней своей сущности отделено от действительности благодаря своей замкнутой композиции и особым закономерностям.

Хотя я и держу эту картину в руках, я не могу войти в ее собственное пространство.

Возникающая отсюда дистанция — не только пространственная.

Мир сцены замкнут и недоступен даже тогда, когда место, на котором я сижу, находится на самой сцене или сцена выведена на середину зрительного зала. Изоляция эстетического объекта и дистанция между ним и мною существуют в действительности; я не могу вступить в пространство действия, не могу смешаться с его персонажами, не могу появиться внутри композиции»¹.

Эта имманентная закономерность, этот эстетический принцип замкнутой композиции был, по убеждению Бела Балаша, незыблемым, неколебимым законом всего европейского искусства. И лишь изобретение кинематографа создало предпосылки для того, чтобы этот незыблемый закон был нарушен:

«В кинотеатре камера увлекает наш взор за собой туда, где происходит действие фильма, кинокадра. . . Ты идешь в массе, скачешь на лошади вместе с героем, летишь, падаешь, и если с экрана кто-нибудь смотрит в глаза другого, он смотрит и в твои глаза. Ибо твои глаза в камере, они отождествляются с глазами действующих

¹ Балаш Бела. Искусство кино. М., 1945, с. 19.

лиц. Персонажи фильма смотрят твоими глазами. Такой психологический акт мы называем отождествлением.

Формы искусства, воздействие которого приводило бы к созданию эффекта, аналогичного такому отождествлению, прежде не существовало»¹.

Разумеется, речь идет не об отождествлении в полном, буквальном смысле этого слова, но лишь об иллюзии отождествления. Эта иллюзорная идентификация зрителя с персонажами фильма, по убеждению Бела Балаша, полностью разрушает в сознании зрителя ту дистанцию, которая, как он уверял, до изобретения кинематографа «была существенным элементом традиционного европейского ощущения и философии искусства»².

Уничтожение дистанции, существующей между воспринимающим субъектом и произведением искусства, Беле Балашу представлялось бесспорным и несомненным благом. Как ему казалось, оно открывало новые, поистине неслыханные возможности. Оно сулило небывалые достижения.

Впоследствии обнаружилось, что это самое уничтожение дистанции было чревато и некоторыми другими, уже не столь привлекательными, последствиями. В частности, тем, что искусство, основанное на этом принципе, уже не вызывает более к личности воспринимающего субъекта. Оно решительно и полностью игнорирует его индивидуальность.

«Осознанное (и прорефлектированное) переживание человека, базирующееся на эффекте дистанции, должно — при помощи ТВ — быть заменено переживанием неосознанным и «дореклексивным», обеспечивающим эффект присутствия, благодаря которому в индивидуальности до конца преодолевается все... индивидуальное. Максимальная вовлеченность и полная деперсонализация (и деперсонализация) — таким должен был бы быть... результат воздействия ТВ на людей — разумеется, в случае, если бы оно целиком перестроилось в соответствии с предложениями Маклюэна...»³

¹ Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с. 64.

² Балаш Бела. Искусство кино, с. 21.

³ Давыдов Ю. Мистика потребительского сознания. — «Вопросы литературы», 1973, № 5, с. 67—68.

Концепция американского «поп»-философа Маршалла Маклюэна, о которой здесь говорится, основывается, правда, на анализе возможностей телевидения, а не кинематографа. Но суть дела от этого не меняется. Тем более что у Маклюэна речь идет не просто о телевидении, а об «искусстве, соответствующем ТВ-эпохе», которое должно ни больше ни меньше, как «положить конец «индивидуалистической» культуре Запада (под нею имеется в виду вся — без исключения! — культура, опирающаяся на гуманистические принципы Возрождения), да и всякой культуре вообще, коль скоро она пытается обращаться к каждому отдельному индивиду, к сознанию каждого отдельного человека»¹.

Вот к каким далеко идущим выводам привела такая, в сущности, невинная и даже заманчивая перспектива, как возможность уничтожения дистанции, существующей между воспринимающим субъектом и произведением искусства.

Но точно ли возможность уничтожения этой дистанции возникла лишь с изобретением кинематографа? Может быть, такая возможность существовала и раньше?

2

Эффект «уничтожения дистанции» был отмечен и описан не только теоретиками искусства. Вот как зафиксировал этот эффект в одном из давних своих стихотворений поэт Константин Симонов:

Тринадцать лет. Кино в Рязани,
Тапер с жестокою душой,
И на заштопанном экране
Страданья женщины чужой;

Погоня в Западной пустыне,
Калифорнийская гроза,
И погибавшей героини
Невероятные глаза.

Но в детстве можно все на свете,
И за двугривенный в кино
Я мог, как могут только дети,
Из зала прыгнуть в полотно.

¹ Д а в ы д о в Ю. Диалектика произведения искусства. — «Вопросы литературы», 1972, № 5, с. 117.

Убить врага из пистолета,
Догнать, спасти, прижать к груди.
И счастье было рядом где-то,
Там, за экраном, впереди.

Если верить Беле Балашу, эффект, описанный в этом стихотворении, составляет исключительную прерогативу кинематографа. Он составляет главный эстетический принцип киноискусства, самую суть его специфики и основан на весьма определенных, весьма конкретных возможностях «киноглаза» (меняющаяся дистанция, изображение детали, крупный план, меняющийся ракурс, монтаж) — возможностях, которыми ни один другой вид искусства не располагает.

Между тем совершенно очевидно, что особенность восприятия, зафиксированная в стихотворении Симонова, в полной мере относится не только к нашему «кинозрительскому», но и к нашему читательскому опыту. Способность «из зала прыгнуть в полотно», ощутить «страдания женщины чужой» как нечто непосредственно, лично меня касающееся, способность отождествить, идентифицировать себя с героем воспринимаемого произведения — все это доступно человеку, лежащему с книгой на диване, ничуть не в меньшей мере, нежели человеку, сидящему в зрительном зале кинотеатра.

Я никогда не жил в Петербурге 80-х годов прошлого века, не был членом Судебной палаты, не был болен раком и пока еще ни разу в жизни не ощущал непосредственной близости смерти. Но я читал «Смерть Ивана Ильича» Толстого, и во мне живет память о том, как я был Иваном Ильичом, отождествлял себя с ним.

Информация, полученная мною от соприкосновения с этой книгой, вошла в мое сознание не просто как сумма сведений, но как часть моего собственного душевного опыта.

Этот психологический эффект не является результатом уникальности толстовского художественного гения. Такова непосредственная, прямая цель всякого художественного творчества — цель, к достижению которой каждый художник вполне сознательно стремится:

«Задача писателя... всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв, в чем правда, выразить ее так, чтобы она вошла в сознание читателя частью его собственного опыта»¹.

¹ Хемингуэй Эрнест. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1968, с. 613.

Итак, отождествление вовсе не прерогатива кинематографа. Это общий, повсеместно действующий закон восприятия искусства.

Отождествление — это особое качество сопереживания. Это, если угодно, высшая, предельная, наиболее интенсивная форма сопереживания. И в то же время это не отклонение от нормы, а именно норма, поскольку художественная информация по самой природе своей — это информация, полученная мною извне, но, в силу некоей иллюзии, воспринимаемая как извлеченная из моего личного опыта.

Не только сам эффект отождествления ни в коей мере не является отличительной особенностью специфики киноискусства, но даже и те средства, с помощью которых этот эффект достигается в кино (крупный план, меняющийся ракурс, меняющаяся дистанция, монтаж), как выяснилось, тоже отнюдь не являются исключительной прерогативой кинематографа.

Некогда Эйзенштейн сделал своеобразную «ревизию» Пушкину. Он «проверил» его художественное зрение всеми наисовременнейшими достижениями «киноглаза», и оказалось, что Пушкин блестяще выдержал этот экзамен. Оказалось, что Пушкин очень широко и свободно пользовался теми художественными средствами, которые Бела Балаш (да и не он один) с такой категоричностью зачислил в разряд специфических достижений кинематографа.

Эйзенштейновский анализ «Полтавы» показывает, что Пушкин пользовался и меняющейся дистанцией, то есть быстрыми переходами от общих и средних планов («Из шатра, толпой любимцев окруженный, выходит Петр») к детали («Его глаза сияют») и крупному плану («Лик его ужасен»), а затем снова к среднему плану («Движенья быстры»).

И меняющимся ракурсом, то есть комбинированием различных «точек съемки»:

Идет. Ему коня подводят.

И даже тем, что теоретики кино называют оптически сокращениями, оптическими метафорами:

..И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов.

Приведя все эти (и многие другие) примеры, Эйзенштейн замечает:

«...Пушкин поразительно умелым комбинированием

различных аспектов (то есть «точек съемки») и разных элементов (то есть кусков изображаемых предметов, выделяемых обрезом кадра) достигает потрясающей реальности в своих обрисовках. Человек действительно возникает как осязаемый и ощущаемый со страниц пушкинских поэм»¹.

Эйзенштейн безмерно восхищен и изумлен пушкинским гением. Ему представляется, что Пушкин именно в силу своей гениальности стихийно овладел законами искусства будущего.

Между тем Пушкин вовсе не исключение. Каждый настоящий писатель озабочен тем, чтобы достичь максимальной реальности, предельной осязаемости изображаемого. Иначе говоря, каждый писатель инстинктивно стремится к тому, чтобы развить и усовершенствовать свою, как выразился бы теоретик кино, оптическую культуру.

Любопытно, что и само это слово — «оптика» — было применено к работе писателя задолго до изобретения кинематографа.

Вот небольшая выдержка из дневника Гонкуров:

«В наше время создать в литературе героев, которых публика не узнает, как старых знакомых, открыть оригинальную форму стиля — еще не все; нужно изобрести бинокль, при помощи которого ваши читатели могут увидеть существа и вещи через такие стекла, какими еще никто не пользовался; посредством этого бинокля вы показываете картины под неведомым до сих пор углом зрения, вы создадите новую оптику».

Далее, характеризуя художественное своеобразие книги одного из своих современников, авторы дневника замечают, что он видит своих героев «сквозь оптику, свойственную ему одному».

Для писателя создать свою индивидуальную художественную манеру, свой, особый, только ему присущий способ художественного изображения действительности — это и значит найти свою, ему одному свойственную «оптику».

Теоретики кино были убеждены, что «бинокль», о котором мечтали Гонкуры, явился на свет лишь с изобретением кинематографа. В действительности дело обстояло несколько иначе. Кинематограф только наладил массовое, серийное производство таких «биноклей». А раньше

¹ Эйзенштейн Сергей. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 179.

каждый художник должен был сам, «кустарным способом» изготовить для себя свой «бинокль». И каждый такой «бинокль» был уникальным, единственным в своем роде.

Вот «бинокль» Льва Толстого:

«Во втором акте были картины, изображающие монументы, и была дыра в полотне, изображающая луну, и абажуры на раме. . . и справа и слева вышло много людей в черных мантиях. Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов; потом прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу. . . Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже ее утащили, и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колена и запели молитву».

Резкость толстовской оптики удивительна. Предмет, увиденный сквозь нее, воспринимается как увиденный в первые. Это не «бинокль», а скорее мощный электронный микроскоп, помогающий увидеть воочию самую структуру вещества.

А вот совсем другая оптика. Не микроскоп и не телескоп, а именно «бинокль», похожий на маленький театральный, в изящной перламутровой оправе:

«Петя рассматривал сначала сам, а затем давал издали посмотреть товарищам бледно-сиреневую сберегательную книжку с маленьким, четко отпечатанным двухглавым орлом. Он показывал кудрявые подписи, печати и лиловые оттиски различных штемпелей, испещрявших первую страницу. Остальные страницы были пока пустые, и Петя показывал на свет их водяные знаки, их паркетный узор, девственно чистый, полупрозрачный, как замерзшее стекло».

Так описана сберегательная книжка девятилетнего Пети Бачея в рассказе Валентина Катаева «Электрическая машина».

Мир Катаева зрительно ярок, осязаем. Даже вполне абстрактное понятие (такое, как, скажем, «капитал») обретает у него вещественность — цвет, вкус, запах:

«Капитал имел вид сберегательной марки: коричневой двухкопеечной, зеленой трехкопеечной, синей десятикопеечной. Можно было лизнуть языком и почувствовать его вкус — вкус почтового клея. Его можно было понюхать, почувствовать запах экспедиции заготовления государственных бумаг — денежный запах государственного казначейства, в свою очередь состоящий из двух запа-

хов: запаха штемпельной краски и дымного запаха пылающего сургуча».

Вещественность описываемого предмета воссоздается разными способами. В процессе постижения этой вещественности участвуют буквально все восприятия — зрительные, вкусовые, обонятельные, даже слуховые:

«С ловкостью фокусника чиновник стукнул по заявлению каким-то штемпелем, потом стукнул этим же штемпелем по сберегательной книжке, расчеркнулся, потом шелкнул ключом, и вдруг у него в пальцах появилась совершенно новенькая зеленая, еще ни разу не сложенная, как бы накрахмаленная трехрублевая ассигнация. Он потряс ею в воздухе, отчего ассигнация загремела, и молча положил ее на барьер».

Слово «загремела» в сочетании с эпитетом «накрахмаленная» довершает полную иллюзию прикосновения к действительности. Новенькая трехрублевая ассигнация, словно наяву, мелькнула перед нами.

Казалось бы, что может быть общего между описанием оперы, взятым из «Войны и мира» Толстого, и описанием сберегательной книжки и трехрублевой ассигнации, взятым из «Электрической машины» Катаева? Слишком уж несоизмеримы и художественные задачи, и способы изображения, и — главное — характеры людей, отчетливо проявившиеся в этих двух описаниях.

И все-таки общее есть.

Общее тут то, что в обоих этих случаях мы невольно, инстинктивно ощущаем предложенное нам приятнее как свое.

Вы можете до безумия любить оперу и вовсе не разделять трезвого, прозаического отношения к условному языку этого вида искусства. И тем не менее то, что происходит в вашем сознании, когда вы читаете описание Толстого, лучше всего можно определить словом *узнавание*. Вам невольно кажется, что вы узнали свое давнее, полузабытое чувство, что нечто подобное было и с вами, было в вашей жизни...

Отродясь я не держал в руках сберегательной книжки, на которой был оттиснут двуглавый орел. И тем не менее, перечитывая сейчас «Электрическую машину» Катаева, я сразу узнал эту сберегательную книжку. Узнал кудрявые подписи, печати, лиловые оттиски штемпелей, паркетный узор водяных знаков.

Каким-то непостижимым образом писатель сумел сделать так, что это я — не Петя Бачей, живущий до рево-

люции в старой Одессе, — а я сам держал в руках эту сберегательную книжку и испытывал счастье обладания капиталом, имевшим вид коричневых, зеленых и синих марок. Это мне хотелось лизнуть их языком и почувствовать вкус почтового клея. Это мне было сладостно ощущать запах штемпельной краски и дымный запах пылающего сургуча. Это у меня замерло сердце, когда я протянул весь свой, с таким трудом накопленный капитал в банковское окошечко и вдруг увидел, как в пальцах у чиновника появилась совершенно новенькая, еще ни разу не сложенная, «как бы накрахмаленная» трехрублевая ассигнация.

Если уподобить этот отрывок из катаевской повести нескольким эпизодам кинофильма, то окажется, что я, читатель, все время находился — по терминологии теоретиков киноискусства — «внутри кадра». Я тогда не читал еще теоретических книг и не знал, что между мною и иллюзорным пространством, созданным художником, существует некая принципиально непреодолимая дистанция. Я этого не знал, и вот, в простоте душевной, каким-то непостижимым образом эту «непреодолимую дистанцию» преодолел.

Но в одном теоретики киноискусства были все-таки правы...

3

Кинематограф самим фактом своего существования действительно произвел революцию в восприятии искусства.

Революция состояла в том, что отождествление в значительной мере перестало быть личным достижением художника и личным достижением воспринимающего субъекта.

При восприятии художественной литературы отождествление ни в коей мере не является прямым, обязательным, механическим результатом процесса чтения. Оно возникает лишь вследствие некоего совпадения усилий автора и усилий читателя. Оно требует от читателя особого психологического настроя, особой душевной восприимчивости. Попросту говоря, не каждый умеющий читать может быть назван читателем, совершенно так же, как не каждый умевший писать имеет право называться писателем.

Чтобы информация, заложенная в книгу, вошла в сознание читателя частью его собственного опыта, худож-

ник должен был обладать сложным соответствием тех зыбких, неопределимых качеств, которые за неимением более точной терминологии обозначались словом талант. Высшая конденсация этих качеств, граничащая с чудом, обозначалась понятием гений.

Считалось, что своим таинственным даром художник наделен, что называется, свыше. То бог его снегом занес. То вьюга его целовала.

Добиться того, чтобы предмет, описанный словами, возникал в воображении читателя во всей своей чувственной конкретности, — это тоже было дано не каждому. Тургенев, например, так гордился своими достижениями на этом поприще, что не считал зазорным специально обращать на них внимание читателя, выделяя некоторые слова:

«Он вдруг вздрогнул. Женское платье замелькало вдали по дорожке. Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него — он не знал, пока не увидел, что пятна света и тени скользили по фигуре снизу вверх... значит, она приближается. Они бы спускались сверху вниз, если б она удалялась».

То, что для Тургенева было предметом его особой художнической гордости, сегодня превратилось в заурядный кинематографический штамп, в хрестоматийный пример, в азбуку операторского ремесла:

«Человек бежит за своей уезжающей возлюбленной на вокзал. Мы видим, как он бросается на перрон. Затем мы не видим ни здания вокзала, ни рельсов, мы видим только крупный план его лица. По лицу его проходят свет и тени, все быстрее сменяя друг друга.

Сегодня каждый поймет — поезд отходит. В 1926 году, когда был снят такой кадр, очень немногие поняли его.

Человек в грустном раздумье сидит в темной комнате. Зритель из предыдущего знает, что в соседней комнате находится женщина. Крупный план человека. Вдруг на лицо его падает луч света; он поднимает голову и, внутренне просветленный, смотрит, полный надежды, на свет. Свет на его лице постепенно исчезает; разочарованно, в полной темноте опускает он голову.

Что произошло? Это знает каждый современный кинозритель: открылась дверь, на пороге освещенной комнаты стояла женщина и смотрела на человека, затем она снова закрыла дверь...

Двадцать лет тому назад очень немногие разобрались бы во всем этом...

Сейчас мы не отдаем себе отчета в том, как мы за эти годы научились видеть, оптически ассоциировать, думать, делать выводы, насколько бегло мы владеем оптическими сокращениями, метафорами, символами и понятиями. Развилась оптическая культура»¹.

С изобретением кинематографа психологический акт, именуемый отождествлением, перестал быть чудом. Отпала необходимость в том, чтобы художник ощущал себя особым, таинственным существом вроде прорицателя или шамана. Кинематограф окончательно снял с призвания художника налет всякой мистики, оставив ему лишь качества профессионала. Желаящему сотворить чудо уже не обязательно быть волшебником. Достаточно быть только фокусником.

Любой поэт, если его назвать фокусником, смертельно обидится.

Кинорежиссер, напротив, обижается, когда его называют волшебником.

В 1926 году Эйзенштейн написал небольшую полемическую заметку, направленную против статьи Бела Балаша «О будущем фильма». Бела Балаш выступал в защиту творческой индивидуальности кинооператора, ущемляемой спецификой кинопроизводства. Заметка Эйзенштейна называлась «Бела забывает ножницы». Кончалась она так:

«В заключение — о стиле Бела Балаша. Неприятная терминология. Не нашенская. «Искусство», «творчество», «бессмертие», «величие» и т. д.

Но некоторые видные марксисты на таком же диалекте пишут, и это считается за диалектику.

Стало быть, стиль, по-видимому, допустимый».

Ироническое пренебрежение молодого Эйзенштейна к «высоким» словам вытекало из его подчеркнуто трезвого, сугубо производственного отношения к искусству. Разумеется, это производственное отношение было связано с самой спецификой работы кинорежиссера. Процесс создания произведения тут действительно был «производством», а само произведение — «продукцией», изготавливаемой не в одиночку, а большим производственным коллективом, и не в кабинетной тиши, а на «кинофабрике».

Однако для иронии по отношению к высоким словам были еще и другие основания.

¹ Балаш Бела. Искусство кино, с. 16—17.

Таково было веяние времени.

Тогда многим казалось, что все эти слова сильно пахивают нафталином, чуть ли не отдают идеализмом и, может быть, даже поповщиной. Понятие «творчества», например, да и самый глагол «творить» были связаны родственными узами с таким откровенно поповским словом, как «творец». Поэтому гораздо правильнее казалось исходить из того, что художник не «творит», но — «делает». Делает «вещи». Статьи об искусстве принято было называть так: «Искусство как прием», «Как сделан «Дон Кихот»?» (В. Шкловский); «Как сделана «Шинель»?» (Б. Эйхенбаум); «Как делать стихи?» (Маяковский).

Однако это поветрие коснулось не всех.

«Высокие» слова в применении к искусству по-прежнему оставались нормой не только в лексиконе поэтов-мистиков и эстетиков-идеалистов. Без этих слов не обходился даже такой трезвый человек, как Горький. Именно он любил рассказывать о том, как мальчишкой, в троицын день, он разглядывал на свет страницы только что прочитанной книги, чтобы разгадать тайну поразившего его чуда. Именно он не уставал вновь и вновь говорить о чуде искусства, не гнушаясь не только такими словами, как «бессмертие» и «величие», но и «творчество», и «вдохновение», и даже «тайна»:

«. . . Вас мучает вопрос «как писать»? . . . Это серьезный вопрос, я тоже мучился, мучаюсь и буду мучиться им до конца дней. . . Так надо писать, чтобы человек, каков бы он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с тою силой физической осязаемости его бытия, с той убедительностью его пол у ф а н т а с т и ч е с к о й реальности, с какою вижу и ощущаю его. Вот в чем дело для меня, вот в чем тайна. . .»

Прочитав в своей статье «Монтаж 1938» этот отрывок из письма Горького К. Федину, Эйзенштейн деловито замечает:

«Монтаж помогает разрешить эту задачу».

Во-первых, Горький все-таки не Бела Балаш. Во-вторых, дело происходит не в 1926-м, а в 1938 году, когда лефовская терминология уже не в моде. Поэтому Эйзенштейн на сей раз относится к «высоким» словам гораздо терпимее. Он готов смириться с ними, впрочем, при условии, что они больше не будут значить то, что значили когда-то, станут синонимами скромных, деловых, сугубо производственных понятий:

— Пожалуйста, называйте это тайной, если вам так нравится! Но ведь мы-то с вами знаем, что на самом деле никакой тайны тут нет, а есть заведомо разрешимая задача...

Это был не просто терминологический спор. Это были две разные концепции искусства — противоположные, взаимоисключающие.

Концепция Эйзенштейна разворачивала известную метафору Маяковского о египтянах, которые гладили сухих и черных кошек. Дело происходило в Древнем Египте. Жрецы гладили сухих и черных кошек, отчего возникали электрические искры. Природа электричества тогда еще была неизвестна, поэтому явление казалось таинственным, мистическим, чудесным.

Аналогия эта представлялась плодотворной еще и потому, что ни один художник ни при каких обстоятельствах не может быть уверен в том, что создание его во что бы то ни стало заразит читателя. Никогда нельзя сказать заранее, произойдет чудо отождествления или не произойдет. «Электрическая искра» то ли возникнет, то ли нет. А если и возникнет, то не со всяким. Один читатель будет потрясенно разглядывать страницы на свет, а другой зевнет и равнодушно отбросит в сторону ту же самую книгу.

Великим художникам прошлого порой удавалось — как древнеегипетским жрецам — случайно создать электрический разряд довольно большой силы. Но лишь теперь, когда мы точно знаем, что такое электрический ток, когда это уже больше не тайна, пришла пора наладить промышленное производство электричества.

По мнению Эйзенштейна, предпосылки для промышленного производства «электричества» создал кинематограф. Явление, объяснившее загадку «электрического тока», называлось — монтаж.

Монтаж был для Эйзенштейна чем-то вроде универсальной отмычки, с помощью которой можно было объяснить все так называемые «тайны» искусства. Вот почему так раздражали его «мистические», «высокие» слова.

«Чудо» было познано, исследовано, разложено на составные элементы и полностью объяснено. И сразу стало очевидно, что никакого чуда нет и, в сущности, никогда и не было.

Но это была ошибка.

Так называемые «высокие» слова были придуманы не зря. Слово тайна вовсе не было псевдонимом слова

задача, а слово чудо ни в коем случае не являлось синонимом слова трюк, или фокус, или аттракцион.

Тайна действительно была тайной, а чудо — чудом. Они существовали на самом деле.

Эти «высокие» слова обозначали тот несомненный и вполне определенный факт, что настоящий художник всегда был и будет донором. А ведь даже самый совершенный аппарат для переливания крови не может избавить донора от необходимости отдавать другим свою кровь.

«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (Лев Толстой).

Такие слова, как чудо или вдохновение, не могут быть отменены, потому что применительно к категориям искусства это не риторические фигуры, но вполне точные обозначения вполне определенных и конкретных явлений. Речь идет действительно о чуде аккумуляции человеческих чувств и передачи их не только в пространстве, но и во времени. Заставить людей испытать те или иные чувства можно различными способами. Способ, именуемый искусством, включает в себя как неперемное условие факт передачи чувств, испытываемых самим художником.

С этой точки зрения кинематограф не просто еще одна форма, еще один вид искусства. Это действительно нечто принципиально новое в истории художественного творчества. Во всяком случае, в формулу Толстого этот новый вид искусства уже не укладывается. Он не укладывается в нее потому, что создатель кинопроизведения может заставить зрителя испытать чувства, которые он сам не испытывал.

Ни живописцу, ни писателю, ни поэту такая задача не под силу.

Настоящий писатель всегда ограничен своим душевным опытом.

«Так, самый простой случай, — рассуждает Л. Толстой, — мальчик, испытавший, положим, страх от встречи

с волком, рассказывает эту встречу и, для того чтобы вызвать в других испытанное им чувство, изображает себя, свое состояние перед этой встречей, обстановку, лес... Все это, если мальчик вновь при рассказе переживает испытанное им чувство, заражает слушателей и заставляет их пережить все, что пережил и рассказчик, — есть искусство. Если мальчик и не видал волка, но часто боялся его и, желая вызвать чувство испытанного им страха в других, придумал встречу с волком и рассказывал ее так, что вызвал своим рассказом то же чувство в слушателях, какое он испытывал, представляя себе волка, — то это тоже искусство» (выделено мной. — Б. С.).

Если писатель в процессе работы над книгой не испытал заново чувство страха, некогда испытанное им, сколько бы ни нагромоздил он ужасов, реакция читателя будет такая же, как у Толстого по поводу рассказов Леонида Андреева:

— Он меня пугает, а мне не страшно!

Знаменитая история о том, как Бальзаку стало дурно, когда он описывал смерть папаши Горио, недаром стала общим местом. Эта порядком уже надоевшая история рассказывается так часто именно потому, что она не столько характеризует индивидуальность Оноре де Бальзака, сколько объясняет самый феномен искусства.

Кинорежиссер — я подчеркиваю, речь идет не о халтурщике, не о «графомане», а о высоком профессионале, настоящем мастере, — своим опытом принципиально не ограничен. В совершенстве владея теорией и практикой монтажа, обладая известным вкусом, известным художественным чутьем, он может вызвать у зрителя чувство страха (или любое другое чувство), хотя сам и не испытывал ничего подобного даже в воображении своем.

Вот довольно известное четверостишие Твардовского:

Низкогрудый, плоскодонный,
Отягченный сам собой,
С пушкой, в душу наведенной,
Страшен танк, идущий в бой.

Такое четверостишие могло родиться лишь при условии, что поэт всеми порами, всеми клетками своего существа пережил чувство, испытанное солдатом-пехотинцем в тот миг, когда «низкогрудый, плоскодонный» гигант пер на него, нацелив дуло своего орудия прямо ему в душу. Поставить себя на место солдата поэт мог и в воображе-

нии своем, но чувство, испытанное им при этом, было подлинным, реальным, иначе он не мог бы найти этому чувству точный словесный эквивалент, найти единственные, незаменимые слова, способные передать это чувство читателю, заразить его им.

Создателям фильма, стремящимся добиться того же эффекта, никаких таких чувств испытывать не нужно. Просто оператор снимет танк «с верхней точки», потом тот же движущийся танк «с нижней точки», потом — крупно — орудийное дуло, нацеленное прямо на камеру... Режиссер посмотрит отснятые дубли, выберет из них самые выразительные и сядет за монтажный стол...

И вот уже каждый зритель замирает, с ужасом глядя, как прямо на него прет огнедышащая железная машина, как ворочается орудийный ствол, разыскивая не кого-нибудь, а именно его, целя ему прямо в душу.

Эйзенштейн заблуждался, считая монтаж универсальной отмычкой, объясняющей и заменяющей все тайны искусства. Но применительно к своей профессии он был совершенно прав. Для кинематографа эффект отождествления — сугубо техническая и потому заведомо разрешимая задача. Тут действительно нет никакой мистики, никаких тайн.

Таково реальное, действительное преимущество кинематографа перед всеми прочими видами и формами искусства.

Но здесь же таится и опасность.

4

В книге Станислава Лема, посвященной проблемам футурологии, говорится, что для техники будущего не составит труда просто подключить мозг человека к машине, которая будет вызывать в нем определенные комбинации обонятельных, зрительных, осязательных и других раздражителей.

«И человек этот будет стоять на вершинах пирамид, или лежать в объятиях первой красавицы мира 2500 года, или нести на острие своего меча смерть закованным в броню врагам. В то же время импульсы, которые его мозг будет вырабатывать в ответ на поступающие в него раздражения, должны тут же, в долю секунды, передаваться машиной в ее подсистемы, и вот в результате корректирующей игры обратных связей и цепочек раздражений, которые формируются самоорганизующимися

устройствами, соответственно спроектированными, первая красавица мира будет отвечать на его слова и поцелуи, стебли цветов, которые он возьмет в руку, будут упруго изгибаться, а из груди врага, которую ему захочется пронзить мечом, хлынет кровь»¹.

Конечно, кинематографу пока еще далеко до этой жуткой машины будущего. Но особенно приbedняться все-таки не стоит. Современный широкоформатный цветной фильм представляет собой тоже довольно мощный автомат целенаправленного психологического воздействия.

«. . . Камера увлекает наш взор за собой туда, где происходит действие фильма, кинокадра. . . Ты смотришь на все под углом зрения действующих лиц фильма, у тебя нет своего угла зрения»².

Воспринимая фильм, мы не свободны в выборе ракурса. Создатели фильма навязывают нам свой ракурс. Я имею в виду не только ракурс в буквальном, локальном, но и в расширительном, более общем значении этого слова: психологический ракурс.

В каком-то смысле писатель делает то же самое. Но писатель в выборе этого психологического ракурса не волен. Пушкин при всем своем желании не мог бы написать «Капитанскую дочку», глядя на все события повести (и тем самым вынуждая нас смотреть на них) глазами Швабрина.

Еще в меньшей мере Пушкин был бы способен написать «Капитанскую дочку» сперва с точки зрения Гринева, а потом вторично — с точки зрения Швабрина. Причем написать так, чтобы мы сочувствовали Швабрину так же, как перед этим сочувствовали Гриневу, соперничали ему, отождествляли себя с ним.

Хочу подчеркнуть, что не случайно я назвал именно Гринева и Швабрина. Скажем, возможность изобразить события «Дубровского» с точки зрения Троекурова уже не представляется мне столь недостижимой для Пушкина. В принципе способность изобразить одну и ту же действительность глазами разных людей, разумеется, доступна писателю: тому есть множество примеров (скажем, «Шум и ярость» Фолкнера). Я хочу лишь сказать, что возможности писателя в этом отношении не беспредельны. Далеко не каждый персонаж, который

¹ Лем Станислав. Сумма технологий. М., 1968, с. 274.

² Балаш Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства, с. 64.

художник решает вывести в романе, он способен раскрыть и з н у т р и.

В отношении писателя к своим героям огромную роль играют интимнейшие особенности духовной конституции художника, если можно так выразиться — «физиология его души». Отношение Пушкина к Швабрину, как мне кажется, было сродни отношению к тому же персонажу пушкинской Маши Мироновой. «Алексей Иваныч, конечно, человек умный, и хорошей фамилии, и имеет состояние, — признавала она, — но как подумаю, что надобно будет под венцом при всех с ним поцеловаться. . . Ни за что! ни за какие благополучия!» Одно дело внимательно и даже сочувственно изобразить человека извне. И совсем другое — заставить себя чувствовать за него, слить свою душу с его душой, отождествить себя с ним: «Ни за что! ни за какие благополучия!»

Эта «физиология души» играет главенствующую роль в процессе художественного творчества.

Стихи, написанные без ее участия, даже если они выражают подлинные убеждения автора, разительно отличаются от стихов, в которых глубоко отпечаталась «физиология души» поэта.

Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть сперва вот эти строки Тютчева:

Она сидела на полу
И груди писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.

А потом — его же стихотворение «Славянам»:

Привет вам задушевный, братья,
Со всех Славянщины концов,
Привет наш всем вам, без изъятья!
Для всех семейный пир готов!

И т. д.

У каждого непредвзятого читателя невольно возникнет такое чувство, словно эти стихи принадлежат двум разным поэтам. В первом случае — покоряющая естественность живого человеческого голоса. Во втором — холодная декламация, витиеватая выпренность риторических оборотов.

Я вовсе не собираюсь утверждать, что «Славянам» написано «по заказу», что в этом стихотворении Тютчев был неискренен. Я не сомневаюсь в том, что он не кривил душой. Но степень затронутости поэта темой тут очевидно иная.

В создании кинофильма «физиология души» художника может и не участвовать.

Кинорежиссеру ничто не может помешать снять фильм, в котором одни и те же события будут показаны сперва «с точки зрения Гринева», а потом «с точки зрения Швабрина». И зритель послушно будет сопереживать сперва Гриневу, а потом Швабрину, отождествляя себя сперва с одним, а потом с другим.

Кинематограф более, чем какой-либо иной из видов искусства, способен эксплуатировать одну чрезвычайно характерную особенность человеческой психики. Особенность эту остроумно высмеял некогда Джером К. Джером в своей знаменитой книге «Трое в одной лодке».

В самом начале описываемого путешествия герой-рассказчик между прочим замечает:

«Я ненавижу паровые баркасы, я думаю, их ненавидит всякий, кому приходилось грести. Каждый раз, как я вижу паровой баркас, я чувствую, что мне хочется заманить его в пустынное место и там, в тиши и уединении, задушить».

В паровом баркасе есть что-то наглое и самоуверенное, отчего во мне просыпаются самые дурные инстинкты. . . Уже одно выражение лица человека, который стоит на корме, засунув руки в карманы, и курит сигару, само по себе служит достаточным поводом для нарушения общественного спокойствия, а властный свисток, повелевающий вам убираться с дороги, обеспечил бы, я уверен, справедливый приговор за «законное человекоубийство» при любом составе присяжных из жителей побережья.

А им пришлось-таки посвистеть, чтобы заставить нас убираться с дороги. Не желая прослыть хвастуном, я могу честно сказать, что наша лодочка за эту неделю причинила встречным баркасам больше неприятностей, хлопот и задержек, чем все остальные суда на реке, вместе взятые».

Несколько глав спустя мы читаем:

«Поездка была бы еще приятнее, если бы не множество маленьких лодочек, которые все время сновали вокруг нашего баркаса. Чтобы не утопить их, нам то и дело приходилось замедлять ход и останавливаться. У этих веселых лодок пренеприятная привычка путаться на реке перед паровыми баркасами. Против них необходимо принять какие-то меры. И они к тому же еще

такие пахальные, эти лодки. Чтобы они соблаговолители поторопиться, приходится так свистеть, что котел чуть не лопается. Будь на то моя воля, я бы время от времени топил парочку лодок, чтобы хорошенько их проучить».

Не приходится сомневаться в абсолютной искренности как первого, так и второго высказывания. Между тем и желание уничтожить все паровые баркасы, сколько их ни есть на свете, и столь же кровожадное желание утопить парочку-другую маленьких лодок высказывает один и тот же человек. Просто в первом случае он является пассажиром маленькой лодки, а во втором — находится в той же лодке, но взятой на буксир паровым баркасом. Этого пустякового обстоятельства оказалось вполне достаточно, чтобы весь мир героя сразу стал иным. Мгновенно изменилось все его мироощущение. Все моральные критерии, все оценки. Вся система координат, определяющая его жизненную философию, повернулась на 180 градусов.

Это наблюдение юмориста заслуживает отнюдь не только добродушной усмешки.

Человек очень быстро приспосабливается к новым обстоятельствам своего бытия. Приспосабливается не только физически, но и психологически и даже нравственно. Образуется, если перефразировать известный термин Станиславского, новый нравственный круг внимания. Все лежащее за пределами этого круга настолько несущественно, что оно как бы даже и не существует.

Нечто похожее происходит и в процессе восприятия произведения искусства.

С холодной жестокостью, им обычно несвойственной, читатели радуются многочисленным смертям в книгах Дюма, Фенимора Купера или Майн Рида. Герои этих книг убивают своих врагов легко и просто, словно снимая с шахматной доски «убитые» фигуры. И добрые, милые, вполне интеллигентные люди, которые в жизни, как говорится, и мухи не обидят, воспринимают все эти убийства с радостным ликованием, будто и впрямь дело идет о шахматных фигурках. Ведь убивают врагов. А враги — не люди...

Д'Артаньян и Портос сидят в тюрьме и разрабатывают план побега. Нужно заговорить с солдатом-швейцарцем, втащить его в окно камеры, из которого мощными руками Портоса уже вынуты прутья решетки, связать, завладеть его одеждой...

— Он подойдет к окну, — говорит Портосу д'Артаньян

ян, — вы протянете руку, схватите его за горло и втащите сюда. . .

— А если я его задушу? — наивно спрашивает Портос.

— Одним швейцарцем будет меньше, — флегматично отвечает д'Артаньян, и мы сочувственно смеемся. В самом деле, какие пустяки! О чем он беспокоится, этот глупый Портос? Что за беда, если одним швейцарцем на свете станет меньше. . .

Предполагаемая смерть швейцарца ничуть не волнует нас, потому что она — за пределами нравственного круга внимания, созданного писателем.

Да, этот нравственный круг внимания создал писатель. Однако до известной степени при восприятии литературного произведения этот нравственный круг внимания каждый читатель создает для себя сам.

Непроизвольно, неосознанно, но при этом совершенно самостоятельно он решает, с кем ему себя отождествить. Он отождествляет себя с тем, кто ему наиболее внутренне близок. Этот выбор определяется не разумом читателя, но «физиологией его души». Мне запомнилось очень характерное самонаблюдение, сделанное одним писателем.

«Я читал «Войну и мир» три раза, — писал он в своей статье о Толстом. — Первый раз в юности. Тогда я был Николай Ростов. Потом, когда я перечитывал роман вторично, я был Андрей Болконский. Теперь я — Пьер. . .»

Николай Ростов и Пьер Безухов, конечно, не такие антагонисты, как Гринев и Швабрин. Но все-таки ведь не кому-нибудь, а именно Пьеру говорит Николай в конце романа:

— Вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадром и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду.

Человек должен был очень измениться, чтобы перестать ощущать себя Николаем и почувствовать, что он — Пьер.

Конечно, не всякий раз, перечитывая заново знакомую книгу, мы так резко меняем свой угол зрения. Но, как бы то ни было, каждый читатель, воспринимающий ту или иную книгу, сам создает в своем воображении свой «кинофильм», свой, индивидуальный, неповторимый «киновариант» произведения, который проецируется перед его мысленным взором. Причем как дважды нельзя войти в одну и ту же реку, так нельзя дважды увидеть один и тот же «мысленный фильм». При вторичном прочтении это будет уже нечто иное: «Тогда я был Николай. . . Теперь я — Пьер. . .»

В восприятии кинофильма такая произвольная, безответная «свобода выбора» у зрителя сильно затруднена. Там за нас уже почти все выбрал и решил режиссер. Вопрос о том, каков будет нравственный круг внимания зрителя, в значительной степени предрешен заранее.

Тут уж не столько от зрителя, сколько от создателей фильма зависит, будет ли зритель отождествлять себя с человеком, сидящим в маленькой лодке или в паровом баркасе.

Драматическую, полную размолвок, «взаимных болей, бед и обид», историю жизни одной супружеской пары кинематограф может показать нам дважды: так, что сперва все зрители (и мужчины и женщины) будут ощущать себя уязвленным супругом, а потом они же — все до единого — ощутят себя женщиной, томящейся в неудачном браке («Супружеская жизнь» Кайятта).

Разумеется, не кинематограф породил это убеждение, что «нет в мире виноватых», что все по-своему правы, что любая история может быть рассказана сперва с точки зрения одного участника событий, а потом с точки зрения его антагониста, и в каждом из этих двух рассказов будет своя правда, своя правота. Но не случайно именно кинематограф превратил эту жизненную философию в характерный, сугубо кинематографический художественный принцип.

Как я уже говорил, тот же принцип может быть осуществлен и в литературе. Но разница тут — огромная.

Технические возможности кинематографа могут заставить меня сопереживать таким жизненным ситуациям, которым я сопереживать не хочу и по всем свойствам своей личности сопереживать не должен. Возьмут за шиворот и насильно заставят пристально и с сочувствием рассматривать человека, не имеющего никаких прав на мое сочувствие. Заставят смотреть на мир его глазами, сопереживать ему, отождествлять себя с ним.

Могут возразить, что Достоевский тоже чуть ли не насильно заставляет нас сопереживать убийце и даже отождествлять себя с убийцей. Но, рассказывая о том, как Раскольников убивал старуху, или о том, как Ставрогин насиловал маленькую девочку, Достоевский заставляет меня почувствовать, что все это имеет самое прямое и непосредственное отношение и к нему самому, к Федору Михайловичу Достоевскому. Это есть в нем, это — его. Это было его кошмаром, его ужасом, его болью. Написать об этом кошмаре, выразить его, вылить

на бумагу было необходимо ему, чтобы как-то избыть эту боль, сублимировать ее. Не напиши он об этих своих видениях, они отравили бы все его существо, взорвали бы его душу. Это был единственный доступный ему способ пройти через катарсис, очиститься, чтобы жить дальше. Вот зачем он так глубоко заглядывал в бездну своей души, вот зачем так страшно выворачивался наизнанку.

Именно поэтому то, что случилось с Раскольниковым или Ставрогиным, читатель тоже переживает как катарсис. Заставляя читателя отождествлять себя с Раскольниковым, Достоевский озаряет его светом истины. При чем у читателя возникает иллюзия, что до этой истины он дошел сам, самостоятельно извлек ее из собственного душевного опыта: «Так вот оно что! Значит, это могло случиться и со мною!.. Значит, то, что есть в Раскольникове, оно есть и во мне тоже...»

Если я отождествлял себя с Раскольниковым, то лишь потому, что у меня действительно есть (или было) с ним нечто общее. В том-то и состоит гениальность Достоевского, что он заставил меня ощутить, осознать эту общность и ужаснуться ей.

Кинематограф может вынудить меня к сопереживанию и даже отождествлению с людьми, не имеющими со мной решительно ничего общего. Во всяком случае, общность — если она и есть — часто остается художественно не доказанной.

5

Слово т а й н а неизменно присутствовало в лексиконе художника, стоило только ему заговорить о своем деле. Даже если речь шла о чистой технике.

Возьмем для примера такое ясное, математически строгое понятие, как четырехстопный ямб. Его гармония давно уже досконально исчислена и проверена «алгеброй». Точно рассчитаны и определены все возможные вариации основного метра. Стопа, в которой отсутствует ударение на сильном слоге, — пиррихий. Если рядом стоят два ударных слога — это спондей. Сочетание правильной ямбической стопы с пиррихием — разновидность пеона...

Казалось бы, ну какая тут может быть таинственность? И все же:

Не ямбом ли четырехстопным,
Заветным ямбом, допотопным?

О чем, как не о нем самом —
О благодатном ямбе том?

*Таинственна его природа,
В нем спит спондей, поет пеон. . .*

(В. Ходасевич)

Таинственной, непознаваемой, чуть ли не мистической казалась несомненно существующая связь технических приемов, которыми пользуется поэт, с самыми глубинными, сокровенными свойствами его личности.

С появлением новой музыки — Технэ — положение кардинально изменилось. Прием отныне отчуждается от личности художника.

На примере кинематографа это видно особенно ясно. Однако из этого вовсе не следует, что отчуждение приема от личности художника свойственно только кинематографу, присуще только этому виду искусства, является его, так сказать, персональным первородным грехом.

При желании можно припомнить множество кинопроизведений, в которых для автора сценария, или для режиссера, или для актера воплощаемый сюжет был поводом для самого искреннего, самого подлинного самовыражения, возможностью излить в нем свою радость, боль, свою душевную муку.

Надо ли доказывать, что кинофильм тоже может быть произведением искусства?

Важно то, что он может им и не быть и при этом иметь над душами людей столь же всепоглощающую гипнотическую власть, какую имеет над ними самое что ни на есть подлинное искусство.

Техника кинематографа предоставляет создателю произведения гораздо больше возможностей для имитации художественного творчества. Поэтому мы и выбрали кинематограф как наиболее удобный плацдарм для рассмотрения интересующей нас проблемы.

Но, разумеется, как ни велика роль десятой музыки в процессе создания художественного фильма, общие законы искусства и тут остаются неизменными.

Александр Блок как-то упрекнул одного из своих современников в отсутствии одной «длинной фанатической мысли».

Не очень внятный и, казалось бы, не такой уж существенный упрек этот оказался для Блока вполне достаточным основанием для того, чтобы вынести всей деятельности этого литератора самый суровый приговор: объявить ее беспочвенной.

Присутствие одной «длинной фанатической мысли» — это самый явный, самый несомненный признак художественного дара. Это то, что прежде всего отличает художника от имитатора. Это особый склад сознания, заставляющий художника весь мир, все мироздание рассматривать как стройную систему явлений и фактов, утверждающих его в собственной одержимости.

В поле зрения поэта случайно попадают самые обычные, на каждом шагу встречающиеся детали и подробности жизни: улица... фонарь... аптека... Другой скользнул бы равнодушным взглядом: «Ну, фонарь и фонарь... Мало ли фонарей на свете?» И шел бы себе спокойноненько дальше.

Но поэт одержим одной «длинной фанатической мыслью». Им владеет горестное сознание тщеты, безысходности, бессмысленности бытия. Он ведет свой вечный спор со всей вселенной, и даже такие простые и обыденные предметы, как улица, фонарь и аптека, кажутся ему новыми неотразимыми аргументами, лишний раз подтверждающими его правоту:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Это особое зрение не есть нечто такое, что можно обрести в процессе совершенствования своих профессиональных навыков. Это не обретенное, а врожденное свойство. Свойство души.

Кинорежиссеру оно может быть присуще в той же мере, что и лирическому поэту.

Настоящий художник и в кино ограничен, если не запасом жизненных впечатлений, не душевным опытом, то своей одержимостью, своей ушибленностью, своей постоянной, навязчивой идеей.

Один русский поэт написал целое исследование об автореминисценциях у Пушкина. Он отметил и выявил огромное количество самоповторений в пушкинских стихах и прозе, показав, как повторяются темы, приемы, образы, мысли, сопоставления, звуковые и ритмические ряды, эпитеты, рифмы... Свой пристальный интерес к пушкинским автореминисценциям он мотивировал тем, что самоповторения у художника не случайны, не могут быть случайны:

«Каждое вскрытое пристрастие — к теме, к приему, к образу, даже к слову — лишняя черта в образе самого

художника. Черта тем более достоверная, чем упорнее высказано пристрастие»¹.

К этому можно добавить, что наличие, а тем более обилие таких самоповторений может служить критерием подлинности художественного явления, ибо оно — неопровержимое свидетельство той власти, какую имеет над художником одна «длинная фанатическая мысль».

Не менее интересное исследование можно было бы написать об автореминисценциях, скажем, у Чаплина. С удивительным постоянством переходят у него из фильма в фильм одни и те же ситуации, комические эффекты, приемы, трюки. Сперва не слишком выделяясь из разряда наитрадиционнейшей буффонады, они постепенно вырастают в своем значении, превращаясь в трагические символы, в конкретное образное выражение философии художника, его собственной концепции мироздания.

Вряд ли во всем мировом искусстве XX века можно найти иного художника, которым до такой степени владела бы одна «длинная фанатическая мысль», как владела она Чаплином.

С другой стороны, можно назвать поэтов, имеющих весьма бурный успех и у публики, и у критики, но «безличностных», работающих на «отчужденном», самоценном приеме.

Экспансия музыки Технэ в сферу лирической поэзии — факт несомненный. И можно без преувеличения сказать, что эта экспансия несет в себе угрозу для самого существования этого вида искусства.

Строго говоря, опасность эта существовала всегда. Имитация чувства в поэзии и раньше нередко бывала доведена до известного технического совершенства. И многие читатели искренне не чувствовали разницы между произведением, искусно «синтезированным» без всякой затраты крови, и живым детищем, рожденным в муках.

Но прежде ни для кого не было тайной, что даже Пушкин, обращаясь к теме, не затронувшей его подсознания, рисковал утратить существенные черты своей художественной индивидуальности. Впрочем, почему даже Пушкин? Пушкин скорее, чем кто-либо! Настоящий поэт отличается от холодного версификатора не только тем, что он может, но и тем, что он не может. А не может он скрыть, утаить, замаскировать техникой свою неза-

¹ Ходасевич Владислав. Поэтическое хозяйство Пушкина. Кн. 1. Л., 1924, с. 3.

тронутость (или неполную, неглубокую затронутость) темой.

Эта самая незатронутость, неполная поглощенность, неполная, неабсолютная взволнованность поэта темой в прежние времена прямо и честно рассматривалась как опасность.

«Ложь в лирической поэзии опасна, ибо обличит себя вдруг надутостью», — говорил Гоголь. Иначе говоря, ложь, неправда, неполная правда, неполная искренность поэта являются не только нравственным, но и эстетическим изъяном лирического стихотворения.

В наше время задаваться таким вопросом, правдив или неправдив поэт в своих лирических излияниях, выражают или не выражают его стихи правду чувства, подлинность его душевных движений, как-то уже почти не принято. Теперь чаще рассуждают о другом: хорошо ли сделаны стихи, достаточно ли оригинальны они по части метафор, инструментовки, ритмико-синтаксических фигур и прочих компонентов так называемой поэтической формы.

«Поразительны метафоры поэта! — восхищенно отзывался Валентин Катаев о поэзии Андрея Вознесенского. — Он никогда не унижается до упрощенных сравнений, не требующих от читателя творческого усилия. Читать Вознесенского — искусство. . .

Юрий Олеша говорил, что хочет написать книгу под названием «Депо метафор». Книги Вознесенского всегда депо метафор».

Сказав о стихах Вознесенского, что они представляют собой «депо метафор», Катаев искренне убежден, что он сделал поэту самый высокий комплимент. А между тем комплимент этот даже не то чтобы сомнителен, это вообще никакой не комплимент, поскольку метафору нельзя рассматривать как некую самодовлеющую ценность.

Придумать самую изощренную метафору, найти яркий эпитет, уметь «аллитерировать», овладеть другими, еще более изысканными способами инструментовки стиха — всему этому можно научиться. Для этого еще не обязательно быть поэтом.

Настоящие, подлинные лирические стихи отличаются тем, что все сравнения, метафоры, эпитеты в них не придуманы искусственно. Они — естественное выражение личности поэта, его индивидуальности, его человеческого характера. Как любил говорить Маршак, они — «косвенные улики», подтверждающие подлинность чувств, испытанных поэтом.

Кстати говоря, для настоящего исследователя само изучение всех этих элементов стиля художника имеет смысл лишь постольку, поскольку с его помощью можно воссоздать индивидуальность автора, реконструировать его личность.

«Я изучаю изблбленные приемы писателя, — писал К. Чуковский Горькому в 1920 году, — пристрастие его к тем или иным эпитетам, тропам, фигурам, ритмам, словам и на основании этого чисто формальского, технического, научного разбора делаю психологические выводы, воссоздаю духовную личность писателя. . . Наши милые «русские мальчики». . . стоят за формальный метод, требуют, чтобы к литературному творчеству применяли число, меру, вес, но они на этом останавливаются; я же думаю, что нужно идти дальше, нужно на основании формальных подходов к материалу конструировать то, что прежде называлось душою поэта»¹.

Юрий Олеша, который, по свидетельству Катаева, хотел написать книгу «Дело метафор», эту свою книгу так и не написал. Однако фрагменты этой книги, первые подступы к ней, наброски, планы — существуют. Олеша был не только великим ценителем, замечательным гурманом, любившим смаковать чужие достижения. Он и сам был «в краю отцов не из последних удальцов». Недаром его называли «королем метафоры».

Итак, заглянем в эту начатую, но незавершенную книгу, в которой «король метафоры» делится с нами своими мыслями по интересующему нас вопросу:

«Я несколько раз предпринимал труд по перечислению метафор Маяковского, — пишет Олеша. — Едва начав, каждый раз я бросал, так как мне становилось ясно, что такое перечисление окажется равным переписке почти всех его строк.

Что же лучше? Не представление ли о том, что можно, опираясь о ребра, выскочить из собственного сердца?

Я столкнулся с этой метафорой, читая «Облако в штанах», совсем молодым. Я еще не представлял себе настоящему, что такое стихи. . . Так вот какая она бывает, поэзия! «Выскочу, — кричит поэт, — выскочу, выскочу!»

Он хочет выскочить из собственного сердца. Он опирается о собственные ребра и пытается выскочить из самого себя!

¹ «Вопросы литературы», 1972, № 1, с. 158.

Странно, мне представились в ту минуту какие-то городские видения: треки велосипедистов, дуги мостов, — может быть, и в самом деле взгляд мой тогда упал на нечто грандиозно городское. . . Во всяком случае, этот человек, лезущий из самого себя по спирали ребер, возник в моем сознании огромным, заслоняющим закат. . . Так и впоследствии, когда я встречался с живым Маяковским, он всегда мне казался еще чем-то другим, а не только человеком: не то городом, не то пламенем заката над ним».

Это поразительное совпадение двух разных впечатлений: впечатления, оставшегося от первой встречи с резкой, необычной метафорой Маяковского, и впечатления, произведенного живым обликом поэта, — отнюдь не случайно. Оно является результатом того несомненного факта, что характер метафоры прямо и непосредственно обусловлен характером личности поэта, индивидуальными особенностями его духовной и физической конституции.

Да, именно так: не только духовной, но и физической. Как ни парадоксально и даже комично может прозвучать подобное утверждение, не только метафоры поэта, но и ритм и синтаксис его стиха в известной мере обусловлены размахом его шагов, характером его жестов, шириной его плеч, объемом его легких.

А. Н. Толстой любил повторять, что ритм и словарь языка есть функция жеста. Жест он понимал широко: «Жест как движение тела, жест как движение души. Слово — есть искра, возникающая в конце жеста».

«Человек, — говорил он, обращаясь к молодым писателям, — непрерывно жестикулирует. Не берите этого в грубом смысле слова. Иногда жест — это только неосуществленное или сдержанное желание жеста. Но жест всегда должен быть предугадан (художником) как результат душевного движения.

За жестом следует слово. Жест определяет фразу. И если вы, писатель, почувствовали, предугадали жест персонажа, которого вы описываете. . . вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа, то есть его душевному состоянию в данный момент».

Лирический поэт, в отличие от писателя-прозаика, закрепляет в слове, в интонации, в ритмическом и мелодическом движении стиха свой собственный «вну-

тренний жест», свое собственное душевное движение. Ритм, синтаксис, мелодика, образный строй, — короче, весь индивидуальный характер стиха того или иного поэта, — это сумма его «внутренних и внешних движений», закрепленных в слове, нашедших адекватное словесное выражение.

Если взять поэтические строки, по тем или иным причинам врезавшиеся в наше сознание, произведшие на нас сильное впечатление, почти всегда обнаружится, что впечатление это обусловлено тем, что стих адекватен жесту, то есть физическому и душевному состоянию, зафиксированному в нем.

«В стихе Пушкина, как бы он ни был правилен с точки зрения строгих блюстителей законов стихосложения, всегда чувствуется дыхание, соответствующее темперменту, с каким все это произносится. . .

Тютчев пытался заменить счет стоп и ударений как бы движением сердца, нарушая размер там, где волнение сжимало грудь, где невозможно было измерять стих на обычную мерку.

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и суеврней. . .
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зарн вечерней!»¹

Строки Пушкина — «шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой» — восхищают и заражают нас не потому, что они «хорошо сделаны». (Как сказали бы мы на сегодняшнем нашем полупрофессиональном жаргоне, «великолепно инструментованы».) Они впечатляют и заражают прежде всего тем, что в них аккумулярован жест поэта, его эмоциональное состояние, горячий сердечный порыв — все то, что всколыхнулось в его душе при воспоминании о холостых дружеских пирушках юности.

Эта аккумулярированная в стихе энергия чувства, испытанного художником, подобна туго сжатой стальной пружине. Достаточно прикосновения, чтобы пружина выпрямилась, вызвав в душе читателя ответную волну той же энергии. Так жесты, спрятанные в стихотворных строчках, возвращаясь к читателю, вновь материализуются.

Разумеется, это происходит не с каждым читателем. Не каждый читатель плачет вместе с поэтом, страдает,

¹ Асеев Николай. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961, с. 103—104.

радуется, мучается и трепещет вместе с ним. Но только существованием такого читателя может быть оправдано существование искусства в мире, только так и осуществляется его высокое назначение — облагораживать человеческую природу.

Читатель, к которому апеллирует Валентин Катаев в своем панегирике Вознесенскому, принадлежит к совсем иной категории людей:

«Читать Вознесенского — искусство. Но, по всем признакам, этим искусством вполне овладели массовые читатели. Его книг никогда не бывает на прилавках. Распроданы».

Тут подразумевается уже не столько читатель, сколько — ценитель, гурман, знаток, авгур, «посвященный». «Жесты» художника не становятся его жестами. Мир, открытый и изображенный художником, не входит в его сознание как часть его собственного опыта. Он холодно наблюдает этот мир со стороны, восхищается метафорами, сравнениями, гиперболами, эпитетами и прочими тропами, дегустирует их, сочувственно усмехается («как похоже!») или разочарованно пожимает плечами («со всем непохоже...»).

Но что же все-таки это значит — «хорошая метафора», «плохая метафора»? Есть ли в этих определениях хоть какой-нибудь смысл?

Заглянем еще раз в «Депо метафор» Юрия Олеси: «У меня в рассказе «Альдебаран» есть фраза:

Подошла цыганская девочка величиной с веник.

Всякий раз во время чтения этого рассказа с эстрады в этом месте аудитория смеется. Я чувствую, что качество этого смеха — теплота и дружелюбность. Я делаю такой вывод: смысл метафоры в том, что художник как бы подсказывает читателю определение сходства, которое читателю и самому приходило на ум, но не оформилось. Читатель чувствовал, что данная вещь что-то ему напоминает, но не мог догадаться, что именно. Только такие метафоры имеют успех, которые могли бы быть сочинены самим читателем. Изысканная метафора не вызывает реакции. Она может быть очень верной и тонкой и художественно высокосортной, но в то же время впечатления от нее не получается».

Так «король метафоры», всю жизнь склонный рассматривать троп как некую самодовлеющую ценность, приходит к выводу, что не всякая «хорошая» (как он гово-

рит, «художественно высокосортная») метафора по-настоящему хороша.

Оказывается, хороша лишь та метафора, которая способна войти в сознание читателя как его личное открытие, как частица его собственного душевного опыта. Это значит — не «придуманная», не «изобретенная», а возникшая как естественное проявление личности художника, его «внутреннего жеста», его подлинного душевного порыва. (Недаром Олеша определяет реакцию читателя на уподобление маленькой цыганской девочки венику словами «теплота» и «дружественность».)

Полное отчуждение приема от личности автора для настоящего художника — задача непосильная. Даже если он сам такую задачу перед собою поставит и самым искренним и добросовестным образом попытается ее осушествовать.

«...У меня сейчас переходный период, — поделился однажды с читателем Валентин Катаев, — период преодоления старой формы, старых творческих навыков... Я «меняю инструмент». И для повести и для пьесы я ищу простой язык, простую фразу, полную простоты ситуаций, предельную обнаженность мысли... Я хочу изгнать из романа метафору, этот капустный кочан, эту словесную луковницу, в которой «триста одежек и все без застежек» и в которой вместо сердцевинки — пустота...»

А может быть, я заблуждаюсь и метафоричность — это единственное, что есть ценного в литературе...»¹

Под статьей стоит двойная дата: 1933—1938. Вот, оказывается, как давно Катаев начал сомневаться в самодовлеющей ценности метафоры. Пять лет сомнений, а вопрос так и не решен. Писатель мечется между двумя полярностями, двумя взаимоисключающими точками зрения. Что же все-таки это такое — метафора? Капустный кочан? Словесная луковница, в которой «вместо сердцевинки «пустота»? Или «метафоричность — это единственное, что есть ценного в литературе»?

Но главное в процитированной заметке даже не эти сомнения. Главное — убеждение автора в том, что сумма приемов — это «набор инструментов», своего рода «набор отмычек», который писателю ничего не стоит сменить. Надо только решить, какой «набор» предпочтительнее, с помощью какого из них лучше и скорее удастся отворить магическую дверцу успеха.

¹ Катаев Валентин. Разное. М., 1970, с. 307—308.

А теперь перенесемся через тридцатилетие и заглянем в одно из последних созданий катаевской прозы.

«...В тот же миг старая, никуда не годная резинка порвалась... кожичка тоже оторвалась с собственным, особым звуком, шлепнув мальчика по глазу, рогатка сухо треснула...»

— Киш, паршивый! — закричала девочка, замахав руками на воробья, который продолжал подпрыгивать на одном месте, а затем перебрался на другое, поближе, как бы желая лучше рассмотреть свежий синячок под глазом у мальчика...

Синяк, похожий на цветок аютины глазки. Ну — непохожий! Не все ли равно?» («Кубик»).

«...Новороссийская степь, которую они видели в своих снах какого-то драгоценного, аметистового цвета, в лучах заходящего солнца, и резко очерченные высокие глиняные обрывы, сотни верст песчаных пляжей и отмелей, просвечивающих сквозь малахитовую воду, воображаемые виноградники, их античные листья с бирюзовыми пятнами купороса, — все это превратилось в низкую полосу черной земли, протянувшейся над невыразительной морской водой, и бедный солнечный закат не-красивого, небогатого, какого-то ветрено-красного, степного цвета под бесцветным небом... Ну и так далее — как любил говорить председатель земного шара Велимир Хлебников, прочитав начало своей новой поэмы и вдруг потеряв к ней всякий интерес...» (там же).

«Я бы, конечно, сумел описать майскую парижскую ночь с маленькой гелиотроповой луной посреди неба, отдаленную баррикадную перестрелку и узкие улицы Монмартрского холма, как бы нежные детские руки, поддерживающие еще не вполне наполненный белый монгольфьер церкви Сакре Кёр, вот-вот готовый улететь к луне — но зачем?» (там же).

Весьма откровенно и недвусмысленно Катаев дает нам понять, что волшебный дар метафоричности смертельно ему наскучил. Он потерял к этим штукам всякий интерес и готов в любой момент оборвать себя, подобно тому как это делал (по совершенно тем же мотивам) Велимир Хлебников. Маниакальное стремление фиксировать, «что на что похоже», кажется ему теперь бесплодным и никому не нужным («Кочан... в котором вместо сердцевинки — пустота»). Похоже, непохоже... Не все ли равно?.. Разумеется, он мог бы описать все это, но зачем?..

Однако, декларируя это полное пренебрежение к «описательству», к метафоричности, к словесной пластике, всячески подчеркивая, что он больше и в грош не ставит это свое прежнее умение, Катаев продолжает эксплуатировать и даже развивать свой редкостный изобразительный дар, не менее изощренный, чем даже знаменитый бунинский.

Делает он это, разумеется, не из кокетства. А просто потому, что отказаться от своих излюбленных «приемов» для художника — это значит отказаться от себя. Это значит исказить, деформировать, преобразовать на новый лад свое зрение, свои нервные клетки — ту самую «физиологию души», о которой тут уже столько было говорено.

Попытка отчуждения приема от личности художника не удалась. И слава богу! Потому что удавшаяся попытка такого рода ознаменовала бы полную победу Технэ и, следовательно, полную гибель искусства.

Полное отчуждение приема от личности художника чревато торжеством эрзацев, заменителей искусства. И пожалуй, самое досадное тут — стремление теоретиков искусства сбросить и поддержать эту тенденцию, вместо того чтобы противостоять ей.

Дело дошло до того, что любая попытка апелляции к личности художника, к правде чувства, выраженного и закрепленного в произведении, рассматривается как теоретически несостоятельная. Сразу раздаются снисходительные, увещевающие голоса:

— Помилуйте, да разве можно проверить, испытывал поэт на самом деле те чувства, которые выражены в стихах, или не испытывал? Да и так ли уж это важно? Произведение искусства — это некая данность. Природа его происхождения нас не интересует. Во всяком случае, природа его происхождения никак не должна влиять на наше суждение о нем. . .

Так говорят иные теоретики. А вот что говорит поэт:

«Произведение искусства хорошо тогда, когда вызвано необходимостью. В природе его происхождения — суждение о нем: нет другого»¹.

Чему же нам верить? Логическим выводам теоретиков или убежденному свидетельству поэта?

Я верю поэту.

¹ Рильке Р.-М. Письма к молодому поэту. — В кн.: Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971, с. 185.

УГЛЬ ПЫЛАЮЩИЙ И КИМВАЛ БРЯЦАЮЩИЙ

Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая и кимвал бряцающий. . .

1

мире новой катаевской прозы время — эта, по выражению автора, «странная субстанция, которая даже в философских словарях не имеет самостоятельной рубрики, а ходит в одной упряжке с пространством», — теряет самые основные свои признаки: непрерывность и необратимость.

Дело не только в том, что писатель по собственному произволу растягивает время и сжимает его. И даже не в том, что он наделяет время парадоксальной способностью течь в обратном направлении. В конце концов все это — исконные прерогативы художника.

В «Святом колодце» и в «Траве забвенья» время выступает не «в одной упряжке с пространством», а как бы само по себе, как вполне самостоятельная реальность.

Здесь нет «настоящего», «прошедшего» и «будущего» в обычном смысле этих слов. Есть только настоящее, независимо от того, разворачивается действие эпизода в реальности 1913 года или в реальности 1953-го.

Катаев сделал по отношению к обычному представлению о времени то же самое, что художники-кубисты сделали по отношению к классической концепции пространства.

Человек, о котором рассказывается в «Святом колодце» и «Траве забвенья», как бы одновременно рассматривается со стороны своего прошлого, своего настоящего и своего будущего, подобно тому, как на картинах кубистов на одной плоскости развернуты разные стороны предмета, которые в действительности не могут быть видны из одной точки.

Вероятно, именно эта особенность последних катаевских вещей и заставила сразу заговорить о «новой» катаевской прозе, о «новом» Катаеве.

Хотя надо сказать, что «старый» Катаев тоже не раз отправлялся, говоря словами Пруста, в поиски за утраченным временем. Власть его над этой «странной субстанцией» и прежде была почти безгранична. Он всегда, как никто другой, умел «остановить мгновенье». Умел миг, канувший в вечность, безвозвратно растворившийся в небытии, вернуть во всей его свежести, во всей его предметной, чувственной конкретности.

Я говорю не об удивительной катаевской пластике, не об умении его создать иллюзию прикосновения к действительности (об этом уже достаточно было говорено). Я говорю о его умении преодолеть время, создать полную иллюзию возвращения в прошлое, возвращения в детство. Ведь только в детстве так пьют самую что ни на есть обыкновенную газированную воду:

«Гаврик осторожно взял обеими руками, как драгоценность, холодный шипучий стакан и, зажмурившись против солнца, стал пить, чувствуя, как пахучий газ бьет через горло в нос».

Только в детстве вкус канцелярского клея прекрасен не менее, чем вкус шоколада. Только в детстве так волшебно звучат слова «Я вкладчик!», «Элементы Лекланше». Только в детстве можно любоваться «тончайшей разноцветной сеткой, которая волнисто окружала большую цифру «3» посередине ассигнации с маленькими, изящными, очень четкими факсимиле кассира и управляющего главной конторой Государственного банка». Только в детстве поверхность клубничного варенья «глянцево и тяжело» блестит в уровень с краями стеклянной банки, а само варенье бывает «душистое, тяжелое и вместе с тем какое-то воздушное, с цельными прозрачными ягодами, нежными, отборными, аппетитно усеянными желтенькими семечками». Только в детстве хочется рассматривать то, что создано для распробования на

вкус, и пробовать на вкус то, что создано исключительно для рассматривания.

Иными словами, в старых книгах Катаева прошлое было вплотную приближено к настоящему.

Быть может, именно поэтому вещи Катаева, которые сегодня воспринимаются как «старые», сугубо и безукоризненно традиционные, в момент своего появления (40—50 лет назад) тоже воспринимались как некая новая проза.

Новизну катаевской прозы критика 20-х годов мерила обычно степенью удаленности ее от пушкинской.

Впрочем, тогда этой мерой мерили не одного Катаева. Мерили всех.

Владислав Ходасевич в 1921 году с грустью говорил о том, что русской литературе, по-видимому, на долгие годы предстоит оказаться во власти людей, которые «не слышат Пушкина».

«...Уже эти люди, не видящие Пушкина, вкраплены между нами. Уже многие не слышат Пушкина, как мы его слышим, потому что от грохота последних шести лет стали они туговаты на ухо. Чувство Пушкина приходится им переводить на язык своих ощущений, притупленных раздражающими драмами кинематографа. Уже многие образы Пушкина меньше говорят им, нежели говорили нам, ибо неясно им виден мир, из которого почерпнуты эти образы... И тут снова — не отщепенцы, не вырожденки: это просто новые люди. Многие из них безусыми юношами, чуть не мальчиками, посланы были в окопы, перевидали целые горы трупов, сами распоролы немало человеческих животов, нажгли городов, разворотили дорог, вытоптали полей — и вот, вчера возвратились, разнося свою психическую заразу. Не они в этом виноваты, — но все же до понимания Пушкина им надо еще долго расти».

Так говорил человек, убежденный в том, что новый, наступающий период истории русской культуры не может быть не чем иным, как только ее грустным закатом.

А вот как писали некоторые критики, не сомневавшиеся, что этот новый период истории русской культуры явится ее небывалым, неслыханным расцветом.

«...Мы все, как марксисты, знаем, — уверенно декларировал один из критиков Лефа, — что классовому обществу присуще и классовое искусство, и никто из нас, за исключением не сведших концы с концами, не станет теперь серьезно утверждать, что либерально-дворянская

муза Пушкина («Птичка божия не знает ни заботы, ни труда») . . . — хорошая духовная пища для рабочего класса».

Менялась, как видим, лишь точка отсчета. Для одних — прекрасный Пушкин и, к несчастью, порвавшая с ним современная литература. Для других — отвратительный Пушкин и, к счастью, порвавшая с ним современная литература. Но сам факт разрыва ни малейшему сомнению не подвергался.

Именно на этом, ставшем некоей очевидностью, «факте разрыва» была основана одна из лучших литературных пародий А. Архангельского.

В пародии был взят небольшой (17 строк) отрывок из «Капитанской дочки»: «Я приближался к месту моего назначения» — и т. д., до слов: «Ямщик изъяснил мне, что облачко предвещало буран».

Далее следовало несколько вариаций на эту тему: как по-своему трансформировали бы ее А. Фадеев, Е. Габрилович, В. Катаев. . .

Катаевский вариант этого отрывка из «Капитанской дочки» в интерпретации Архангельского поражает высшей, максимальной степенью удаленности от Пушкина. Художественное мышление Катаева выглядит в этой пародии как нечто принципиально враждебное Пушкину, полярно ему противоположное. Если пушкинская проза рассматривается как некий эталон художественного лаконизма, подчеркнутой скромности, даже аскетичности изобразительных средств, то проза Катаева показана как полная художественная противоположность пушкинской:

«Я спешно приближался к географическому месту моего назначения. Вокруг меня простирались хирургические простыни пустынь, пересеченные злокачественными опухольями холмов и черной оспой оврагов. . . Шикарно садилось страшно утопическое солнце. . .»

Там, где Пушкин говорил: «Все было покрыто снегом», — Катаев, по мнению Архангельского, непременно сказал бы: «Все было густо посыпано бертолетовой солью снега». Пока комический эффект строится только на этом. Но далее постепенно вырисовывается еще один немаловажный признак катаевской прозы:

«Ямщик. . . панически сообщил, что облачко предвещает буран. . . Черт подери! У старика был страшно шикарный нюх.

Это действительно приближался доброкачественный, хорошо срететированный буран».

Темой пародии по-прежнему остается резкое отличие катаевской прозы от классической — пушкинской. Но акцент незаметно смещается. Постепенно мы начинаем ощущать, что пародируется уже не только стилистическая удаленность Катаева от Пушкина...

Строки Пушкина, выбранные Архангельским, представляют для пародиста не только эталон художественности, но и некую норму чувства, эталон серьезного, продуманного и выстраданного отношения к грозным событиям современности. Да, именно современности — я не оговорился.

Напомню, что именно эти строки из «Капитанской дочки» М. Булгаков взял эпиграфом к своей «Белой гвардии»:

«Пошел мелкий снег и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось с снежным морем. Все исчезло.

— Ну, барин, — закричал ямщик — беда: буран!»

После этой реплики эпиграфа следует фраза, начинающая роман:

«Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй».

В результате такого сближения вполне конкретные, локальные пушкинские строки обрели характер едва ли не апокалиптический.

Казалось бы, ответственность за этот второй, символический смысл отрывка лежит целиком на Булгакове. Пушкин здесь вроде бы ни при чем. Но, с другой стороны, не кому иному, как Пушкину, принадлежат знаменитые слова: «Не приведи бог видеть русский бунт — бессмысленный и беспощадный».

Как бы то ни было, Архангельский мог, разумеется, и не разделять булгаковского отношения к «бурану» (то есть революционному катаклизму) как к «беде». Но из прямого смысла написанной им пародии с очевидностью вытекает, что противоположное отношение к «бурану», представляющее смесь восторга с наивным любопытством, казалось ему вполне заслуживающим сатирического изображения...

Итак, Катаев художественный выразитель тех «новых людей», которые «не слышат Пушкина».

Если воспользоваться другой, более общепринятой терминологией, проза Катаева давно уже привычно ас-

социруется с тяготением к подчеркнуто «современному», ассоциативному, острометафорическому художественному мышлению.

В этом (причем только в этом) смысле такие катаевские вещи, как «Святой колодец» и «Трава забвенья», не явились неожиданностью.

Между тем в этих вещах нам открылся и новый Катаев. Но — как это ни парадоксально — новизна его резче всего проявилась не столько во всевозможных формальных новациях, легко соотносимых, скажем, с достижениями современного западного кинематографа (Бергман, Феллини), сколько в мучительной попытке возвращения к истокам русской культуры.

2

В. Ходасевич, примерно в то же время, когда он предрекал неизбежный закат русской культуры, в другой своей статье сказал о ее истоках:

«В тот день, когда Пушкин написал «Пророка», он решил всю грядущую судьбу русской литературы; указал ей «высокий жребий» ее: предопределил ее «бег державный». В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни... Отдавая серафиму свой «грешный» язык, «и празднословный и лукавый», Пушкин и себя, и всю грядущую русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, — недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества... Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве».

В жизни каждого русского писателя рано или поздно наступает момент, когда им овладевает неодолимая потребность судить себя этим страшным судом, стать лицом к лицу с совестью, соотнести свой труд с «высоким жребием» великой литературы, начатой пушкинским «Пророком».

Повесть Валентина Катаева «Святой колодец» есть,

в сущности, не что иное, как стенограмма этого «страшного суда».

Действие повести разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, в нескольких реальностях.

Реальность первая. Автор в больнице. Ему предстоит операция. Перед операцией ему дают какой-то, видимо, весьма сильный наркотик, он засыпает и видит «цветные сны». Перед ним проходят осколки прошлого, осколки его прежней жизни.

Эти осколки образуют вторую реальность, вторую плоскость повествования.

В какой-то момент читателю вдруг становится ясно, что «цветные сны», которые видит автор, — это не только его прошлое. В естественную интонацию повествования неожиданно врывается странная нота:

«...мы увидели старичка в соломенной шляпе, который уступил нам дорогу и долго потом смотрел нам вслед через старомодное, какое-то чеховское пенсне глазами, полными слез. Но лишь после того, как он скрылся из глаз, я понял, что это был мой отец».

«Когда-то мы с женой дали слово любить друг друга до гроба и даже за гробом. Это оказалось гораздо проще, чем мы тогда предполагали. Только любовь приняла другую форму».

Так почти буднично возникает в повести ее третья реальность, закрепленная в предполагаемом названии, взятом отдельно, через интервал стоящей строкой, как бы кинематографическим титром:

«Название: после смерти».

Вместе с этим предполагаемым названием в повесть вторгается уже четвертая реальность. Это — реальность записных книжек, реальность черновика вещи, создаваемой непосредственно на наших глазах. Писатель как бы впускает нас «за кулисы», как говорят в таких случаях, в свою «творческую лабораторию». Он прикидывает, примеривается к художественному осмыслению всей беспорядочно лежащей груды «цветных», живописных осколков. И мы, читатели, как бы участвуем в этих прикидках, в этом примеривании. С нами даже как бы советуются. Вот возникает еще одна строчка — тоже как титр, тоже интервалами отбитая от основного текста:

«Нет, не так: «в звезды врезываясь».

А вот еще одна:

«Но можно и так: повесть о говорящем коте».

И опять:

«Да, самое лучшее: в звезды врезываясь».

Казалось бы, теперь все?

Нет, не все.

В «Святом колодце» есть еще одна, пятая и, быть может, самая главная реальность.

Она входит в сознание читателя тоже всего лишь короткими строчками, внезапно разбивающими, разрывающими и без того прерывистую нить повествования. Эти короткие строки-фразы тоже отбиты от основного текста интервалами. Но они не из «творческой лаборатории», не из записной книжки. Природа их происхождения и художественная функция — иная.

Вот запись, внезапно возникающая без всякой видимой связи с последующим и предыдущим:

«Как труп в пустыне я лежал».

Вторая:

«Хоть бы эту опухоль скорее вырезали!»

Ну, это как раз понятно — это из первой реальности: автор все-таки лежит в больнице, его готовят к операции. Пока душа его витает где-то там — в прошлом или в неведомом, — с телом происходит нечто вполне конкретное:

«...мое обнаженное тело лежало где-то в ином измерении, и голубые люди при свете операционного прожектора рассматривали на нем давние шрамы: пулевые и осколочные и следы разных болезней, войн и революций».

Затем строчка уже не столь внятная: она в равной мере может относиться и к телу и к душе:

«Боже мой, куда меня несет!»

Потом снова уже знакомая нам:

«...Как труп в пустыне я лежал...»

Опять что-то не вполне понятное:

«Кто вернет мне пропавшее время?»

«И вырвал грешный мой язык».

И опять, без всякой связи с предыдущим:

«...И гад морских подводный ход, и дольней лозы
прозябанье...»

И только тут нам становится вполне ясно, о какой операции рассказывает Катаев своей повестью «Святой колодец». Эта операция однажды уже была описана в русской литературе, и, вместо того чтобы пытаться найти для случившегося с ним какие-то новые слова, Катаев впервые в своей жизни прибегает к старым, давным-давно сказанным:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился, —
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился. . .
Моих ушей коснулся он, —
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой. . .
Как труп, в пустыне я лежал.
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Впервые за полвека своей литературной работы Катаев в полной мере приобщился к голосу этой обнаженной правды, пророческому предназначению русского писателя, этому жестокому призванию, скрепленному кровью лучших.

Привычную, будничную, повседневную жизнь, свою и своего круга, он судит «страшным судом» совести. Суд этот беспощаден.

Обретя, взамен прежнего, новое зрение, он оглянулся вокруг себя и увидел, что повседневный быт его «круга», его среды — тот быт, который он привык считать естественным, нормальным, на самом деле — ужасен.

О «потусторонней жизни», подробно описанной в повести, можно сказать, что она увидена и изображена как самая обычная, будничная. В действительности тут все

паоборот. Привычная для него, будничная, повседневная жизнь увидена и понята как потусторонняя:

«— Вообрази себе— я начинаю ощущать отсутствие Козловичей...

И сейчас же после этого вошли Козловичи.

— А, это вы! — радостно воскликнул я, разглядывая Козловичей: они несколько не обгорели и совсем не изменились. Он был в несколько эстрадном пиджаке цвета кафе о-лэ, и брюках цвета шоколада о-лэ, и в ботинках цвета крем-брюле при винно-красных шерстяных носках. Рукава его пиджака были на несколько микронов короче, чем требовала мода, а манжеты высывались, быть может, на полтора микрона больше, чем требовала та же мода. Но это ему даже шло. Он по-прежнему был интенсивно розов... Что касается мадам, то она была в узких и коротких штанах эластик, которые необыкновенно шли к ее стройно-склеротическим ногам с шишками на коленях...

Козловичи сидели на низких старомодных креслах перед камином и, дополняя друг друга существенными подробностями, уточняя хронологическую последовательность событий, рассказывали историю о том, как они собирались путешествовать по Турции, Японии, Южной Америке и социалистической Польше и как у них в конце концов сторел любимый пудель...

Я задернул шторы, и все это вдруг стало немного напоминать вечера под Москвой, только не было телевизора и ни разу не позвонил телефон».

Не только Козловичи и «милейший друг Вяткин» — едва ли не все персонажи «Святого колодца» описаны как живые, ходячие мертвецы, независимо от того, действуют ли они в «потусторонней» плоскости повествования или в нашем, земном, вполне определенном и конкретном мире. Человек-дятел с водевильной фамилией Прохиндейкин, обладатель говорящего кота и т. п. — все они изображены так, словно в них не осталось уже решительно ничего человеческого, кроме способности элегантно носить ультрамодные костюмы, подхалимничать, пресмыкаться и помнить о некоторых (самых приближенных, впрочем) правилах «хорошего тона».

В этой повести Катаева, быть может, впервые за многие десятилетия с такой определенностью проявилась и так полно реализовалась почти забытая русской про-

зой гоголевская манера изображения, гоголевская художественная традиция.

Я имею в виду не глубокое душевное сочувствие всем униженным и оскорбленным. В этом смысле, как известно, у Гоголя не было недостатка в учениках и продолжателях.

В данном случае речь идет о другом — о весьма конкретной, индивидуальной особенности гоголевской прозы.

В литературе о Гоголе не раз высказывалось предположение, что в названии главной своей книги — «Мертвые души» — Гоголь как бы неволью выразил и некую, весьма существенную, особенность своего художественного зрения. Он был гениальный живописец внешних форм. Изображению этих внешних форм он придавал поразительную жизненность, почти скульптурность. Именно благодаря художественному гению Гоголя изображенные им фигуры кажутся живыми. На самом же деле все они — не что иное, как мертвые души, маски, фантомы, ходячие мертвецы. Даже дети — Алкид и Фемистоклюс — не составляют исключения в этом страшном, безжизненном гоголевском мире. Даже изображение ребенка превратилось у Гоголя в повод для создания еще одной пародии на человека. . .

Говоря о «Святом колодце» Катаева, что в нем с необыкновенной яркостью реализовалась гоголевская художественная манера, я имею в виду именно это свойство духовного зрения художника.

Созданный воображением художника фантастический мир катаевского «Святого колодца» населен мертвецами, фантомами. Фантом — не только откровенно и зло высмеиваемый Прохиндейкин и не только Альфред Парасюк — «одно из последующих воплощений покойного говорящего кота». Вот фраза, вскользь брошенная о случайном самолетном попутчике автора:

«А может быть. . . он, так же как и я, был не более чем фантом, пролетающий в этот миг над океаном.

Во всяком случае, у него были все признаки живого человека: на крупном деревенском пальце — тонкое обручальное кольцо, скорее серебряное, чем золотое. . .» и т. д.

С холодным удивлением фиксирует Катаев оставшиеся, не успевшие атрофироваться, каждому его персонажу в той или иной мере все еще присущие «признаки живого человека». Увы, это только внешние признаки.

Подобно Гоголю, Катаев предстал перед нами в этой

повести как живописец внешних форм. Этим формам он тоже придал удивительную жизненность, почти скульптурность.

Но в отличие от гоголевского, в этом фантастическом, словно замороженном и только что вынутом из холодильника мире есть одна живая точка.

Эта точка — детство.

3

Первое упоминание о ребенке, как луч жизни, остро и сильно проникает в этот стеклянный, безжизненный мир:

«— Ты знаешь, я ужасно соскучилась по нашей внучке, — вдруг сказала жена.

Я удивился, так как привык к мысли, что со всем этим давно уже покончено... Слова жены грубо вернули меня к прошлому. В моем воображении появились маленькие детские ручки, крепенькие и по-цыгански смуглые, с грязными ноготками. Они протянулись ко мне, и тотчас же я почувствовал страстное желание увидеть внучку, втащить к себе на колени, тискать, качать, шекотать, нюхать детское тельце, целовать маленькие, пылливо-разбойничьи воробьиные глазки, только что ставшие познавать мир».

Пластичность этого описания предельна.

Но разве менее пластичен портрет мадам Козлович? Или портрет человека-дятла?

Почему же крохотное (всего несколько строк) описание внучки Валентиночки вторгается в ткань повествования таким резким и сильным контрастом?

Дело, по-видимому, не в пластике как таковой, а в том, что тут перед нами иная пластика, пластика совсем другого рода.

Вместе с описанием внучки, ее смуглого, точно слегка закоптевшего тельца, ее ног, которые были «в старых и новых ссадинах», ее глаз, «сверкавших радостью сопротивления», в холодный, бездушный мир повествования входит не только живая жизнь. Вместе с этим описанием в повесть впервые вторгается живая искра духовности.

«...Маленькие, пылливо-разбойничьи глазки, только что ставшие познавать мир...» (выделено мной. — Б. С.).

Вот что прежде всего отличает трехлетнюю Валентиничку от Козловичей, объехавших Турцию, Японию, Южную Америку и социалистическую Польшу. От Альфреда Парасюка, который во время своего длительного пребывания в Соединенных Штатах был озабочен только тем, как бы не «погореть», и все-таки «погорел», вымыв руки в ананасном компоте.

Фантастическая реальность катаевского «Святого колодца» потому-то и кажется такой безжизненной, что в ней только дети сохранили эту исконную человеческую способность — познавать мир:

«Девочка мрачно смотрела вперед, обуреваемая какими-то скрытыми чувствами неудовлетворенности, а мальчик еще все вокруг воспринимал с жадным, даже несколько восторженным любопытством... Девочка еще не достигла возраста Джульетты, но уже переросла Бекки Тэчер, была неинтересно одета, много, самозабвенно читала, размышляла о жизни и уже — по нашим сведениям — раза два или три бегала на свиданья, и ее душонка мучительно переживала какие-то не совсем ясные для меня бури. Она была дьявольски упряма и начисто отвергала действительность, что становилось вполне понятным, стоило лишь посмотреть на ее веснушчатый, поднятый вверх носик и сжатые губы, в одном месте запачканные школьными лиловыми чернилами».

Дети, мальчик и девочка, так называемые Шакал и Гиена, описанные в этом отрывке, отличаются от Козловичей, Прохиндейкина и Альфреда Парасюка так же, как трехмерное изображение от двухмерного, плоскостного. Не потому, что они описаны «лучше». Нет! Не лучше, а — иначе.

Козловичи и человек-дятел соизмеримы с Маниловым, Плюшкиным, Коробочкой. Но Шакал и Гиена несоизмеримы с гоголевскими Алкидом и Фемистоклюсом. Они соизмеримы с шекспировской Джульеттой и марктовенской Бекки Тэчер. Потому что они — живые.

Тот же разрыв, точь-в-точь то же самое парадоксальное различие ощутимо и там, где мы сталкиваемся с автопортретом. Для себя автор не делает ни малейшего исключения. Он изображает себя теми же беспощадными, холодными, ироническими красками, какими несколько страниц спустя нарисовал чету Козловичей. Разве только чуть-чуть любит эту беспощадностью по отношению к собственной персоне:

«Мы объедались очень крупной, сладкой и всегда

свежей клубникой с сахаром и сливками, любили также перед заходом солнца выпить по чашке очень крепкого, почти черного чая с сахаром и каплей молока. От него в комнате распространялся замечательный индийский запах. Я же, кроме того, с удовольствием попивал холодное белое вино, пристрастие к которому теперь совершенно не вредило моему здоровью и нисколько не опьяняло, а просто доставляло удовольствие, за которое потом не нужно было расплачиваться. Мы также охотно ели мягкий сыр, намазывая его на хрустящую корочку хлеба, выпеченного не иначе как ангелами».

Так изящно и мило, с легкой, едва уловимой прищесью иронии автор разоблачает некоторую, ну, скажем, ограниченность своих представлений о райской жизни, то есть о полном и абсолютном блаженстве.

Впрочем, надо сказать, что полное и абсолютное блаженство не сводится исключительно к радостям гастрономическим. Оно дополняется блаженным созерцанием самого изысканного (тоже потустороннего) комфорта:

«... я торжественно распахнул другую дверь и показал... великолепную, ультрасовременную ванную комнату с кобальтово-синим фаянсовым туалетным столом на одной ножке, молочно-белой ванной, всю залитую ослепительно ярким электрическим светом, сияющую кафелем, никелем, всю увешанную пушисто-душистыми розовыми, салатными, голубыми полотенцами и простынями и устланную грубыми кокосовыми ковриками... Я открыл несколько кранов, и с симфоническим шумом из них хлынула добела взбитая, как яичные белки, горячая и холодная вода, наполняя помещение поистине вагнеровской музыкой и запахом мыла «герлэн»...»

Удивительный катаевский изобразительный дар, как видим, ничуть не изменяет писателю при изображении этого парфюмерного рая. Но он в конечном счете (может быть, даже помимо воли автора) лишь усугубляет убийственную, ироническую, разоблачительную силу отрывка.

Сочетание милой старины, кровати с балдахином «из веселенького котончика» с ультрасовременным сверкающим комфортом — неужели это венец, итог, вершина всех человеческих чаяний, надежд, желаний? Неужели же в душе героя катаевской повести не осталось и следа каких-либо сердечных бурь, душевных потрясений?

Осталось. Как выяснится в дальнейшем, одно из самых сильных и грозных впечатлений бытия, сумевших до основания потрясти его душу, связано с трагической

невозможностью заплатить 50 центов, дабы в туристской поездке по Соединенным Штатам обеспечить себе идеально вычищенные мокасины.

Страницы, живописующие все перипетии этой жуткой истории, едва ли не самые драматические в повести.

Именно здесь и вторгается, разрывая внезапно нить повествования, никак не связанная ни с последующим, ни с предыдущим, грозная, острающая все происходящее, словно ярким светом все озаряющая вдруг строка:

«...Как труп в пустыне я лежал...»

Эта псевдожизнь, осложненная псевдозаботами и псевдожеланиями, осознается автором как некая жуткая фантазмагория, как не бытие.

И вот он достает со дна, с самого дна своей памяти что-то, кажущееся ему в этот момент необыкновенно важным, может быть, самым важным из всего, что в нем происходит. И окружающая его мишурная, пестрая реальность расплывается, исчезает. И сквозь нее медленно проступает другая:

«Мы стояли в огромном мире друг перед другом — девочка-гимназистка и мальчик-гимназист — вот она и вот я, — и у меня под черной суконной гимназической курткой с потертыми докрасна серебряными пуговицами, под нижней сорочкой, на худой шее висел эмалевый киевский крестик вместе с холщовой ладанкой, где были зашиты два зуба чеснока, которые, по мнению тети, должны были предохранить меня от скарлатины и других напастей. Увы, они не предохранили меня ни от скарлатины, ни от еще большей напасти — от неразделенной любви на всю жизнь».

Рассказывая эту историю своей первой детской любви, автор здесь, как и во всех иных случаях, говорит о себе «я». Но это детское его «я» имеет так же мало общего с уже знакомым нам взрослым, как девочка Гиена, переросшая Бекки Тэчер, но не достигшая еще возраста Джульетты, — с гоголевскими Алкидом и Фемистоклюсом.

Тот «я», с ладанкой на худой детской шее, и этот «я», тяготящийся отсутствием Козловичей, страдающий от невозможности навести глянец на мокасины, — это, в сущности, два совершенно разных человека.

Детская любовь, оказавшаяся «неразделенной любовью на всю жизнь», а в особенности запоздалая (спустя полвека) встреча автора с его давней возлюблен-

ной — все это так литературно, так отдает мелодрамой, что Катаев, как бы извиняясь за несвойственную ему банальность, роняет: «А может быть, я все это выдумал...»

Но зачем понадобилась ему эта выдумка?

Затем, чтобы связать распавшееся, хоть на миг вновь ощутить себя — тем, прежним.

4

Следующая вещь Катаева — «Трава забвенья» — произведение того же сложного, смешанного, необычного жанра, что и «Святой колодец». Но, в отличие от «Святого колодца», эта вещь более тщательно замаскирована под нечто вполне безыскусственное, свободное, ни в малой мере не ограниченное рамками определенного художественного плана.

Обрывки воспоминаний, наблюдения, мысли, просто вскользь брошенные, казалось бы, ничего не значащие фразы свободно перемежаются цитатами, строчками стихов, то своих, то чужих. Этим как бы лишний раз утверждается полная равноправность реальной биографии человека и его внутренней, духовной жизни, так сказать, биографии его души. Чужие стихотворные строки как бы стали постоянными атрибутами «интерьера» его сознания, такими же реальными, как факты его собственной жизни:

«Я описываю природу — звезды, лес, мороз, море, горы, ветер, разных людей. Это все мои краски. Но разве литература, поэзия, созданная гением человека, не является частью природы? Почему же я не могу пользоваться ею, ее светящимися красками, тем более что звезды мне еще нужно воплотить в слово, обработать, а стихи гениальных сумасшедших поэтов уже сплочены, готовы — бери их как часть вечной природы и вставляй в свою свободную прозу!...»

Итак, «свободная проза». Эта безыскусственность, полная свобода и произвольность ассоциаций декларируются многократно («писать как хочется, ни с чем не считаясь...», «свободно и раскованно...») и в конце концов полунасмешливо, полусерьезно объявляются чуть ли не сущностью нового художественного направления, открытого автором («мовизм»).

Однако было бы по меньшей мере наивно принимать эти многократные заверения всерьез. Довольно скоро

с несомненностью выясняется, что «Трава забвенья» — вовсе не такой уж произвольный и безыскусственный монтаж случайных ассоциаций, но произведение с вполне отчетливым и емким художественным замыслом. И в воплощении этого замысла всему отведена своя, хорошо продуманная и взвешенная роль, даже — как это было и в «Святом колодце» — словно бы вдруг пришедшим на память строчкам чужих стихотворений.

Лица и фигуры, как бы волею случая извлеченные из глубин памяти, не просто живописуются автором. Они исследуются в сопоставлениях, столкновениях, сложных параллелях и антитезах, то есть в некоем подобии подлинно художественного сюжета.

В «Траве забвенья» мелькают самые разные лица, очерченные с различной степенью подробности.

Лишь два портрета написаны крупно, объемно, обстоятельно.

Бунин и Маяковский.

Катаев подчеркнуто делает вид, что даже и в этом проявилась некая случайность, частная, сугубо автобиографическая, отнюдь не имеющая глубинного, символического смысла. Просто так случилось в жизни автора, что сначала его учителем и кумиром был Иван Алексеевич Бунин, а потом, по странной прихоти обстоятельств, это место занял антагонист Бунина — Владимир Владимирович Маяковский.

Так оно и было на самом деле.

Но эту сугубо автобиографическую случайность Катаев осмысляет как нечто глубоко закономерное. Более того: нечто, позволяющее исследовать и понять некую глубинную закономерность пережитой им эпохи.

Бунин и Маяковский поставлены рядом сразу, задолго до того, как каждый из них реально вошел в жизнь автора.

Рассказав о том, как бунинское описание чайки некогда произвело на него впечатление подлинного чуда, Катаев вновь вспоминает об этом впечатлении; с потрясающей конкретностью воскрешая иллюзию прикосновения к повседневной жизни так хорошо знакомого ему одесского порта — иллюзию, возникшую когда-то, при первом знакомстве с поэзией Маяковского, с его ранней «футуристической» строчкой: «В ушах оглохших парходов горели серьги якорей»:

«И вдруг я, воспитанный на классиках, уже слегка прикоснувшийся к волшебному реализму Бунина, про-

читав эти футуристические строчки, увидел поразительно яркое изображение порта и услышал так хорошо мне знакомый пароходный гудок столь низкого, басового тона и столь пронзительно свистящей силы, что едва он начинал гудеть, как из брандспойта, выпуская струю прозрачно-раскаленного пара, которая лишь через некоторое время превращалась над головой в плотное облако, морозящее теплым дождиком на головы и лица пассажиров, которые в ужасе затыкали пальцами уши и разевали рты для того, чтобы спасти свои барабанные перепонки, как в мире воцарялась тишина. Поэтому пароходный гудок всегда ассоциировался с внезапно наступившим на рейде безмолвием, с всеобщей подавляющей глухотой...

Я даже не запомнил фамилии футуриста, написавшего эти строчки, но картина порта, созданная его могучим воображением, навсегда врезалась в память где-то рядом с поплавком бунинской чайки» (выделено мной. — Б. С.).

Таково самое первое, пока еще очень туманное, сюжетное сопоставление Бунина с Маяковским. Пока они сопоставлены лишь как гениальные изобразители, первооткрыватели новых средств художественного постижения мира.

Однако и в этом сопоставлении уже заложен элемент противопоставления. Уже чувствуется, что мир, открытый, художественно познанный, запечатленный в слове безымянным футуристом, несет в себе смертельную угрозу для хрупкого и нежного бунинского мира.

Противопоставление это, едва наметившееся, почти неуловимое сначала, от страницы к странице все более растет и ширится. Все более властно и мощно вторгается в жизнь автора действительность, недоступная еще недавно всесильной бунинской пластике:

«Он стоял передо мной по-прежнему сухой, желчный, столичный, недоступный — мой прежний Ив. Бунин, о котором я все эти годы — даже на артиллерийском наблюдательном пункте — не переставал думать и который как бы стал постоянным контрольным органом моего художественного сознания, и — отступя на шаг — молчаливо рассматривал меня во всех подробностях, будто собирался тут же, не сходя с места, описать.

— Вы меня узнали? — спросил я.

Он ничего не ответил — мне даже показалось, не услышал моего вопроса, — и продолжал рассматри-

вать — я бы даже не побоялся сказать читать меня, делая иногда как бы мысленные пометки на полях.

— Офицер. Георгиевский кавалер. Демобилизован. Вырос, возмужал. — Он покосился на мою правую ногу, которая еще не слишком твердо стояла на ступеньке. — Ранен. Но кость не задета?..»

Бунин, привыкший читать человека, как книгу, уже не может быть для автора вполне безошибочным контрольным органом его художественного сознания. То, что было с ним, Вале́й Катаевым, за прошедшие годы, для Бунина легко укладывается в привычные понятия воинской чести: «Офицер. Георгиевский кавалер. Вырос, возмужал». А для автора — уже не укладывается. И чтобы выразить то, что стоит для него за всем этим, нужны уже какие-то другие, не бунинские слова.

«Я увидел знойный июльский день. Сухой, сильный степной ветер нес через Куликово поле тучи черной пыли, клочья прессованного сена, задира́л хвосты лошадям, согнанным сюда из окрестных хуторов по конской мобилизации, небо со зловещим, металлическим оттенком и кровавый закат над городом, навсегда для меня связанный со стихами:

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю! Италия! Германия! Австрия!» И на площадь, мрачно очерченную чернью, багровой крови пролилась струя!»

Эти строчки пронес я в душе своей через всю войну. Но разве мог об этом знать Бунин? При нем я боялся даже произнести кощунственную фамилию Маяковский. Так же, впрочем, как впоследствии я никогда не мог в присутствии Маяковского сказать слово: Бунин. Они оба взаимно исключали друг друга.

Однако они оба стоят рядом в моей памяти, и ничего с этим не поделаешь».

Бунин и Маяковский — антагонисты. Даже имя Маяковского при Бунине невозможно произнести, это было бы святотатством.

И все-таки в сознании автора они стоят рядом.

Более того: не кто иной, как Бунин, заставил автора прийти к Маяковскому. Именно Бунин вывел его на дорогу, которая сама привела — не могла не привести! — к Маяковскому.

Выясняется это посредством сюжета, основные звенья которого выглядят так.

Когда-то, давным-давно, преподавая молодому поэту Вале́ Катаеву самые первые уроки художественного

творчества, Бунин велел ему описать смуглую тринадцатилетнюю девочку, бегущую к морю с полотенцем на плече.

«Урок» был выполнен. Девочка, случайно попавшая в поле зрения Учителя и Ученика, выполнила свою художественную функцию и, казалось, должна бы навсегда исчезнуть со страниц этого повествования. Но по странной прихоти обстоятельств (а скорее по не такой уж странной прихоти писательского воображения) судьба этой девочки довольно тесно переплелась с судьбою рассказчика.

«Девочка с дачи Ковалевского» превратилась в «девушку из совпартшколы». А потом с ней случилось вот что.

Она помогла органам чека арестовать единственного человека, которого любила и продолжала потом любить всю жизнь. Он был штабс-капитан, возглавлявший опасный контрреволюционный заговор. По специальному заданию секретно-оперативного отдела Губчека она несколько месяцев жила невыносимой двойной жизнью, чтобы собрать воедино все нити заговора. Она ни на минуту не выпускала из виду своего возлюбленного, пока они не были вместе арестованы, сидели рядом в камерах, перестукивались, пересылали записки. Затем он был расстрелян. Она освобождена.

Когда все было кончено, ее привели в уже знакомый ей кабинет заведующего секретно-оперативным отделом.

«Он допросил ее для проформы, все время суетясь, стараясь быть радушным хозяином и приговаривая:

— Сейчас я сбегаю за кипяточком... Попьем с тобой чайку... Бери ландринку, хлебца. Небось проголодалась. Ты нас здорово выручила, спасибо тебе за это от имени Революции. И не переживай. Вытри щеки. Вот на тебе платочек. Поверь мне, этот подлец, твой штабс-капитанишка, не стоит слез. Был бы их верх — он бы всех нас развесил на фонарях... И тебя тоже, несмотря ни на что — будь в этом уверена. Или мы их, или они нас. Пей чайку. Потерпи до завтра. Нынче мы их всех ликвидируем. Завтра можешь спокойно выходить на работу».

На этом история девушки из совпартшколы не кончается. Много лет спустя она встретилась с человеком, который благодарил ее от имени Революции. А спустя еще много лет они встретились вновь.

Они встретились в поликлинике, около кабинета зубного врача:

«— Здравствуй... Ты заметила, что мы с тобой встречаемся раз в семнадцать лет? Ты полностью?

— Полностью.

— Я тоже полностью, и уже на пенсии. Персональный пенсионер. Вот, брат. Делаю себе новые мосты.

— Я то же самое. Больше половины зубов потеряла». Вот к чему должен был прикоснуться Валентин Катаев, честно следуя велению своего первого Учителя, подчиняясь бунинскому завету.

Думал ли Бунин, что, честно выполняя его художественный завет, Ученик поневоле должен будет заплатить за это отречением от Учителя?

Катаев признается, что всю жизнь мечтал написать роман о девушке из совпартшколы. Всю жизнь его неудержимо влекло к этому сюжету. Много раз он брался за перо, чувствуя, сознавая, что прикоснулся к чему-то очень значительному и важному, может быть, единственному в жизни, достойному самых мучительных, пусть даже заведомо безнадежных попыток воплощения.

«Но каждый раз я чувствовал свое бессилие, тема была во много раз выше меня, и ее нельзя было обработать так себе, в старой манере, которой она никак не поддавалась».

И спустя несколько строк:

«Короче говоря, нужно было быть не Буниным, а по крайней мере Маяковским».

5

В таком прочтении катаевского сюжета есть одно звено, которое легко может показаться натяжкой: можно ли придавать такой обобщенный, почти символический смысл тому мелкому и сугубо случайному факту, что это именно Бунин посоветовал молодому Катаеву описать девочку «с дачи Ковалевского», ставшую потом «девушкой из совпартшколы»? Разве мог Бунин знать, куда приведет его любимого ученика разработка этой, случайно указанной им темы?

Знать, конечно, не мог. Но — догадывался:

«— Неправда! — резко сказал Бунин, почти крикнул: — Не сваливайте на свой персонаж! Каждый персонаж это и есть сам писатель.

— Позвольте! Но Раскольников...

— Ага! Я так и знал, что вы сейчас назовете это имя! Голодный молодой человек с тепором под пиджачком...

Ненавижу вашего Достоевского, — вдруг со страстью воскликнул он. — Омерзительный писатель со всеми своими нагромождениями, ужасающей неряшливостью какого-то нарочитого, противоестественного, выдуманного языка, которым никогда никто не говорил и не говорит, с назойливыми, утомительными повторениями, длиннотами, косноязычием. . . Он все время хватает вас за уши и тычет, тычет, тычет носом в эту невозможную, придуманную им мерзость, какую-то душевную блевотину. А кроме того, как это все манерно, надуманно, неестественно. Легенда о великом инквизиторе! — воскликнул Бунин с выражением гадливости и захохотал. — Вот откуда пошло все то, что случилось с Россией. . .»

Бунин был искренен, уверяя себя в том, что герои Достоевского были болезненной выдумкой, детищем больного, изломанного воображения писателя. Он уверял себя в этом, потому что действительность, открытая Достоевским, наполняла всю душу его ужасом и ненавистью.

А Катаеву на собственном опыте суждено было познать, что мир, открытый и художественно зафиксированный Достоевским, существует реально. Он знал, что молодые герои Достоевского, изнемогающие от унижения, нищеты и ненависти, рожденной этой нищетой, существуют в жизни. Он видел их, сталкивался с ними. Он знал, что Раскольников, Ипполит и даже, казалось бы, насквозь умозрительный великий инквизитор — не выдуманы, что они существуют реально, так же, как реально существовал молодой заведующий секретно-оперативным отделом Губчека:

«. . . типичный русский уездный портной-неудачник в ситцевой рубашке и жилетке с сине-вороненой пряжкой сзади, с яростно-веселым выражением коротконосого, плебейского лица, истерзанного ненавистью к классовым врагам, которых он поклялся всех до одного уничтожить, стереть с лица земли, не зная ни пощады, ни жалости, ни усталости. . .»

С детских лет хлебнувши в жизни много горя, несправедливости и унижений, сначала от зверя-хозяина, а потом от своих заказчиков — пехотных офицеров захолустного гарнизона, на которых он никогда не мог угодить, которые часто не платили ему за работу, требовали бесконечных переделок, перешивок, пригонок, которые били ему морду и выталкивали в три шеи из собрания, куда он приходил за деньгами с раздутой

щекой, подвязанной цветным платком, и с черно-свинцовым синяком под заплывшим глазом, он так ненавидел их, что у него кровь оглушительно стучала в висках и перехватывало дыхание, и он готов был истребить их всех до одного, сколько бы их ни было на свете, истреблять без устали, день и ночь, планомерно и яростно-хладнокровно и делать это до тех пор, пока на земном шаре не восторжествует Справедливость и Владыкой Мира станет Труд».

Мир, увиденный, понятый и запечатленный в катаевской «Траве забвения», многими своими гранями прямо соотнесен с художественными открытиями Достоевского.

Мысль о Достоевском возникает задолго до спора о Раскольнике и внутреннем тождестве писателя и персонажа. Она возникает уже при самом первом появлении «девочки с дачи Ковалевского», при самой первой попытке автора выйти за рамки просто урока словесной живописи:

«...тщательно описав воробья, я стал описывать девочку. Но она была не птица и не цветок. Для ее изображения было мало написать, что ей тринадцать лет, что у нее короткая юбочка, — очевидно, перешитая из каких-то домашних лохмотьев, дочерна загоревшие худые ноги, до колен покрытые перловой крупой не успевшего высохнуть морского песка, голландка с сильно вылинявшим синим воротником, открывавшим острые ключицы, и коротко остриженная иссиня-черная — я бы сказал, греческая — головка, которую с первого же взгляда хотелось сравнить с ежевикой».

Описание по-катаевски пластично. Сравнение коротко остриженной детской головки с ежевикой, невысохшего морского песка с перловой крупой — предметно и точно. И все-таки, по признанию автора, этого «было мало». Девочка была «не птица и не цветок». Чтобы описать ее, уже недостаточно было одной только пластики, пусть даже самой совершенной. Нужно было оживить изображение верно понятым внутренним жестом, художественной фиксацией точно угаданного художником движения души:

«...и скрылась из вида, униженная своей явной бедностью, даже нищетой и вместе с тем злая, независимо гордая, как маленькая голодная царица».

Как тут не вспомнить о Достоевском, впервые измерившем все бездны этого парадоксального сочетания независимости и нищеты, униженности и гордости.

Тень Достоевского незримо присутствует на разных страницах катаевской «Травы забвенья». Но более всего ощутимо присутствие этой тени там, где появляется Маяковский.

В этом нет ничего удивительного. Сближение Маяковского с Достоевским проводится не впервые.

Считая мир Достоевского плодом болезненного воображения и дурного вкуса, Бунин, естественно, в самом факте появления на российской почве таких людей, как Маяковский, видел лишь свидетельство распространения достоевщины — этой отвратительной духовной заразы.

«— Декадентство, модернизм, революция, молодые люди... до мозга костей зараженные достоевщиной... душевно и физически искалеченные войной... Ах, да что говорить! — Он с отчаянием махнул рукой».

С тем же раздражением, с тою же резкой неприязнью говорит Бунин молодому Катаеву о «Двенадцати» и «Скифах» Блока.

Сперва может показаться, что в основе этого активного и раздраженного неприятия лежит художественный консерватизм Бунина. И в самом деле, художника с таким определенным и резким художественным вкусом «Двенадцать» и «Скифы» Блока неизбежно должны были весьма сильно раздражать.

И все-таки что-то уж больно много неподдельной ненависти для чисто эстетического спора:

«Говоря это, Бунин смотрел прямо мне в лицо не то чтобы злыми, а прямо-таки ненавидящими глазами, причем щеки его ввалились, сделались как бы еще более костлявыми».

Нет, это был не эстетический спор.

Признать автора «Братьев Карамазовых» и автора «Скифов» подлинными художниками — это значило для Бунина признать мир, художественно открытый ими; пророчеством, то есть признать, что этот страшный для него мир хлынет лавиной и сметет, сожжет дотла все, что он, Бунин, когда-либо любил.

Это было выше его сил. Значит, оставалось только одно: искренне, убежденно считать их шарлатанами, а открытый ими мир — болезненной фантазмагорией, безвкусной, художественно убогой, а потому — незаконной.

Но вот незаконное стало фактом, повседневно-стью. Уже не писатель, которого можно объявить безвкусным и пошлым, а сама жизнь хватает его «за уши и тычет, тычет, тычет носом» в то, что еще вчера он

считал несуществующим, невысказанным, невозможным. Что же? Значит, правы были они — Достоевский, Блок? А он, Бунин, — заблуждался?

Нет! Этого не может быть! И тогда, ослепленный ненавистью, он делает единственно логичный, единственно возможный для себя вывод:

«Вот откуда пошло все то, что случилось с Россией».

Вот, оказывается, кто виноват в том, что в России произошла революция. Те, кто несколько десятилетий подряд предостерегали, напоминали, твердили: «Господа! Оглянитесь вокруг, вы живете на вулкане!»

Оказывается, виноваты — они, а не те, кто не желал к этому прислушаться!

Истово, религиозно относясь к слову поэта, Бунин привык ощущать полное тождество между художником и постигаемой им действительностью. С ужасом и ненавистью, завороченно глядя в мир, художественно открытый Достоевским, Блоком, свою ненависть к этому новому и непонятному миру он перенес на тех, кто открыл этот мир, впервые запечатлел в слове его черты.

Зная, что русская литература «стоит на крови и пророчестве», зная, чем оплачено слово русского поэта, Бунин содрогнулся, прочитав «Двенадцать» и «Скифы». Душа его оледенела от этих грозных прорицаний.

Совсем иначе отнесся к тем же пророчествам молодой Катаев:

«Меня несколько не пугало, что «перед Европою пригожей... мы обернемся к вам своею азиатской рожей», не коробила «варварская лира»...

Ведь я был солдат, настоящий фронтовик, и меня было трудно чем-нибудь запугать...»

Последнее объяснение звучит несколько наивно. (Почти как в пародии Архангельского: «Он панически сообщил, что облачко предвещает буря».) Можно подумать, что все несчастье Бунина состояло в том, что он не был «солдатом, настоящим фронтовиком».

Но, как бы то ни было, у молодого Катаева перед Буниным действительно было одно весьма серьезное преимущество.

«Наблюдайте окружающий вас мир и пишите», — сказал некогда Учитель, обращаясь к Ученику.

Честно осуществляя этот завет, Ученик столкнулся с необходимостью ухода от Учителя.

В конце концов не так уж важно, Бунин ли задал

Катаеву урок — описать «девочку с дачи Ковалевского», ставшую потом «девушкой из совпартшколы». Важно, что сам Бунин наблюдать и описывать эту новую действительность был уже не в состоянии. В художественном сознании его возник некий непреодолимый барьер, сквозь который черты этой новой действительности не могли просочиться.

Бунин не просто отрицал, он демонстративно игнорировал перемены, происшедшие на родине, упорно считая, что то, что случилось, не должно было случиться, случилось незаконно и потому как бы вовсе и не произошло. «Незаконность» случившегося он возводил не только в идеологический, но и в художественный принцип. (Вернее, не «возводил», инстинктивно не мог оторвать одно от другого.)

Так же подчеркнуто и демонстративно игнорировал он литературу, занятую художественным осознанием случившегося.

Даже Ходасевич, увидевший в революции закат русской культуры, сказавший о Пушкине: «Это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться в надвигающемся мраке», — даже он в середине 30-х годов ощутил себя прочным звеном, призванным соединить культуру старой и новой России.

По давней поэтической традиции его стихотворение называлось «Памятник»:

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершенное так мало.
Но все ж я прочное звено,
Мне это счастье дано.
В России новой, но великой
Поставят идол мой двуликий...

И т. д.

Мысль о неизбежном закате русской культуры была пересмотрена. Новая Россия признана не только как историческая данность, но и воспринята как «великая». Хотя эпитет «великая» по отношению к новой России и воспринимается поэтом как несколько экстравагантный (о чем свидетельствует предлог «но»: в сознании тех, к кому обращался Ходасевич, великой была и могла быть все-таки лишь старая Россия), в стихотворении отчетливо утверждается, что эта новая великая Россия поставит — рано или поздно — ему, поэту, отрицавшему ее, памятник. За что же? За то, что — он...

...каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,

Бунин никаким прочным звеном между старой и новой Россией себя не ощущал и ощущать не хотел. Никакую «классическую розу» прививать к «советскому дичку» (тем более «выживая» строки) он вовсе не собирался. В самом лучшем случае он мог порадоваться, что какими-то неисповедимыми путями «классическая роза» неожиданно сама произросла на новой, советской почве. («Василий Теркин» Твардовского, рассказ Паустовского «Корчма на Брагинке», о которых он тепло отзывался.) Что же касается пресловутого «дичка», то на этот счет у него не было никаких сомнений. До конца своих дней он считал сам факт существования «дичка» незаконным и лишь компрометирующим великое прошлое великой русской литературы. В художественные перспективы «дичка» он начисто не верил.

А между тем «дичок» оказался крепким, не только пустил корни, но и начал плодоносить. И постепенно выяснилось, что едва ли не все главные художественные достижения русской литературы XX века прочно и нерасторжимо связаны с фактом существования этого ненавистного Бунину «дичка».

Иначе и быть не могло. Новая русская действительность, никогда прежде не бывшая предметом художественного освоения, не могла быть открыта, освоена, осознана художественно, как справедливо говорит Катаев, — «в старой манере, которой она не поддавалась».

В романе Катаева «Время, вперед!» писатель-беллетрист Георгий Васильевич мучительно пытается «схватить», закрепить в слове этот стремительный, меняющийся, не поддающийся традиционному художественному освоению мир:

«Мир в моем окне открывается, как ребус. Я вижу множество фигур. Люди, лошади, плетенки, провода, машины, пар, буквы, облака, горы, вагоны, вода... Но я не понимал их взаимной связи. А эта взаимная связь есть. Есть какая-то могущественная взаимодействующая. Это совершенно несомненно. Я это знаю, я в это верю, но я этого не вижу. И это мучительно. Верить и не видеть! Я ломаю себе голову, но не могу прочесть ребуса... Мы живем в эпоху разных скоростей. Их надо координировать. А может быть, они координированы? Но чем?»

Вероятно, в этих записях как-то отразились и собственные «производственные трудности» писателя Ва-

лентина Катаева. В облике известного беллетриста, мучительно пытающегося понять и изобразить новую действительность, без сомнения, есть и автобиографические черты. И все-таки в отношении автора к этому персонажу преобладает снисходительность, понимающий, но в то же время слегка иронический взгляд свысока. Чувствуется, что сам автор, в отличие от своего персонажа, отлично знает, чем координированы разные скорости века. В отличие от известного писателя-беллетриста Георгия Васильевича он, писатель Валентин Катаев, обладает универсальным «ключом», с помощью которого легко и безошибочно расшифровывается загадочный «ребус».

Катаев и в самом деле был уверен, что такой «ключ» у него есть.

«Ключ» был ему подарен:

«Он достал из бокового кармана вчетверо сложенный лист графленой бумаги, но не стал в нее смотреть, даже не развернул, а, продолжая идти по улице, — под ногу прочел «Марш времени»...

— Как вы думаете, Мейерхольду понравится?

— Он будет в восторге. В этом же самая суть нашей сегодняшней жизни. Время, вперед! Гениальное название для романа о пятилетке.

— Вот вы его и напишите, этот роман. Хотя бы о Магнитострое. Название «Время, вперед!» дарю, — великодушно сказал Маяковский, посмотрев на меня строгими, оценивающими глазами».

Так был получен в подарок этот магический «ключ». Но даже самый прекрасный «ключ» — не универсальная «отмычка».

Довольно скоро выяснилось, что вечно пользоваться этим подарком нельзя. Нельзя хотя бы потому, что сущность «ключа» состояла не столько в обладании некоей истиной, сколько в уникальном свойстве, которое невозможно было ни передать, ни получить в подарок.

А кроме того, мир стремительно меняющийся, текучий, неповторимо прекрасный в своей подвижности, постепенно обретал устойчивость, стабильность, неизменность своих объемов и форм. Казалось, что «все прошло и больше уже ничего не будет, или, как тогда говорили в нашем кружке: «Больше ничего не покажут...»

Очень скоро сверстники Катаева убедились, что эти их ощущения были неосновательны.

Действительность продолжала меняться. Так же стре-

нительно и неодолимо. Мир, отраженный в стихах и пьесах Маяковского, всего каких-нибудь десять лет спустя после смерти поэта, воспринимался уже как история. Близкая, совсем недавняя, но все-таки история...

Полностью завершив свой рассказ о Маяковском, Катаев неожиданно вновь возвращается к Бунину и его художественным заповедям:

«Он и меня учил этому. «Опишите воробья. Опишите девочку». Но что же получилось? Я описал девочку, а она оказалась «девушкой из совпартшколы», героиней Революции. А Революции меня учил Маяковский. «Опишите Магнитогорск. Время, вперед». И девушка из совпартшколы, вернувшись из Монголии, превратилась в бригадира бетонщиков и прошла по лесам коксохима в кожаной старой куртке и выгоревшей на степном солнце красной косынке».

Таково было новое превращение «девочки с дачи Ковалевского». Она стала бригадиром бетонщиков, и это был немаловажный этап на пути к ее последнему превращению в усталую пенсионерку, делающую себе вставные зубы...

Дважды автор прикоснулся к этой судьбе. Первый раз тому виною был Бунин. Второй раз — Маяковский.

Именно трагическая судьба этой женщины помогает понять, почему в сознании Катаева Бунина и Маяковский стоят рядом.

Два учителя было у него.

— Опишите девочку! — сказал один.

— Опишите Магнитогорск! — сказал другой.

Долгое время Катаеву казалось, что второй завет не имеет с первым решительно ничего общего. И вдруг с несомненностью обнаружилось, что эти два разных, казалось бы, даже взаимоисключающих завета имеют некую — весьма существенную — точку пересечения.

Строго говоря, Катаев не выполнил ни первого, ни второго требования, потому что «описать» — это значит не просто воссоздать действительность во всей ее чувственной конкретности, но суметь заглянуть в самую ее глубь и разглядеть в этой глубине то, что лишь десятилетия спустя станет очевидностью, выйдет на поверхность.

Прошли годы, и стало ясно, что завет Маяковского был чреват тем же выводом, что и завет Бунина: надо было написать этот так и не написанный роман о девушке из совпартшколы.

Для начала надо было создать свою художественную концепцию действительности, найти свой «ключ» к ребусу.

Но прийти к этому выводу значило признать, что «ключ», полученный от Маяковского, — не универсален.

В этом Катаев не отваживается себе признаться. В «Траве забвенья» содержится лишь глухой намек на это: «...Нужно было быть не Буниным, а по крайней мере Маяковским».

«По крайней мере» — это все-таки полупризнание.

Полное признание звучало бы так: «Нужно было быть не Буниным и даже не Маяковским, а кем-то третьим».

Но третьего не было. Мысль, что можно самому попытаться стать этим «третьим», видимо, в голову не приходила.

А кроме того, действительность сама по себе была настолько экзотична, настолько красноречива в своей парадоксальности, что, казалось, достаточно простой фиксации, выразительного перечня того, что бросается в глаза:

«Внизу, у столика паспортиста, на узлах и чемоданах сидели приезжие...»

Рядом босая простоволосая девочка раскладывала на прилавке газеты и журналы.

Подошел иностранец и купил «Известия» и «Правду». Толстяк в украинской рубашке взял «Humanité» и «Berliner Tageblatt». Старушка выбрала «Мурзилку». Мальчик приобрел «Под знаменем марксизма».

Жестянка наполнялась медяками».

Художественная выразительность этого перечисления в его парадоксальности, в том, что каждый покупатель выбирает из газет и журналов, лежащих на прилавке, противоположное тому, чего, следуя привычной логике вещей, должен ждать от него читатель.

В том же номере «Нового мира», в котором появилась катаевская «Трава забвенья», в разделе «Литературная критика» напечатана статья, рассказывающая о сущности одного из ультрасовременных направлений в искусстве сегодняшней Италии — так называемого «нового авангарда». В статье между прочим говорится, что для подтверждения своих эстетических теорий сторонники неоавангарда обращаются к теории информации,

исследуют закономерности, определяющие, какое количество информации содержится в том или ином сообщении. Как известно, по этой теории количество информации ставится в зависимость от вероятности. Чем менее вероятно сообщение, тем большее количество информации оно в себе содержит. Сообщение, содержащее минимум невероятного, содержит в себе минимум информации.

На этом, в сущности, и построен художественный эффект приведенного мною отрывка из катаевского романа, написанного более пятидесяти лет назад. Этот художественный эффект основан на том, что каждое сообщение, полученное нами, в своем роде невероятно, и потому количество заключенной в нем информации резко повышено. Если бы толстяк в украинской рубашке купил «Правду», иностранец — «Humanité», а мальчик — «Мурзилку», количество информации, заложенной в перечислении, было бы минимально и перечисление осталось бы простым перечислением, так и не став художественным приемом, лишь несколько десятилетий спустя осознанным теоретически.

Впрочем, дело тут не в том или ином «приеме».

Дело в том, что наблюдательность и изобразительный дар художника настолько изошрены, что на какое-то время действительно могут если и не заменить отсутствие художественной концепции, то, во всяком случае, создать иллюзию ее существования.

Отечественный толстяк в украинской рубашке, покупающий «Berliner Tageblatt», иностранец — «Правду», старушка — «Мурзилку», а мальчик — теоретический журнал «Под знаменем марксизма», — все это не просто парадоксальные, нарочито «невероятные» детали, но и в высшей степени выразительные черты времени, черты не просто фиксирующие, но и как бы объясняющие эпоху, во всяком случае, несущие весьма важную художественную информацию о ней.

Катаев продолжал развивать и совершенствовать свой изобразительный дар.

Судя по всему, он и раньше сознавал некоторую относительность достижений такого рода. Недаром задним числом он говорит об этом так:

«Девушку из совпартшколы» нужно было писать совершенно по-новому, небывало и, как сказал бы Осип Мандельштам, «на разрыв аорты». А я еще к этому не был готов».

Словечко «еще» означает надежду на то, что когда-

нибудь все-таки настанет то блаженное время, когда он будет вполне готов для свершения главного дела своей жизни. Вряд ли надо пояснять, что речь идет не о накоплении мастерства, а о какой-то другой, внутренней готовности.

В «Траве забвенья» Катаев впервые рискнул прикоснуться к своей заповедной теме. Надеялся ли он всерьез разработать ее здесь или хотел, подводя итоги, окончательно признаться себе в том, что ему уже никогда не суждено будет «дорости» до этой темы, написать ее по-настоящему, «на разрыв аорты»?

Как бы то ни было, в «Траве забвенья», прежде всего именно в этих ее страницах, со всей очевидностью обнаружилось все издержки катаевской художественной практики. Обнаружилось, что «новый» Катаев в существе своем так же несамостоятелен, как и «старый». Он так же ощупью следует за наиболее распространенными веяниями.

Когда-то господствовало убеждение, что каждый художник стоит перед жестокой и категорической необходимостью выбора. Надо выбирать, с кем ты: с Буниным или с Маяковским. И если выбрал, что с Маяковским, — отрекись от Бунина.

Катаев честно выбрал. И честно отрекся¹.

Но проходят годы, и постепенно возникает другое мнение. Все чаще начинают раздаваться голоса людей, искренно недоумевающих, почему нельзя быть учеником и последователем Маяковского и при этом высоко ценить художественный дар Бунина...

И вот Катаев художественно оформляет эти новые, сегодняшние «идеи».

Не так подробно и развернуто, как с Буниным, но так же явно, почти так же демонстративно сопоставлен в «Траве забвенья» Маяковский с Булгаковым.

¹ Интересующихся подробностями этого отречения отсылаю к рассказу Катаева «Золотое перо», написанному в 1921 году (см.: Катаев Валентин. Собр. соч в 10-ти т., т. 1. М., 1983). Кстати говоря, рудименты этого давнего отречения видны и в «Траве забвенья», особенно в одной фразе: «Бунин променял две самые драгоценные вещи — Родину и Революцию — на чечевичную похлебку...» Однако фраза эта почти не меняет общего впечатления. В рассказе «Золотое перо» такая фраза, может быть, была бы уместна. Здесь же¹ она, хотел того Катаев или нет, выглядит чужеродным телом, до такой степени не вяжется эта «чечевичная похлебка» со всем обликом Бунина, с его социальной и человеческой драмой, так проникновенно и горько раскрытой в катаевской «Траве забвенья».

Еще совсем недавно такое сближение было невозможно. Не столько даже потому, что Маяковский — «поэт-трибун», «певец революции» — не мог быть сопоставлен с «внутренним эмигрантом», «апологетом белогвардейщины» Булгаковым. Немыслимо было не только сопоставление, но даже и противопоставление этих двух фигур. Слишком уж несоизмеримы в сознании нескольких поколений читателей были масштабы этих двух литературных явлений — классика, корифея, основоположника, признанного правофлангового советской поэзии — и не слишком известного драматурга, автора полузабытого романа и двух сатирических повестей, известных лишь историкам литературы.

В катаевской «Траве забвенья» Маяковский и Булгаков сопоставлены как фигуры далекие, но равноправные («Оба слыли великими остряками...»).

Впрочем, Булгаков и Маяковский по крайней мере хоть «задирают» друг друга. Что же касается Маяковского и Мандельштама, то они в интерпретации Катаева просто откровенно любят друг друга, влюбленно оберегают друг друга от посторонних насмешек, каждый из них лишь за собою оставляет право «задирать» другого, а остальным он за него, пожалуй, даже готов и глаза выцарапать:

«Они не любили друг друга. Во всяком случае считалось, что они полярные противоположности, начисто исключают друг друга из литературы. Может быть, в последний раз перед этим они встречались еще до Революции, в десятые годы, в Петербурге, в «Бродячей собаке», где Маяковский начал читать свои стихи, а Мандельштам подошел к нему и сказал: «Маяковский, перестаньте читать стихи, вы не румынский оркестр». Маяковский так растерялся, что не нашелся, что ответить, а с ним это бывало чрезвычайно редко».

Вот, оказывается, как: то, что они полярные противоположности, начисто исключают друг друга из литературы, — это все только «считалось». На самом деле все было иначе. Как же?

«...Маяковский довольно долго еще смотрел вслед гордо удалявшемуся Мандельштаму, но вдруг, метнув в мою сторону как-то особенно сверкнувший взгляд, протянул руку, как на эстраде, и голосом полным восхищения, даже гордости, произнес на весь магазин из Мандельштама:

— «Россия Лета, Лорелея».

А затем повернулся ко мне, как бы желая сказать: «А? Каковы стихи? Гениально!»...»

На самом деле была между ними, оказывается, тайная любовь...

Я не собираюсь подвергать сомнению фактическую истинность рассказанного Катаевым эпизода. Все дело в той эмоциональной нагрузке, которую эпизод на себе несет: нам как бы предлагается истина, оттаявшая в памяти человека, освободившегося от власти догм, от гипноза того, что долгие годы «считалось».

Но все, увы, гораздо проще и печальнее.

Раньше носились в воздухе одни представления. Начинают носиться другие, новые. И вот Катаев, как и встарь, инстинктивно выступает в роли оформителя новых веяний, так же, как некогда он выступал в роли оформителя тех, прежних. И так же, как встарь, в угоду идеям неуловимо деформируется действительность. Что поделаешь: раньше «считалось» одно, теперь «считается» — другое...

Опыт Катаева показывает, что дар так называемого «чистого» изобразительства может лишь слегка замаскировать, но не в силах заполнить пустоты, образовавшиеся в душе художника.

Когда-то Дарвин горько сетовал на то, что его мозг постепенно утратил способность к эстетическим переживаниям.

«Если бы мне пришлось вновь пережить свою жизнь, — писал он, — я установил бы для себя за правило читать какое-то количество стихов и слушать какое-то количество музыки по крайней мере раз в неделю; быть может, путем такого постоянного упражнения мне удалось бы сохранить активность тех частей моего мозга, которые теперь атрофировались. Утрата этих вкусов... может быть, вредно отражается на умственных способностях, а еще вероятнее — на нравственных качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы».

«Трава забвенья» Валентина Катаева показывает, что самая изощренная, самая яркая способность к эстетическим переживаниям тоже, к сожалению, не является еще гарантией нравственной и эмоциональной гармоничности души.

Приведу только один пример.

«Без преувеличения могу сказать, — признается Ка-

таев, — что вся моя жизнь была пронизана мечтой еще хоть раз увидеться с Буниным».

Этой мечте не суждено было осуществиться. Но в доме Бунина он все-таки еще раз побывал. И встретился с женой Ивана Алексеевича — Верой Николаевной Муромцевой.

«Ее некогда светло-льняные легкие волосы давно уже поредели, побелели, как снег, но все еще были убраны жидким узлом на затылке, а заострившийся хрящеватый нос с лазурными прожилками возле некогда прекрасных голубых глаз, ее чистый лоб — по-прежнему чем-то напоминали греческую богиню. Я думаю, ей уже шел девятый десяток».

Любое описание, любой словесный портрет становится художественным в тот момент, когда объективное сливается с субъективным, когда, соприкасаясь с предметом, художник не только рисует предмет, но и, говоря словами Белинского, изводит из своей внутренней глубины все те ощущения, которые пробудило в нем столкновение с предметом.

Какие же ощущения пробудила в душе автора встреча с постаревшей женой его учителя, встреча, доставшаяся ему взамен той, мечта о которой пронизала всю его жизнь?

«Мне кажется, я нашел определение того белого цвета, который доминировал во всем облике Веры Николаевны. Цвет белой мыши с розоватыми глазами».

Вот, собственно, и все. Это все, что осталось от сложных, долгих, почти четыре десятилетия длящихся отношений.

«Кажется, что мой ум, — сокрушался Дарвин, — стал какой-то машиной, которая перемалывает большие собрания фактов в общие законы...» Ясно представляя себе все печальные последствия этого превращения, Дарвин видел причину его в атрофии той части мозга, от которой зависят эстетические переживания. Их он называл — высшими.

Катаев в полной мере сохранил эти «высшие» свойства. Он их даже в меру своих сил приумножил. Но результат оказался столь же плачевен.

Его художественный дар, если перефразировать слова Дарвина, стал своеобразной машиной, которая преобразует сигналы первой сигнальной системы в тропы, сравнения, метафоры, в образы и сигналы чувственного мира.

И что же?

Оказывается, сохранение активности тех частей мозга, на которые Дарвин возлагал столько надежд, отнюдь не гарантирует еще душевной гармонии.

С горечью говорил Бунин о полном подчинении всех сил своей души мании описательства:

«За мутно идущими зимними тучами мелькает, белеет, светится бледное лицо... Я до боли держу голову закинутой назад, не свожу с него глаз и все стараюсь понять, когда оно, сияя, вдруг все выкатывается из туч: какое оно?.. Стеариновое? Да, да, стеариновое! Так и скажу где-нибудь!»

Приведя эти бунинские строки, Катаев замечает, как бы осуждая Бунина, что художественное творчество постепенно превратилось для него «в простую привычку изображать, в гимнастику воображения». Но далее он весьма прозрачно намекает, что и ему самому не чужда та же «высокая болезнь». Прежде чем сравнить Веру Николаевну Муромцеву с белой мышью, он делает такой пассаж:

«. . . я смотрел на нее с тем же тревожным вниманием, с каким некогда молодой Бунин смотрел на луну, желая возможно точнее определить, какая она? Стеариновая?»

По традиции Катаев делает вид, что он искренне огорчен тем, что в жертву своим профессиональным страстям принес душевную гармонию, способность извлекать из жизни всю заключенную в ней прелесть, то есть в конечном счете принес в жертву литературе свое личное, человеческое счастье. Но чувствуется, что он не столько огорчен, сколько любит себя собой.

Вот он рассказывает, как в юности воспринимал строки из бунинского стихотворения «Кадильница»:

«. . . Лежит кадильница — вся черная внутри — от угля и смолы, пылавших в ней когда-то. . . Ты, сердце, полное огня и аромата, не забывай о ней. До черноты сгори».

«Как я мечтал тогда, чтобы мое сердце сгорело до черноты!» — пишет Катаев. И добавляет: «Но я не представлял себе, как это страшно».

В этом признании слышится не столько боль, сколько патетика. Видно, что автор горд своей готовностью принести искусству любые жертвы.

Но искусство таких жертв не принимает.

Художественный образ несет в себе информацию не только о мире, но и о душе художника. И именно эта, последняя, не зависящая от воли автора, информация

часто определяет долговечность произведения, будущую его судьбу в сознании потомства.

Сравнение белого цвета, который доминировал в облике Веры Николаевны Муромцевой, с цветом белой мыши помимо воли автора несет в себе ужасную информацию. Оно рассказывает о человеческой душе, в которой поколеблены не только эмоциональные, но и нравственные устои.

Может быть, это имел в виду Катаев, сравнивая свое сердце с бунинской «кадильницей»?

Если так, к этому мало что можно добавить.

Человеческое сердце, сгоревшее до черноты, обуглившееся, ставшее углем... Сказано красиво. Даже не верится, что за этим вычурным образом скрывается какое-то реальное содержание. Скрывается все-таки... Не надо только путать эту трансформацию с той, что описана в пушкинском «Пророке».

Древняя операция, о которой рассказал Пушкин, на этот раз все-таки прошла не совсем успешно. Вернее, успешно, но не до конца. По ряду причин в ней была целиком пропущена одна, весьма существенная фаза. Та, о которой в пушкинском «Пророке» сказано:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Автор «Святого колодца» и «Травы забвенья» предстал перед нами почти новым человеком. Таким мы его не знали прежде. Словно бы и в самом деле кто-то коснулся его зрения и слуха, и вырвал грешный его язык, «и празднословный и лукавый», и вложил в уста «жалю мудрѣя змеи». Все это было. Но вот «уголь пылающий» в дело пущен, пожалуй, не был.

Эта статья была опубликована в 1968 году.

И тогда, без малого два десятка лет назад, Катаев был уже не молод. Многие его литературные сверстники уже завершили к тому времени свой путь. А для Катаева только начинался совершенно новый и, как оказалось впоследствии, долгий и плодотворный этап его художественного развития.

Первый катаевский «антироман» («Святой колодец») поразил свежестью, нерастраченностью, редкостной силой незаурядного художественного дара. Эта удивительная жизнеспособность таланта не только казалась, но и

была подлинным чудом. Чудо состояло даже не в том, что Катаев сохранил и приумножил в высшей степени присущее ему умение «писать хорошо». Оно состояло прежде всего в сохранившейся способности воплощать в слове то, что О. Мандельштам назвал «диким мясом».

«Дикое мясо» — это то, что вылилось из сердца художника, соткано из его личного душевного опыта, из тайных душевных царапин, из травм, из того, что острее всего запало в его душу, больнее всего его ранило.

Даже гению не под силу создать крупное произведение, которое состояло бы только из «дикого мяса». Приходится заполнять свободное пространство между кусками «дикого мяса» так называемой «соединительной тканью». Соединительная ткань состоит из наблюденного, выдуманного, подсмотренного писателем или рассказанного ему очевидцами. Мастерство писателя, пресловутая «техника» как раз в том и состоит, чтобы уметь доводить «соединительную ткань» до той же степени плотности, что и «дикое мясо», делать ее по возможности неотличимой от «дикого мяса».

Когда появились «Святой колодец» и «Трава забвенья», впечатление было такое, как будто к писателю вернулась молодость, как будто он снова в зените, в самом расцвете своего таланта. Поражала прежде всего удивительная даже для молодого Катаева «плотность» ткани. Но чудо «Святого колодца» и «Травы забвенья», как я уже сказал, не в том, что плотность «соединительной ткани» здесь выше даже лучшего катаевского уровня. Чудо в том, что новые книги Катаева гораздо в большей мере, чем прежние, состояли из «дикого мяса». Даже изобразительный дар Катаева обрел в них новое качество.

«. . . Я, увидев личико одного из младенцев с головой продолговатой, как дынька, увидев кисло зажмуренные глазки и горестно сжатый лобик, — вдруг вспомнил, как лет около семидесяти тому назад крестили моего младшего брата Женечку, ставшего впоследствии знаменитым Евгением Петровым, и я увидел его, поднятого из купели могучей рукой священника, с мокрыми слипшимися волосиками, с дынькой крошечной головки, увидел страдающе зажмуренные кислые глазки китайчонка, по которым струилась вода, открытый булькающий ротик, судорожно хватающий воздух, — и острая, смертельная боль жалости пронзила мое сердце, и уже тогда меня охватило темное предчувствие какой-то непоправимой

беды, которая непременно должна случиться с этим младенцем, моим дорогим братиком, и потом, через много лет, точно с таким же выражением зажмуренных китайских глаз на удлинившемся, резко очерченном лице мужчины с черным шрамом поперек носа лежал мертвый Женя, засыпанный быстро увядшими полевыми цветами в наскоро сколоченном из неструганых досок случайном военном гробу».

После «Святого колодца» и «Травы забвенья» Катаев опубликовал еще несколько томов, и едва ли не каждая из написанных им новых вещей сразу оказывалась в центре внимания и читателей и критики. Назову лишь некоторые из произведений, созданных писателем в эти годы: «Кубик», «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона», «Юношеский роман», «Кладбище в Скулянах», «Алмазный мой венец», «Уже написан Вертер», рассказы «Фиалка», «Сухой лиман» и др.

Книги, написанные Катаевым в этот последний период его работы, неравноценны. В некоторых из них он лишь эксплуатировал успех первых двух повестей. В других ему удалось развить и приумножить те художественные достижения, которые определили живой интерес читателя к «Святому колодцу» и «Траве забвенья». Но, как бы то ни было, именно эти две книги явились началом нового Катаева, определили основное направление его работы на двадцать лет вперед.

Не все прогнозы, высказанные мною в моей давней статье, подтвердились. Так, например, анализируя «Траву забвенья», я исходил из предположения, что Катаев, по-видимому, уже так и не напишет обещанный им «роман о девушке из совпартшколы», что сюжет этот уже как бы пережит писателем, «перестоялся» в его сознании и ему навек суждено остаться неосуществленным замыслом, дошедшим до нас только в том эскизном, конспективном изложении, в каком он предстал перед нами в «Траве забвенья». Но — «Уже написан Вертер». Предположение мое, таким образом, не оправдалось, или оправдалось лишь отчасти. . .

И все же мне кажется, что те черты новой прозы Катаева, которые были отмечены мной в статье о «Святом колодце» и «Траве забвенья», достаточно отчетливо проявились и в последующих его повестях и рассказах. Именно поэтому я решил опубликовать эту давнюю свою статью в том виде, в каком она была написана двадцать лет тому назад.

ПАВЕЛ САВЛОВИЧ

...Я сердился на Эренбурга за то, что он...
не забыл прошлого.

Из Савла он не стал Павлом. Он Павел Сав-
лович...

Виктор Шкловский. Зоо, или Письма не о любви

1

"У

мру — вы вспомните газеты шорох...» —
предрекал Эренбург в стихотворении, за-
ключавшем книжку его военных стихов.
Ему хотелось, чтобы при известии о его
смерти вспомнили другое.

Когда человек умирает,
Изменяются его портреты.
По-другому глаза глядят, и губы
Улыбаются другой улыбкой.
Я заметила это, вернувшись
С похорон одного поэта.
И с тех пор проверяла часто,
И моя догадка подтвердилась.

Эта перемена, замеченная Ахматовой, происходит, ра-
зумееется, не с портретом. Она происходит в нашем со-
знании. Узнав, что того, кто изображен на портрете, уже
нет в живых, мы невольно смотрим на портрет другими
глазами. И невольно даже в очень хорошо знакомом лице
начинаем различать такие черты, каких не видели
раньше.

Закономерность эта равно касается всех людей. И все-таки не случайно Ахматова обнаружила ее, «вернувшись с похорон одного поэта». Что ни говори, а с поэтами такая метаморфоза происходит куда как чаще, чем с простыми смертными.

Поэт живет, страдает, творит. Не понятый и не признанный современниками, он умирает в неизвестности. Но вот приходит смерть, и вместе с ней — успех, признание, слава.

Этот печальный сюжет повторялся так часто, что стал казаться чем-то вроде закона — неизбежного, незыблемого, нерушимого:

«Пока пророк живет (и, конечно, не может ужиться) среди своего народа —

Смотрите, как он наг и бден,
Как презирают все его!

Когда же он, наконец, побит, — его имя, и слово, и славу поколение избивателей завещает новому поколению, с новыми покаянными словами: «Смотрите, дети, как он велик! Увы нам, мы побили его камнями!» И дети отвечают: «Да, он был велик воистину, и мы удивляемся вашей слепоте и вашей жестокости. Уж мы-то его не побили бы». — А сами меж тем побивают идущих следом. Так совершается и пишется история литературы» (В. Ходасевич).

Однако история литературы совершается не только так. Нередко все происходит по другой, прямо противоположной схеме. Художник при жизни получает признание, славу, оvation и лавровые венки, а потом приходит смерть и вместе с ней — забвенье.

Разумеется, последнее — уже крайность. Но и такое случается не только с лжепророками. Даже по поводу Байрона было высказано однажды опасение, не израсходовал ли он при жизни всю причитающуюся ему посмертную славу.

Без малого шесть десятков лет работал Эренбург в литературе. Количество книг, написанных и изданных им за это время, далеко перевалило за сотню. («Я плодовит, как крольчиха», — не без юмора говорил он о себе.) И едва ли не каждая из написанных им книг была своего рода литературной сенсацией, сразу оказывалась в центре читательских интересов, споров, дискуссий.

Темп литературного развития (как и вообще темп жизни) в нашем веке был необыкновенно стремителен,

Каждое десятилетие замыкало собой чуть ли не целую историческую эпоху. И для каждого такого периода были характерны свои художественные лозунги, свои книги, свои литературные кумиры. Но если взять наугад несколько самых знаменитых книг каждого десятилетия, среди них непременно окажется какая-нибудь книга Эренбурга.

Эренбург с благодарностью отметил эту особенность своей литературной судьбы:

Как давно сказано,
Не все коровы одним миром мазаны,
Есть дельные и стельные,
Есть комолые и бодливые,
Веселые и ленивые,
Печальные и серьезные,
Индивидуальные и колхозные,
Дойные и убойные,
Одни в тепле, другие на стуже,
Одним лучше, другим хуже.
Но хуже всего калькуттским коровам:
Они бродят по улицам,
Мычат, сутулятся—
Нет у них крова,
Свободные и пленные,
Голодные и почтенные,
Никто не скажет им злого слова —
Они священные.

Есть такие писатели —
Пишут старательно,
Лаврами их украсили,
Произвели в классики,
Их не ругают, их не читают,
Их почитают.
Было в моей жизни много дурного,
Частенько били — за персгибы,
За недогибы, изгибы,
Говорили, что меня нет — «выбыл»,
Но никогда я не был священной коровой,
И на том спасибо.

В устах человека, обделенного официальными «лаврами», это жалостливое презрение к тем, кого при жизни «произвели в классики», было бы более понятно. Но Эренбург, как известно, и сам обладал всеми необходимыми атрибутами «живого классика». Лавров в его жизни было немало. Но он никогда не склонен был обольщаться насчет их истинной ценности.

«Представители различных издательств, журналов, газет, театров читали поздравительные адреса, похожие один на другой: «Пламенный трибун», «отточенное перо»,

«неутомимый борец за мир», «книги, вошедшие в золотой фонд советской литературы». . . На хорах толпилась молодежь. Было очень жарко, и дерматиновые папки, которые высились предо мной, скверно пахли».

Так он описал свой шестидесятилетний юбилей.

Он прекрасно понимал, что истинная награда писателю — не дерматиновые папки с адресами, а молодежь, толпящаяся на хорах.

Правда, был и в его жизни момент, когда казалось, что он близок к тому, чтобы стать «священной короной».

Это было в январе 1953 года, когда на книжных прилавках появился его новый роман «Девятый вал».

Впоследствии сам Эренбург отозвался об этой своей книге трезво и безжалостно: «. . . я написал плохой роман». Но тогда, в начале 50-х, критика захлебывалась восторгом. Фадеев писал, что роман «мощен, гуманистичен, в нем клочкотание народных сил, людской потоп».

Казалось, Эренбург навсегда причислен к тем, кого «не ругают и не читают», но лишь «почитают».

Однако прошло всего два года, и его уже снова «ругали». Маленькая повесть «Оттепель» вызвала в критике такую бурю, какой не удостоились «Буря» и «Девятый вал», вместе взятые.

Но вот и 50-е годы уже позади. Снова — уже который раз в его жизни — то, что совсем недавно было горячей «злойбой дня», стало очередной главой истории. XX век вступил в свое шестое десятилетие. Эренбургу — за семьдесят. Он не пишет больше ни романов, ни повестей. Он пишет мемуары. Казалось бы, и для этого беспокойного человека наконец-то настало время подведения итогов, время тихого раздумья о прожитой жизни. Казалось бы, он окончательно вступил в тот возраст, когда человеку уже биологически трудно жить «злойбой дня», когда по естественной логике вещей он всеми своими мыслями невольно обращен в прошлое.

Но таков уж был этот человек, что даже мемуары его стали книгой жгуче современной, живым и действенным фактом общественной жизни 60-х годов. Эренбурга снова — как и в далекой молодости — печатали с редакционными оговорками. Его снова «ругали». И его снова «читали». Читали с таким же острым интересом, с каким сорок лет назад искали на книжных прилавках его первый «скандальный» роман.

Правда, была в шумной писательской судьбе Эренбурга одна заповедная область. Об этой стороне его ли-

тературной деятельности не говорили с высоких трибун. Она не удостоивалась ни бурных похвал, ни язвительных критических упреков. Ее просто не замечали.

Этой «тихой» областью, этой интимной стороной его литературной жизни были стихи.

Эренбург начинал как поэт и писал стихи всю жизнь.

Но уже в 30-е годы об этом помнили разве только некоторые его литературные сверстники да узкие специалисты по истории литературы.

Я, помню, был очень удивлен, увидав в 1946 году небольшую книжечку в скромной бумажной обложке, на которой было отгиснуто: «Илья Эренбург. Дерево. Стихи 1938—1945».

— Как? Ты разве не знал? — сказал один мой сокурсник, когда я поделился с ним своим удивлением. — Не только пишет стихи, но и считает себя прежде всего поэтом!

Это было преподнесено мне как некий курьез. Как еще один пример того, насколько даже замечательным людям свойственно иногда заблуждаться на собственный счет. Мы даже вспомнили к случаю про автора «Декамерона», который, как мы слышали, тоже считал себя прежде всего поэтом, а к своим прозаическим опытам относился весьма пренебрежительно.

То, что Эренбург сам себя считает поэтом, мне и моему сокурснику казалось курьезом не потому, что мы были ослеплены популярностью Эренбурга-прозаика или громкой известностью Эренбурга-публициста. И даже не потому, что мы плохо знали поэзию. Было нам тогда по девятнадцать лет. Мы учились в Литературном институте. Стихами зачитывались. Имена лучших поэтов века знали наперечет.

Все дело в том, что у нас было тогда определенное, очень стойкое представление о том, каким должен быть поэт. Облик Эренбурга в это представление никак не укладывался.

Мы твердо знали, что поэт — это человек не от мира сего.

Кстати, это убеждение в значительной мере было внушено нам самим Эренбургом:

«Он подошел к микрофону; тотчас же зал наполнился тем мучительным «mmm», которое у Пастернака предшествует речи. Зал сразу понял, кто перед ним: это было ощущение живого поэта, зубра, вымершего в Европе...»

Сам он к тому времени давно уже привык обращаться

с микрофоном. Да и раньше человеком «не от мира сего» он не был.

Пастернак замечает в своей автобиографии:

«В июле 1917 года меня по совету Брюсова разыскал Эренбург. Тогда я узнал этого умного писателя, человека противоположного мне склада, деятельного, незамкнутого...»

Себя он считал замкнутым и объяснял это так:

«Жизни вне тайны и незаметности, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю».

Эренбург в этом зеркальном блеске чувствовал себя как рыба в воде. Он, правда, любил повторять, что занимается политикой не по призванию, а по необходимости, что это — долг, а не сердечная склонность. Но дилетантом в политике себя отнюдь не считал, да и не был таковым. Книги о Крейгере, о Бате, об экономическом кризисе. Экономика, статистика, социология. Во всех этих сферах он чувствовал себя профессионалом.

«Чехов, будучи еще Антошей Чехонте, говорил, что медицина — его законная жена, а литература — любовница; медицине он долго учился, получил диплом, практиковал. А я, когда мне не было и шестнадцати лет, занялся политикой...»

На протяжении всей его жизни политика оставалась его «законной женой». Поэзия была его тайной любовью.

Со стороны казалось, что Эренбург счастлив в своем «законном браке». Но у него самого было на этот счет свое, особое мнение:

Умру — вы вспомните газеты шорох,
Ужасный год, который всем нам дорог,
А я хочу, чтоб голос мой замолкший
Напомнил вам не только гром у Волги...

Я помню эти строки с 1946 года — с того времени, когда прочел их впервые. Очевидно, они уже тогда заделали меня, затронули своей искренностью. Но тогда они еще не в силах были изменить мое представление об Эренбурге, сложившееся под впечатлением его военных статей. Мне казалось вполне естественным и правильным то, что при имени Эренбурга люди вспомнят «газеты шорох» и ужасный 41-й год. Я не сомневался в том, что тут нет никакого недоразумения, что именно так это и должно быть. Я твердо знал, что Эренбург прежде всего — блестящий публицист...

Вероятно, я так и остался бы при этом своем убеждении, если бы не один случай.

Эренбург приехал к нам в институт.

Он приехал специально, чтобы побеседовать с нами о тайнах писательского ремесла.

Медленно, устало, словно с трудом разжимая губы, он говорил о том, что для писателя описывать смерть какого-нибудь своего героя — это значит примерять свою собственную смерть. И вдруг, без всякого перехода, даже не объяснив, что собирается подтвердить примером эту свою мысль, он сказал:

— Однажды к Бальзаку пришел его приятель. Он увидел писателя сползавшим с кресла; пульс был слабый и неровный. «Скорее за доктором! — закричал приятель. — Господин Бальзак умирает!» От крика Бальзак очнулся и сказал: «Ты ничего не понимаешь. Только что умер отец Горио...»

Трудно сказать, почему эта история показалась смешной молодым людям, сидевшим в зале. Может быть, кто-то из студентов решил, что Эренбург хотел рассказать нам о том, каким остроумным человеком был Бальзак, как удачно разыграл он своего излишне доверчивого приятеля. Как бы то ни было, но при этих словах в зале засмеялись.

Услышав смех, Эренбург побледнел от обиды.

— Вы смеетесь? — сказал он. — Значит, вы не писатели!

Смех мгновенно оборвался.

Тут важно знать: мы учились в Литературном институте. В институте, о котором точно было известно, что второго такого больше нет во всем мире. Мы привыкли к мысли, что мы — уже писатели. Нам недостает лишь немногого — высшего образования, мастерства, ну и, конечно, знания жизни.

И вдруг нам говорят, что мы никакие не писатели. Не «еще не писатели», не «пока не писатели», а вообще — не писатели, то есть не рождены быть ими!

Трудно было придумать фразу, которая ударила бы нас сильнее, чем эта.

Выходило так, что Эренбург разговаривал с нами как с писателями. Пусть молодыми, неопытными, но в чем-то главным равными ему. И вдруг мы невольно разоблачили себя, и сразу обнаружилось, что мы — самозванцы.

Но странное дело! Чувствовали мы себя при этом так, словно это не он нас, а мы его обидели.

И так оно и было на самом деле. Потому что, как бы обидно ни звучала его фраза, отлучающая нас от Олимпа, у нас была против нее самая прочная, самая надежная в мире броня — самоуверенность молодости. А он нашим смехом был уязвлен в самое сердце. . .

Вполне оценил значение и понял смысл этого инцидента я много лет спустя, когда мне передали диалог двух знаменитых пианистов об исполнительской манере Вана Клиберна. Один из них — молодой (тоже виртуоз и тоже с мировым именем) иронизировал по поводу того, что Клиберн сопровождает свою игру бурной мимикой и жестами: запрокидывает голову, закрывает глаза, улыбается и т. п. Он говорил, что такое «актерство» недостойно серьезного музыканта. Его собеседник — старый музыкант (кажется, это был Г. Нейгауз) — ответил:

— Вам, батенька, не понять! Это он с богом разговаривает. . .

В этом ответе я сразу узнал ту оскорбленность, ту смертельную обиду, которая поразила меня когда-то в словах Эренбурга: «Вы смеетесь? Значит, вы не писатели!»

Инцидент, происшедший во время беседы Эренбурга со студентами Литературного института, был не так уж незначителен. Ни в коей мере он не был случайным недоразумением. Вдруг оказалось, что человек, еще до нашего рождения успевший прослыть циником и нигилистом, искренно убежден, что художник отличается от простого смертного не только умением «отображать жизнь» и «совершенствовать свое мастерство», но и способностью «разговаривать с богом» (вряд ли стоит ломиться в открытую дверь, доказывая, что это — метафора).

Впрочем, тут дело было не в убеждениях, не в образе мыслей. Сразу стало видно, что скепсис скепсисом, ирония иронией, а по строю души, по самой своей душевной структуре Эренбург — поэт. Он из той же человеческой породы, о которой сам однажды сказал, что она представляет собой «малораспространенную среди современного человека разновидность».

Это казалось парадоксом.

Между тем это коренное, я бы сказал — доминирующее, свойство личности Ильи Эренбурга, быть может, резче всего проявилось в той самой его книге, которая как раз и принесла ему славу циника, надолго приле-

пив к его литературному имени ярлыки «индивидуалистического анархизма» и «нигилистического хулиганства».

2

«Хулио Хуренито» — прежде всего интересная книга! Это единодушно утверждали предисловия, рецензии, непосредственные читательские отклики. Имелось в виду не то, что книга эта интересно построена (хотя это действительно так), и не то, что она содержит множество в высшей степени интересных суждений (хотя и это правда). Слово «интересная» и критиками и читателями в данном случае употреблялось в самом прямом, так сказать, обывательском смысле этого слова: оно означало, что книгу эту интересно читать.

Об этом же свидетельствует и мемуарист (В. Каверин):

«Появление «Хулио Хуренито» памятно всем. На два или три экземпляра, попавших в Петроград, записывались в очередь на несколько месяцев вперед...»

С тех пор прошло 60 лет. Срок немалый не только в жизни человека, но и в жизни книги.

Сколько на свете книг, на которые 60 лет назад записывались в очередь, которыми жадно зачитывались, которыми бурно восхищались, о которых жарко, до хрипоты спорили. А нынче они представляют интерес разве только для специалистов, историков литературы. И упоминают о них (если вообще упоминают) лишь на страницах учебников, да и то где-нибудь в сноске, самым мелким шрифтом.

Самое печальное, что это происходит не только с плохими книгами. Не только с теми, что сочинялись по горячим следам событий, как говорится, на злобу дня. Книги стареют, как люди. И умирают, как люди. А ведь стареют и умирают, к сожалению, не только ничтожные, но и вполне достойные люди.

Конечно, есть книги, которые живут века и даже тысячелетия. Но и у них, счастливо избежавших тления, жизнь тоже складывается по-разному.

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал, —

откровенно признавался Пушкин. Значит ли это, что Цицерон хуже Апулея? Ни в коем случае! В каком-то смысле знать Цицерона, быть может, даже важнее, чем Апулея. Но вся штука в том, что Апулея Пушкин читал не потому, что ему надо было его читать. Читал не для дела, не эрудиции ради, не потому, что образованному человеку стыдно его не читать, а — просто так, для удовольствия.

В нашей стране вот уже почти четыре десятилетия издается великолепная книжная серия «Литературные памятники». В этой серии вышли величайшие памятники человеческой культуры: Плутарх, Сенека, Монтень... И давно не переиздававшиеся у нас памятники русской культуры начала нашего века: «Книги отражений» Иннокентия Анненского, «Петербург» Андрея Белого...

Роман Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» вполне мог быть включен в эту серию, потому что он безусловно является литературным памятником. Он несет на себе все приметы, все признаки (в том числе и чисто формальные) той удивительной, неповторимой эпохи, в которую он был создан.

Но, быть может, главное достоинство этой книги состоит как раз в том, что при всем при том она все-таки не стала памятником. Меньше всего ей подходит солидный переплет, добротная, мелованная бумага. «Хулио Хуренито» — не из тех книг, которую бережно снимают с полки и, сдувая пыль, благоговейно листают страницы, стараясь найти нужную цитату. Эта книга словно бы создана для того, чтобы всегда выходить в шершавой бумажной обложке. Чтобы ее можно было мять, терзать, перегибать, смело загибать страницы и подчеркивать строки и абзацы, к которым наверняка захочется вернуться, чтобы познакомиться с автором.

Эта книга обладает множеством художественных (и не только художественных) достоинств. О многих этих достоинствах мы еще поговорим. Пока же я хочу отметить, что и сегодня, 66 лет спустя после того, как она была написана, это прежде всего — не устаревшая, ничуть не потускневшая от времени, живая книга.

3

Несмотря на огромный успех «Хуренито» у читающей публики, критика отнеслась к нему скорее отрицательно. Во всяком случае, она не приняла его всерьез.

Впрочем, слово «несмотря» тут вряд ли уместно. Так уж повелось исстари: бурный читательский успех в представлении серьезных критиков не прибавляет веса писателю, иногда даже может его скомпрометировать. Массовый успех, увы, нередко приходит к так называемой второсортной литературе: к Дюма и Эжену Сю, а не к Мериме и Стендалю.

Эренбургу повезло еще меньше. Его первый роман критики сравнивали с классическими образцами даже не второсортной, а третьесортной беллетристики:

«Массовым производством западных романов занят в настоящее время Илья Эренбург. Его роман «Необычайные похождения Хулио Хуренито» имел необычайный успех. Читатель несколько приустал от невероятного количества кровопролитий, совершающихся во всех повестях и рассказах, от героев, которые думают, думают. Эренбург ослабил нагрузку «серьезности», в кровопролитиях у него потекла не кровь, а фельетонные чернила, а из героев он выпотрошил психологию... С этими невесомыми героями читатель катился за Эренбургом с места на место и между главами отдыхал на газетной соли... Результат всего этого получился несколько неожиданный: у экстракта «Хулио Хуренито» оказался знакомый вкус — он отдавал «Тарзаном» (Юрий Тынянов. Литературное сегодня. — «Русский современник», 1924, № 1).

Прочнее всего прилепилось к этому роману Эренбурга слово «фельетон».

Кинув его сперва словно бы просто так, для красного словца («не кровь, а фельетонные чернила»), в следующей своей статье тот же Тынянов уже всерьез оперирует этим термином как наиболее метким и точным жанровым определением: «И знаменитый «Хулио» и «Трест» — фельетоны; они распухли и, обманув бдительного читателя, стали романами. Маленькая форма, перед тем как окончательно сдать позицию, притворилась большой формой» (Юрий Тынянов. 200 000 метров Ильи Эренбурга. — «Жизнь искусства», 1924, № 4).

Словечко прижилось. Вслед за Тыняновым огромным фельетоном назвала «Хулио Хуренито» писательница Мариэтта Шагинян. Даже Виктор Шкловский, меньше чем кто бы то ни было склонный к банальностям, не избежал этого, ставшего уже вполне банальным определения: «Это очень газетная вещь, фельетон с сюжетом...» (В. Шкловский. Zoo, или Письма не о любви.

Л., 1924). И даже Езгенний Замятин, похваливший роман, счел нужным отметить: «. . .рядом с превосходными, франко-русскими главами — абортированные, фельетонные» (Е. Замятин. Новая русская проза. — «Русское искусство», 1923, № 1).

Впрочем, Замятин как раз не склонен был считать «Хулио Хуренито» фельетоном. Он лишь попрекал автора тем, что тот время от времени (в некоторых главах) впадает в фельетонность, то есть утрачивает черты обретенного им жанрового своеобразия. Что же касается жанрового своеобразия этого оригинального сочинения, то он видел его совсем в другом. . . «. . .ново для русской прозы — заимствованное, впрочем, у Ж. Ромэна — построение рассказа в виде киносценария».

Было, однако, еще одно, уже совсем оригинальное суждение о жанровой природе этого сочинения. Его высказал молодой (только что окончивший университет) филолог и начинающий литератор, впоследствии известный советский писатель Вениамин Каверин. Он обратил внимание на тот очевидный факт, что книга Эренбурга построена по традиционному канону, по которому сочинялись жития святых:

«. . . в любом житии вслед за предисловием, в котором автор — обычно ученик святого — извинялся за грубость и невежество, следовала биография праведника, непременно с самого детства, потом рассказ о его подвигах, сопровождавшийся поучениями, и, наконец, описание смерти, за которым обычно следовала похвала учителю. Часто рукопись заканчивалась предсказаниями — как жития Андрея Юродивого или Василия Нового. Для житийной литературы был характерен приподнятый, дидактический язык, как бы обращенный через головы слушателей ко всему миру. Очень странно, но я действительно нашел все эти черты в «Хулио Хуренито».

В предисловии, точно как в житии, ученик святого жалуется на свои слабые силы: «С величайшим волнением приступаю я к труду. Моя память смутилась и одряхла. Со страхом я думаю о том, что многие повествования и суждения Учителя навек утеряны для меня и мира. . .»

Так же, как житие, «Хулио Хуренито» написан с поучительной целью: «Для чего же Учитель приказал мне написать книгу его жизни?.. Не для скалистых мозгов, не для вершин, не для избранных пишу я, а для грядущих низовий, для перепаханной не этим плугом земли. . .»

Так же, как в любом житии, вслед за «подвигом» следует «поучение», обращенное не только к ученикам, а ко всему человечеству и подводящее к заключительному предсказанию» (В. Каверин. — Цит. по кн.: Каверин В. Вечерний день. М., 1982).

Итак, перед нами уже три, казалось бы, взаимоисключающих определения жанра этой книги: фельетон, кино-сценарий, житие. . . Однако при всей внешней несхожести и даже противоречивости этих определений есть в них нечто общее. В сущности, все авторы этих разноречивых суждений утверждают одно: «Хулио Хуренито» — не роман. В конце концов не так уж важно, что это такое: фельетон, сценарий или попытка реставрировать старинный жанр житийной литературы. Важно, что не роман.

В. Каверин, пускаясь в свои литературоведческие изыскания, отталкивался именно от этого тезиса:

«Можно ли считать «Хулио Хуренито» романом? — так начал он свое маленькое исследование. — Едва ли. Ведь именно этого опасался сам Эренбург. «Мне было бы весьма мучительно, — писал он, — если бы кто-нибудь воспринял эту книгу как роман, более или менее занимательный».

Для романа характерно ступенчатое, кольцевое или параллельное построение. А в книге Эренбурга нет ни того, ни другого, ни третьего. Может быть, это — огромный, растянувшийся на триста пятьдесят страниц фельетон? В самом деле: отправляясь от «малых» тем, Эренбург приходит к широким социальным явлениям. Беглость, разговорность, шутка, прикрывающая серьезную мысль, — именно так работают наши лучшие фельетонисты. . .»

Ссылка на суждение самого Эренбурга, мягко говоря, наивна. Во-первых, опасение, что его книгу могут принять за роман, высказывает не автор, а персонаж романа, которому автор по целому ряду причин, которых мы еще коснемся, дал свое имя («Один из вымышленных героев «Хуренито», его зовут Эренбургом. . .» — писал он четверть века спустя). А во-вторых, здесь перед нами — не что иное, как вполне традиционный, довольно часто применяемый литературный прием:

«. . . утверждение документальности — обычный литературный прием, который всего чаще выражается в замечаниях, что «если бы я писал роман, то герой сделал бы то-то и то-то, но так как я не пишу романа», и дальше роман продолжается. . .

Вообще такие указания на выпад из литературы обычно служат для мотивировки нового литературного приема» (Виктор Шкловский. О теории прозы. М., 1929).

Что же касается ссылки на теорию литературы, согласно которой роман должен иметь ступенчатое, кольцевое или параллельное построение, то она еще более наивна. Невольно вспоминается известное рассуждение Мопассана:

«. . . тот критик, который после *Манон Леско, Поля и Виргинии, Дон Кихота, Опасных связей, Вертера, Избирательного сродства, Клариссы Гарло, Эмиля, Кандида, Сен-Мара, Рене, Трех мушкетеров, Мопра, Отца Горю, Кузины Бетты, Коломбы, Красного и черного, Мадемуазель де Мопен, Собора Парижской богородицы, Саламбо, Госпожи Бовари, Адольфа, Господина де Камор, Западни, Сафо* и т. д. еще позволяет себе писать: «То — роман, а это — не роман», — кажется мне одаренным проницательностью, весьма похожей на некомпетентность. . . В самом деле, существуют ли правила, как писать роман, при несоблюдении которых произведение должно называться по-другому? Если «Дон Кихот» — роман, то роман ли «Западня»? Можно ли провести сравнение между «Избирательным сродством» Гёте, «Тремя мушкетерами» Дюма, «Госпожой Бовари» Флобера, «Господином де Камор» г-на О. Фейе и «Жерминалем» г-на Золя? Какое из этих произведений роман? Каковы эти пресловутые правила? Откуда они взялись? Кто их установил? По какому принципу, по чьему авторитету, по каким соображениям?»

Список, предложенный Мопассаном, можно продолжать до бесконечности. А если дополнить его такими названиями, как, скажем, «Кандид» Вольтера или «Восстание ангелов» и «Остров пингвинов» Франса, у нас отпадут последние сомнения: «Необычайные похождения Хулио Хуренито» — это, конечно, роман. И роман, опирающийся на давнюю и прочную литературную традицию.

Но так ли уж важен весь этот спор? Не все ли, в конце концов, равно, какое слово будет стоять под заголовком книги, обозначая наименование жанра, к которому эта книга принадлежит?

Неужели весь этот шум поднят только из-за того, что по какой-то там литературоведческой табели о рангах роман на иерархической лестнице жанров стоит несколь-

кими ступенями выше киносценария и целым лестничным маршем выше фельетона?

Нет, отнюдь не соображения престижа побуждают нас настаивать на том, что «Хулио Хуренито» — не фельетон и не киносценарий, а именно роман.

Да и не существует уже давно никакой иерархической лестницы жанров. Все это — дела давно минувших дней. Когда-то, скажем, трагедия считалась высоким жанром, а комедия — низким. Но кому нынче придет в голову утверждать, что «Сид» выше «Тартюфа», а Сумароков почтеннее Фонвизина? Чехов, уже создавший все свои шедевры, снискавшие ему прочную репутацию классика, мечтательно вздохнул: «Написать хороший водевиль и — умереть!» Его ничуть не смущало, что в глазах профессора Серебрякова водевиль стоит ниже повести или лирической драмы.

И все-таки слово «фельетон» в приложении к «Необычайным похождениям Хулио Хуренито» было несправедливо обидным.

Фельетон — недолговечен. Он порожден жгучей злобой дня и живет до тех пор, пока злоба эта не выветрилась, пока день не склонился к закату.

Называя «Хулио Хуренито» фельетоном, рецензенты предрекали ему короткий век бабочки-однодневки. И ошиблись.

4

Тут возникает такой простой вопрос: а почему, собственно, роман долговечнее фельетона? Почему политические статьи Тютчева, одного из умнейших и образованнейших людей своего века, спустя столетие невозможно читать? Потому что устарели, не выдержали испытания временем тютчевские идеи? Но уж какие такие особенные идеи, скажем, в «Трех мушкетерах» Дюма? А между тем этим романом зачитываются (и будут еще зачитываться) отнюдь не только подростки. (В неизменной любви к романам Дюма признавался Карл Маркс.)

Роман, повесть, трагедия, драма живут тем дольше, чем рельефнее и мощнее вылеплен художником открытый им человеческий характер, тип. Не случайно самыми прочными созданиями художественного гения человечества оказались «Дон Кихот» и «Гамлет». И не случайно многих высокоумных и глубокомысленных литературных персонажей, благополучно скончавшихся естественной

смертью, пережила пленительная, легкомысленная Мэрион Леско.

Каверин был прав, разглядев в конструкции эренбургского романа характерные черты житийной литературы. Перед нами действительно житие, построенное по классическим канонам этого древнего жанра. Но с одной немаловажной оговоркой. Тот, кого автор этого странного «жития» почтительно именуется своим Учителем (непрерменно с заглавной буквы), не только бесконечно далек от святости, — это человек, для которого в самом полном, буквальном смысле этого слова не существует и ничего святого. Это человек без морали (все равно какой — дурной или хорошей), без принципов, без убеждений. Когда жизнь опостылела ему настолько, что он решил умереть, это последнее обстоятельство даже чуть было не затруднило для него переход в лучший мир. Но, будучи человеком изобретательным, он быстро нашел выход:

«Мне окончательно все надоело. Но умереть, как это ни странно, довольно сложное предприятие. . . Для всякого другого это легко: достаточно иметь не соответствующие общепринятым убеждения. У меня же, как ты знаешь, никаких убеждений нет, и поэтому я выходил с веселой улыбкой из всех префектур, комендатур, чрезвычайок, контрразведок. За идеи я не могу умереть, остается одна надежда — сапоги. . .»

Нет, пожалуй, это все-таки не житие. Скорее — пародия на житие. Вернее даже — бурлеск: высоким «житийным» слогом рассказывается о похождениях кучки весьма сомнительных личностей, заведомых проходимцев, почтительно именуемых своим Учителем наглого циника — великого провокатора, как неоднократно аттестует его сам автор.

Об учениках Хулио Хуренито мы пока помолчим. А вот что касается самого Учителя, то, казалось бы, перед нами персонаж, особой новизной не отличающийся. У него — целая галерея предшественников. Начиная с гётевского Мефистофеля и с того, о ком было сказано, что «ничего во всей природе благословить он не хотел».

На самом деле, однако, Хулио Хуренито в эту галерею не вписывается. Он из нее решительно выпадает.

Что ни говори, а какие-то свои идеи, какие-то свои убеждения были и у Мефистофеля, и у лермонтовского демона, и у падших ангелов Франса. И даже мир, в котором царит булгаковский Воланд, тоже прочен и по-сво-

ему уютен. Это мир, в котором есть вечность. И рукописи не горят. И каждому будет дано по делам его. И не зря Воланд, этот старый софист, как не без оснований именует его Левий Матвей, так зло глумится над плоским неверием Иванушки Бездомного, решительно заявляющего, что и бога нет, и дьявола нет: «Что же это у вас, чего ни хватишься, — ничего нет!..»

С богом в мире булгаковского романа (в отличие от «Фауста», и «Демона», и «Восстания ангелов») дело обстоит не так просто. С дьяволом здесь все куда яснее. Дьявол занимает в романе Булгакова поистине центральное, главенствующее место. Сатана там правит бал. О реальности романа Булгакова это можно сказать и в прямом, и в переносном, метафорическом смысле. Воланд не просто управляет всеми событиями в этом мире. Он вносит в них смысл, разум, справедливость. «Все будет правильно, на этом построен мир», — говорит Воланд Маргарите. И он ее не обманывает.

В романе Эренбурга перед нами сразу, с самых первых его страниц, открывается принципиально иная картина:

«Дверь кафе раскрылась, и не спеша вошел весьма обыкновенный господин в котелке и в сером непромокаемом пальто. В «Ротонду» приходили исключительно иностранцы, художники и просто бродяги, люди наружности непотребной. Поэтому ни индеец с куриными перьями на голове, ни мой приятель, барабанщик мюзик-холла в песочном цилиндре, ни маленькая натурщица, мулатка в ярком кепи мужского покроя, — не вызывали никакого внимания посетителей. Но господин в котелке был такой диковиной, что вся «Ротонда» дрогнула, на минуту замолкла, а потом разразилась шепотом удивления и тревоги. Только я сразу постиг все. Действительно, стоило лишь внимательно взглянуть на пришельца, чтобы понять вполне определенное назначение и загадочного котелка и широкого пальто. Выше висков ясно выступали под кудрями крутые рожки, а пальто тщетно старалось прикрыть острый, приподнятый воинственно хвост...»

Я ждал быстрой расправы, насмешек, может быть, традиционных когтей, а может, проще, повелительного приглашения следовать за ним в «такси». Но мучитель проявлял редкую выдержку. Он сел за соседний столик и, даже не глядя на меня, развернул вечернюю газету... Этого пережить я не мог и вежливо, но в то же время взволнованно сказал ему:

— Вы напрасно ждете. Я готов. Вот мой паспорт, книжка со стихами, две фотографии, тело и душа. Мы ведь, очевидно, поедем в автомобиле?..

В ответ на мои маловнятные речи Хулио Хуренито не растерялся, не позвал лакея, не ушел — нет, тихо, глядя мне в глаза, он промолвил:

— Я знаю, за кого вы меня принимаете. Но его нет.

Слова эти, не слишком отличавшиеся от обычных наставлений лечившего меня доктора по нервным болезням, тем не менее показались мне откровением — и дивным и гнусным. Все мое стройное здание рушилось, ибо вне черта были немислимы и «Ротонда», и я, и где-то существовавшее добро. Я почувствовал, что погибаю, и схватился за последний спасательный круг:

— Но хвост, хвост?..

Хуренито усмехнулся:

— И хвоста нет... .

Я не мог вынести и тихо застонал, глядя с последней надеждой на подобранный влево хвост. Тогда Хуренито, расстегнув пальто, вытащил из бокового кармана брюк длинную голландскую трубку, хорошо обкуренную. Больше надеяться было не на что, ибо хвоста не стало. Кроме того, он снял котелок, и воображаемые рога оказались лишь жесткими густыми завитками волос, как у негра. В томлении я глядел на невольного обманщика, а Хуренито спокойно раскуривал свою трубку.

Я отнюдь не радовался тому, что моего врага нет, что он — лишь моя нелепая выдумка. Наоборот, вместе с чертом исчез весь уют, пусть ада, но все же жилого, понятного, ощутимого. Желая обрести хоть какую-либо опору, я спросил Хуренито:

— Хорошо, предположим, что его нет. Но хоть что-нибудь существует?..

Хуренито снова усмехнулся, показав зубы, столь ровные и белые, что мне вспомнилась картина в трамваях «Употребляйте только Донтоль», и вежливо, почти виновато ответил:

— Нет».

В старых европейских (и русских тоже) романах время действия обычно датировалось приблизительно. Роман обычно начинался как-нибудь так:

«Ранним утром лета 18... года». Не только день, месяц, год, но даже десятилетие большого значения не имели.

А вот как начинается «Хулио Хуренито»:

«26 марта 1913 года я сидел, как всегда, в кафе...»

Можно, конечно, предположить, что эта педантичная скрупулезность, эта нарочито подчеркнутая точность обозначения того исторического дня, когда состоялось знакомство «русского поэта Ильи Эренбурга» с Хулио Хуренито, призвана подчеркнуть достоверность рассказа, создать, так сказать, иллюзию документальности. Такое предположение и в самом деле не лишено оснований. Но есть в этой точной дате и другой, более важный смысл.

Начало действия эренбурговского романа не случайно отнесено к тому времени, когда, как это потом сформулирует Анна Ахматова, начинался «не календарный — и а с т о я щ и й Двадцатый Век».

Но Ахматова нашла эту свою чеканную формулу гораздо позже: после Освенцима и Майданека, после разгрома и краха фашизма, в преддверии уже совсем новой, атомной эры.

В то время, когда Эренбург писал своего «Хуренито», XX век, конечно, уже успел показать свои зубы. Да и раньше, еще до первой мировой войны, Александр Блок уже предрек своим современникам «неслыханные перемены, невиданные мятежи».

Но истинный масштаб этих перемен стал ясен лишь много лет спустя.

Сверстник Эренбурга Осип Мандельштам назвал людей своего поколения «потерпевшими крушение выходцами девятнадцатого века, волею судеб заброшенными на новый исторический материк». Один из самых проницательных и чутких художников своего времени, он раньше многих почувствовал, что «выходцам девятнадцатого века» предстоит жить в совершенно новом, неведомом мире, совсем для них не приспособленном. Но он все-таки надеялся, что этот «новый исторический материк» им удастся обжить. Он верил, что «выходцам девятнадцатого века» удастся не то что приспособиться к этому новому веку, а, наоборот, приспособить его к себе, к своим (то есть, по его понятиям, вечным) представлениям о смысле и ценности жизни.

У Эренбурга сразу не было на этот счет никаких иллюзий. Он очень рано почувствовал, что из жизни очень многих людей уходит, почти уже совсем ушло главное — то, что давало ей смысл, третье измерение, глубину. Рухнула вера не только в бога и дьявола — эти вечные координаты добра и зла, — но и другая вера, совсем недавно родившаяся, но оказавшаяся, увы, такой же фикцией.

Названия у этой веры были разные. Одни называли ее Историей, другие Прогрессом, третьи Культурой, четвертые (как Мандельштам) «телеологическим теплом», пятые еще как-нибудь. Суть дела от этого не менялась. Важно, что эта новая вера оказалась столь же непрочной, как и та, прежняя.

«Мы во многое верили, — писал в середине 20-х годов Эренбург, — верили долго и крепко, хотя бы и в бога пастухов и инквизиторов, который сделал из воды вино, а из крови воду, в прогресс, в искусство, в любые очки, в любую пробирку, в любой камешек музея... Мы умилялись то перед эстетикой небоскребов, то перед открытием новой сыворотки. Мы верили, что все идет к лучшему. Мы до хрипоты спорили, постановляли, читали стихи и сравнивали различные конституции. У нас были тогда стоячие воротнички и стойкие души. А потом?.. А потом мы лежали в жиже окопов и вместо масленичных масок примеряли противогазы. Мы кололи штыками, добывали пшено, дрожали от сыпняка или от «испанки»... Мы узнали, что война пахнет калом и газетной краской, а мир йодоформом и тюрьмой. Тогда — простите нас, мы только слабые люди, несчастное поколение, случайно затерявшееся среди исторических дат, — тогда мы вовсе перестали верить».

Но «Хуренито» — не просто свидетельство разочарования автора в прогрессе, не просто результат утраченной им веры в культуру, «в искусство, в любые очки, в любую пробирку, в любой камешек музея». «Великое открытие», осенившее Учителя 17 сентября 1912 года (как видите, тут тоже — точная дата), заключалось в том, что культура — не просто фикция, но — величайшее зло.

Первый вывод, сделанный им из этого открытия, был довольно банален: если культура — зло, следовательно, с ней надлежит бороться. Но следующий шаг, сделанный им на этом пути, привел его уже к более радикальной идее: да, наша цивилизация — несомненное, безусловное зло. Но бороться с нею не только бессмысленно, но и просто не нужно, ибо природа ее такова, что она несет свою гибель в себе самой.

Независимо от того, справедливо это утверждение или ошибочно, следует признать, что это была отнюдь не банальная и по-настоящему серьезная мысль. Во всяком случае, именно она оказалась тем бродильным началом, теми дрожжами, на которых взошли все мрачные пророчества, которыми полна эта книга.

Иные из этих пророчеств были достаточно просты. Но и они поражают. Не столько даже тем, что полностью подтвердились дальнейшим развитием событий, сколько своей потрясающей конкретностью.

«— Чтобы не забыть, я заготовлю текст приглашений, а ты, Алексей Спиридонович, снесешь их завтра в типографию «Унион».

Пять минут спустя он показал нам следующее:

*В недалеком будущем
состоится торжественные сеансы*

**УНИЧТОЖЕНИЯ ИУДЕЙСКОГО ПЛЕМЕНИ
В БУДАПЕШТЕ, КИЕВЕ, ЯФФЕ, АЛЖИРЕ**

и во многих иных местах.

*В программу войдут, кроме
излюбленных уважаемой публикой традиционных*

ПОГРОМОВ,

*также реставрирование в духе эпохи: сожжение иудеев,
закапывание их живьем в землю, опрыскивание полей
иудейской кровью и новые приемы, как-то: «эвакуация»,
«очистка от подозрительных элементов» и пр., и пр.*

— Учитель! — воскликнул в ужасе Алексей Спиридонович. — Это невысказано! Двадцатый век — и такая гнусность! Как я могу отнести это в «Унион» — я, читавший Мережковского?

— Напрасно ты думаешь, что сие несовместимо. Очень скоро, может быть, через два года, может быть, через пять лет, ты убедишься в обратном. Двадцатый век окажется очень веселым и легкомысленным, а читатели Мережковского — самыми страстными посетителями этих сеансов! Видишь ли, болезни человечества не детская корь, а старые, закоренелые приступы подагры. У него имеются некоторые привычки по части лечения... Где уж на старости лет отвыкать!»

Повторю еще раз: поразительно не то, что пророчество это сбылось. Застарелые болезни человечества действительно трудно излечимы. Поразительно, что предсказания эти сбылись даже в деталях. Были и «эвакуации», и «депортации», и «очистка от подозрительных эле-

ментов», и многое другое¹. Разве только место читателей Мережковского заняли читатели Ницше, Гауптмана, Гамсуна и Габриеля Д'Аннунцио. Впрочем, читатели Мережковского тоже были там не в последних рядах. Да и сам Мережковский не побрезговал нанести почтительный визит одному из главных устроителей этих «сеансов» — сеньору Бенито Муссолини, пытаясь (кажется, впрочем, безуспешно) выклянчить у него пенсию.

В пророчествах, которыми изобилует эта книга, поражает именно их удивительная конкретность. Вот, например, один из учеников Хулио Хуренито мистер Куль, пожелав соблазнить девушку, влюбленную в молодого человека, проигравшего в карты 1800 франков, шлет ей письмо с предложением явиться в кафе «Ройяль», кабинет № 8, где она немедленно получит эту сумму. Движимая самоотверженным желанием любой ценой спасти своего жениха, девушка принимает это гнусное предложение. Мистер Куль добывается своего и тотчас вручает ей чек на 1800 франков, на обороте которого своим четким, каллиграфическим почерком пишет: «Любовь покрывает всё».

Дабы утешить бедняков, страдающих от недостатка еды и одежды, тот же мистер Куль распорядился над принадлежащими ему булочными вывешивать огненные круги с надписями: «Не хлебом единым сыт человек», а над магазинами готового платья: «Царство Божие внутри нас».

Разве не предвосхищают эти изречения мистера Куля нагло циничные плакаты на воротах гитлеровских концлагерей: «Труд делает свободным!»

Но это все — мелочи в сравнении с прорицанием, относящимся к планам мистера Куля на будущее:

«Неудовлетворенный деятельностью идеологической и филантропической, Учитель решил приступить к практической работе. Прежде всего он вернулся к своим химическим изысканиям. С исключительным терпением и настойчивостью стремился он найти различные, доселе не использованные способы умерщвления людей. Удушающие газы и насосы с пылающей жидкостью, о которых он писал в 1913 году, казались ему детской забавой. Он воз-

¹ Даже закапывание живьем в землю. Очевидцы рассказывали, что в местечке Златополь на Украине после расстрела нацистами местных евреев, среди которых были родные дед и бабка автора этих строк, на месте захоронения тел расстрелянных несколько суток шевелилась земля.

лагал все свои надежды на известные эффекты лучей, волн электричества и на радий. . . Аппараты свои он изготовил и. . . оставил на сохранение мистеру Кулю. Когда, год спустя, он захотел наконец их использовать, мистер Куль начал всячески оттягивать дело, уверяя, что отвез аппараты в Америку, а поручить привезти их никому нельзя. . . Я полагал, что мистер Куль руководится при этом соображениями финансового характера, но как-то он признался, что немцев можно добить французскими штыками, а фокусы Хуренито лучше оставить впрок для японцев. Впоследствии обстоятельства сложились так, что Учитель не вспоминал никогда об этом изобретении, но во всяком случае — я знаю это доподлинно — аппараты и объяснительные записки находятся сейчас в руках мистера Куля».

Что касается радия, ядерного распада и прочего — эта идея уже и в те времена, вероятно, носилась в воздухе (хотя даже многим физикам казалась еще весьма далекой от реальности). Обладая известной проницательностью, можно было даже сообразить, что изобретение такого рода, коли уж оно будет создано, непременно попадет в руки «мистера Куля». Но что «мистер Куль» сочтет целесообразным «оставить его впрок для японцев», — согласитесь, это уже не простое предвидение, а самое настоящее пророчество.

А вот еще одно пророчество, поражающее своей ужасающей конкретностью:

«. . . Шмидт сказал, что в его распоряжении имеется восемнадцать минут, которые он охотно посвятит беседе с нами. Учитель заинтересовался его очередными занятиями.

— Они очень сложны, — ответил Шмидт. — Война приняла несколько иной характер, нежели я предполагал раньше. Совершенно ясно, что завоевать всю Европу и привести ее в порядок нам сразу не удастся. Тогда переходные задачи: колонизовать Россию, разрушить как можно основательнее Францию и Англию, чтобы потом легче было бы их организовать. . .

— Это варварство! — закричал Алексей Спиридонович. . .

— Вы думаете, что мне, что всем нам, немцам, приятно убивать? Уверяю вас, что пить пиво или этот коньяк, ходить на концерт или даже к моей старой знакомой фрау Хазэ гораздо приятнее. Убивать — это неприятная необходимость. . . Но выбора нет. . . Убить для блага челове-

чества одного умалишенного старика и десять миллионов — различие лишь арифметическое. А убить необходимо. . .»

Напоминаю: это было написано в 1921 году, то есть за 12 лет до прихода к власти Гитлера, за 18 лет до начала второй мировой войны и почти за сорок лет до суда над Эйхманом, который трогательно дарил каждый год своей супруге в день их свадьбы букет ее любимых цветов (на чем и попался) и вообще был в высшей степени добродетельным и высокопорядочным господином, что, однако, не помешало ему разработать план и осуществить на практике уничтожение шести миллионов людей, среди которых были женщины, старики и маленькие дети.

Напоминаю также, что герр Шмидт, произносящий все эти поразительные речи об уничтожении миллионов ни в чем не повинных людей, несколькими главами раньше привлек к себе внимание Хулио Хуренито тем, что демонстративно вытоптал клумбу, на которой росли первые мартовские гнацинты. Свой странный поступок он объяснил так:

«— Я протестовал против дикой системы общественного хозяйства. В саду я встретил фрау Мюллер, вдову рабочего-каменотеса. В прошлом году она стирала мне белье по дешевому тарифу. Она спросила меня — не знаю ли я для нее работы, так как после смерти мужа ей приходится очень плохо. У фрау Мюллер грудной ребенок, и она не может найти себе места. Она сказала мне также, что ей пришлось заложить одеяло и что у нее вследствие недостаточного питания пропадает молоко. После этого я поглядел на цветники общественного сада. На их содержание уходят большие суммы, а сын фрау Мюллер. . . может умереть от отсутствия молока. . . Я вытоптал цветы. . . чтобы обратить внимание общества, прессы и правительства на эти позорные противоречия!»

Человек, обеспокоенный тем, что один младенец может умереть от отсутствия молока, спустя довольно короткое время готов стать убийцей миллионов людей, в том числе и младенцев. Казалось бы, ситуация не слишком правдоподобная. . .

Юрий Тынянов, на статью которого о «Хулио Хуренито» я уже ссылался, довольно ядовито отозвался о столь резких идейных и нравственных метаморфозах, происходящих с эренбургскими героями.

«Герои романа, — писал он, — могли бы протестовать против жестокого обращения: так, например, Виктор

Брандево, племянник французского президента, в конце одной главы, смотря из танка стеклянными глазами, зазевался — и автор через несколько глав сделал его монахом, а еще через несколько глав — анархистом. И герои могли бы резонно возразить, что если из них вынута психология, то это не значит, что их действия могут быть ничем не мотивированы» (Юрий Тынянов. Литературное сегодня. — «Русский современник», 1924, № 1).

Тут напрашивается сразу несколько возражений.

6

Начнем с того, что такие удивительные метаморфозы предлагала автору сама жизнь.

Вот, например, Константин Бальмонт, демонстративно провозглашавший:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу, спеша.
Мое единое отечество —
Моя пустынная душа.

В 1902 году его эстетическое (да и жизненное) кредо звучало так:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко. Видите: плыву.
И зову мечтателей... Вас я не зову!

Но вот грянул 1905 год, и Бальмонт презрительно отвернулся от тех, кого еще так недавно звал за собою. Теперь у него совсем другие идеалы и другие кумиры:

Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих,
Тот играет в бесчестно-двойную игру, —

громогласно объявляет он.

И так же самозабвенно и пылко, как некогда прославлял «только мимолетности», славит восставших рабочих:

Рабочий, только на тебя
Надежда всей России,

Тяжелый молот пал, дробя
Оплоты крепостные.
Тот молот — твой. Пою тебя
Во имя всей России!

Сам Бальмонт — надо отдать ему справедливость — ощущал некоторую легковесность этого своего внезапного поворота на сто восемьдесят градусов. Во всяком случае, он счел нужным особо отметить это обстоятельство в одном из своих стихотворений:

Был я занят сам собой,
Что ж — я это не таю.
Час прошел. Вот — час другой.
Преодо мною вал морской,
О рабочий, я с тобой,
Бурю я твою — пою.

Известная логика в этой его позиции все же была: он ведь певец «мимолетностей», а теперь настала другая, новая «мимолетность» («Час прошел. Вот — час другой»). В самом деле: какой спрос с человека, который сам говорит о себе, что он — «только облачко»?

И все-таки, что ни говори, этот внезапный переход маститого декадента в лагерь «сознательных смелых рабочих» выглядел не слишком убедительно.

Но вот другой, куда более серьезный пример.

Валерий Брюсов, декадент и мистик, уверявший, что «все в жизни лишь средство для звонко-певучих стихов».

В 1907 году он писал:

«Декадентов единит не стиль, но сходство и сродство мировоззрений. То мировоззрение, которое дорого всем декадентам, уже достаточно выяснено: это — крайний индивидуализм» («Весы», 1907, № 9).

А в 1914 году он вдруг нежданно-негаданно стал прославлять имперские притязания царской России на проливы и Константинополь:

Неужели вы близки, к исполнению близки,
Мечты моей юности, и в древний Царьград,
Там, где дремлют гаремы, где грустят одалиски,
Войдут легионы европейских солдат.

Во время первой русской революции он возмущался: «Требовать, чтобы все искусство служило общественным движениям, все равно, что требовать, чтобы вся ткацкая промышленность только и делала, что приготовляла материю для красных флагов. У искусства есть своя об-

ласть — тайны человеческого духа» («Искусство», 1905, № 8). Тот же взгляд Брюсов отстаивал и в статье «Свобода слова». («Весы», 1905, № 11). Это была прямая полемика с работой В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

А в 1920 году Брюсов вступил в Коммунистическую партию и лично возглавил отдел Наркомпроса, занимавшийся организацией всех видов и форм художественного творчества.

Эти резкие повороты и зигзаги поражали многих. Но не Эренбурга:

«Задолго до наших дней он начал работать над электрификацией российской «изящной словесности»... Он неутомим, и не о таких ли людях думал Блок, называя Русь «новой Америкой»?..

Брюсов как-то сказал мне, что он работает над своими стихами каждый день в определенные часы, правильно и регулярно. Он гордится этим, как победой над темной стихией души. Изобретатель машины, действующей безошибочно во всякое время и при всякой температуре...

Я не забуду его, уже седого, но по-прежнему сухого и неуступчивого в канцелярии «Лито» (Литературного Отдела НКП). На стенках висели сложные схемы организации российской поэзии — квадратики, исходящие из кругов и передающие свои токи мелким пирамидам. Стучали машинки, множа «исходящие», списки, отчеты, сметы, и, наконец-то, систематизированные стихи» (Илья Эренбург. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922).

Я полагаю, что именно эта удивительная метаморфоза Брюсова послужила первоосновой точно такой же метаморфозы одного из героев «Хулио Хуренито», сперва скромного штутгартского студента, затем генерала кайзеровской армии, а вскоре — угрюмого спартаковца в заплятанном пиджаке, убежденного, истового приверженца Третьего Интернационала, всей душой отдавшегося строительству жизни, организованной на новых, разумных началах:

«...мы отправились к нему в его рабочий кабинет. На стенах висели схемы, сложные и диковинные... Белые квадраты расходились в зеленые пирамиды, эти передавали токи красным кругам, круги преобразались в ромбы... Стучащие машинки, секретарь, беспрестанно приносящий бумаги на подпись, очередь посетителей в приемной — говорили о том, что это не детское сумасбродство, а гигантская мастерская, где строится новый мир».

Как видите, тут не просто сходство, а почти дословное совпадение.

Говоря, что из героев Эренбурга «вынута психология», Тынянов был, возможно, и не совсем неправ. Но, утверждая, что действия и поступки их «ничем не мотивированы», он явно заблуждался. Другое дело, что мотивировки эти — если мерить их привычными мерками психологического романа — могут показаться чрезмерно простыми, даже примитивными. Но «Хулио Хуренито» — не психологический роман. У него совсем другая родословная. Не зря один из самых проникательных его критиков — Виктор Шкловский — заметил: «Роман развертывается по «Кандиду» Вольтера...» (В. Шкловский. Зоо, или Письма не о любви. Л., 1924). И не зря Евгений Замятин, говоря о достоинствах и недостатках этой книги, помянул Анатоля Франса.

В основе «Хулио Хуренито» лежит не драма человеческих характеров, а драма идей.

Впрочем, на этот счет было высказано однажды другое мнение. И высказано оно было человеком, к голосу которого нельзя не прислушаться.

В письме к Марине Цветаевой, написанном вскоре после появления его первого романа, Эренбург обронил такую знаменательную фразу: «Хуренито — не идеи, а лирика».

7

Говоря о тех поразительных превращениях, которые претерпевают на наших глазах эренбургские герои, мы уже отметили, что столь же резкими метаморфозами были отмечены судьбы некоторых его современников. Но, пожалуй, в самую первую очередь это следовало бы сказать о судьбе самого Эренбурга.

Меньше всего она напоминала прямую линию. Это были сплошные «петли» и «зигзаги».

Илья Григорьевич Эренбург родился 27 (по старому стилю 14-го) января 1891 года. Когда началась первая русская революция, ему было 14 лет. В декабре 1905 года, во время вооруженного восстания московских рабочих, он убежал из дому, помогал строить баррикады. В 1906-м вступил в гимназическую организацию РСДРП. Из гимназии его выгнали, а вскоре состоялось его настоящее «боевое крещение»: первый арест. Сидел восемь месяцев в разных местах, в том числе в знаменитой мос-

ковской Бутырке. Выпустили под залог, выдали так называемое «проходное свидетельство». Долго скитался по России, но в конце концов вынужден был эмигрировать (1909 г.). Возвращение на Родину грозило двумя годами тюрьмы и «вечным поселением». В Париже он сперва вел обычную жизнь политического эмигранта. Побывал у Ленина на тихой улочке Мари-Роз: у него были русские адреса для рассылки газеты. 12 лет спустя, прочитав «Хулио Хуренито», Ленин догадался, что автор этой понравившейся ему книги — тот самый мальчик, который некогда в Париже, смущаясь, рассказывал ему о положении в Полтаве. Он даже припомнил его партийную кличку — «Илья Лохматый».

Год спустя (1910) Эренбург выпустил свою первую книгу стихов. На титульном листе стояло напыщенное посвящение: «Туберозам». Раскрыв ее наугад, можно было прочесть что-нибудь такое:

Сквозь темную вуаль струился молчаливо
Чуть пролитых духов тяжелый фимпам,
И розовый сосуд Вы двинули лениво,
Чтоб дать особый блеск изысканным ногтям...

Остальные стихи были в том же роде. Ни одно из них даже не намекало на то, что всего лишь каких-нибудь два года назад автор их таскал прокламации, штудировал третий том «Капитала», валялся, избитый полицейскими, на загаженном кровью и блевотиной полу Басманной части.

Года два спустя он писал уже совсем другие стихи: подчеркнуто антиэстетичные, избыточные грубыми натуралистическими подробностями, рассчитанно неаппетитными деталями.

Кстати, именно это побудило царскую цензуру запретить к изданию его книгу «Будни». Вот выписка из заключения цензора:

«Воспетый автором на 20-й нenum. странице «Канализационный обоз» в значительной степени напоминает своеобразную музу г. Эренбурга, поскольку она проявляется в этом собрании его стихов; выписываю несколько мест. В стихотворении «Полдень» автор обращается к Парижу: «Париж, обжора, ешь и чавкай, набей получше свой живот, и раствори в вонючей Сене наследье полдня — блуд и лень, остатки грязных испражнений и все, что ты вобрал за день!»... В стихотворении «В почном баре» автор жалеет проститутку, оставшуюся без

кавалера: «И глумливо струю нечистот в это, все же прекрасное тело уж сегодня никто не вольет!» На следующей странице беременная женщина только «ждет желанного конца, чтоб снова ночью похотливой найти слюнявого самца...». Изложенное выше вынуждает меня во всяком случае представить о книжке на усмотрение Комитета...

И. О. Цензора Генц.

(Резолюция) Запретить.

Пред. Гр. А. Муравьев¹.

Даже по этому цензорскому отчету видно, как далеко шагнул автор всего лишь за какой-нибудь год, как далеко ушел он от недавних своих художественных идеалов.

Но вот стихи, написанные (и опубликованные) год спустя:

Когда я большую собаку глажу
и чую на руке язык ее горячий и влажный,
за собакой, что меня робко лижет,
я Тебя, Господи, вижу.

В это время он увлекся средневековьем, попал под влияние католического поэта Франсиса Жамма. Предполагал даже принять католичество и отправиться в бенедиктинский монастырь. Сообщая об этом в своей автобиографии, написанной в 1926 году, скупно оборвал: «Говорить об этом трудно. Не совершилось».

Следующий «моментальный снимок» русского поэта Ильи Эренбурга относится к 1916 году. Он сделан известным в то время поэтом и критиком Максимилианом Волошиным:

«Я не могу себе представить Монпарнас без фигуры Эренбурга. Его внешний облик как нельзя более подходит к общему характеру духовного запустения. С болезненным, плохо выбритым лицом, с большими, нависшими, неуловимо косящими глазами, отяжелелыми семитическими губами, с очень длинными и очень прямыми волосами, свисающими несуразными космами, в широкополой фетровой шляпе, стоящей торчком, как средневековый колпак, сгорбленный, с плечами и ногами, ввернутыми внутрь, в синей куртке, посыпанной пылью, перхотью и табачным пеплом, имеющий вид человека,

¹ Центральный государственный исторический архив в Ленинграде, ф. 779, оп. 4, ед. хр. 324, л. 39.

«которым только что вымыли пол», Эренбург настолько «левобережен» и «монпарнасен», что одно его появление в других кварталах Парижа вызывает смуту и волнение прохожих...» («Речь», 1916, 30.X).

В это время он писал свою знаменитую книгу «Стихи о канунах», исполненную жутких, апокалиптических прорицаний.

В 1917 году, при первых же вестях о совершившейся в России революции, Эренбург возвращается на Родину и, вопреки всем ожиданиям, издает тоненькую книжку лирических стихов «Молитва о России», в которой горько оплакивает гибнущую, тонущую в океане разбушевавшихся народных страстей, благостную, богомольную «святую Русь»:

Эх, настало время разгуляться,
Позабыть про давнюю печаль!
Резолюцию, декларацию
Жарь!
Послужи-ка нам, красавица!
Что, не нравится?
Приласкаем, мимо не пройдем —
Можно и прикладом,
Можно и штыком! ..
Да завоем во мгле
От этой, от вольной воли! ..
О нашей родимой земле
Миром Господу помолимся... .

Смысловой и эмоциональной кульминацией стихотворения является строка: «Да завоем во мгле от этой, от вольной воли. . .» Было бы по меньшей мере наивно услышать в ней неприязнь автора к социальным свободам, к освобождению трудящихся из-под ига царизма. «Вольная воля», от которой человеку хочется «завыть», — это свобода от каких бы то ни было нравственных запретов, свобода от силы тяготения нравственного закона, управляющего человеческой душой. Это безраздельное торжество смердяковского «Все дозволено!».

Герои «Двенадцати» Блока, как мы помним, тоже воем воют «от этой, от вольной воли»: «Эх, эх, без креста!», «Ох ты, горе горькое! Скука скучная, смертная!», «Уж я семечки полушу, полушу... Уж я ножичком полосну, полосну! ..», «Упокой, господи, душу рабы твоея... Скучно!..»

При сопоставлении «Молитвы о России» с «Двенадцатью» еще больше поражает совпадение самого образного строя: интонаций, ритмов, лексики. Это совпадение

так разительно, что невольно возникает мысль о прямом и непосредственном влиянии. Однако ни о каком влиянии тут не может быть и речи: «Молитва о России» была написана осенью 1917 года (сентябрь — ноябрь), лишь несколько стихотворений датировано декабрем 1917 года. Поэма «Двенадцать», как известно, была написана в январе 1918 года.

Эренбург инстинктивно шел тем же путем, что и Блок. Как и Блок, он стремился вобрать в свой стих напевы и ритмы частушек, революционных песен, политических лозунгов и политического жаргона эпохи, смешанного с евангельскими текстами и площадными, ходовыми уличными словечками, — и с помощью этой сложной мозаики передать то, что мерещилось ему сквозь угар и выюгу разрухи и начинающейся гражданской войны:

«Сучьи дети! Всех перебьем! . . .»

«Ставь пулеметы! . . . Жарь! . . .»

«Это есть наш последний
И решительный бой! . . .»

«Да придет Царствие Твое! . . .»

«Да здравствует Циммервальд! . . .»

Увиденное и запечатленное Эренбургом в его отрывочных, сбивчивых, неровных стихах было очень похоже на то, что увидел и гениально запечатлел в своей поэме Блок. Но Блок сквозь эту черно-белую выюгу, сквозь снежную заметь отчетливо видел свет надежды. Эренбург не видел ничего, кроме выюги и снежной замети.

Для Блока революционная разруха была первозданным хаосом, в котором začínалось нечто новое и великое. Для Эренбурга этот хаос означал конец.

Точности ради следует отметить, что и у него картины безысходной гибели иногда заключались благолепными видениями, долженствующими символизировать надежду на светлый исход. Но эти строки так резко контрастировали с предыдущими своей художественной немощью, что их можно было просто не принимать во внимание:

Да восстанет золотое солнце,
Церкви белые, главы голубые,
Русь богомольная!
О России
Миром Господу помолимся! . . .

Сусальная благость подобных строк и крайняя их художественная неубедительность с несомненностью свидетельствовали, что в сердце автора уже не оставалось надежд на то, что «Русь богомольная» когда-либо восстанет из праха.

Плач его над могилой звучал куда искреннее:

Что же! прыгай да пой по-повому,
И шуми, и грозись, и стреляй! . .
Лихая ты! непутевая!
Родная моя! прощай!
«Все! всем! Воззваше.
Спасайте! Стреляйте! Вперед!»
Закроют глаза пятаками,
И ветер один пропоет:
«Вечная память!»
Придут другие, чужие,
Над твоей посмеются судьбой.
Нет, не могу! Россия!
Умереть бы только с тобой! . .

И вот, наконец, еще один «моментальный снимок», относящийся уже к 1921 году. Он сделан самим Эренбургом.

«. . . Защищаю конструктивизм. Во что бы то ни стало хочу быть человеком своего времени. Отрицаю абсолютные истины. Пишу об эстетике подъемных кранов. Когда становится невтерпеж, отдыхаю душой на Чаплине и Пастернаке. Мне говорят: «Циник». Я не возражаю. . .» (Илья Эренбург. Книга для взрослых. М., 1936).

«Хулио Хуренито» был написан в 1921 году. То есть именно в тот период его духовного развития, когда он «во что бы то ни стало хотел быть человеком своего времени». Вероятно, именно поэтому его насмешка остается такой же злой — даже становится особенно злой, когда она направлена на самого себя. Вернее, на того «себя», каким он был еще совсем недавно.

«Русский поэт Илья Эренбург», ставший первым учеником Хулио Хуренито, нарисован теми же сатирическими красками, изображен с тою же степенью злой иронии, с какой написаны другие ученики «великого провокатора» — мистер Куль, Карл Шмидт, мсье Дэле, Алексей Спиридонович Тишин. . .

Незадолго до смерти Эренбург написал сонет, который, пожалуй, стоит привести целиком:

Давно то было. Смутно помню лето,
Каналов высохших бродивший сок
И бархата спадающий кусок —
Разодранное мясо, Тинторетто.

С кого спадал? Не помню я сюжета,
Багров и ржав, как сгусток всех тревог
И всех страстей, валялся он у ног.
Я все забыл, но не забуду это.
Искусство тем и живо на века —
Одно пятно, стихов одна строка
Меняют жизнь, настраивают душу.
Они ничтожны — в этот век ракет
И непреложны — ими светел свет.
Все нарушал, искусства не нарушу.

Это было написано почти полвека спустя после «Хулио Хуренито». Но там, в первом своем романе, он не ограничивал себя никакими табу. Там он смело и весело глумился над всем. В том числе и над искусством.

«Обедая с мистером Кулем, который под влиянием старого Пуи расчувствовался и заявил Хуренито, что он больше всего на свете, даже больше долларов любит красоту и искусство, Учитель чистосердечно признался:

— А я предпочитаю эти свиные котлеты с горошком».

Тут, положим, еще можно предположить, что жало этой художественной сатиры направлено не столько на искусство, сколько на расчувствовавшегося мистера Куля, этого главного потребителя искусства в современном мире.

Возьмем в таком случае другой отрывок из «Различных суждений Учителя об искусстве». Ответ его на анкету одной из крупнейших парижских газет о возможностях и достижениях современной поэзии.

«Я находился, получив ваш вопрос, в сильном затруднении, — так начинает Хулио Хуренито, — не зная точно, что называется теперь словом «поэзия». Правда, мне попадаются в журналах среди статей, а порой даже целыми книгами напечатанные по особой типографской манере рассуждения о политике, о любви, о святости троны и о кофейном сервисе, с созвучными окончаниями или без таковых. Если вы называете именно эти странные изъяснения поэзией, то я ответить на ваш вопрос не могу. Я также не имею никакого суждения о ряде других занятий, как-то: о раскладывании пасьянсов или о чесании спины с помощью китайских ручек... Итак, повторяю... я не знал, как вам ответить на ваш с виду простой вопрос. Но мой юный друг Э., русский, с которым я поделился этими мыслями, сообщил мне о факте исключительном и в известном смысле уничтожающем

мон сомнения. Оказывается, что в России живет поэт (фамилию его я, к сожалению, не запомнил), который написал следующее стихотворение:

Хочу быть дерзким! Хочу быть смелым!
Хочу одежды с тебя сорвать!
Хочу упиться роскошным телом,
Хочу из груди венки свивать!

Э. утверждает, что, когда в городе Царицыне какой-то военный писарь продекламировал это четверостишие горничной, бывшей к роману с ним отнюдь не подготовленной, оно возымело столь решающее действие, что горничная сама начала поспешно расстегивать платье. Это важное сообщение показывает мне, что для поэзии в современности есть возможные дороги, и посему я могу ответить вам не только панихидными вздохами, но и словами надежды. . .»

Нетрудно заметить сходство, даже почти тождество этого взгляда на поэзию с известным рассуждением Смердякова:

«— Это чтобы стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? . . .»

Хуренито, правда, выражает приблизительно те же мысли с неизмеримо бóльшим изяществом.

Впрочем, и тут еще можно предположить, что жало художественной сатиры автора направлено не на поэзию как таковую, а на отдельных вполне конкретных поэтов. В частности, на Константина Бальмонта (это ему принадлежат злополучные строки: «Хочу быть дерзким! Хочу быть смелым! . . .»).

Однако с тою же злой иронией, с такой же откровенной насмешкой автор «Хулио Хуренито» рисует и свои собственные поэтические опыты. Добро бы еще речь шла о самых первых его стихотворных сборниках, из которых он уже успел вырасти, как вырастают дети из своих коротких штанишек. Но в том-то и дело, что зло и, главное, весело он глумился как раз над теми своими стихами, о которых сам спустя много лет отзывался без тени насмешки. А уж современники об этих его стихах отзывались даже восторженно. Например, книгу Эренбурга «Молитва о России» Волошин оценил так высоко, что не побоялся даже поставить ее рядом с написанной тогда же гениальной поэмой Блока «Двенадцать».

А вот в какой тональности говорит в «Хулио Хуренито» об этой, самой знаменитой своей стихотворной книге сам Эренбург:

«. . . все кругом начали плакать. Я сам плакать не умею (очевидно, какие-то железы не работают), но слезливых очень люблю. Пошла повсеместная панихида. Причем многие оплакивали то, чего раньше вовсе не замечали или, замечая, не одобряли: Леля — великодержавность, Сережа (с Михайловским) — церковь, гимназист Федя (младший брат) — промышленность и финансы. Это было все-таки делом, и, за отсутствием другого, я занялся оплакиванием.

Я вынимал будто луковицу — воспоминания давних лет: детскую веру, быт столовых с фикусами и закуской, миссию России по «Дневнику писателя», купола псковских церквушек, кафе «Бома» на Тверской, со сдобными булочками и с веселыми рассказами толстяка-писателя о псаломщике, вмещавшем в рот биллиардные шары, — слезы не текли, но я скулил честно и длительно, как пес в непогоду. . .»

Вообще-то говоря, ничего такого уж особенно паразитического тут нет. Давным-давно было замечено, что человечество смеясь расстается со своим прошлым. Очевидно, человек тоже. Как говорится, тому в истории мы тьму примеров слышим. Вот один из них.

Дело происходило в 1831 году. На парижской сцене с огромным успехом шла драма Дюма «Антони». Антони — байронический герой, загадочная, таинственная личность — возвращается в Париж после многолетнего путешествия. Его возлюбленная Адель замужем. Но она по-прежнему любит Антони. В порыве страсти она отдается отчаянному, готовому на все герою. Но — о ужас! — в передней раздаются грозные шаги внезапно возвратившегося мужа. Репутация бедной Адели висит на волоске. Тогда Антони, чтобы спасти честь своей несчастной возлюбленной, выхватывает кинжал, по рукоять вонзает его в грудь героини и, сделав гордый жест, торжественно объявляет вошедшему супругу: «Она мне отказала, и я убил ее!»

Рыданиями, воплями, овациями неизменно встречал эту сцену зрительный зал. Но. . . шли годы. Романтический пафос начал уже постепенно приедаться. И вот в один прекрасный день Бокаж — актер, игравший Антони, — вонзив, как полагалось, кинжал в грудь актрисы, игравшей роль его возлюбленной, не стал произносить

свою знаменитую реплику, а молча повернулся и ушел за кулисы. Публика замерла. Тогда с пола поднялась «убитая» Адель и, очаровательно улыбнувшись, объявила: «Я ему отказала, и он убил меня».

Громовой хохот зрительного зала ознаменовал последний час скончавшейся естественной смертью романтической драмы.

Илья Эренбург — автор романа «Хулио Хуренито» проделал с Ильей Эренбургом — автором «Стихов о канунах» и «Молитвы о России» нечто очень похожее на то, что французский актер Бокаж, исполнявший в 1831 году на сцене парижского театра роль Антони, проделал с писателем Александром Дюма.

Непонятно тут только одно: почему же в таком случае Эренбург обронил в письме к Цветаевой эту загадочную фразу: «Хуренито — не идеи, а лирика»?

Казалось бы, какая уж тут лирика! Скорее — буффонада...

8

Рисуя свой автопортрет 1921 года, Эренбург, как мы помним, писал: «Когда становится невтерпех, отдыхаю душой на Чаплине и Пастернаке. Мне говорят: «Циник». Я не возражаю...»

Нетрудно догадаться, что не возражал он совсем не потому, что был согласен с теми, кто называл его циником.

Последняя фраза бросает обратный свет на первую: «Во что бы то ни стало хочу быть человеком своего времени».

Хотеть-то он хотел. Но не больно легко это у него получалось.

«Отдыхаю душой на Чаплине и Пастернаке». Фраза тоже довольно многозначительная. Что касается Пастернака — тут все ясно. Даже мимолетная встреча с Пастернаком, сказал однажды Эренбург, вызывает «ощущение живого поэта, зубра, вымершего в Европе, большой совести, большой детскости». Но Чаплин? Почему, утратив веру в абсолютные истины, устав от эстетики небо-скребов и всем сердцем ощутив, как трудно стать «человеком своего времени», он испытывал потребность отдохнуть душой именно на Чаплине?

Я думаю, это объясняется просто. Герой Чаплина, маленький человек в котелке, с тросточкой, в рваных

перчатках, пытающийся сохранить человеческое достоинство в нечеловеческих обстоятельствах, — он ведь тоже «выходец девятнадцатого века, заброшенный на новый исторический материк». В фильмах Чаплина, как и в «Хулио Хуренито» Эренбурга, алогичность, бессмыслица происходящего — не частность, не «случайные черты», а самая суть жизни. Но маленький человек в котелке, не принимающий эту бессмыслицу, продолжающий жить так, как будто все потерявшие смысл атрибуты рухнувшего старого мира (даже котелок и перчатки) по-прежнему сохраняют свое значение, — этот маленький смешной человек, все его поведение в обстоятельствах, предложенных новым, «жестоковым» веком, не только комичное, но и трогательное, внушают надежду.

Что бы там ни говорил о себе Эренбург, по мироощущению своему он ведь тоже был человеком XIX века. И он был трижды прав, сказав о людях своего поколения: «Все мы напоминаем первые автомобили с их трогательным комизмом, эту карету, к которой приделали мотор». Поэтому-то и был так близок ему маленький герой Чаплина с его трогательным комизмом. Он узнавал в нем себя.

Ошибка критиков, заклеивших Эренбурга кличками циника и нигилиста, состояла в том, что они наивно поверили патетическим декларациям автора, объявившего «великого провокатора» Хулио Хуренито своим Учителем. Авторскую иронию они приняли за чистую монету. Хуренито был воспринят всеми как рупор авторских идей, благо он и в самом деле не слишком-то был похож на живого человека из плоти и крови.

В автобиографии, написанной в 1926 году, Эренбург заметил:

«В Бельгии написал «Хуренито». Это единственная моя книга «в сурьез»; кажется, ни критики, ни читатели, ни я сам, никто не может точно определить, где же в ней кончается усмешка» (Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. М., 1926).

Все сравнительно легко углядели усмешку автора, относящуюся к мистеру Кулю, Карлу Шмидту, мсье Дэле, Алексею Спиридоновичу Тишину и другим ученикам «великого провокатора». Более или менее ясно было, что эта усмешка в той же мере относится и к первому ученику Хулио Хуренито — «русскому поэту Илье Эренбургу». Но никому почему-то и в голову не пришло, что усмешка эта может относиться и к самому Учителю.

А между тем, только усвоив эту очевидную истину, мы поймем, почему Эренбург считал своего «Хулио Хуренито» лирикой.

Вспомним Блока, утверждавшего, что лирический поэт — это человек, одержимый одной «длинной фанатической мыслью». В романе Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито» это биеение одной «длинной фанатической мысли» прослушивается очень явственно. Карл Шмидт, мистер Куль, мсье Дэле, русский поэт Илья Эренбург, Эрколе Бамбучи, негр Айша, да и сам «великий провокатор» Хулио Хуренито. . . К этим персонажам эренбургского романа не следует относиться как к живым людям, встающим со страниц книги с той физической осязаемостью, с той убедительностью их «полуфантастической реальности», в которой Горький усматривал главное достоинство художественной прозы. К ним надо относиться так же, как мы относимся к перечислению деталей и подробностей окружающего мира в стихах Блока: ночь. . . улица. . . фонарь. . . аптека. . . Ведь мы же не требуем, чтобы эта «улица» была описана подробнее, не сетуем на то, что «ночь» изображена слишком бегло, а «фонарь» и «аптека» — едва намечены.

Персонажи Эренбурга — такие же аргументы в том длинном диалоге, который художник вел с самим собой, с жизнью, с эпохой. Это был именно диалог, бурный и страстный спор, а не глумливый иронический монолог, каким он всем показался.

Много лет спустя, вспоминая о тех временах, к которым относится действие его первого романа, Эренбург напишет:

«Недалеко от «Клозерн де лила» находилось крохотное кафе «Ротонда». О нем я писал; я даже выдумал, что встретился там с Хуренито. На самом деле я встретился там с отчаяньем» («Книга для взрослых»).

Эти слова — ключ к пониманию романа. Всеотрицающая ирония и — отчаяние. Вот два полюса, образующие магнитное поле, в пределах которого разворачиваются события, о которых рассказывается в «Необычайных похождениях Хулио Хуренито».

Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» населен людьми, не верящими в потустороннюю силу и не нуждающимися в ней. И хотя Воланд вносит в их хаотическое бытие смысл и даже некое торжество справедливости, появление Воланда и его свиты никого не радует. Напротив, оно знаменует всеобщее величайшее смятение.

В романе Эренбурга происходит нечто противоположное. Узнав, что тот, кого он принял за черта, на самом деле вовсе не черт, что чёрта как такового вообще не существует, герой приходит в отчаяние. И немудрено: будничный быт «Ротонды», описанный автором как чудовищная фантазмагория, естественно, представляется ему деталью одного из девяти кругов ада, и только в этом качестве может быть им осознан и признан как реальность:

«Рядом со мной пыхтел жирный испанец, совершенно нагишом, а на его коленях щебетала безгрудая костистая девушка, также голая, но в широкой шляпе, закрывающей лицо, и в золоченых туфельках. . .»

Услыхав, что никакого ада и никакого дьявола на самом деле не существует, герой раздражается истерическим воплем:

«— Но ведь на чем-нибудь все это держится? Кто-нибудь управляет этим испанцем? Смысл в нем есть? . . .»

Для него нет и тени сомнения в том, что лучше черт, дьявол, сатана, кто угодно, только не пустота. Самое страшное на свете — это ничто, нуль, хаос, бессмыслица.

Эренбурга приняли за провозвестника, апологета грандиозного краха всех былых представлений, всех ценностей старой культуры. На самом деле, однако, тут было другое. Проницательней многих и на этот раз оказался Виктор Шкловский, сказавший тогда об Эренбурге: «Из Савла он не стал Павлом. Он Павел Савлович. . .»

Ссылка на известную евангельскую историю про неистового гонителя христиан Савла, ставшего Павлом — страстным провозвестником учения Христа, давала понять, что ничто не ново под луною, что все происходящее в конечном счете лишь повторяет то, что уже было когда-то.

Может быть, так оно и есть. Но каждому новому поколению всегда кажется, что именно с ним случилось нечто неслыханное, небывалое. И надо признать, что XX век дал для такого самочувствия гораздо больше оснований, чем все предшествующие.

Это было время, когда мир действительно раскололся надвое. И трещина, как это бывает всегда в таких случаях, опять прошла через сердце поэта.

Сорок лет спустя после того, как был написан этот роман, Эренбург вспоминал:

«Я работал с утра до поздней ночи в маленькой комнате с окошком на море. «Хулио Хуренито» я написал за один месяц. . . Писать я не умел. В книге много ненужных эпизодов, она не обстругана, то и дело встречаются неуклюжие обороты. . .»

Это не было кокетством. О несовершенстве романа, о небрежной торопливости стиля этой книги говорили многие. Но странное дело! Самые пронизательные из критиков романа почему-то не ставили эту литературную неумелость Эренбурга ему в вину.

«Есть чей-то рассказ про одну молодую мать. Она так любила своего будущего ребенка, так хотела поскорее увидеть его, что, не дожидаясь девяти месяцев, — родила через шесть. Это случилось и с Эренбургом. Впрочем, может быть, здесь — просто инстинкт самосохранения: если бы «Хуренито» дозрел — у автора, вероятно, не хватило бы сил разродиться. Но и так — с не закрывшимся на темени родничком, кое-где еще не обросшей кожей — роман значителен и в русской литературе оригинален» (Евгений Замятин. Новая русская проза. — «Русское искусство», 1923, № 1).

Выходило как-то так, что неумелость автора, некоторая «недозрелость» его замысла — не столько даже дефект романа, сколько его достоинство. Во всяком случае, органическое его свойство, не будь которого, этот роман вообще не мог бы появиться на свет.

Виктор Шкловский выразился на этот счет даже еще определеннее. «В нем хорошо то, — писал он об Эренбурге времен «Хулио Хуренито», — что он не продолжает традиций великой русской литературы и предпочитает писать «плохие вещи» («Zoo, или Письма не о любви»).

Это уж вовсе странно.

Казалось бы, что хорошего может быть в том, что писатель принципиально предпочитает писать «плохие вещи»? И — более того! — почему естественное намерение «продолжать традиции великой русской литературы» вызывает у Шкловского иронию?

Чтобы объяснить смысл этого парадоксального замечания, сошлюсь на любопытное высказывание одного из самых оригинальных русских писателей XX века, сверстника Эренбурга, Михаила Зощенко. Рассуждая о тради-

циях русской литературы, вернее, о своих современниках, пытающихся продолжать эти традиции, он говорил, что почти все современные русские писатели не пишут, а дописывают. То есть как бы механически движутся по накатанной колее, проложенной классиками.

«Мне просто трудно, — писал он, — читать сейчас книги большинства современных писателей. Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды. Может быть, какому-нибудь современнику Пушкина так же трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы» (Михаил Зощенко. О себе, о критиках и о своей работе).

Речь шла не только о языке. Пожалуй, даже еще в большей мере, чем к языку, это относилось к тем жанровым канонам, которые в литературе XIX века считались классическими.

В той же заметке Зощенко писал:

«Вот в литературе существует так называемый «социальный заказ». Предполагаю, что заказ этот в настоящее время сделан неверно.

Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой.

Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь, общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель, — заказывают конечно же не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции.

Я взял подряд на этот заказ.

Я предполагаю, что не ошибся».

Жизнь показала, что он действительно не ошибся. Эренбург пошел тем же путем и тоже не ошибся. Он тоже не гнушался так называемой «неуважаемой» формой. Он прекрасно понимал, что литература должна продолжаться, что литературу будущего творят не те, кто старательно «дописывает» или «переписывает» классиков. (Об одном таком своем современнике, смолоду выбравшем для себя накатанный путь продолжения великих традиций, тот же Виктор Шкловский в одной из своих статей иронически заметил: «Видел фотографию Н. Сидит за письменным столом: справа бюст Толстого, слева — Чехова. Сидит, привыкает».)

Эренбург очень рано понял, всеї кожей, всем своим существом почувствовал, что новая жизнь требует новой литературы, новых форм, новых средств выражения. А главное — ему было что сказать про эту новую жизнь. Он намеревался сказать своему читателю нечто такое, о чем ни при какой погоде не прочтешь ни у каких классиков, какими бы великими они ни были. Вот почему многие романы тех, кому в 20-е годы критики дружно прочили славу «красных Толстых» и «красных Тургеневых» (в том числе и некоторые пухлые романы самого Эренбурга), пылятся на полках библиотек, а «Хулио Хуренито» — эта сделанная в «неуважаемой форме фельетона», наспех, за один месяц написанная книга — жив е т!

ВОССТАВШИЙ ИЗ ПЕПЛА

А муза и глохла и слеpla,
В земле истлевала зерном,
Чтоб снова, как Феникс из пепла,
В тумане восстать голубом.

Анна Ахматова

1

Вот какой забавный казус припомнился одному из друзей Николая Заболоцкого. Дело было в 1928 году, то есть за год до выхода в свет «Столбцов», первой книги поэта:

«Когда я познакомился с ним, это был розовощекий мальчик, только что вернувшийся из армии, мальчик, которому, как это часто бывает с молодыми поэтами, казалось, что он все начинает сначала. Я помню, как однажды он встретился у меня с Антокольским и как Антокольский, выслушав его стихи, сказал, что они похожи на стихи капитана Лебядкина. Заболоцкий не обиделся. Подумав, он сказал, что ценит Лебядкина выше многих современных поэтов»¹.

Этот дерзкий ответ был воспринят как естественная защитная реакция уязвленного юношеского самолюбия. Да и можно ли было отнестись иначе к столь экстравагантному заявлению? Не принимать же его всерьез!

¹ Каверин В. Счастье таланта. — В кн.: Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2-е, доп. М., 1984, с. 181. Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, воспоминания о Николае Заболоцком цитируются по этому изданию.

В сознание многих поколений русской интеллигенции имя капитана Лебядкина прочно вошло как синоним косноязычного, нелепого, беспомощного, невежественного и бездарного стихоплетства. Сказать о каких-нибудь стихах, что они похожи на стихи капитана Лебядкина, значило одним словом презрительно перечеркнуть и сами стихи, и их автора. Имя капитана Лебядкина стало не только синонимом убогого и жалкого графоманства, но и своего рода символом предельной удаленности от поэзии, символом антипоэтичности.

Чаще всего имя злополучного капитана сопрягалось в русской критике с именем Северянина.

«...Нельзя скрыть плачевной истины, — писал Александр Амфитеатров, — что из-под маски г. Игоря Северянина раздаются не всё шиллеровские звуки, а очень часто вдруг икнет или рыгнет кто-то, именно в роде пьяного подьячего:

Ты набухла ребенком! Ты — весенняя почка!
У меня вскоре будет златокудрая дочка.
Отчего же боишься ты познать материнство?
Плюй на все осужденья, как на подлое свиство!

Вот тебе и Шиллер! Скорее, не капитан ли Лебядкин! . . .»

Сходство с капитаном Лебядкиным казалось обвинением, не нуждающимся в комментариях, начисто исключающим возможность сколько-нибудь серьезного разговора о Северянине как о поэте. Помилуй бог! Какое отношение к поэзии может иметь человек, стихи которого вызывают подобные ассоциации! Причем речь идет постоянно не столько даже о форме выражения чувств (тоже достаточно примечательной), сколько о самих чувствах. Не может быть поэтом человек, который мыслит и чувствует в духе капитана Лебядкина.

Примерно в таком духе высказалась вся русская критика. Не все нападали на Северянина, не все его третировали. Кое-кто готов был даже за него вступиться. Но спор все время шел в одной плоскости.

— Капитан Лебядкин! — говорили одни.

— Ах, нет! Вовсе не капитан Лебядкин! Его душе знакомы истинно поэтические переживания!

«Признание и любовь придут к нему, конечно, в ту минуту, когда он оставит весь этот ажур парикмахерски прифранченных слов и найдет спокойный и честный язык для выражения нежных, наивных, прелестно грустных пе-

реживаний, какие знает его душа...» (А. Измайлов. — «Русское Слово», 1913, 16 мая).

Мысль, что можно остаться поэтом, сохраняя сходство с капитаном Лебядкиным, — такая мысль не приходила в голову ни хулителям Игоря Северянина, ни его защитникам.

Впрочем, одному человеку эта мысль не только пришла в голову, но и показалась заслуживающей самого пристального рассмотрения.

«Я теперь понял Северянина, — записал Александр Блок в дневнике в 1913 году. — Это капитан Лебядкин. Я думаю даже написать статью «Игорь Северянин и капитан Лебядкин».

К сожалению, такую статью Блок не написал. Хотя, при известном терпении и добросовестности, абрис этой предполагаемой статьи можно реконструировать, поскольку в рецензиях, заметках, письмах, дневниках и записных книжках Блока рассыпано множество разнообразных замечаний о Северянине. И нередко имя его там соседствует со славным именем капитана Лебядкина.

Реконструировать эту ненаписанную статью было бы весьма интересно, поскольку Блок и к самому Северянину, и к его предку относился вовсе не однозначно.

Однако такая затея была бы все-таки не слишком корректной, поэтому мы ее оставим. Тем более что в нашем распоряжении имеется весьма развернутое рассуждение на ту же тему, принадлежащее другому русскому поэту. Этот другой поэт — Николай Гумилев — по складу и характеру своего мирозерцания, казалось бы, должен был отнести к Северянину уж вовсе пренебрежительно. Однако, вопреки ожиданиям, он отнесся к нему более чем серьезно. Без тени иронии он назвал книгу поэт Игоря Северянина «Громокипящий кубок» культурным событием. Очевидное сходство Северянина с капитаном Лебядкиным не помешало ему отнести к этому поэту серьезно. Впрочем, «не помешало» — не то слово. Именно оно, это поразительное и несомненное сходство, и побудило его отнести к стихам Северянина с полной и сугубой серьезностью:

«Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей... любили, как Данте, умирали, как Сократы... Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечер-

ные газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантише со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвященный испытывал определенное чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг — а это «вдруг» здесь действительно необходимо — новые римляне, люди книги, услышали юношески звонкий и могучий голос настоящего поэта, на воляпюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия. Игорь Северянин — действительно поэт и к тому же поэт новый. . . Нов он тем, что первый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности. . .»¹

Игорь Северянин действительно был первым, кто настоял на своем праве быть *искренним до вульгарности*. Первым, но не единственным. Вскоре за ним последовали другие:

Эх, и надо ж было так случиться,
Что явилась, чуждая, она. . .
Жаркая походка. . . грудь лучится. . .
Вся дразнящей страсти целина.

Знай, что я был духом без ответа,
Что не смог я только побороть
Плоть свою, хмельную плоть поэта,
Падкую на сладостную плоть. . .

(Василий Казин)

Эти новые поэты, поначалу искренно самовыражаясь в лебядкинском духе, в дальнейшем постарались изжить этот свой порок. Они изо всех сил стремились научиться писать «как лучше», чтобы все в их стихах было «не хуже, чем у людей». Со временем, в процессе своего творческого роста, иные из них сумели окончательно вытравить из себя черты невольного сходства с капитаном Лебядкиным и, наконец, достигли своего художественного идеала: безликой гладкости.

¹ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923, с. 172—173.

Прежние их стихи были хотя и «лебядкинские», но искренние. Несколько «окультурившись», они почувствовали, что самовыражаться в таком духе — не принято, может быть, даже стыдно. В отличие от Северянина, они вскоре перестали настаивать на праве поэта «быть искренним до вульгарности». Дело кончилось тем, что они вообще перестали самовыражаться. Стали выражать в стихах гораздо более благородные и «поэтичные» чувства, но зато — не свои, и даже не чьи-то чужие, а общепринятые и общепризнанные. Практика эта впоследствии была как бы даже узаконена — к счастью, ненадолго — теорией, отрицавшей с а м о в ы р а ж е н и е в лирической поэзии.

А на самой заре своей литературной деятельности эти робкие потомки капитана Лебядкина в сходстве написанных ими стихов со стихами своего знаменитого предка (если бы на такое сходство им указали) увидели бы отнюдь не силу, а слабость.

Сделаю одну оговорку. Вряд ли в ней есть необходимость, но я все-таки считаю нужным подчеркнуть, что в словосочетание «потомки капитана Лебядкина», которое часто будет повторяться в этой статье, я не вкладываю никакого уничижительного смысла. Речь идет не о ф и г у р е знаменитого капитана, которая и впрямь непривлекательна, но исключительно о его стихах. А о стихах капитана Лебядкина в последнее время отзываются уже отнюдь не уничижительно. Пожалуй, даже комплиментарно. Вот, например, Игорь Волгин в интереснейшей своей книге о Достоевском, отмечая, что юношеские стихотворные опыты Федора Михайловича «дышали натужным пафосом и лирическим хладом», продолжает: «Читал твои стихи и нашел их очень плохими. Стихи не твоя специальность», — лаконически заметит ему старший брат, не подозревавший о будущих гениальных откровениях капитана Лебядкина»¹. И в другом месте, приведя графоманские стишки князя Мещерского, сочиненные им на смерть Достоевского, он пишет: «Эти бесподобные вирши. . . могут соперничать с творениями графа Хвостова и капитана Лебядкина (хотя и не обладают, как у последнего, признаками высокой оригинальности)»².

Но это — сегодня.

¹ Волгин Игорь. Последний год Достоевского. М., 1986, с. 132.

² Там же, с. 511.

А тогда, в 20-е годы, намек на родство поэта с капитаном Лебядкиным мог иметь только один, сугубо оскорбительный смысл. И Василий Казин на сравнение его стихов с лебядкинскими, надо думать, обиделся бы смертельно.

А вот Заболоцкий не обиделся.

Он не обиделся, потому что указание на сходство его стихов со стихами злополучного капитана не явилось для него неожиданностью.

Заявив, что он ценит капитана Лебядкина выше многих современных поэтов, Заболоцкий был вполне искренен. Тут не было и тени кокетства. Напомню, что вскоре Николай Олейников свою поэму «Таракан» посвятит «бессмертному таракану капитана Лебядкина». Преемственность была не только осознана, но и откровенно провозглашена¹.

Но самое существенное тут даже не это.

Помимо рассказа Каверина сохранилось еще и свидетельство самого Антокольского по поводу вышеописанного случая:

«Впервые я увидел Николая Алексеевича Заболоцкого и познакомился с ним в самом конце двадцатых годов — у Тихонова. . .

По приглашению Николая Семеновича начал он читать стихи, которые впоследствии вошли в его первый сборник «Столбцы». . .

Рядом со мной была моя жена Зоя Бажанова, актриса Театра Вахтангова. Внезапно она вспыхнула и сказала нечто, что могло, казалось бы, и смутить, и даже оскорбить поэта:

— Да это же капитан Лебядкин!

Я замер и ждал резкого отпора или просто молчания.

Но реакция Заболоцкого была совсем неожиданна. Он добродушно усмехнулся, пристально посмотрел сквозь очки на Зою и, нимало не смутившись, сказал:

— Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение. Больше того: это мой Петербург —

¹ Небезынтересно отметить, что одним из последних сочинений Д. Д. Шостаковича была музыка на тексты капитана Лебядкина (Опус 146. Четыре стихотворения капитана Лебядкина для баса и фортепиано. Слова Ф. Достоевского. Любовь капитана Лебядкина. Таракан. Бал в пользу гувернанток. Светлая личность. Первое исполнение: Москва, фестиваль искусств «Московские звезды», Малый зал консерватории, 10 мая 1975; Исполнители: Евгений Нестеренко (бас) и Евгений Шендерович (фортепиано).

Ленинград нашего поколения: Малая Невка, Обводный канал, пивные бары на Невском. Вот и все!»

Антокольскому дело помнится не совсем так, как Каверину. Но эти различия несущественны. В конце концов не все ли равно: у Кавериных произошла эта встреча или у Тихонова? Сам Антокольский заметил сходство стихов молодого Заболоцкого со стихами капитана Лебядкина или его жена? Тут важно лишь одно: реакция Заболоцкого. Важно, что Заболоцкий не удивился этому сравнению и что оно его не оскорбило. А еще важнее, что он, хотя и не отрицал сходства своих стихов со стихами знаменитого капитана, отметил все же и разницу:

— То, что я пишу, — не пародия. . .

Это и в самом деле была не пародия. Это было новое художественное зрение.

2

В том же году, когда он познакомился с Заболоцким, Каверин начал писать свой роман «Художник неизвестен». Вчерне роман был закончен в 1929-м, окончательная редакция была опубликована в 1931-м («Звезда», № 8).

В центре романа трагическая судьба и гибель гениального художника Архимедова — человека, открывшего новые горизонты в искусстве. Друг Архимедова, единственный человек по-настоящему его понимающий и верящий в его призвание, говорит о нем так:

«Он живет только одним — глубокой уверенностью в том, что новое зрение, ради которого он существует, нужно своему времени, что он выдумал его не напрасно».

Прототипом Архимедова был Заболоцкий. В романе можно найти прямые указания на этот счет, вплоть до несомненного портретного сходства:

«У него было простое русское лицо, с тупым носом, с румянцем во всю щеку. . .»

Стремясь передать впечатление, которое производит на одного из героев романа впервые им увиденный рисунок Архимедова, автор вспоминает строки Мандельштама:

. . . вывеска, пзображая брюки,
Понятье нам дает о человеке, —

строки, в которых уже как бы содержится предчувствие поэтики «Столбцов» Заболоцкого. В написанном позже

очерке о Заболоцком Каверин прямо называет Мандельштама «одним из его учителей».

О картине Архимедова, в которой запечатлелось выдуманное, а лучше сказать, открытое им новое художественное зрение, в романе говорится так:

«...это могло удаться лишь тому, кто со всей свободой гениального дарования перешагнул через осторожность и скованность живописи, которая так отделилась от людей. Смещение высокого строя с мелочами, обыденных подробностей с глубоким чувством времени — этому нельзя научиться ни у живых мастеров, ни у мертвых. Только зрение художника, смело опирающееся на то, что другие считают случайным или банальным, могло решиться на такое возвращение к природе вещей. Наряду с бессознательной силой изображения здесь видны ум и память — страшная память, основанная, быть может, на ясных представлениях о том, что происходит перед глазами человека, летящего вниз с пятого этажа. Нужно было разбиться насмерть, чтобы написать эту вещь...»

Аналитическая часть этой характеристики целиком приложима к поэтике «Столбцов» («Смещение высокого строя с мелочами, обыденных подробностей с глубоким чувством времени...»). Но, помимо попытки определить некоторые черты этого нового художественного зрения, в ней содержится еще и другое, неизмеримо более существенное: прямое указание на провидческий, пророческий характер этого нового зрения, а также на трагедию, на гибельность его для художника. Это новое трагическое зрение, оказывается, не только чревато для художника гибелью, но и само по себе могло явиться только как результат какой-то страшной душевной катастрофы («Нужно было разбиться насмерть, чтобы написать эту вещь»).

Тот факт, что облик розовощекого юнца, всего несколько месяцев назад прочитавшего автору свои первые стихотворные опыты, натолкнул писателя на мысль о трагической, гибельной судьбе непонятого гения, уже один этот факт сам по себе заслуживает пристального внимания. Но трагедию непонятого гения, превращение юношески важного, уверенного в себе молодца с румянцем во всю щеку в сутулого, заросшего оборванца в заношенном белье и длиннополом пальто, небритый рот которого сведен отчаянием, — это все мы пока оставим. Пока нам достаточно лишь того, что в молодом поэте, едва успевшем выпустить свою первую книгу, Каверин

разглядел черты гения, открывателя и пролагателя новых путей в искусстве.

Само собой, художественный образ никогда не бывает равен прототипу. В иных случаях расстояние между прототипом и его художественным отражением так велико, что трудно даже говорить о какой бы то ни было близости между ними. Поэтому все, что в романе Каверина говорится о художнике Архимедове, в лучшем случае лишь косвенно может быть отнесено к поэту Николаю Заболоцкому.

Но, помимо этого косвенного отклика на первые поэтические открытия Заболоцкого, у нас есть и прямой. По видимости более скромный, но по сути своей, пожалуй, даже более весомый. Я имею в виду статью Михаила Зощенко «О стихах Н. Заболоцкого», написанную несколько позже, уже в 30-е годы.

«О поэзии я могу говорить главным образом как читатель, а не как критик, потому что я не вполне знаком с лабораторией этого дела.

Но как читатель и как литератор я могу о Заболоцком сказать, что он, на мой взгляд, первоклассный поэт и его работы, вероятно, окажут значительное влияние на нашу поэзию. . .

Для нас, литераторов, громадную, конечно, роль в работе играет основной материал, с которым мы имеем дело, — слово, язык и строй речи, то есть синтаксис. И в этом отношении мне думается, что Заболоцкий на правильном пути.

Его язык в какой-то мере разрушает прежние традиции стихотворной речи. . .

Я, например, не хочу умалить значение Пастернака, но надо сказать, что его путь лежит в старой традиции, и язык его, несмотря на высокую поэтичность, несколько старомоден. . .»¹

Нарочитая скромность формулировок, преувеличенная деликатность, с какой Зощенко выражает свою мысль, все эти его церемонные оговорки («вероятно», «мне думается», «в какой-то мере» и т. п.) не должны нас обманывать. Все они лишь до некоторой степени камуфлируют, приглушают, смягчают основную мысль писателя. А мысль эта явно нуждается в таком камуфляже, потому что она поистине ошеломительна.

¹ Зощенко Мих. 1935—1937. Рассказы, повести, фельетоны, театр, критика. Л., 1937, с. 382.

Для того чтобы понять и оценить ее в полной мере, последуем дальше за его рассуждениями:

«У нас в стране есть поэты, которые пишут так, как будто в нашей стране ничего не случилось. Они продолжают ту литературу, которая была начата до революции.

Тут кроются ошибка и большая беда, потому что прежний строй речи диктует старые формы. А в этих старых формах весьма трудно отражать современную жизнь...

Кстати скажу, что эта беда еще в большей степени тяготеет над нашей прозой. И эта беда тут усиливается, потому что критика, обманутая признаками «классичности», нередко превозносит такого мастера, который всего лишь плетется в хвосте искусства... Лозунг «возвращение к классикам» скорее можно произнести от отчаяния, чем от больших надежд»¹.

Нам так часто приходилось слышать и читать о том, что в старых формах трудно отражать современность, что необходимы новые формы, что нельзя влить новое вино в старые мехи и т. д. и т. п., что процитированные строки могут показаться чем-то само собой разумеющимся, даже, по правде говоря, довольно банальным. Между тем основная мысль Зощенко — мысль, к которой он возвращался так упорно, — далеко не тривиальна.

Нетривиальна она и сама по себе. Но совсем уж нетривиальной, ошеломляюще парадоксальной делает ее упоминание в этом контексте имени Пастернака.

Пока Зощенко говорит о Леониде Андрееве или о каких-то безмянных приверженцах «старой литературной школы», это еще, как говорится, куда ни шло. И если бы в его статье о стихах Заболоцкого новаторским устремлениям автора «Столбцов» был противопоставлен ну хоть тот же Антокольский, на худой конец Багрицкий, даже, скажем, Ахматова, — мысль его была бы понятна.

Но Пастернак?

Пастернака, как известно, упрекали во многих грехах, но никак не в излишнем традиционализме, не в старомодности. В глазах многих поколений русских поэтов и читателей имя Пастернака оставалось синонимом необычности, резкого своеобразия, принципиальной новизны поэтического мышления. Особой новизной, по общему мнению, был отмечен у Пастернака как раз «язык и строй речи,

¹ Зощенко М. И. 1935—1937. Рассказы, повести, фельетоны, театр, критика, с. 384—385.

то есть синтаксис». И вдруг оказывается, что даже Пастернак тоже «несколько старомоден». Оказывается, он тоже принадлежит к тем поэтам, которые «пишут так, как будто в нашей стране ничего не случилось».

Впрочем, дело тут не в одном Пастернаке.

Русская поэзия в начале XX века переживала период величайшего расцвета. Блок, Хлебников, Маяковский, Цветаева, Пастернак, Мандельштам, Андрей Белый... Вряд ли когда-либо раньше на небосклоне русской поэзии одновременно сверкало столько «звезд первой величины». В то же время это был для русской поэзии период грандиозной ломки всех прежних основ ее художественного бытия. Возник совершенно новый поэтический язык, новый синтаксис; новый, неслыханный прежде строй поэтической речи.

Почему же из всего этого богатства Зощенко выделил и всему этому богатству противопоставил одного Заболоцкого? Почему так решительно утверждал, что только Заболоцкий попытался создать новый строй поэтической речи, позволяющий передать дыхание новой жизни?

В ответе на этот вопрос — ключ к пониманию принципиальной новизны художественного зрения Николая Заболоцкого, ключ к пониманию самой сути созданного им нового строя поэтической речи.

3

Зощенко сделал однажды такое признание.

«Меня всегда волновало одно обстоятельство, — писал он А. М. Горькому. — Я всегда, садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущено»¹.

Фраза о прежней литературе кажется чудовищно, обидно несправедливой. «...Стишки о цветках и птичках». Разве этим занималась великая русская литература? Уж она ли проходила мимо горестного бытия «малых сих»? Она ли не пробуждала в людских сердцах милость к падшим, ко всем униженным и оскорбленным? Разве не дошла она в своем беспощадном исследовании

¹ Литературное наследство, т. 70. Горький и советские писатели. Незданная переписка. М., 1963, с. 162.

жизни до самого дна? И разве тот, к кому обращался Зошенко в своем письме, не довел это беспощадное исследование до последнего мыслимого предела, явив всему миру то, что творилось там, на этом самом дне жизни?

Да, там, на этом горьковском дне, жили, казалось бы, те самые дикие, неграмотные и даже страшные люди, о которых Зошенко говорит, что они остались за пределами изящной словесности. Но, что ни говори, герои знаменитой пьесы Горького, даже они, были все же (если воспользоваться определением Гумилева) людьми книги. В своих грязных лохмотьях, на гнусных нарах зловонной ночлежки они, как и все их великие предшественники (Фаусты, Гамлеты, Дон Кихоты), живут в мире тысячелетних образов и идей, спорят о смысле бытия, о спасительности правды и губительности лжи, любят как Данте и умирают как Сократы.

Нет, не их имел в виду Зошенко, говоря о том, что в его чувстве какой-то не вполне ясной литературной вины.

Вообще-то говоря, Зошенко был не первым, кто заговорил о людях, жизнь которых протекала в далекой дали от привычных сюжетов и тем изящной словесности.

Об этих «диких, неграмотных и даже страшных людях» говорили и раньше. Но в несколько иной тональности:

«Нет, это даже не дикари. Нет, они даже недостойны носовых колец и раскрашенных перьев. Дикари — мечтатели, визионеры, у них есть шаманы, заклятья, фетиши, а здесь какая-то мистическая пустота, какая-то дыра, небытие. . . Даже страшно среди этих людей. Что, если они вдруг пустятся ржать, или вместо рук я увижу у них копыта. Мы и не знали о них, мы были бессильны представить себе у людей такие нечеловеческие души. . .»¹

О ком это? Какое чудовищное преступление совершили люди, вызвавшие у автора этих строк такой ужас, такое гадливое омерзение? Может быть, они сжигали в газовых печах маленьких детей? Или делали портсигары из человеческой кожи?

Нет, речь идет вовсе не о таких леденящих душу событиях и поступках. Речь идет всего-навсего о людях, единственная вина которых заключается в том, что Шерлоку Холмсу они предпочитают Ната Пинкертон, театральным подмосткам — белый экран кинематографа, а

¹ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. М., 1910, с. 23—24.

стихам Блока, Ахматовой или даже Есенина — худшие образцы «кафе-ресторанной, лакейской, смердяковской, эстрадной пошлятины».

«Герцен сказал когда-то:

— Внизу и вверху разные календари. Наверху XIX век, а внизу разве что XV, да и то не в самом низу, — там уже Готтентоты да Кафры различных цветов, пород и климатов.

В молчании, в тишине, как немые, эти Кафры и Готтентоты девятнадцатого и двадцатого веков копошились, рождались и умирали, — и не было у них никаких возможностей для выражения своей готтентотской души.

Картин они не писали, книг не сочиняли, интеллигенции из себя не выделили, они умели только рождаться, копошиться и умирать — и ничем, решительно ничем не могли заявить о своем бытии»¹.

И вот, наконец, они заявили о своем бытии: тоненькими выпусками Ната Пинкертона, убогими, исторгающими животное ржанье комическими фильмами, уродливыми, косноязычными стихами и романами, рассчитанными на вкус капитана Лебядкина.

Капитан Лебядкин в глазах Чуковского — самое полное, адекватное воплощение соборной души тех «Кафров и Готтентотов», которые некогда пребывали внизу, на самом дне жизни, и вот теперь, кажется впервые за всю историю человечества, вышли из своих диких нор и грозят затопить все достижения мировой культуры.

Дело, разумеется, не только в косноязычном, уклонном синтаксисе, «опухолях словаря», неуклюжих, противоестественных, «деревянных» оборотах речи. Все это — лишь внешние и далеко не самые существенные приметы неповторимого лебядкинского стиля.

Главное тут — другое.

Стихи капитана Лебядкина представляют собой некий эстетический парадокс, воспринимаются как нечто предельно нелепое и чудовищное прежде всего потому, что это — лирические стихи, вылившиеся из души человека, заведомо неспособного на лирическое отношение к миру.

Лирическое самовыражение поэта (даже самое наивное, неискушенное, каким было, например, самовыражение пушкинского Петруши Гринева: «Мысль любовну ис-

¹ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература, с. 26—27.

требляя, тшуть прекрасную забыть...») по самой сути своей бескорыстно. Его цель всегда одна. Она — в том, чтобы освободиться от душевного томления, излив его на бумаге, то есть испытать некий катарсис.

Лирическое самовыражение капитана Лебядкина преследует откровенно утилитарную цель. Капитан Лебядкин всегда прямо говорит о том, чего он хочет. Например, так:

Брачных и законных наслаждений желаю!

В более общей форме жизненная философия капитана Лебядкина целиком исчерпывается другой его знаменитой строчкой:

Плой на все и торжествуй!

В своей книге «Искусство перевода» К. Чуковский приводит такой замечательный образчик типично лебядкинского рифмотворчества:

«Я вспоминаю пятистишие Пушкина, переведенное на немецкий язык и с немецкого снова на русский:

Был Кочубей богат и горд,
Его поля обширны были,
И очень много конских морд,
Мехов, сатина первый сорт
Его потребностям служили.

Изволь, докажи читателю, что, хотя тут нет ни отсебяти, ни ляпсусов, хотя переводчик аккуратно скопировал подлинник, хотя кони у него так и остались конями, меха — мехами, Кочубей — Кочубеем, для всякого, кто не совсем равнодушен к поэзии, этот перевод криминальный, ибо здесь Пушкин подменен капитаном Лебядкиным. Если бы по этому переводу мы вздумали знакомиться с творчеством Пушкина, Пушкин явился бы нам дубиноголовым кретином»¹.

Мысль о капитане Лебядкине возникает здесь не только потому, что гениальный поэт в результате этой нехитрой метаморфозы предстает перед нами дубиноголовым кретином. В последней строке этого пятистишия замечательно выразился самый нерв поэзии капитана Лебядкина, самая ее суть: «Его потребностям служили».

С предельной исчерпывающей точностью и полнотой проявилась тут эта чисто лебядкинская неспособ-

¹ Чуковский К. И. Искусство перевода. М.—Л., 1936, с. 29.

ность понять возможность каких-либо иных взаимоотношений между человеком и мирозданием, кроме сугубо утилитарных.

Именно такого человека выбрал себе в герои писатель Михаил Зощенко.

Нельзя сказать, чтобы этот его герой так-таки уж совсем ничего не слышал о возможности каких-то иных отношений между человеком и мирозданием, помимо утилитарных. Но для него самого возможность таких бесплодных, бессмысленных взаимоотношений полностью исключена. Он способен рассматривать их лишь как необъяснимое и нелепое притворство. В лучшем случае — как дикую и непонятную блажь:

«Это была поэтическая особа, способная целый день нюхать цветки и настурции или сидеть на бережку и глядеть вдаль, как будто там чего-нибудь имеется определенное — фрукты или ливерная колбаса» (Мих. Зощенко. Дама с цветами).

Во веки веков поэзия смотрела на мир глазами таких «поэтических особ». Собственно говоря, предполагалось, что только такой взгляд на мир и может быть источником поэзии.

Но Зощенко глядел на это дело иначе. Он полагал, что настало время нарушить эту вековечную традицию.

Фраза о прежней литературе, о поэтах, которые «писали стишки о цветках и птичках», не была какой-нибудь там неловкой, случайной обмолвкой. На этой своей формулировке Зощенко настаивал. Он возвращался к ней постоянно:

«...я невольно стал вспоминать поэзию моего времени.

Я вспомнил чувствительные и грустные романсы, какие пели тогда, — «О, это только сон», «Гори, гори, моя звезда», «Хризантемы в саду»...

Я стал перелистывать стихи моего времени...

У феи — глазки изумрудные,
Все на траву она глядит.
На ней — наряды дивно-чудные —
Опал, топаз и хризолит...

Какой цветистый нищенский язык. Какая опереточная фантазия у неплохого, в сущности, поэта!..

Нет, неприятно читать эти стихи. Нестерпимо слышать эту убогую инфантильную музыку. Отвратительно видеть эту мишуру, эти жалкие манерные символы...

С холодным сердцем, без капли волнения я читаю то, что мы читали и, должно быть, любили.

Я себе не верю, верю только
В высоте сияющим звездам.
Эти звезды мне стезею млечной
Насылают верные мечты.
И растят в пустыне бесконечной
Для меня пездешные цветы.

Нет. Мне не жаль этой утраченной поэзии. Не жаль потерянных «нездешних цветков» (Мих. Зощенко. Перед восходом солнца).

Сперва может показаться, что тут — сознательная и не слишком даже ловкая подтасовка. Неужели серебряный век русской поэзии хоть в какой-то мере характеризует вся эта «мишура», эти «жалкие манерные символы», эта «убогая инфантильная музыка»? А как же — Блок? Как другие крупные поэты?

Нет, Зощенко не забыл об их существовании. Перед тем как приступить к воспоминаниям о «поэзии своего времени», он, словно бы невзначай, роняет:

«Это были отличные стихи, отличная поэзия. Поэзия Блока, Есенина, Ахматовой. . .»

И дальше, уже непосредственно перед тем как открыть шлюзы потоку всех этих манерных, убогих, жалких стихотворных цитат, он, как будто бы даже и не совсем кстати, замечает:

«Блок как в фокусе соединил в себе все чувства своего времени. Но он был гений. Он облагородил своим гением все, о чем думал, писал.

Строчки малых поэтов, лишённые этого благородства и вкуса, были ужасны».

Зощенко цитирует только «малых» поэтов не для того, чтобы совершить подтасовку. Он не сомневается, что эти «ужасные» строчки бросят свой беспощадный свет даже на Блока, помогут нам и в Блоке увидеть то, что объединяет, роднит его с «малыми» поэтами той же эпохи. Он словно бы нарочно заставляет нас посмотреть на наших кумиров в упор, увидеть их без прикрас.

Он вполне сознательно хочет разрушить художественное обаяние Блока, Ахматовой, Есенина. Освободить нас из-под действия этого гипноза.

— Что ж, — как бы говорит он. — Блок, Есенин, Ахматова. . . Они, конечно, лучше какого-нибудь там Бальмонта. У них больше и дарования, и вкуса. Но в самом существе своем их поэзия т а к а я ж е. В конечном счете

это все тоже — не более чем «стишки о цветках и птичках».

В этих своих «геростратовых» суждениях Зощенко исходил из предположения, что поэтам не мешало бы попытаться взглянуть на мир глазами человека, интересующегося в жизни только чем-то определенным. Например, фруктами. Или ливерной колбасой.

Интересно, какие мысли появились бы у такого человека, если бы у него вдруг возникла эта странная потребность — «сидеть на бережку и глядеть вдаль»?

Именно это и сделал в своих стихах Николай Заболоцкий:

Хочу у моря я спросить,
Для чего оно кипит? . .
Это множество воды
Очень дух смущает мой.
Лучше б выросли сады
Там, где слышен моря вой.
Лучше б тут стояли хаты
И полезные растенья,
Звери бегали рогаты
Для крестьян увеселенья.
Лучше бы руду копать
Там, где моря видим гладь,
Саши делать, башни строить,
Волка пулей беспокоить,
Разводить медникаменты,
Кукурузу молотить,
Деве розовые ленты
В виде опыта дарить. . .

(«Вопросы к морю», 1930)

Чисто утилитарный взгляд на мироздание отчасти нарушается, казалось бы, не вполне укладывающимся в систему ценностей лирического героя желанием дарить деве розовые ленты. Однако пояснение, что делать это он собирается «в виде опыта», недвусмысленно намекает на сугубо прагматический, в конечном счете тоже утилитарный характер этих его намерений.

Как бы ни относились мы к поэзии Бориса Пастернака, как бы высоко ни ставили его художественные достижения, одно все-таки несомненно. При всей своей новизне и свежести, его поэзия («Пью горечь тубероз. . .», «Придается все, лишь тебе не дано примелькаться. . .») — это лирические излияния человека, способного, выражаясь языком героев Зощенко, «целый день нюхать цветки и настурции или сидеть на бережку и глядеть вдаль».

Сама возможность существования другого субъекта этой поэзией не допускается, игнорируется, не принимается во внимание. Этот «другой» может попасть в поле зрения поэта, даже задеть его душу, войти с его душой в соприкосновение. Но и в этом случае он все равно останется для поэта лишь объектом наблюдения, своего рода деталью пейзажа:

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя,
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря...

(Б. Пастернак.
«На ранних поездах»)

Поэт может отнестись к этому объекту по-всякому. Он может наблюдать его враждебно, с ужасом (вспомним знаменитые слова Мережковского о «грядущем хаме»), или сочувственно (как у Брюсова: «... вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном»), или даже (вот как у Пастернака) — боготворя. Возможны любые варианты. Лишь одно для прежней поэзии было невысказано: чтобы эта «деталь пейзажа» вдруг сама заговорила лирическими стихами.

Заболоцкий попытался сделать именно это.

Он стремится в самой структуре стиха, в самом своем художественном методе осознать и зафиксировать явление нового человека.

Тут необходимо сделать весьма существенную оговорку. Словосочетание это обычно употребляется у нас лишь в одном значении: новый человек — это человек, рожденный революцией, гражданин нового мира — того самого нового мира, о котором мечтали веками, о котором пели: «Мы наш, мы новый мир построим...»

Новый человек, таким образом, рассматривается как некий конечный результат грандиозного революционного катаклизма.

Но в нашем случае речь идет о другом.

Не следует забывать, что мы говорим о временах, когда «твердь» еще не отделилась от «хляби», когда этот грядущий «новый человек» еще далеко не сложился в законченный социально-исторический тип, а представлял собой нечто вроде расплавленной магмы, выброшенной на арену истории извержением некоего гигантского вулкана.

Что говорить о Мережковском или Брюсове, если

даже Горький был в некотором шоке от «выплеска» на поверхность земли этой грозной и страшной стихии.

«В 17—18 годах, — писал он в известном своем очерке «В. И. Ленин», — мои отношения с Лениным были далеко не таковы, какими я хотел бы их видеть, но они не могли быть иными.

Он — политик. Он в совершенстве обладал тою четко выработанной прямолинейностью взгляда, которая необходима рулевому столь огромного, тяжелого корабля, каким является свинцовая крестьянская Россия.

У меня же органическое отвращение к политике, и я плохо верю в разум масс вообще, в разум же крестьянской массы — в особенности. . .

Когда в 17 году Ленин, приехав в Россию, опубликовал свои «тезисы», я подумал, что этими тезисами он приносит всю ничтожную количественно, героическую качественно рать политически воспитанных рабочих и всю искренно революционную интеллигенцию в жертву русскому крестьянству. Эта единственная в России активная сила будет брошена, как горсть соли, в пресное болото деревни и бесследно растворится, рассосется в ней, ничего не изменив в духе, быте, в истории русского народа. . .

Так думал я 13 лет тому назад и так — ошибался»¹.

И далее — в том же очерке:

«Мне отвратительно памятен такой факт: в 19 году, в Петербурге, был съезд «деревенской бедноты». Из северных губерний России явилось несколько тысяч крестьян, и сотни их были помещены в Зимнем дворце Романовых. Когда съезд кончился и эти люди уехали, то оказалось, что они не только все ванны дворца, но и огромное количество ценнейших севрских, саксонских и восточных ваз загадили, употребляя их в качестве ночных горшков. Это было сделано не по силе нужды, — уборные дворца оказались в порядке, водопровод действовал. Нет, это хулиганство было выражением желания испортить, опорочить красивые вещи. За время двух революций и войны я сотни раз наблюдал это темное, мстительное стремление людей ломать, искажать, осмеивать, порочить прекрасное»².

Рассказывая дальше о своих спорах с Владимиром Ильичем (уже не на эту, а совсем на другие темы), Горь-

¹ Горький М. Полн. собр. соч., т. 20. М., 1974, с. 27—29.

² Там же, с. 30.

кий приводит одну весьма знаменательную реплику своего собеседника, красноречиво свидетельствующую, что В. И. Ленин ясно видел и эту сторону развороченной революцией жизни:

«— Вы говорите, что я слишком упрощаю жизнь? Что это упрощение грозит гибелью культуре, а?

Ироническое, характерное:

— Гм-гм. . .

Острый взгляд становится еще острее, и пониженным голосом Ленин продолжает:

— Ну, а по-вашему, миллионы мужиков с винтовками в руках — не угроза культуре, нет? Вы думаете, Учредительница справилась бы с их анархизмом?»¹

Нет, Ленин вовсе не склонен был закрывать глаза на те стороны тогдашней российской действительности, которые так больно ранили Горького. Но у него на это был свой ответ:

«. . . старые социалисты-утописты воображали, что социализм можно построить с другими людьми, что они сначала воспитают хорошеньких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм. Мы всегда смеялись и говорили, что это кукольная игра, что это забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика.

Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены к борьбе. Есть пролетарии, которые закалены так, что способны переносить в тысячу раз бóльшие жертвы, чем любая армия; есть десятки миллионов угнетенных крестьян, темных, разбросанных. . . Другого материала у нас нет. Мы хотим строить социализм немедленно из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены. . .»²

Мышление вот этих самых людей, которые «не в парниках были приготовлены», и пытался отразить в своих стихах Николай Заболоцкий. В его представлении это были в полном смысле слова новые люди. Новые во всех своих проявлениях, со своим, особым, ни на что не похожим языком, зрением, отношением к жизни:

Благообразная вокруг
Сняла комната для пира.

¹ Горький М. Полн. собр. соч., т. 20, с. 33.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 38, с. 53—54.

У стен — с провизией сундук,
Там — изображенне кумира
Из дорогого алебастра.
В горшке цвела большая астра.
И несколько стульев прекрасных
Вокруг стояли стен однообразных.

Стихи эти напоминают вирши капитана Лебядкина не только своим удручающим косноязычием и версификационным убожеством. Сразу видно, что их лирический герой — человек, отнюдь не склонный к тому, чтобы целый день нюхать цветки и настурции. Гораздо больше его интересует «что-нибудь определенное». Например, сундук с провизией, в котором, может быть, имеется даже и ливерная колбаса. Описывая «комнату для пира», он не преминул отметить, что стулья были «прекрасные», а алебастр, из которого сделано изображение кумира, — «дорогой». Он, как говорится, хорошо знает, что почем.

Но есть в этих стихах Заболоцкого и другие, уже глубоко индивидуальные, черты и приметы неповторимого лебядкинского мышления:

С нежным личиком испанки
И цветами в волосах
Тут девочка, пресветлый ангел,
Внясь, плясала вальс-казак.
Она среди густого пара
Стоит, как белая гагара,
То с гитарой у плеча
Реет, ноги волоча.
То вдруг присвистнет, одинокая,
Совьется маленьким ужом,
И вновь несется, нежно охая, —
Прелестный образ и почти что нагишом!
Но вот однажды беспокойство
Вкруг тела складками легло.
Хотя напрасно!
Членов нежное устройство
На всех впечатление произвело.

Тут хочется говорить уже не о сходстве лирического героя с капитаном Лебядкиным, а о прямом их тождестве. Ну кто еще, кроме бессмертного капитана, способен сочинить такое: «Прелестный образ и почти что нагишом! . . .», «Членов нежное устройство на всех впечатление произвело»?

Видно, что Заболоцкий хочет не просто запечатлеть явление нового человека, но заговорить его языком, посмотреть на мир его глазами.

Но тут неизбежно должен возникнуть такой простой вопрос: какая при этом была у него цель?

4

В 20-е годы критика дала на этот вопрос ответ, который не то что принимать в расчет, но и вспоминать-то не хочется. Клеились ярлыки один другого хлеще: «Под маской юродства», «Циничное издевательство», «Маскируя свои враждебные тенденции», «Хитрый и гнусный пасквиль», «Не поэт, а какой-то половой психопат» — и т. д., все примерно в том же стиле.

Позже, когда времена изменились, постепенно возобладали другая точка зрения:

«Даже для самых слепых или, по меньшей мере, близоруких уже и тогда в стихах Заболоцкого был виден не только острый и оригинальный талант, но талант социально направленный — вот что крайне важно отметить. Лучшие стихи тех лет... — это стихи против пошлости, против косности в быту и сознании.

Странно, что они не были поняты нашей критикой. Странно хотя бы потому, что в стихотворениях «Новый быт», «Свадьба», «Ивановы» почти впрямую (что редко для Заболоцкого) дано его тогдашнее кредо...» (В. Керин. Счастье таланта).

«Действительно, мир собственничества, самоуспокоенности и косная мещанская среда, не порождающая иных идеалов, кроме жажды все большего благополучия и богатства, — это главный объект изображения в «Столбцах», обрисованный с беспощадной, отталкивающей выразительностью, вплоть до жестокого гротеска»¹.

Любопытно, что примерно такую же эволюцию (правда, несколько позже) критика проделала и в отношении к Зощенко. Было время, когда этого писателя клеймили как пошляка, мещанина и филистера. Утверждалось, что сам Зощенко и есть тот жалкий и убогий обыватель, от имени которого он ведет свой сказ.

Поклонникам Зощенко, его защитникам, людям, немало сил положившим на то, чтобы реабилитировать Зощенко в глазах советской общественности, представлялось совершенной аксиомой, что зощенковский стиль — это не что иное, как инструмент сатиры, едва ли не самый действенный инструмент, с помощью которого

¹ Турков А. Николай Заболоцкий. М., 1966, с. 27.

Зощенко так талантливо, так убийственно разоблачает и дискредитирует мещанина:

«На каждой странице писатель готов отмечать вывихи его синтаксиса, опухоли его словаря, демонстрируя с веселым злорадством полную неспособность ненавистного ему слоя людей пользоваться разумной человеческой речью. . .

Клопиный быт. Клопиная мораль. Говорите этим людям о братской солидарности, о чувстве товарищества, о преодолении собственнических, темных инстинктов. Люди эти непоколебимо уверены, что все высокогуманные лозунги нужны лишь для внешнего употребления — для митинговых речей, для плакатов и газетных статей. . .

Зощенко зорко подметил, что эти растленные люди, чуждые каких бы то ни было моральных устоев, превосходно усвоили благородную терминологию советской общности и пользуются ею как надежным прикрытием для своих скотских вожделений и дел»¹.

Для полноты картины, пожалуй, стоит вспомнить о творческой судьбе еще одного крупного художника, имя которого мимоходом уже упоминалось на этих страницах. Я имею в виду Д. Д. Шостаковича.

Обращение к стихам капитана Лебядкина не было для Шостаковича случайным эпизодом. Острый интерес к «лебядкинскому началу» преследовал Шостаковича всю жизнь. В первую очередь тут следует назвать такие сочинения композитора: сцену в полицейском участке из «Леди Макбет Мценского уезда», пять романсов для голоса и фортепиано на слова из журнала «Крокодил», «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышления по поводу этого предисловия» для баса с фортепиано, куплеты Смердякова, написанные для оперы «Нос» («Непобедимой силой прикован я к милой. . .»).

Перечисленные музыкальные произведения, помимо специфических особенностей и черт, в которые мы, естественно, вдаваться не будем, роднит то, что во всех этих (а также и в некоторых других) случаях композитор отбирал тексты (Достоевского, Ивана Котляревского из «Энеиды», анонимные из журнального раздела «Нарочно не придумаешь», свои собственные), заведомо лежащие за пределами так называемой «хорошей» литературы. Это —

¹ Чуковский К. Из воспоминаний. — В кн.: Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., 1981, с. 40.

графоманские тексты, либо подлинные, либо стилизованные.

Отношение критики к этой особенности художественного мышления Шостаковича было двояким.

Иные музыковеды сетовали на неразборчивость его в отборе не только словесного, но и музыкального материала:

«Композитор не гнушается так называемого «мещанского фольклора», но не всегда можно уловить критическое отношение автора к тематизму такого рода»¹.

Но чаще этот интерес художника трактовался в выражениях, уже знакомых нам по критической литературе о Заболоцком и Зощенко: как и там, речь шла о «социально-обличительных, сатирических образах творчества Шостаковича»².

Таков был общий глас.

По общему мнению, нормальный, здоровый интерес к потомкам капитана Лебядкина мог быть продиктован лишь сатирическими, социально-разоблачительными целями.

Вообще-то тут как будто даже и не может быть двух мнений. Разоблачение, сатирическое осмеяние звероподобной хари мещанина. А какая в этом случае может быть еще другая осмысленная цель?

Спорить можно разве только о том, каким словом следует обозначать объект этой сатиры. Слово «мещанин» тут, пожалуй, уже не подойдет.

«. . . Мы поняли, — к сожалению поздно, — что мещанство было еще положительной ценностью, что оно рядом с Готтентотами идеал добра, красоты и справедливости, и вот мы готовы воззвать к нему:

— О, воротись! Ты было так прекрасно! Ты душило Байрона, Чаттертона, Уайльда, Шопенгауэра, Ницше, Мопассана, ты создало Эйфелеву башню, позабудем все, воротись! . . . Уж лучше бы нам обрасти длинной шерстью и, махая хвостами, убежать на четвереньках в леса. . . Воротись же скорее, «чумазый», воротись, «человек в футляре», Хлестаков, Смердяков, Бессеменов, Передонов, мы все теперь будем рады, мы забудем уже эту скверную

¹ Данилевич Л. Наш современник. Творчество Шостаковича. М., 1965, с. 43—44.

² Левая Т. Контрасты вокального жанра. — «Советская музыка», 1975, № 11, с. 82. См. также: Салнис Н. Н. Социальный характер сатиры Шостаковича. — В кн.: Музыка в социалистическом обществе. Вып. 2. Л., 1975, с. 89.

привычку — в каждой повестушке, в каждом фельетончике непременно «протестовать против мещанства». Вернитесь же, вернитесь назад!

Доброе, старое мещанство! Каково б оно ни было, — оно социология, а ведь это уже зоология, ведь это уже конец нашему человеческому бытию — и как же нам не тосковать о мещанстве!»¹

Ну какие же еще цели, помимо сатирических, может ставить перед собою художник, имея дело с такой омерзительной, жуткой натурой?

В действительности, однако, дело обстояло совсем не так просто.

5

Вряд ли можно считать простой случайностью, что по меньшей мере три крупных художника, работающие в трех разных областях искусства (поэт, писатель, композитор), не только обнаружили острый интерес к привычно пародийной фигуре графомана, производителя «плохой», «запредельной» литературной продукции, но и сделали эту фигуру чуть ли не центральной в своем творчестве.

Ориентация на «плохую» литературу² была тогда своего рода знаменем времени. Она стала одним из характернейших признаков литературных устремлений друзей и соратников Н. Заболоцкого, составивших вместе с ним группу ОБЕРИУ, так называемых обериутов (А. Введенского, К. Вагинова, И. Бехтерева, Д. Хармса). Но Зощенко обериутом не был, Шостакович тем более (хотя его и связывали с некоторыми из обериутов довольно тесные дружеские отношения).

Нет, дело тут было не в эстетических концепциях и экспериментальных установках определенной литературной школы. Интерес к потомкам капитана Лебядкина был вызван другими, гораздо более серьезными, причинами.

Стоит напомнить, что этим интересом было пронизано

¹ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература, с. 59—60.

² В последнее время в литературоведении утвердился термин «паралитература». (См.: Милльдон В. И. Беседы о паралитературе. — «Вопросы философии», 1972, № 1.) Имеется в виду печатная продукция «около» литературы. Применительно к потомкам капитана Лебядкина, пожалуй, более уместен термин «инфралитература», «инфрапоэзия», т. е. не «около» литературы, а — «ниже» литературы, «под» литературой.

творчество такого оригинального, самобытного художника, как Андрей Платонов.

Имя Платонова должно быть названо тут не только из соображений простой справедливости: обращение к опыту этого писателя поможет нам понять едва ли не самую важную черту поэзии раннего Заболоцкого. Черту, к сожалению, не замеченную ни хулителями поэта, ни его защитниками.

Приведу небольшой отрывок из рассказа Платонова «Родина электричества»:

«Чуняев подал мне со стола отношение на бланке сельсовета. Из сельсовета деревни Верчовки сообщали:

«Председателю Губисполкома т. Чуняеву и всему президиуму. — Товарищи и граждане, не тратьте ваши звуки — среди такой всемирной бедной скуки. Стоит как башня наша власть науки, а прочий вавилон из ящериц засухи разрушен будет умною рукой. Не мы создали божий мир несчастный, но мы его устроим до конца. И будет жизнь могучей и прекрасной и хватит всем куриного яйца! Не дремлет разум коммуниста, и рук ему никто не отведет. Напротив — он всю землю чисто в научное давление возьмет. . . Громадно наше сердце боевое, не плачете вы, в желудках бедняки, минует это нечто гробовое, мы будем есть пирожного куски. У нас машина уже гремит — свет электричества от ней горит, но надо нам помочь, чтоб еще лучше было у нас в деревне на Верчовке, а то машина ведь была у белых раньше, она чужою интервенткой родилась, ей псих мешает пользу нам давать. Но не горюет сердце роковое, моя слеза горит в мозгу и думает про сердце мировое.

За председателя Совета (он выбыл в краткий срок на контратаку против всех бандитов-паразитов и ранее победы не вернется ко двору) — делопроизводитель Степан Жаренов».

Рассказ, из которого взят этот отрывок, помечен 1926 годом. Книги Заболоцкого «Столбцы» в ту пору еще не существовало в природе. Но некоторые строки этого удивительного сочинения кажутся чуть ли не дословными цитатами из стихов Заболоцкого, написанных в конце 20-х — начале 30-х годов. Особенно близка поэтике «Столбцов» эта удивительная конкретность, предметность мышления: «И хватит всем куриного яйца!», «Мы будем есть пирожного куски».

Ознакомившись с записанными в строчку на сельсоветском бланке стихами делопроизводителя сельсовета

деревни Верчовки Степана Жаренова, герой рассказа замечает:

«Делопроизводитель Жаренов был, очевидно, поэт, а Чуняев и я были практиками, рабочими людьми. И мы сквозь поэзию, сквозь энтузиазм делопроизводителя увидели правду и действительность далекой, неизвестной нам деревни Верчовки. Мы увидели свет в унылой тьме нищего, бесплодного пространства, — свет человека на задохнувшейся, умершей земле, мы увидели провода, повешенные на старые плетни, и наша надежда на будущий мир коммунизма, надежда, необходимая нам для ежедневного трудного существования, надежда, единственно делающая нас людьми, эта наша надежда превратилась в электрическую силу, пусть пока что лишь зажегшую свет в дальних соломенных избушках».

Утверждение, что делопроизводитель Жаренов — поэт, это, казалось бы, в высшей степени сомнительное утверждение на самом деле не содержит в себе и тени иронии. Чудовищно косноязычные, малограмотные, уродливые, нелепые его вирши произвели действие, которое может произвести только истинная поэзия. Они не только заставили героев рассказа увидеть правду и действительность далекой, неизвестной им деревни Верчовки, но и пронзили их сердца электричеством надежды, заразили их верой в будущее, в то, что их жизнь и ежедневная трудная работа — не бессмысленны и не безнадежны.

Вспомним уже приводившиеся ранее слова Л. Толстого: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и испытывают их».

Внешние знаки, которыми пользовался делопроизводитель Степан Жаренов, были, казалось бы, предельно несовершенны. По всем общепринятым понятиям они решительно не годились для того, чтобы выполнить эту свою роль. Однако вот — выполнили! И выполнили, пожалуй, лучше, чем это сделал бы какой-нибудь профессиональный поэт, умеющий сочинять вполне грамотные, вполне гладкие стихи. Смело можно предположить, что технически более совершенные стихи поэта-профессионала такого томительного и сильного действия на души героев платоновского рассказа, пожалуй, не оказали бы.

Выходит, в графоманских, косноязычных стишках по-

томков капитана Лебядкина, помимо уродства и косноязычия, помимо беспомощности и неумения есть что-то еще! Что-то бесконечно важное и ценное, такое, чего не найдешь в стихах людей искушенных, умелых, литературно грамотных.

Что же?

На этот вопрос попытался ответить Михаил Зощенко в одной из самых оригинальных своих книг.

«Скоро 15 лет, как я занимаюсь литературой, — писал Зощенко, подводя первые, предварительные итоги своей литературной работы. — За 14 лет я написал 480 рассказов (и фельетонов), несколько повестей, две маленькие комедии и одну большую. А также выпустил мою самую интересную (документальную) книгу — «Письма к писателю».

Он не лукавил, назвав самой интересной своей книгой не «Рассказы Назара Ильича, господина Синябрюхова», не «Сентиментальные повести», даже не рассказы, принесшие ему ни с чем не сравнимый успех («Баня», «Аристократка» и т. п.), а неприметную, почти не замеченную ни читателем, ни критикой книгу — «Письма к писателю».

Это было сказано не в запальчивости, не в пылу полемического задора. Эту книгу он и в самом деле считал для себя принципиально важной.

Это была не совсем обычная книга. Она состояла из подлинных, невыправленных, неотредактированных читательских писем, в разное время полученных автором.

подавляющее большинство писем составляли стихи.

Стихи были в таком роде:

Худая ветхая избушка
И как тюрьма темна
Слепа мать старушка
Как полотно бледна.

Бедняжка потеряла
Своих глаз и ух
Прожила не мало
И чуть переводит дух.

Все они были присланы автору книги с просьбой напечатать, каковую просьбу он и выполнил, всякий раз считая своим долгом оговорить: «Печатаю с сохранением орфографии».

Стихи до того чудовищны, все их уродства так тщательно и скрупулезно воспроизведены, что невольно на-

прашивается самое простое, самое естественное и, казалось бы, неопровержимое объяснение: «Зощенко издевается!»

Но Зощенко и не думает издеваться:

«У меня не было, конечно, ни малейшего желания поиздеваться над неграмотностью моих читателей. Я не ради смеха собрал эту книгу. Я эту книгу собрал для того, чтобы показать подлинную и неприкрытую жизнь, подлинных живых людей с их желаниями, вкусом, мыслями. . .»

Но неужели «подлинную и неприкрытую жизнь» нельзя было показать каким-нибудь другим способом? Почему с той же целью нельзя было собрать стихи и письма хотя бы чуть более грамотные? Зачем ему понадобилось отобрать для своей книги с а м ы е косноязычные, с а м ы е корявые, наиболее злостно и грубо калечащие русскую речь?

Можно не сомневаться, что среди «сознательных граждан», приславших писателю Михаилу Зощенко свои сочинения, было немало людей, умеющих сочинять хотя и «маловысокохудожественные» (воспользуемся этим любимым зощенковским словом), но по крайней мере более или менее гладкие, литературно грамотные стихи. Но они не представляли для Зощенко решительно никакого интереса. Они были бледной копией, бледным отражением старой, уже существовавшей литературы. А эти — донельзя уродливые, чудовищно корявые — были зародышем чего-то нового.

«На первый взгляд довольно трудно понять, — писал Зощенко, — почему именно мне присылают на отзыв стихи. Я прозаик. Известен читателям, главным образом, как автор юмористических рассказов. И вдруг мне стихи. . . В чем дело?»

А дело в том, что нету другого «товара» . . .

Дети, как известно, начинают писать именно со стихов. Со стихов начинали свою литературную судьбу почти все писатели. И всякая молодая, так называемая «варварская» литература тоже начинается с песен и со стихов».

Зощенко исходил из того, что такого рода косноязычные, беспомощные сочинения — это первые ростки новой литературы. Он всерьез отнесся к ним как к культурному явлению (как некогда Гумилев к стихам Игоря Северянина). Он всерьез считал, что русской литературе, если она хочет продолжаться, следует отнестись к этому явлению

нию с почтительным и непредвзятым вниманием. Он полагал, что даже в этой, зародышевой своей стадии новая литература имеет несомненное преимущество перед старой.

Прочитывая очередной графоманский стишок, пафосом своим напоминающий стихотворение делопроизводителя Жаренова из платоновского рассказа, Зощенко замечает:

«Пролетарская революция подняла целый и громадный пласт новых, «неописуемых» людей. Эти люди до революции жили, как ходячие растения. А сейчас они, худо ли, хорошо — умеют писать и даже сочиняют стихи. И в этом самая большая и торжественная заслуга нашей эпохи.

Вот в чем у меня никогда не было сомнения!

В этих стихах есть энтузиазм...»

В устах Платонова, в контексте его рассказа слово «энтузиазм» нас не удивляет. Как не удивляет нас то, что в беспомощных виршах делопроизводителя Жаренова он ощутил не столько комичность его поэтических поползновений, сколько их трогательную искренность, запечатленный в них яростный душевный порыв.

Но в устах Зощенко слово «энтузиазм» настораживает. Уж не ирония ли это?

Нет, не ирония.

В том-то и дело, что отношение Зощенко, этого завязатого сатирика, к потомкам капитана Лебядкина вовсе не было однозначно сатирическим:

«Здесь, так сказать, дыхание нашей жизни.

Дыхание тех людей, которых мы, писатели, стараемся изобразить в так называемых «художественных» произведениях.

Здесь, в этой книге, собраны самые различные письма и страсти.

Здесь, в этой книге, можно видеть настоящую трагедию, незаурядный ум, наивное добродушие, жалкий лепет, глупость, энтузиазм, мещанство, жульничество и ужасающую неграмотность...»

Безусловно, иные из этих писем и стихов могут стать объектом для самой злой и беспощадной сатиры: ведь в них отразились и глупость, и жульничество, и мещанство, и жалкий лепет, и ужасающая неграмотность. Но есть в них и другое, что отмечает Зощенко: настоящая трагедия, незаурядный ум, наивное добродушие, энтузиазм. И самое поразительное (в том-то и состоит невиданное

своеобразие этих удивительных сочинений), что глупость и ум, настоящая трагедия и жульничество, энтузиазм и мещанство в них не просто соседствуют, но образуют порой единый, нерасторжимый сплав.

Как бы то ни было, косноязычные и беспомощные излияния графоманов несут в себе «дыхание самой жизни». В них запечатлелось дыхание тех людей, которых «мы, писатели, стараемся изобразить в так называемых «художественных» произведениях».

Слово «стараемся» здесь не случайно. Так же как не случайны иронические кавычки, заключающие определение «художественных». Тут явное недовольство «так называемой художественной» литературой, не умеющей запечатлеть новых, «неописуемых» людей. И несомненно профессиональный интерес к графоманским сочинениям, в которых все-таки худо ли, хорошо, но запечатлелось их «живое дыхание».

Интерес Зоценко к потомкам капитана Лебядкина был недвусмыслен. Он хотел у них учиться. Он хотел научиться писать по-новому, как они. Потому что «старая» литература, по его глубокому убеждению, уже не в силах была передать «дыхание нашей жизни».

Этого же хотел и Заболоцкий.

Хочу у моря я спросить,
Для чего оно кипит? . .

Сама рифма, вынуждая произнести слово «кипит» в его просторечной, не литературной орфоэпии («кипить»), дает нам уже довольно ясное представление о фигуре его лирического героя, о его социальной природе и, так сказать, образовательном цензе. Но не в этом, разумеется, суть дела.

Во все времена море было для поэтов неиссякаемым источником вдохновения, едва ли не синонимом самой поэзии. Море — это «свободная стихия» Пушкина, это волшебные строки Пастернака, в которых словно бы запечатлелся гул морского прибоя: «Придается все, лишь тебе не дано примелькаться. . .»

И вдруг:

Это множество воды
Очень дух смущает мой. . .

Что это как не пародия? Не издевательство? Не сатирическое разоблачение скучного, убогого, уныло-прозаич-

ческого отношения к миру? («Акулов не бывает», — говорил в таких случаях К. И. Чуковский.)

Но Заболоцкий вовсе не злопыхательствует, не издевается. Он искренне убежден, что у этого, казалось бы, заведомо бездуховного существа тоже есть дух. Просто это — другой дух, другая духовность. Надо вчувствоваться в нее, понять ее, раскрыть, вытащить.

В отличие от своего предка, капитана Лебядкина, субъект этой лирики предстает перед нами как человек, наделенный нешаблонным и ярким, по-детски непосредственным, то есть в конечном счете поэтическим видением мира.

В предельно утилитарном, примитивном, как будто бы по самой своей сути антипоэтическом взгляде на мир Заболоцкий пытается найти «золотые россыпи» какой-то новой поэзии. И находит:

Самовар, владыка брюха,
Драгоценный комнат поп!
В твоей грудке вижу ухо,
В твоей ножке вижу лоб. . .

И вся комната-малютка
Расцветает вдалеке,
Словно цветик-незабудка
На высоком стебельке.

Заболоцкий не только хотел учиться у потомков капитана Лебядкина. Он многому у них и учился.

Он научился у них новому зрению. И он не сомневался, что это новое зрение необходимо эпохе, в которую он живет. Что он выдумал его не напрасно.

Испокон веков существовала непроходимая пропасть, разделяющая поэта и обывателя. (По терминологии Зощенко — людей, пишущих «стишки о цветках и птичках», и людей, интересующихся чем-то определенным: например, ливерной колбасой.)

На человека, интересующегося ливерной колбасой, поэт обычно взирал свысока. Он его презирал. За что? Ну, хотя бы за то, что он ни в грош не ставит изваяние Аполлона Бельведерского:

Печной горшок тебе дороже,
Ты пищу в нем себе варишь.

Со временем, однако, положение изменилось. Постепенно (на это, впрочем, ушло без малого сто лет) поэт утратил сознание своей правоты, уверенность в своем

праве презирать людей, погруженных в житейские заботы и далеко не всегда интересующихся «цветками и птичками»:

Иль я не знаю, что, в потемки тычась,
Вовек не вышла б к свету темнота,
И я — урод, и счастье сотен тысяч
Не ближе мне пустого счастья ста?

И разве я не мерюсь пятилеткой,
Не падаю, не подымаюсь с ней?
Но как мне быть с моей грудисю клеткой
И с тем, что всякой косности косней?

(Б. Пастернак, «Другу»)

Поэт уже склонен оправдываться. Свою странную приверженность к предметам, не имеющим практического смысла (цветкам и птичкам), он уже склонен называть косностью, с которой он, к несчастью, пока еще не в силах расстаться.

Но это еще только начало.

В 1927 году (то есть за два года до появления «Столбцов») в журнале «Красная новь» был напечатан роман Юрия Олеши «Зависть». В этом романе извечный конфликт любителя цветков и птичек и любителя ливерной колбасы разрешался уже совсем иначе. Впервые в истории отечественной словесности поэт был окончательно низвергнут в бездну ничтожества, а апологет ливерной колбасы — возведен на пьедестал.

Надо признать, что, возводя этого своего героя на пьедестал, автор нимало его при этом не приукрасил:

«Яичницу он ел со сковороды, откалывая куски белка, как облупливают эмаль. Глаза его налились кровью, он... чавкал, сопел, у него двигались уши».

Так он предается своему любимому занятию — еде.

А вот как отзывается его мозг на ненароком зарифмованное слово, случайно проскочившее в речи собеседника:

«Слух его реагирует на рифму. Рифма — это смешно для серьезного человека».

Примерно так же, если помните, относился к стихотворной речи Смердяков:

«— Это чтоб стих-с, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали в рифму говорить, хотя бы даже по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? . . .»

Но при всем при том автор «Зависти» относится к своему герою совсем не так, как Достоевский к Смердякову или, скажем, Гоголь к Собакевичу. Он его только что не обожествляет. А антагониста его, Кавалерова, третирует и унижает свыше меры. Он готов согласиться, что всех этих Кавалеровых давно уже пора выкинуть на мусорную свалку истории.

Поворот старой, вечной темы был, таким образом, завершен. И это был не просто поворот, но воистину «поворот все вдруг», поворот на сто восемьдесят градусов.

Поменялись, однако, только знаки. Поэт, нищий бродяга, беспечный и бескорыстный певец, которого прежняя литература возносила до небес, был окончательно развенчан, дискредитирован, свергнут в ничтожество, а презираемый ею от века любитель ливерной колбасы — возвеличен как истый творец жизни, единственная ее опора и надежда. Поэт предстал пред нами презренным обывателем, а «колбасник» — личностью, одушевленной великим идеалом: ливерной колбасой он стремится накормить всех голодных и страждущих.

Как бы то ни было, поменялись только знаки. Там, где раньше стоял плюс, теперь стоит минус, а там, где был минус — теперь плюс. Вот и все. А пропасть, лежавшая между ними, осталась такою же, какой была. Поэт и колбасник по-прежнему говорят на разных языках, они по-прежнему, как и сто лет назад, не могут понять друг друга.

Поэт твердит свое:

«Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев!»

А колбасник — свое:

«...собираемая при убое кровь может быть переработана или в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина, клея, пуговиц, красок, земледобрильных туков и корма для скота, птицы и рыбы. Сало-сырец всякого рода скота и жиросодержащие органические отбросы — на изготовление съедобных жиров: сала, маргарина, искусственного масла и технических жиров...»

В стихах Заболоцкого эта вековая пропасть, разделяющая поэта и человека, интересующегося «чем-то определенным», — исчезла:

У животных нет названия.
Кто им зваться повелел?

Равномерное страданье —
Их невидимый удел.
Бык, беседуя с природой,
Удаляется в луга.
Над прекрасными глазами
Светят белые рога. . .
Каждый маленький цветочек
Машет маленькой рукой.
Бык седые слезы точит,
Ходит пышный, чуть живой.
А на воздухе пустынном
Птица легкая кружится,
Ради песенки старинной
Нежным горлышком трудится. . .

(«Прогулка», 1929)

Впечатление такое, словно человек, всю жизнь помышлявший лишь о ливерной колбасе и других, столь же определенных вещах и предметах, вдруг оглянулся окрест и, неожиданно, в первые в жизни, сам не зная, для чего и зачем, решил сочинить стишки о цветках и птичках.

Лирический герой этого стихотворения напоминает крестьянского самородка Ивана Филипповича Овчинникова, описанного в одном рассказе Зощенко. Иван Филиппович тоже сочинял стишки и время от времени приносил их автору, умоляя по возможности пристроить их по знакомству в какой-нибудь журнал.

«— К поэзии, — говорил при этом Иван Филиппович, — я имею склонность, прямо скажу, с детства. С детства чувствую красоту и природу. . . Бывало, другие ребята хохочут, или рыбку удють, или в пяточок играют, а я увижу, например, бычка или тучку и переживаю. . . Очень я эту красоту сильно понимал. Тучку понимал, ветерок, бычка. . . Это все я, уважаемый товарищ, очень сильно понимал. . .»

Впоследствии, впрочем, выяснилось, что все это было — чистое притворство. Когда, вконец отчаявшись получить от крестьянского самородка что-нибудь маломальски пристойное, автор в один прекрасный день вспылл:

— Работать нужно, товарищ, вот что! Дать бы тебе камни на солнце колоты! . .

Иван Филиппович, вместо того чтобы смертельно обидеться, неожиданно просиял.

«— Дайте, — сказал он. — Если есть, дайте. Прошу и умоляю. Потому до крайности дошло. Второй год без работы пухну. Хоть бы какую работишку найти. . .»

— То есть как? — удивился я. — А поэзия?

— Какая поэзия, — сказал Иван Филиппович тараканьим голосом. — Жрать надо... Поэзия!.. Не токо поэзия, я, уважаемый товарищ, черт знает на что могу пойти... Поэзия...»

В отличие от этого «крестьянского самородка» лирический герой Заболоцкого не притворяется. Он, судя по его стихам, на самом деле понимает и птичку, и тучку, и ветерок, и бычка.

Он вдруг сам ощутил насущную и непреодолимую потребность заговорить стихами. И неожиданно заговорил как истинный поэт.

В этом и состояло своеобразие нового зрения, открытого Заболоцким. В этом и была ошеломляющая новизна его ранних стихов.

6

Было бы ошибкой заключить, что это новое зрение возникло как результат попытки поглядеть на мир чужими глазами. Тут уместно еще раз вспомнить слова Заболоцкого, сказанные им по поводу сравнения его ранних стихов со стихами капитана Лебядкина: «То, что я пишу, не пародия, это мое зрение».

Это свое зрение он обрел не сразу.

О периоде, предшествующем «Столбцам», он потом вспоминал так:

«Много писал, подражая то Маяковскому, то Блоку, то Есенину. Собственного голоса не находил» (Н. Заболоцкий. Автобиография).

До «Столбцов», стало быть, он, как и все молодые поэты, сочинял вполне обыкновенные, *нормальные* стихи.

«У поэта язык, система образов, выбор эпитетов, ритм, характер рифм, инструментовка стиха, — заметил однажды Владислав Ходасевич, — словом, все, что зовется манерой и стилем, — есть выражение духовной его личности. Изменение стиля свидетельствует о глубоких душевных изменениях, причем степень перемены в стиле прямо пропорциональна степени перемены внутренней. Поэтому внезапный переход от классицизма к футуризму означал бы внутреннее потрясение прямо-таки катастрофическое, какого, конечно, человек вынести не в силах. Однако № 1, № 2, № 3 и т. д. — вынесли и благополучно здравствуют как ни в чем не бывало. Что это значит? Только то, что они никогда не были ни классиками, ни футуристами, —

ничем. На пресловутом «пароходе» футуризма они едут такими же зайцами, какими были на парусных кораблях классицизма».

Что же было в случае Заболоцкого? Что определило его столь стремительный и резкий поворот от Маяковского, Есенина, Блока к капитану Лебядкину? Что лежало в основе этого поворота? Глубокое внутреннее потрясение, «прямо-таки катастрофическое», как говорит Ходасевич? Или дело объясняется всего лишь тем, что в самодельном баркасе капитана Лебядкина он путешествовал таким же «зайцем», каким незадолго до того плывал на громоздком ледоколе Маяковского, в грациозной канонерке Блока или в легком челне Есенина? Недаром же впоследствии он (согласно общепринятому мнению) отойдет от лебядкинского косноязычия и вернется в лоно классического стиха. . .

Если метафора Ходасевича звучит обидно для поэта, можно ее смягчить. Ну, скажем, не ехал зайцем, а просто увлекся необычными, экстравагантными средствами поэтической выразительности, в которых впоследствии разочаровался.

Такое объяснение было бы, конечно, наименее рискованным. И не случайно именно оно и утвердилось постепенно в критической литературе.

Однако наиболее проникательные из тех, кто писал о Заболоцком, отнюдь не сговариваясь друг с другом, невольно склонялись к первому предположению. Во всяком случае, мысль о каком-то глубоком внутреннем потрясении, едва ли не катастрофическом, возникала не однажды.

Михаил Зощенко, дав в уже упоминавшейся статье о поэзии Заболоцкого необыкновенно высокую оценку первой книге поэта, в некоторой растерянности заметил: «Это превосходные стихи. . .

Однако, несмотря на это, общее впечатление от книги скорее тягостное. Чувствуется какой-то безвыходный тупик. Нечем дышать и не на кого автору взглянуть без отращения.

Там есть ужасные стихи:

О мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,
Одной мышиную норой.

Это восклицание слишком эмоционально для того, чтобы его рассматривать в каком-нибудь ином плане или вне душевного состояния автора. Это восклицание поражает и тревожит: как много надо, однако, потерять, чтобы так сказать»¹.

Последняя фраза прямо перекликается с уже знакомой нам репликой Каверина:

«Нужно было разбиться насмерть, чтобы написать эту вещь».

«Разбиться насмерть» — это, пожалуй, уже преувеличение. Слегка отдает риторикой, эффектной театральной красотой.

Но Зошенко, как мы знаем, отнюдь не был склонен к красивым фразам. И если даже такой записной пессимист, как Зошенко, и тот был слегка шокирован жуткой безысходностью картины, нарисованной молодым поэтом, если даже он почувствовал за нею сильное душевное потрясение, значит, потрясение и в самом деле имело место.

Усвоив зрение капитана Лебядкина, Заболоцкий невольно должен был усвоить и его мировоззрение, его взгляд на мироздание, на устройство вселенной. Это и было чреватое для него потрясением, «едва ли не катастрофическим».

Натурфилософия капитана Лебядкина, его концепция мироздания, как известно, сводится к тому, что нет на свете ни бога, ни черта, ни разума, ни смысла. Есть только «стакан, полный мухоедства». Жалкие обитатели стакана, полные иллюзий, кричат «к Юпитеру». Но никакого Юпитера тоже нет и в помине. Есть лишь Никифор, который «изображает природу». Он выплескивает все это «мухоедство» в лохань, на помойку, «что давно надо было сделать».

Эту натурфилософию заимствовали у своего учителя решительно все последователи его художественного мышления. Все они склонны представлять себе вселенную по-лебядкински:

Страшно жить на этом свете:
В нем отсутствует уют —
Ветер воеет на рассвете,
Волки зайчика грызут...

¹ Зошенко Мих. О стихах Н. Заболоцкого. — В кн.: 1935—1937. Рассказы, повести, фельетоны, театр, критика, с. 382.

Плачет маленький теленок
Под кинжалом мясника.
Рыба бедная спросонок
Лезет в сети рыбака.

Лев рычит во мраке ночи,
Кошка стонет на трубе,
Жук-буржуй и жук-рабочий
Гибнут в классовой борьбе.

Все погибнет, все исчезнет —
От бациллы до слона —
И любовь твоя, и песни,
И планеты, и луна. . .

*(Н. Олейников, «Генриху Левину
по случаю влюбления его в Шурочку»)*

У Олейникова эта лебядкинская философия окрашена в откровенно пародийные, насмешливо-иронические тона.

Заболоцкий тоже не прочь защититься иронией, придав этой жуткой картине оттенок некоторого ерничества:

. . .Из-за облака сирена
Ножку выставила вниз,
Людоед у джентльмена
Неприличное отгрыз.

Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

Кандидат былых столетий,
Полководец новых лет,
Разум мой! Уродцы эти —
Только вымысел и бред.

Только вымысел, мечтанье,
Сонной мысли колыханье,
Безутешное страданье, —
То, чего на свете нет.

(«Меркнут знаки Зодиака»)

Но, согласившись, что привидевшиеся ему уродцы — «только вымысел и бред», он, к несчастью, никак не может счесть таким же бредом и вымыслом жуткую лебядкинскую картину вселенной, открывшееся ему «лебядкинское» понимание самой сущности бытия:

. . .Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.

Природа, обернувшись адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давилня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была беспильна
Соединить два таинства ее.

(«Лодейников»)

«Природы вековечная давилня» — разве это по сути своей не то же, что и лебядкинский «стакан, полный мухоедства»?

Но Лебядкин из этого своего понимания вселенной делает весьма простой, единственно ему доступный вывод: «Плюнь на все и торжествуй!» В переводе с языка лебядкинской поэзии на язык грубой прозы этот вывод звучит более определенно: «Ежели бога нет, то все дозволено!»

Лебядкин с легкостью принимает этот конечный вывод мудрости земной.

Заболоцкий принять его не в силах.

Мир, где все дозволено, вызывает у него не ликование (как у Лебядкина), не ироническую усмешку (как у Олейникова), а ужас:

Иные — дуньками одеты,
Сидеть не могут взаперти:
Ногами делая балеты,
Они идут. Куда идти,
Кому нести кровавый ротик,
Кому сказать сегодня «котик»,
У чьей постели бросить ботик
И дернуть кнопку на груди?
Неужто некуда идти?!

(«Иваносы»)

Конечно, он не приемлет, конечно, он отрицает этот обеззвученный и обесмысленный мир. Но не принимать и отрицать можно по-разному. Не желая отождествлять себя с этим ужасным миром, он не находит в себе сил ни для насмешки, ни для иронии, ни для сарказма. Нет, это не сатира. Скорее — вопль ужаса:

О мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой. . .

Да, прав был Зощенко: как много надо потерять, чтобы найти такую беспощадную и жуткую формулу отчаяния.

Потеряна была — ни много ни мало — самая суть, самая основа бытия. Нечто такое, без чего в прежние времена не мыслил своего существования ни один поэт.

7

В июле 1916 года на квартире у Михаила Павловича Мурашова, готовящего к печати литературный сборник «Страда», собрались писатели, поэты, художники, музыканты. Был Есенин. Ждали Блока, который должен был стать главным редактором затеваемого альманаха.

Художник Н., только что вернувшийся из-за границы, привез в подарок хозяину дома репродукцию с картины Яна Стыки «Пожар Рима». Репродукция эта вызвала бурное обсуждение. Писатели в один голос возмущенно клеймили мерзавца Нерона, пытавшегося совместить любовь к поэзии с любованием ужасной картиной человеческого горя и страдания.

Обратились к Есенину, попросили его высказаться. Есенин уклонился от определенного ответа, сказав, что не может найти слов ни для оправдания Нерона, ни для обвинения его.

Присутствовавший при этом скрипач К. предложил высказать свое мнение музыкой: взял в руки скрипку и стал импровизировать. В импровизации его неожиданно зазвучала мелодия «Сомнений» Глинки.

И тут Есенин подошел к письменному столу, схватил альбом и быстро, без помарок, написал:

Слушай, поганое сердце,
Сердце собачье мое.
Я на тебя, как на вора,
Спрятал в рукав лезвие.

Рано ли, поздно всажу я
В ребра холодную сталь.
Нет, не могу я стремиться
В вечную сгнившую даль.

Пусть поглупее болтают,
Что их загрызла метá;
Если и есть что на свете —
Это одна пустота.

Блок в тот вечер так и не пришел. Но спустя несколько дней, на следующем редакционном совещании, он обратил внимание на эти есенинские строки. Узнав, при каких обстоятельствах они были написаны, он позвонил к себе Есенину и спросил:

— Сергей Александрович, вы серьезно написали или под впечатлением музыки?

— Серьезно, — сказал Есенин.

— Тогда я вам отвечу, — сказал Блок. И в этом же альбоме написал свой ответ Есенину — отрывок из поэмы «Возмездие», над которой он в то время работал:

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминуемый,
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты — знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить всё, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен¹.

По глубокому убеждению Блока, художник должен твердо верить, что бессмыслица и хаос — это лишь видимость, лишь «случайные черты» бытия, которые необходимо стереть, от которых надо отрешиться.

Так чуть ли не от сотворения мира думали и чувствовали все поэты. Они верили, что мир — не двухмерен, что существует пусть не видимое простым глазом, но безусловно реальное третье измерение бытия.

Для обозначения этого «третьего измерения» у каждого было свое любимое слово. Блок называл его — музыкой. Мандельштам — телеологическим теплом. Пастернак был согласен на любое название: «Люди трудились и хлопотали, приводимые в движение механизмом собственных забот. Но механизмы не действовали бы, если бы главным их регулятором не было чувство высшей и краеугольной беззаботности. Эту беззаботность придавало... чувство счастья по поводу того, что все происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом, в том, что

¹ См.: Мурашов М. А. Блок и С. Есенин. Страницы воспоминаний. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1980, с. 111—114.

одни называют царством Божиим, а другие историей, а третьи еще как-нибудь».

Разве дело в названии? Важно то, что жить без этого третьего измерения, жить вне его они не могли.

«Я спрашивал у него, почему он не пишет стихов. Он постоянно отвечал одно и то же:

— Все звуки прекратились...

Он всегда не только ушами, но всей кожей, всем существом ощущал окружающую его «музыку мира»... Вслушиваться в эту музыку он умел, как никто...

Эта-то музыка и прекратилась теперь...»¹

В этих воспоминаниях Корнея Чуковского об Александре Блоке нам дается понять, что перемена произошла не с миром, а с поэтом. Не мир перестал звучать, а Блок (в этом и состояла его болезнь) утратил способность слышать, воспринимать всей кожей, всем своим существом музыку мира. Жить в этом обеззвученном мире Блок не мог.

Нечто подобное испытывал и Мандельштам:

«В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковейному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом, — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк»².

Когда-то музыка и красота были реальностью. А теперь для выходца девятнадцатого века от всего этого осталась только оскомина на губах, одна только соленая пена. Телеологическое тепло, некогда согревавшее мир, вдруг иссякло. А без него жизнь проста и ужасна в своей голой сути:

Там, где эллину сняла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну а мне — соленой пеной
По губам.

По губам меня помажет
Пустота,

¹ Чуковский К. Александр Блок. — Чуковский К. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1965, с. 311—312.

² Мандельштам О. О поэзии. Сб. статей. Л., 1928, с. 69—70.

Строгий кукш мне покажет
Нищета.

(О. Мандельштам, «Я скажу тебе
с последней прямой. . .»)

С Мандельштамом тоже случилось то «прямо-таки катастрофическое потрясение», о котором говорил Ходаевич. Разве прежний Мандельштам, написавший:

Умывался ночью на дворе, —
Твердь сияла грубыми звездами. . . —

разве он отважился бы ввести в свой классический стих такое словечко, как «сбондили»? Разве он обратился бы к спутнице с этим вульгарным предложением: «Дуй вино!» И разве в ту пору своей жизни он написал бы — ну, хотя бы такое:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит. . .

Как видим, Есенин был не единственным, кому «всечная даль» представилась «сгнившей».

Обращение Заболоцкого к натурфилософии капитана Лебядкина, таким образом, было не только его частным делом. И уж во всяком случае оно было связано не только с его приверженностью к лебядкинской поэтике. Скорее наоборот: эта поэтика явилась прямым следствием такого мироощущения, несвойственного прежним поэтам.

Мироощущение это в самой своей основе губительно для поэзии. И не случайно, придя к такому мироощущению, поэт переживает глубочайший кризис, из которого, похоже, нету выхода.

Во всяком случае, именно так смотрел на это дело Михаил Зощенко. А ведь ему такое мироощущение было ближе, чем кому другому из известных нам русских художников. Но вот и он тоже предостерегает своего любимого поэта:

«Мир поэта, «зажатый плоскими домами», кажется слишком уж тягостным. . . Этот мир, «зажатый плоскими домами», лишь редко пригоден для подлинной поэзии. . .

Однако я не знаю примера, чтобы поэт, попавший в этот «мир», сумел бы уйти из него»¹.

¹ Зощенко Мих. 1935—1937. Рассказы, повести, фельетоны, театр, критика, с. 383.

Это действительно так.

Для Блока и Мандельштама это мироощущение было чревато жесточайшим кризисом. То же и у Есенина: мотив, внезапно прорвавшийся в экспромте 1916 года, с необыкновенной силой зазвучал потом в его «Исповеди хулигана», в «Москве кабацкой», в «Черном человеке».

Для Заболоцкого это беспощадное и, казалось бы, безысходное мироощущение стало не концом, а началом.

8

Если жизнь совершается «только на земле, в которую закапывают мертвых», если единственный двигатель, управляющий жизнью людей, — «механизм их собственных забот», тогда, выходит, прав был тот, кто провозгласил:

...«Довольно полнозвучья,
Ты напрасно Моцарта любил,
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил».

Эти строки — из стихотворения О. Мандельштама «Ламарк»:

Был старик, застенчивый, как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх.
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну конечно, пламенный Ламарк.

Но почему Ламарк — «за честь природы фехтовальщик»? Почему именно Ламарк, а не, скажем, Дарвин?

«... Дарвин, которого я как раз теперь читаю, — писал Ф. Энгельс К. Марксу, — превосходен. Телеология в одном из своих аспектов не была еще разрушена, а теперь это сделано»¹.

Теория Ламарка, в отличие от дарвиновской, была телеологична, она не отрицала идею внутренней направленности хода эволюции. Весь смысл лестницы Ламарка как раз в том и состоит, что она ведет снизу вверх! (На то она и лестница.) А если лестница не ведет никуда, тогда не все ли равно, на какой ступени этой лестницы находиться — на высшей или на самой низкой? Тогда и впрямь нет никакой разницы между

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 424.

человеком и тараканом, между человеком и моллюском, человеком и инфузорией:

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам,
Сокращусь, исчезну, как протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: «Природа вся в разломах,
Зренья нет, — ты зришь в последний раз».

Сперва — слепота, потеря зрения, а там, дальше — «глухота паучья», провал, который «сильнее наших сил».

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данте. Низшие формы органического бытия — ад для человека»¹.

Но спуститься в этот ад человеку не дано. Разве только воображению человеческому доступен этот путь. Тот, кто любил Моцарта, уже не в силах перестать его любить. Человеку не дано вернуться вспять — к насекомым, моллюскам и членистоногим.

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех.

(О. Мандельштам, «Ламарк»)

Подъемный мост не опустится. Человеку нет пути назад. У него свой путь, своя дорога, он должен идти по

¹ Мандельштам О. Путешествие в Армению, гл. «Вокруг натуралистов». — «Звезда», 1933, № 5, с. 118.

ней дальше, жить по другим законам. И даже если его существование не было «задумано» с какой-то определенной целью, он должен внести в холодную, пустую, необжитую вселенную эту цель.

Трагически ощутив утечку «телеологического тепла» из жизни, человек должен либо примириться с тем, что он замерзнет в этом новом, не приспособленном для него мире, либо предпринять отчаянную (пусть даже бессмысленную) попытку растопить этот вечный полюс.

Жить вне «телеологического тепла», жить, сознавая, что нет никакого твердого закона, придающего смысл хаосу жизни, выходец из девятнадцатого века не может. Если впрямь «наступает глухота паучья» — тогда выхода нет. Тогда ему остается только одно — умереть. Мысль, что можно попытаться взглянуть на мир другими глазами — скажем, с точки зрения «насекомых с наливными рюмочками глаз» или глазами рыбы, — сама эта мысль представляется ему чистейшим безумием. Во всяком случае — чудовищным искажением реальности:

«Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал все это в невероятно искаженном виде»¹.

Потомки капитана Лебядкина смотрели на это совершенно иначе.

Они не видели решительно ничего противоестественного в том, чтобы отождествить себя хотя бы даже и с рыбой:

Маленькая рыбка,
Жареный карась,
Где ж ваша улыбка,
Что была вчерась?

Жареная рыба,
Бедный мой карась,
Вы ведь жить могли бы,
Если бы не страсть.

Что же вас сгубило,
Бросило сюда,
Где не так уж мило,
Где сковорода?

(Н. Олейников, «Карась»)

¹ Мандельштам О. О поэзии, с. 14.

Или с тараканом — тем самым, попавшим в стакан:

Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша. . .
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,
Что душа не существует,
Что печенка, кости, сало —
Вот что душу образует.

(Н. Олейников, «Таракан»)

Или с блохой:

И бледна и нездорова
Там одна блоха сидит
По фамилии Петрова,
Некрасивая на вид.

Она бешено влюбилась
В кавалера одного!
Помню, как она резвилась
В предвкушении его.

И глаза ее блестели,
И рука ее звала,
И близка к заветной цели
Эта дамочка была.

Она юбки надевала
Из тончайшего пике,
И стихи она писала
На блошином языке.
И про ножки, и про ручки,
И про всякие там штучки. . .

(Н. Олейников, «Генриху Левину по случаю влюбления его в Шурочку»)

Или с мухой:

Я муху безумно любил.
Давно это было, друзья,
Когда еще молод я был,
Когда еще молод был я.

Бывало, возьмешь микроскоп,
На муху направишь его —
На щечки, на глазки, на лоб,
Потом на себя самого.

И видишь, что я и она,
Что мы дополняем друг друга,
Что тоже в меня влюблена
Моя дорогая подруга.

(Н. Олейников, «Муха»)

«Что мы дополняем друг друга» — это не просто ерничество. Это поэт не просто так сболтнул, а, как выразился по другому поводу Ставрогин у Достоевского, «довольно цельную мысль выразил». Собственно говоря, даже не по другому, а по тому же самому поводу. Ставрогин сказал это про капитана, в потрясении воскликнувшего: «Если бога нет, то какой же я тогда капитан!» У Олейникова мысль примерно та же: если бога нет и душа не существует (а лишь «печенка, кости, сало — вот что душу образует»), если дело обстоит именно таким образом, то никакой, в сущности, нет разницы между мной (так сказать, венцом творения) и карасем, тараканом, блохой, мухой.

Поразительное пристрастие потомков капитана Лебядкина к изображению картин «из быта и нравов насекомых» ни в коем случае не следует считать случайностью. Эта черта у них тоже от него, от их знаменитого предка.

Интерес к миру насекомых — это своего рода основа, на которой зиждется вся философия капитана Лебядкина. На это обстоятельство проливает свет исповедь Мити Карамазова. Исповедь эта начинается с того, что Митя вдруг в каком-то странном умоисступлении читает брату Алеше «Гимн к радости» Шиллера. Читает с горячностью удивительной, перебивая время от времени шиллеровские стихи предельно откровенными, очень личными комментариями. Но вот дело доходит до строк:

Насекомым — сладострастье,
Ангел — богу предстоит.

И тут, как выразился поэт, кончается искусство и дышит почва и судьба. Тут-то и начинается собственно исповедь:

«— Довольно стихов. Я тебе хочу сказать теперь о «насекомых», вот о тех, которых бог одарил сладострастьем. . . Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все Карамазовы такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет. . .»

Сладострастное насекомое живет не только в Карамазовых: оно живет в каждом человеке. Но в карамазовской крови, по мысли Мити (и, вероятно, по мысли самого Достоевского), это сладострастие насекомого способно заглушить, заслонить все человеческое.

«— Когда мне случалось погружаться в самый, самый глубокий позор разврата (а мне только это и слу-

чалось), — говорит о себе Митя, — то я всегда это стихотворение о Церере и о человеке читал. Исправляло оно меня? Никогда! Потому что я Карамазов. . .»

В карамазовской душе насекомое сильнее человека. Но даже в ней сладострастие не царит безраздельно. «Тут дьявол с богом борется», — говорит Митя о себе и себе подобных.

А вот в мутной душонке капитана Лебядкина уже ничто ни с чем не борется. Тут сладострастие царит безраздельно. Капитан Лебядкин — это и в самом деле насекомое. И поэтические излияния его — не что иное, как лирическое самовыражение насекомого. Именно так он себя и осознает. И не видит в этом решительно ничего зазорного. (А что тут, собственно, зазорного, если весь мир таков! Если вся вселенная — не более чем стакан, полный мухоедства!)

В этом пункте потомки капитана Лебядкина, пожалуй, готовы согласиться со своим предком.

Заболоцкий даже в поздних своих стихах, написанных незадолго до смерти, не отказывается от представления о вселенной как о «вековечной давилльне»:

Природа хочет жить, и потому она
Миллионы зерен скармливает птицам,
Но из миллиона птиц к светилам и зарницам
Едва ли вырывается одна.

Вселенная шумит и просит красоты,
Кричат моря, обрызганные пеной,
Но на холмах земли, на кладбищах вселенной
Лишь избранные светятся цветы.

Я разве только я? Я — только краткий миг
Чужих существований. Боже правый,
Зачем ты создал мир, и милый и кровавый,
И дал мне ум, чтоб я его постиг!

(«Во многом знании — немалая печаль. . .»)

Но на этом сходство его натурфилософии с натурфилософией капитана Лебядкина кончается.

Заболоцкий тоже не видит ничего зазорного в том, чтобы отождествить человека с насекомым. Но он при этом исходит не из того, что человек так же низок, как, положим, клоп или таракан. Он исходит из прямо противоположного убеждения, что любая букашка, любая «божья тварь» (скажем, жук или кузнечик) ни в жажде

гармонии, ни даже в стремлении к разуму не уступает человеку:

И кузнечик трубу свою поднял, и природа внезапно проснулась,
И запела печальная тварь славословье уму. . .

(«Всё, что было в душе»)

Заболоцкий обращается к картинам «из жизни насекомых», пожалуй, даже чаще, чем другие потомки капитана Лебядкина. Я имею в виду не только такие его стихи, как, скажем, «Школа жуков» или «Царница мух». Странное стремление отождествить человека с жуком или кузнечиком владеет им постоянно. Оно присутствует даже в трагических стихах о невозвратимых утратах, о смерти:

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где всё разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба — лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Там на ином, невятном языке
Поет синклит беззвучных насекомых,
Там с маленьким фонарником в руке
Жук-человек приветствует знакомых.

Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И всё ли вы забыли?
Теперь вам братья — корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли. . .

(«Прощание с друзьями»)

В этом печальном и даже трагическом стихотворении, утверждающем новое братство почивших друзей поэта с жуками и муравьями, нет ни тени того ужаса, которым пронизан известный рассказ Франца Кафки «Превращение». Превращение человека в жука, тождество человека с жуком или муравьем не ощущается поэтом как чудовищное, нестерпимое надругательство над его человеческой сущностью. Напротив, здесь утверждается скорее нечто противоположное: то, что Лев Толстой называл дворянским чувством равенства со всем живущим.

Это чувство равенства со всем живущим было свойственно и другим потомкам капитана Лебядкина. Стремление отождествить человека с насекомым вовсе не сопрягалось у них с желанием унижить человека, оскорбить или разоблачить его. Мир насекомых в их изо-

бражении часто представлял удивительно чистым, благостным, сверкающим всеми красками бытия:

В чертогах смородины красной
Живут сто семнадцать жуков,
Зеленый кузнечик прекрасный,
Четыре блохи и пятнадцать сверчков.
Каким они воздухом дышат!
Как сытно и чисто едят!
Как низко над ними колышет
Смородина свой виноград!

(Н. Олейников, «Из жизни насекомых»)

Он мог быть даже более целомудренным и прекрасным, нежели наш, грешный, человеческий:

Природа пела. Лес, подняв лицо,
Пел вместе с лугом. Речка чистым телом
Звенела вся, как звонкое кольцо.
В тумане белом
Трясли кузнечики сухими лапками,
Жуки стояли черными охапками,
Их голоса казались сучками.
Блестя прозрачными очками,
По лугу шел красавец Соколов,
Играя на задумчивой гитаре.
Цветы его касались сапогов
И наклонялись. Маленькие твари
С размаху шлепались ему на грудь
И, бешено подпрыгивая, падали,
Но Соколов ступал по падали
И равномерно продолжал свой путь.

(Н. Заболоцкий, «Лодейников»)

Разве не выглядят здесь жуки и кузнечики более одухотворенными, более человеческими, нежели «красавец Соколов», равномерно продолжающий свой путь, ступая по падали?

Тут мы подходим к самой сути дела.

Человек искони противопоставлял себя всем косным и неразумным тварям. Восставая против зауми, Ходасевич так обосновывал свою приверженность разумной и строгой человеческой речи:

Заумно, может быть, пост
Лишь ангел, богу предстоящий, —
Да бога не узревший скот
Мычит заумно и ревет.
А я — не ангел осиянный,
Не лютый змий, не глупый бык.
Люблю из рода в род мне данный
Мой человеческий язык. . .

В строках этих — великая гордыня. И уничтожение, которое паче гордости. Ни за какие блага мира не отдаст поэт свою разумную человеческую речь. Не сменяет ее ни на низкую заумь мычащего и ревушего «глупого быка», ни на высокую заумь ангела, «предстоящего богу».

Но Заболоцкий глядел на это иначе. Трагическая немота животных вызывает у него иные чувства. Ему представляется, что если бы животным дано было заговорить, —

Мы услышали бы слова.
Слова большие, словно яблоки. Густые,
Как мед или крутое молоко.
Слова, которые вонзаются, как пламя,
И в душу залетев, как в хижину огонь,
Убогое убранство освещают.
Слова, которые не умирают
И о которых песни мы поем.

(«Лицо коня»)

У Толстого в «Войне и мире» Наташа (еще девочка, подросток) высказывает предположение, что люди до рождения, в прежней своей жизни, были ангелами. Николай рассудительно возражает ей:

— Ежели бы мы были ангелами, так за что же мы попали ниже?

— Не ниже, кто тебе сказал, что ниже? — возмущенно недоумевает Наташа, с детской непосредственностью одним махом ниспровергая основы теологии.

Лирический герой Заболоцкого, если бы ему случилось принять участие в разговоре о «подвижной лестнице Ламарка», на которой человек стоит неизмеримо выше жуков, бабочек, кузнечиков и прочих мелких букашек, вероятно, сказал бы что-нибудь в том же роде:

— Выше? Откуда вы взяли! Ничуть не выше!

Собственно, именно это он и утверждал в самых разных своих стихах:

...Весенними лучами озарен,
Уже летел, раскинув опахала,
Огромный, как ракета, махаон.
Снятельный и пышный самозванец,
Он, как светило; вздрагивал и плыл,
И вслед ему неслась толпа созданий,
Подвесив тельца меж лазурных крыл.
Кузнечики, согретые лучами,

Отщелкивали в воздухе часы,
Тяжелый жук, летающий скачками,
Влачил, как шлейф, гигантские усы.
И сотни тварей, на своей свирели
Однообразный поднимаемая вой,
Ползли, толклись, метались, пили, сли,
Вились, как столб, над самой головой,
И в куполе звенящих насекомых,
Среди болот и неподвижных мхов,
С вершины сопки, зноем опаленных,
Вздыхался мир невиданных цветов. . .

Есть хор цветов, не уловимый ухом,
Концерт тюльпанов и квартет лилей.
Быть может, только бабочкам и мухам
Он слышен ночью посреди полей.
В такую ночь, соперница лазурей,
Вся сопка дышит, звуками полна,
И тварь земная музыкальной бурей
До глубины души потрясена.
И засыпая в первобытных норах,
Твердит она уже который век
Созвучье тех мелодий, о которых
Так редко вспоминает человек.

(«Творцы дорог»)

У Заболоцкого не ангел и даже не человек, а всякая земная тварь, любая мелкая букашка, выражаясь фигурально, — предстоит богу.

Согласно ортодоксальным религиозным воззрениям, человек, проживший в сей земной юдоли праведную жизнь, в ином, загробном существовании удостоивается подняться на высшую ступень (стать ангелом).

В мире Заболоцкого дело происходит иначе. Человек, умевший при жизни слышать «музыку сфер», после смерти превращается у него не в ангела:

Настает день, и мой забвенный прах
Вернется в лоно зарослей и речек.
Заснет мой ум, но в квантовых мирах
Откроет крылья маленький кузнечик.

Над ним, пересекая небосвод,
Мельчайших звезд возникнут очертанья,
И он, расправив крылья, запоет
Свой первый гимн во славу мирозданья.

Довольствуясь осколком бытия,
Он не поймет, что мир его чудесный
Построила живая мысль моя,
Мгновенно затвердевшая над бездной.

Кузнечик-дурень! Если б он узнал,
Что все его волшебные светила
Давным-давно подобием зеркал
Поэзия в пространствах отразила!

(«Кузнечик»)

Поэзия, таким образом, не только отражает, но и творит свою вселенную. Человеку, каким бы кратким и иллюзорным ни было его существование, дано внести разум и смысл в холодные, необжитые пространства вселенной.

Ну, а как быть с теми, кто не внимал ни «концертам тюльпанов и лилей», ни хорам небесных светил? С теми, кто в сей земной юдоли интересовался лишь чем-то определенным — фруктами да ливерной колбасой? Как быть ну хоть с тем же Лебядкиным или Смердяковым?

Смердяков, конечно, не тождествен Лебядкину. Но они состоят в довольно близком родстве. Во всяком случае, их безусловно роднит некоторая общность мирозерцания. Смердякову тоже ведь свойствен крайний лебядкинский утилитаризм:

«Они говорили и о философских вопросах, и даже о том, почему светил свет в первый день, когда солнце, луна и звезды устроены были лишь на четвертый день, и как это следует понимать; но Иван Федорович скоро убедился, что дело вовсе не в солнце, луне и звездах, что солнце, луна и звезды предмет хотя и любопытный, но для Смердякова совершенно третьестепенный и что ему надо чего-то совсем другого».

Ну, в самом деле, на черта они сдались Смердякову (или Лебядкину), эти самые звезды? «Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать».

К людям этого толка мы привыкли испытывать лишь смешанное с гадливостью презрение.

Но Заболоцкий испытывает к ним совершенно другие чувства. Не презрение и не гадливость, а, скорее, вину. Вину, в чем-то сходную с той «литературной виной», которую испытывал Зоценко по отношению к «диким, неграмотным и даже страшным людям», которых он сделал героями своих рассказов.

Заболоцкий чувствовал эту вину даже еще острее и ощущал ее не только как литературную. Недаром в одном из его стихотворений благодарное человечество воздвигает сто изваяний героям, добровольно согласившим-

ся отдать свой мозг, чтобы переложить его в черепа бес-
словесных скотов:

Сто безголовых героев
Будут стоять перед миром,
Держа в руках окончания своих черепов.
Каменные шляпы
Сняли они со своих черепов,
Как бы приветствуя будущее!
Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтобы сияло
Животных разумное царство.
Вот добровольная
Расплата человечества
Со своими рабами!
Лучшая жертва,
Которую видели звезды!

(«Школа жуков»)

Люди, отдающие свой мозг, чтобы переложить его в черепные коробки ослов! Это похоже на издевательство, на горькую саркастическую усмешку. Именно так это и было воспринято в свое время критикой:

«Ах, вы говорите о полном довольстве для всех, вы говорите мне, интеллигенту, самим богом предназначенному для умственного господства, для управления «нищими духом», о том, что всякая кухарка должна уметь управлять государством, так вот вам, не угодно ли, получите осла, достигнувшего полного ума, и собак, изучающих философию... Это прием, прием вполне оправданный, ибо Заболоцкий писал не социалистическую утопию, а злобную карикатуру на социализм, пасквиль на коллективизацию сельского хозяйства...»¹

Поэма Заболоцкого «Торжество земледелия» была прочтена и воспринята как злой памфлет («пасквиль»), как «Скотский хутор» Джорджа Оруэлла. Уши тогдашних критиков расслышали в голосе поэта злую иронию, сарказм. Но это был не сарказм, а предельно искренний и наивный пафос. Это была величественная и трогательная утопия, одна из самых поразительных утопий, созданных человеческой фантазией.

Из миллиона птиц к светилам и зарницам
Едва ли вырывается одна...

¹ Усневич Е. Под маской юродства. — «Литературный кри-
тик», 1933, № 4, с. 78—91.

Ему посчастливилось быть именно такой птицей, ему выпал этот редкостный (один на миллион!) шанс. И вот он чувствует себя обязанным если не пересадить свой мозг в черепные коробки бессловесных тварей, так хоть по крайней мере стать их глазами, их голосом.

Это чувство сродни тому, что заставило молодого Маяковского воскликнуть:

...улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать.

Но, в отличие от Маяковского, который готов нести традиционный крест своего избранничества («За всех расплачусь, за всех расплачусь»), Заболоцкий ощущает себя не избранной жертвой, не пророком, которого прославляют или побивают камнями, а просто-напросто одной из тех икринок, одним из миллионов зернышек, которому случайно повезло в «вековечной давилъне» природы. Это свое случайное везенье, свою случайно удавшуюся жизнь он понимает как «краткий миг чужих существований». А на тех, кому не так повезло, как ему, он смотрит хоть и беспощадно, но без какой бы то ни было тени снисхождения или обидной жалости. Это и позволило ему увидеть их так, как до него, пожалуй, не удавалось никому:

Иногда во тьме ночной
Приносят длинную гармошку,
Извлекают резкие продолжительные звуки
И на травке молодой
Скачут страшными прыжками,
Взявшись за руки, толпой.

Вот толпа песется, воеет,
Слышен запах потной кожи,
Музыканты рожи строят,
На чертей весьма похожи.
В громе, давке, кувырканы
«Эх, пошла! — кричат. — Наддай-ка!»
Реют бороды бараны,
Стопет, воеет балалайка.
«Эх, пошла!» И дым столбом,
От натуги бледны лица.
Многоногий пляшет ком,
Воеет, стонет, веселится.

(«Отдыхающие крестьяне»)

Это те самые «дикие, неграмотные и даже страшные люди», о которых говорил Зощенко. Однако при всей

своей дикости они вовсе не равнодушны к окружающему их таинственному миру природы, к «музыке сфер». Лебядкинский утилитаризм им почти не свойствен. Во всяком случае — он сравнительно легко отступает перед извечным человеческим интересом к загадкам и тайнам бытия:

Но старцы сумрачной толпой
Сидят на бревнах меж домами,
И лунный свет, вясь столбами,
Висит над ними как живой.
Тогда, привязанные к хатам,
Они глядят на этот мир,
Обсуждают, что такое атом,
Каков над воздухом эфир.
И скажет кто-нибудь, печалась,
Что мы, пожалуй, не цари,
Что наверху плывут, качаясь,
Миров иные кубари. . .

Иной жуков наловит в шапку,
Глядит, внимателен и тих,
Какие есть у тварей лапки,
Какие крылышки у них.
Иной первоначальный астроном
Слагает из бересты телескоп,
И ворон с каменным крылом
Стоит на крыше, словно поп.
А на вершинах Зодиака,
Где слышен музыки орган,
Двенадцать люстр плывут из мрака,
Составив круглый караван.

(Там же)

Зощенко был прав, говоря, что мир, «зажатый плоскими домами», в котором очутился лирический герой Заболоцкого, мало пригоден для поэзии. И горькое пророчество его («Я не знаю примера, чтобы поэт, попавший в этот мир, сумел бы уйти из него») основывалось на точном и строгом знании фактов. Мало кому из тех, кто попал в этот мрачный лабиринт, удалось из него выбраться.

Заболоцкому это удалось.

Ему это удалось, потому что и здесь, в этом плоском мире, он сумел остаться поэтом — сыном гармонии. С извечным упорством (или извечной «наивностью») художника он пытался в этом двухмерном пространстве найти, нащупать «третье измерение» бытия. В хаосе — увидеть смысл. В обеззвученном мире, который покинула музыка, сохранить веру в высокое предназначение человека.

Достоевский с умилением и восторгом говорил о звездном небе, о «бездне таинственных чудес божиих», без связи с которой в прежние времена человек не мог представить себе свою жизнь даже на самом последнем ее краю. Недаром юный Вертер в самый свой последний, смертный час, прощаясь с миром, вспомнил почему-то «прекрасное созвездие Большой Медведицы».

Но что делать людям, от которых звездное небо скрыто такой густой и плотной пеленой, что о самом существовании звезд они знают лишь понаслышке? Что делать, если «твердь кишит червями и ни одна звезда не говорит»?

Этот жуткий образ преследовал не одного только Мандельштама. Вот как изображает «прекрасное созвездие Большой Медведицы» другой русский поэт XX века.

Дело происходит в «грошовом казино». Вверху — таковой же грошовый дом свиданий, а внизу — кабаре, авансцена, на которой «румяный хахаль в шапокляке о звездах песенку поет».

И под двуспальные напевы
На полинялый небосвод
Ведут сомнительные девы
Свой непотребный хоровод.
Сквозь облака, по сферам райским
(Улыбочки туда-сюда)
С каким-то веером китайским
Плывет Полярная Звезда.
За ней вприпрыжку поспешая,
Та пожирней, та похудей,
Семь звезд — Медведица Большая —
Трясут четырнадцать грудей. . .

(В. Ходасевич, «Звезды»)

Вот в какую жалкую дыру преобразилась та «бездна таинственных чудес божиих», с которой прощался Вертер.

Картина мира, открывающаяся нам в этом стихотворении, почти тождественна той, что отразилась в уже не раз цитировавшихся на этих страницах строчках Заболоцкого:

О мир, свернись одним кварталом,
Одной разбитой мостовой,
Одним проплеванным амбаром,
Одной мышшиной порой. . .

Однако и в этой трагической ситуации, заставившей всю вселенную свернуться до размеров жалкой мышшиной

норы, поэт (на то он и поэт!) находит единственно возможный для себя путь к спасению:

Несутся звезды в пляске, тряске,
Звучит оркестр, поет дурак,
Летят алмазные подвязки
Из мрака в свет, из света в мрак.
И заходя в дыру все ту же,
И восходя на небосклон, —
Так вот в какой постыдной луже
Твой День Четвертый отражен! . .
Нелегкий труд, о боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой.

(В. Ходасевич, «Звезды»)

Для автора этих строк «воссоздавать мечтой» — это не значит тешиться самообманом. Это значит прорываться, продираться к истине сквозь муть и грязь той «постыдной лужи», в которой ему довелось очутиться.

Это нелегкий труд, требующий огромных душевных сил. Но это — не безумие, а борьба с безумием. Потому что даже в этой постыдной луже отражена реальность мироздания, виден отблеск реально существующих звезд.

Оказывается, можно всю жизнь прожить в мышинной норе, в какой-нибудь постыдной луже, слабо озаряемой лишь блеском искусственных светил и волнуемой лишь непотребными плясками сомнительных дев, — и все-таки сохранить веру в реальность прекрасного звездного мира вокруг нас.

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Но бывает ситуация еще более тягостная, еще более безотрадная. Небеса прекрасны, как в первый (вернее, в четвертый) день творенья. И звезды сияют над головой во всем своем первозданном великолепии. Но человеку до них уже нет никакого дела. И не потому, что по самой природе своей он привык интересоваться предметами более реальными, а совсем по другой причине:

Вся душа у них перегорела
Вдалеке от близких и родных,
И усталость, сгорбившая тело,
В эту ночь снедала души их.
Жизнь над ними в образах природы
Чередую двигалась своей.

Только звезды, символы свободы,
Не смотрели больше на людей.
Дивная мистерия вселенной
Шла в театре северных светил,
Но огонь ее пропикновенный
До людей уже не доходил.

*(Н. Заболоцкий, «Где-то в поле
возле Магадана»)*

Но даже в этой полярной стуже он продолжал ощущать свою хоть и ослабевшую, но все еще живую связь с «дивной мистерией вселенной». Продолжал верить в реальность поэзии, в то, что она существует объективно в мире, что труд поэта меньше всего похож на безмятежное чирикание о цветках и птичках, что достать поэзию, извлечь ее из хаоса повседневности — тяжкое, мучительное, но необходимое людям дело.

«...Впереди осень и зима — будущее туманно, неопределенно. Мой душевный инструмент поэта грубеет без дела; восприятие вещей меркнет, но внутренне я чувствую себя, несмотря на утомление, на всю душевную усталость, на всю бесконечную тягость постоянного ожидания, — чувствую себя целостным человеком, который мог еще жить и работать» (письмо Н. Заболоцкого жене — Е. В. Заболоцкой, 3 августа 1940 г.).

«Душа моя так незаслуженно, так ужасно ужалена на веки веков. Неужели во всем этом есть какой-то смысл, который нам непонятен?..» (письмо Н. Заболоцкого жене, 6 мая 1940 г.).

Трудно, конечно, было найти «во всем этом» какой-то смысл. Но признать, что «все это» вообще лишено смысла, принять полностью лебядкинскую концепцию мироздания, утверждающую, что жизнь лишь «стакан, полный мухоедства», это ему было еще труднее, еще нестерпимее.

Как ни тяжело это, надо оставаться целостным человеком. Как бы ни перегорела, ни оледенела душа, надо верить в реальность окружающего нас звездного мира, знать, что дивная мистерия вселенной — продолжается.

Было такое слово «перековка». Писатели перековывались (перестраивались).

Иные делали это весьма охотно, даже с восторгом:

Возьми меня в переделку
И двинь, грохоча, вперед.

(В. Луговской)

Но были и нерадивые, которым приходилось постоянно пенять, указывать, тыкать в них пальцем. И все равно ничего не получалось.

А вот у Заболоцкого все получилось отлично. У него «перековка» дала результаты поистине великолепные.

Хотя с ним не миндальничали. Если уж разворачивать эту метафору («перековка»), удары, доставшиеся ему в ходе этой самой перековки, можно сравнить с ударами парового молота.

Для наглядности приведу несколько наиболее выразительных цитат.

«Творчество Заболоцкого — это огоньки на могилах... Стихи Н. Заболоцкого — те же могильные огоньки, светящиеся подлинной поэзией. Поэзией отчаяния. Н. Заболоцкий — один из наиболее реакционных поэтов, и тем опаснее, что он поэт настоящий» (Анат. Горелов. Распад сознания. — Журн. «Стройка», Л., 1930, № 1).

«Пивная, пьяная свадьба, отбросы человеческого общества, самодовольство мещанина — таков замкнутый круг тематики Заболоцкого... Гаерство его — вынужденное гаерство человека, который делает веселую мину при плохой игре...»

За четыре года Заболоцкий не остался на прежних позициях, — он от них далеко ушел (и как далеко!) по пути злобного гаерства и издевательства над социализмом» (А. Селивановский. Система кошек. — В кн.: Селивановский А. Поэты и поэзия. М., 1933).

«Он притворился юродивым, инфантильным сказочником и разыграл перед нами хитрый и гнусный пасквиль на коллективизацию...» (А. Тарасенков. Похвала Заболоцкому. — «Красная новь», 1933; № 9).

«Он сделал это под маской юродства и формалистических вывертов, что помешало некоторой части критиков сразу рассмотреть яркую классовую враждебность его произведений, что помогло этому произведению проскользнуть через контроль соответствующих органов» (Е. Усевич. Под маской юродства. — «Литературный критик», 1933, № 4).

Нет, сравнение с ударами парового молота тут, пожалуй, не годится. Скорее тут подойдет другая мета-

фора, заимствованная из уже упоминавшейся поэмы Н. Олейникова:

И тогда к нему толпою
Вивсекторы спешат.
Кто щипцами, кто рукою
Таракана потрошат.

Сто четыре инструмента
Рвут на части пациента.
От увечий и от ран
Помирает таракан.

Но вопреки этому мрачному пророчеству пациент остался жив. Больше того! Он вышел из этой переделки помолодевший, преображенный, подобно сказочному Иванушке-дурачку, который, выварившись в трех котлах, не только остался цел и невредим, но превратился в нарядного красавца — Ивана-царевича.

Это была даже не перековка, а подлинная метаморфоза, истинное чудо преображения:

«Творчество Н. Заболоцкого противоречиво... Связанный с «заумной» поэтикой Хлебникова, он был очень далек от столбовой дороги советской поэзии. Расплодившееся в то время мещанство заслонило в глазах поэта весь горизонт действительности, и она превратилась для него в пугающий мир, в фантастическое нагромождение человекоподобных стремительно несущихся окаменелостей, похожих в чем-то на те, которые изображал русский художник-экспрессионист Филонов. Поэзия «Столбцов» низводила буржуа-мещанина до уровня мертвой, механически двигающейся модели, но не могла противопоставить ему ни красоты, ни человечности — ничего, кроме своего презрения...

Уже во «Второй книге» (1937) Н. Заболоцкий показал совершенно новое, посвежевшее, помолодевшее и подлинно лирическое лицо своей поэзии, а в третьем сборнике (1948) закрепил эти творческие завоевания.

В художественной перестройке творчества поэта огромное значение приобрело его обращение к традициям классического стиха... Логический строй классической лирики оказывает как бы дисциплинирующее влияние на поэзию Заболоцкого, помогает поэту освободиться от нарочитой сложности и найти новое поэтическое зрение, просветленное ясной мыслью. С тех пор тяготение к классическим формам становится одной из характерных примет Заболоцкого... От карикатурного

мира искусственных людей и неодушевленных уродцев в зрелой поэзии Заболоцкого уже ничего не остается: она очеловечивается и начинает поворачиваться к подлинной действительности, к героической жизни нашей страны...

...В настоящее время Н. Заболоцкий встал на путь новых творческих исканий... Он продолжает борьбу с поэтической «изысканностью», стремится к простоте, сердечности, к тому, чтобы его поэзия была искусством для всех...

Нельзя не поражаться строжайшей дисциплине и гармонии его стиха, прочности строчек и строф, сдержанности в употреблении поэтических находок» (Д. Максимов. О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого. — «Звезда», 1958, № 2).

Это была первая ласточка. Полгода спустя появилась вторая статья, подтверждающая и закрепляющая эту схему. Повторив основные положения статьи Д. Максимова и полностью к ним присоединившись (он сохранил даже название ее), автор этой новой статьи (А. Македонов) внес в ее основную концепцию лишь некоторые мелкие коррективы. Д. Максимов называл новый этап творчества Заболоцкого возрождением некрасовских традиций. Македонов возражал:

«Точнее было бы связывать ее с той стадией и ступенью развития нашей поэзии, которая связана с именами Исаковского и Твардовского...

Если уж говорить о «смене традиций» Заболоцкого, то в период «Столбцов» он шел от Хлебникова, акмеистов, в частности, Нарбута, затем он перешел к Тютчеву, Баратынскому и, наконец, пришел к Некрасову, Исаковскому, Твардовскому¹.

Говорить о Заболоцком как о продолжателе традиций Исаковского — это все равно, что глубокомысленно заявить, будто Пушкин, преодолев вредное влияние Байрона, вышел наконец на столбовую дорогу, сделавшись учеником Кольцова и Никитина.

Но это все — частности. Главным в статье А. Македонова (как и в статье Д. Максимова) было другое:

«...этот перечень традиций весьма приблизителен и не полон, а главное — мало говорит о сути дела, которая состоит в том, что Заболоцкий пришел к... Заболоц-

¹ Македонов А. О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого. — «Литература и жизнь», 1958, 2 июля.

кому, очистив себя от того, что мешало ему полностью стать самим собой».

Выходило, таким образом, что мешали ему стать самим собой сперва Хлебников, потом Тютчев с Баратынским, и только благотворное влияние Исаковского и Твардовского помогло ему очиститься от скверны.

Схема эта, сложившаяся в последние годы жизни поэта, постепенно стала господствующей, даже общепринятой. Достаточно сказать, что в томе стихов и поэмы Н. Заболоцкого, вышедшем в Большой серии «Библиотеки поэта», под явным воздействием этой схемы был даже нарушен принятый в этом издании хронологический принцип: книга открывалась стихами «зрелого», то есть «настоящего», Заболоцкого. И лишь после того, как раздел этот был завершен (а завершался он стихами 1958 года), открывался второй раздел: «Столбцы и поэмы». Этот второй раздел, таким образом, предлагался читателю как своего рода историко-литературное приложение, для полноты картины, что ли.

Справедливости ради надо сказать, что в схему эту втискивали не одного Заболоцкого. Это была некая единая модель, согласно которой предполагалось, что писатель (поэт), преодолевая ошибки и заблуждения, с помощью поводырей, конечно, двигался все вверх и вверх, пока не достигал, наконец, запланированной вершины. Сам Маяковский, признанный лучшим и талантливейшим поэтом эпохи, и тот — от футуристических заблуждений юности, через рытвины и ухабы разнообразных формалистических грехопадений — вернулся (как утверждалось) в лоно классического стиха.

Соблазн натянуть на эту колодку Заболоцкого был особенно велик.

Во-первых, Заболоцкий на самом деле проделал гигантскую эволюцию. Он (в отличие от Маяковского) на самом деле вернулся к классическому стихосложению. Во-вторых, его последние творческие достижения были действительно достижениями. Поздние стихи Заболоцкого на самом деле прекрасны.

Казалось бы, применительно к индивидуальному случаю Заболоцкого эта единая модель как раз и не была ложной.

На самом деле, однако, применительно к Заболоцкому она представляла собой даже еще более грубую схему, совсем уж далекую от реальности.

В беседе со студентами Литературного института 15 ноября 1939 года Николай Асеев рассказал об одном весьма примечательном своем разговоре с Маяковским:

«Когда мы шли по Петровке в 1927 году, Маяковский вдруг шел и говорит: «Коля, что, если вдруг ЦК издаст такое предписание: писать ямбом?» Я говорю: «Володичка, что за дикая фантазия! ЦК будет декретировать форму стиха?» — «А представьте себе. А вдруг?» — «Я не могу себе представить». — «Ну, что у вас фантазии не хватает? Ну, представьте невероятное». — «Ну, я не знаю. Для этого нужно чувствовать свою стихию для того, чтобы не заблудиться. Я, наверное, не сумею, наверное, кончусь». Замолчали и пошли. Я не обратил внимания, думая, что пришла фантазия. Мы прошли шагов сорок. Он махал палкой, курил папиросу и вдруг сказал: «Ну, а я буду писать ямбом»¹.

Этот разговор вошел потом в поэму Асеева «Маяковский начинается». Он воспроизведен там не вольно, а почти дословно, со скрупулезностью, почти немислимой для «перевода» деловой прозы на язык поэзии:

«Что вы думаете,
Коляда,
если
ямбом прикажут писать?»
— «Я?
Что в мыслях у вас —
беспорядок:
выдумываете разные
чудеса!»
— «Ну все-таки,
есть у вас воображенье?
Вдруг выйдет декрет
относительно нас!
Представьте
такое себе положенье:
ямб — скажут —
больше доступен для масс».
— «Ну, я не знаю...
Не представляю...
В строчках
я, кажется, редко солгу...
Если всерьез,
дурака не валяю...
Просто, мне думается,
не смогу».

¹ Литературное наследство, т. 93. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. М., 1983, с. 488.

Он замолчал,
зашагал,
на минуту
тенью мечась
по витринным лампам, —
и как решенье:
«Ну, а я
буду
писать ямбом!»

В поэме диалог этот воспринимается как метафора. Даже, пожалуй, как символ. Немудрено: чтобы представить себе ситуацию, предложенную Маяковским, «всерьез, дурака не валяя», надо было и в самом деле обладать незаурядным воображением. Легче было предположить, что, говоря о ямбе, Маяковский имел в виду что-то другое. Именно так Асеев и решил, и на том успокоился:

«Теперь вопрос стал ясен, что речь шла не о ямбе... Теперь понятно, что не форма стиха его беспокоила... А я тогда не понял, думал, что этот вопрос — дикая фантазия».

«Дикая фантазия», однако, со временем обрела плоть и кровь. Во всяком случае, перед Заболоцким проблема «допустимой» формы стиха встала уже отнюдь не как метафора, а как самая что ни на есть реальнейшая, будничная реальность.

В 50-е годы утверждение, что поэт Николай Заболоцкий в ходе своих творческих поисков и метаний «пришел к Исаковскому и Твардовскому», звучало не только высоким, но и до некоторой степени искренним комплиментом. В конце 40-х — начале 50-х годов в критике сложилось весьма прочное и непоколебимое мнение, что чего-нибудь стоящего в поэзии теперь можно достичь, двигаясь только в русле этой — единственно плодотворной — традиции.

Как бы то ни было, искренни были критики, приветствовавшие эту мифическую эволюцию Заболоцкого, или они слегка кривили душой, можно не сомневаться, что руководствовались они самыми добрыми побуждениями. Утверждая, что Заболоцкий «пришел к Твардовскому», они от души желали заблудшему поэту всяческого добра.

Сам Твардовский, однако, не строил на этот счет никаких иллюзий. Он не скрывал своего откровенного неприязненного отношения к поэзии даже позднего Заболоцкого. Отдельные словесные обороты и выражения,

для Заболоцкого естественные и глубоко органичные, вызвали у него прямую насмешку.

«Не молоденький, а все шутите», — укоризненно сказал он Николаю Алексеевичу, объясняя, почему не станет печатать его стихи в редактируемом им «Новом мире». По праву, принадлежащему ему не только как редактору журнала, но и как признанному «колонновожатому» советской поэзии, он позволил себе говорить с Заболоцким в тоне если и не покровительственном, то, во всяком случае, учительском.

Заболоцкий этого тона не принял. Тогда Александр Трифонович обратился к присутствовавшим при этом тягостном разговоре сотрудникам журнала:

— Он говорит о лебеди, что она — животное, полное грез.

Сотрудники рассмеялись (См.: С. Л и п к и н. Несколько страничек о Н. А. Заболоцком. — В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., 1977, с. 277).

Полагаю, что смеялись они не только желая угодить шефу, но вполне искренне. Так же, как вполне искренно смеялись пародисты 20-х годов над строчкой молодого Заболоцкого «Спит животное Паук».

Надо отдать Твардовскому справедливость. Он оказался пронизательнее критиков, дружно ликовавших по поводу того, что Заболоцкий решительно отринул грехи и заблуждения своей поэтической молодости. Свойственное Твардовскому крепкое языковое и поэтическое чутье и на этот раз его не обмануло.

Заболоцкий изменился. Но не так разительно, как это представлялось его благожелательным критикам.

Перемена столь разительная, вообще-то говоря, была и невозможна. Вспомним мысль Ходасевича о том, что изменение стиля поэта свидетельствует о глубоких душевных изменениях. «Поэтому внезапный переход от классицизма к футуризму означал бы внутреннее потрясение прямо-таки катастрофическое, какого, конечно, человек вынести не в силах».

Столь же резкий обратный переход — от «футуризма» к «классицизму» — свидетельствовал бы о потрясении не менее катастрофическом, какого подлинный поэт тоже вынести был бы не в силах. (Разумеется, если бы этот резкий переход не был чистой водой притворством или полной потерей себя.)

В самый тяжкий период своей жизни, находясь вдали от семьи, Н. А. Заболоцкий писал жене:

«Ты пишешь, что не продала классиков из моей библиотеки, — будет нужно, продай прежде всего 20 томов в картонных крышках библиотеки Брокгауза и Эфрона — Шекспира, Шиллера, Пушкина, Мольера, Байрона... Вообще мне хотелось бы, чтобы из моей библиотеки сохранились лишь немногие книги: Пушкина однотомник, Тютчева томик, Баратынского два тома, Гоголь, Сковорода, Лермонтов, Достоевский, Бунин, Хлебников... Остальные книги продавай, когда придется туго. Так же можешь поступить и с моими костюмами — не в них счастье...» (письмо от 14 июня 1939 г.).

Письмо это драгоценно тем, что оно с вынужденной обстоятельностью аскетической жесткостью очерчивает круг самых интимных художественных вкусов и пристрастий поэта. Это дает нам возможность лучше понять природу взаимоотношений поэта Николая Заболоцкого с его литературными предшественниками.

Обычно в этой связи поминают Тютчева, Баратынского и Хлебникова. И это верно. Но краткий этот перечень необходимо расширить. И не только за счет тех, чьи имена упомянуты в процитированном письме.

«Современная русская поэзия, — пронизательно заметил однажды О. Мандельштам, — не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны, — разве щелканьем и цоканьем Языкова не был предсказан Пастернак и разве одного этого примера не достаточно, чтобы показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушным разделяющего их времени».

Этот разговор с предшественниками, это стремление перемолвиться с ними «перекидным огнем» через толщу разделяющего их времени может быть и неосознанным, спонтанным. Но он может быть и вполне обдуманым, сознательно запланированным.

У Заболоцкого это было именно так.

«Он, — вспоминает Андрей Сергеев, — не раз рассуждал вслух, что в пушкинские времена поэты в восемнадцать лет могли писать гениальные стихи, а сейчас во всем мире подолгу ходят в молодых и начинают писать всерьез лет в сорок. Объяснял он это тем, что в пушкинскую пору был единый эстетический идеал, а теперь при

множественности идеалов много лет уходит, пока поэт сам разберется, что к чему и что ему нужно».

Сам он смолоду знал, «что к чему и что ему нужно».

Вот на редкость выразительный в этом смысле отрывок из воспоминаний И. Синельникова — человека, близко знавшего Н. А. Заболоцкого в пору его литературной молодости. В воспоминаниях этих подробно рассказывается о всех сколько-нибудь значительных явлениях русской поэзии, оказавших непосредственное воздействие на художественные искания Заболоцкого:

«Он обратил внимание на варианты «Графа Нулина», где немало примеров переосмысления и остранения привычных вещей. Вскоре он написал поэму «Падение Петровой», в которой я узнавал применение тех же приемов. Поэма, кажется, была впоследствии уничтожена. Вообще Николай Алексеевич безжалостно уничтожал свои стихи, если находил их не соответствующими своим замыслам, даже если стихи очень нравились другим.

Говоря о возможностях обновления стихосложения, Н. А. заметил, что очень эффектны были бы длинные строки на фоне коротких. Это подчеркивало бы «вес выдвинутых строк» (по терминологии Тынянова). Он кое-что делал в этом направлении. В одном забавном (и, увы, как видно, уничтоженном) стихотворении о любви Лешего к русалке были такие «выдвинутые» строки. Одну я запомнил:

Может, что-нибудь и выйдет,
несмотря на посредственную погоду¹.

... Я способствовал знакомству Николая Алексеевича с поэзией Ходасевича. Особенно поразило его стихотворение «Слепой»:

Палкой щупая дорогу,
Наугад идет слепой. . .
А на бельмах у слепого
Целый мир отображен:
Дом, лужок, забор, корова,
Клочья неба голубого —
Все, чего не видит он.

¹ Тут, возможно, сказалось воздействие аналогичного эффекта в куплетах Смердякова:

... Стану удаляться,
Жизнью наслаждаться
И в столице жить!
Не буду тужить,
Совсем не буду тужить,
Совсем даже не намерен тужить!

Николаю Алексеевичу нравились малоизвестные лирические стихотворения Сквороды («Басни»), Кантемира. Одно из силлабических посланий Кантемира он даже знал наизусть...

В букинистических магазинах я нашел поэмы Хлебникова «Ночь в окопе» и «Зангези» и подарил их Николаю Алексеевичу. Обрадовался он также и другому моему приношению — томику Державина. Державина декламировал с большим подъемом. Особенно оду «Бог»...

Перечитывали мы также Тютчева. Николай Алексеевич находил все новые чудеса, открывал близкие ему темы.

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных, —
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них.

Особенно волновал его стих: «Состав частей разрушится земных»...

Однажды он с великим торжеством показал мне сборник стихотворений Мандельштама. В другой раз достал «Две книги» Пастернака (в этот сборник входили «Сестра моя — жизнь» и «Темы и вариации»). Но тут же сказал, что отложит эту книгу, пока не закончит «Торжество земледелия». Боится чужого влияния...

В других случаях, однако, он, как видно, чужого влияния не боялся.

Весьма красноречиво и такое признание И. Синельникова:

«Творчество Блока и Есенина, очень модное в то время, в наших разговорах не обсуждалось и даже не упоминалось.

Особое место в наших беседах занимало чтение, изучение и обсуждение стихов Хлебникова, к которому мы относились с благоговением».

Поразительна эта определенность, эта резкая избирательность вкуса молодого поэта. С уверенностью берет он то, что ему «нужно», и отбрасывает прочь то, что «не нужно», не считаясь при этом ни с какими авторитетами (отбрасываются Блок, Пастернак, Есенин, Маяковский).

Однако воспоминания эти интересны не только тем, что они откровенно обнажают избирательность его поэтического вкуса. Тут важна не избирательность сама по себе, а необыкновенно активная направленность этой избирательности.

Все приведенные автором этих воспоминаний конкретные примеры нравящихся Заболоцкому чужих стихов говорят о том, что у предшественников и современников он искал и находил не только и даже не столько «близкие ему темы», но прежде всего — близкие ему способы художественного, поэтического выражения. У каждого из названных тут поэтов он метко выхватывает и жадно вбирает в себя свое, «заболоцкое».

В своих воспоминаниях Л. Я. Гинзбург обратила внимание на такие — отчетливо «заболоцкие» — строки в стихотворении Державина «Развалины»:

Киприда тут средь мирт сидела,
Смеялась, глядя на детей,
На восклицающих смотрела
Поднявших крылья лебедей. . .
Иль на собачек, ей любимых,
Хвосты несущих вверх кольцом,
Друг другом с лаем гонимых,
Мелькающих между леском.

«Кудрявый пес» Заболоцкого, который «несет на воздух постный нос» (стихотворение «На рынке»), конечно, в прямом родстве с этими державинскими собачками, «хвосты несущими вверх кольцом». Но это — не наивный, простодушный инфантилизм державинского зрения. Инфантильность у Заболоцкого — сознательный, обдуманый прием. И таким же обдуманным, сознательным приемом стало для него многое из того, что пленяло его в стихах предшественников и современников. В строчках Ходасевича о предметах зримого мира, отразившихся на бельмах у слепого, в тютчевской строке: «Состав частей разрушится земных» . . .

Видно, что избранников своего сердца, тех, кого он так уверенно и бестрепетно выбрал себе в учителя, молодой Заболоцкий изучал не с пылкостью влюбленного, а с трезвым интересом естествоиспытателя.

Чем глубже вглядываешься в структуру стиха позднего Заболоцкого, тем отчетливее видно, что так называемое возвращение его в лоно классического стиха было лишь видимостью, внешней оболочкой куда более сложного процесса.

«Вернувшись» к истокам так называемой традиционной поэтики, он ни на йоту не изменил себе, своим давним, изначальным, сразу весьма определенным, резко избирательным привязанностям и вкусам.

Надо сказать, что в дружном хоре ликующих голосов, приветствовавших возвращение Н. Заболоцкого в лоно классических традиций, была одна диссонирующая нота. Диссонанс этот не был слишком резким, поскольку общепринятая схема развития поэта оставалась непоколебленной:

«В 1929 году вышел сборник его стихотворений «Столбцы». Конечно, сейчас нельзя всерьез сравнивать со зрелыми произведениями Заболоцкого эти насквозь формалистические, изготовленные по рецептам модернистских литературных школ стихи, из которых даже самые лучшие несут явственный отпечаток литературного эксперимента» (И. Роднянская. Поэзия Н. Заболоцкого. — «Вопросы литературы», 1959, № 1).

По поводу раннего Заболоцкого у автора этой статьи не было никаких разногласий ни с Д. Максимовым, ни с А. Македоновым, ни с другими критиками, восторженно живописавшими гордого белого лебедя, в которого превратился бывший гадкий утенок.

Но вот по поводу так называемых зрелых стихов поэта...

Во-первых, И. Роднянскую не так чтобы уж очень восхищала эволюция Заболоцкого в сторону «классического стиха»:

«Нередко он, самостоятельный, вполне сложившийся художник, пользуется заимствованными поэтическими средствами. В его стихах начинают навязчиво звучать голоса то Брюсова («Венчание плодами», «Седов» и «Север»), то Блока («Любите живопись, поэты»), то Некрасова («Старая актриса»)...

Это — о некоторых стихах: тех, в которых якобы различимы чужие голоса. А вот — о тех, где чужие голоса не слышны, где поэт раскрывается перед нами как самостоятельный, вполне сложившийся художник:

«Пребываешь в недоумении и растерянности... Идеально плавный, назойливо музыкальный амфибрахий без единого мужественного перебоя, без малейшего намека на разговорную или устно-песенную интонацию, которыми так уверенно пользуются современные поэты; несколько архаический словарь; причудливая игра воображения, непринужденно распоряжающаяся в мире полуреальностей-иолусимволов, — все это слишком талантливо для эпигонской ремесленной стилизации, но подозрительно

красиво для настоящей поэзии. Уж не смеется ли сам автор над тем преувеличенным вниманием, с которым мы прислушиваемся к однообразно совершенной музыке его стиха? Уж не мистификация ли это?»

Это недоумение, эта растерянность, в которую повергли И. Роднянскую поэтические достижения «зрелого» Заболоцкого, вызваны тем, что во всех своих построениях и умозаключениях она исходит из уверенности, что автор «Столбцов» был не зрелым художником, а эпигоном модернистских школ. Ну и, разумеется, из вытекающего отсюда вывода, что новый, зрелый Заболоцкий от этих своих формальных (принято было говорить «формалистических») экспериментов решительно отказался.

Суть же дела состояла в том, что он и не думал от них отказываться.

В «Столбцах» — «картошкой дым под небеса», «бедный конь руками машет», «ломовики, как падишахи, коня запутав медью блях, идут, закутаны в рубахи...» и т. п.

А вот несколько строк из стихотворения Заболоцкого «Север» — того самого, в котором И. Роднянской помешалось навязчивое влияние Брюсова:

... Где люди с ледяными бородами,
Надев на голову конический треух,
Сидят в санях и длинными столбами
Пускают изо рта оледенелый дух;
Где лошади, как мамонты в оглоблях,
Бегут, урча; где дым стоит на кровлях,
Как изваяние, пугающее глаз...

Нет нужды доказывать, что Заболоцкий не изменил здесь природе нового поэтического зрения, открытого им в «Столбцах». Это — самоочевидно. Но «Север» помечен 1936 годом. Заглянем в более поздние, послевоенные его стихи.

Вот стихотворение «Воздушное путешествие» (1947):

В крылатом домике, высоко над землей,
Двумя ревущими моторами влекомый,
Я пролетал вчера дорогой незнакомой,
И облака, скользя, толпились подо мной...

Надо ли доказывать, что эти толпящиеся облака сродни и дыму, который валит из трубы картошкой под небеса, и другому дыму, что «стоит на кровлях, как изваяние, пугающее глаз». Да и сам этот «крылатый домик», вле-

комый двумя ревущими моторами, — в прямом, кровном родстве с предельно предметными, конкретными, похожими на детские рисунки пластическими образами раннего Заболоцкого, о котором в совместной декларации обериутов было сказано:

«Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя».

Как видим, «зрелый» Заболоцкий (я беру это слово в кавычки, потому что и Заболоцкого времен «Столбцов» считаю вполне сложившимся, зрелым мастером) ни в коей мере не изменил этой своей ранней автохарактеристике.

Не мешает напомнить, что Заболоцкий в последние годы жизни и не думал отречься ни от «Столбцов», ни от своих друзей-обериутов. Да и самую эту аббревиатуру (ОБЕРИУ) расшифровывал так: «Объединение единственно реалистического искусства».

Смешно было бы ломиться в открытую дверь, доказывая, что поздний Заболоцкий неотличим от раннего, что за минувшие со времени написания «Столбцов» двадцать лет (и какие двадцать лет!) он не изменился.

Но перемена эта состояла совсем не в том, в чем увидела ее критика. Это не было ни отказом от прежних завоеваний, ни простым возвращением в лоно классического стиха.

И. Роднянская не зря пребывала в растерянности, вслушиваясь в «однообразно совершенную музыку» этого «идеально плавного амфибрахия»:

Сквозь летние сумерки парка
По краю искусственных вод
Красавица, дева, дикарка
Высокая лебедь плывет.

Плывет белоснежное диво,
Животное, полное грез,
Колебя на лоне залива
Лиловые тени берез.

Именно это стихотворение поставило И. Роднянскую в тупик. Именно оно побудило ее в сомнении развести руками: «Уж не мистификация ли это?»

Мысль о мистификации возникла у нее потому, что,

с одной стороны, стихи были «подозрительно красивыми» для настоящей поэзии. С другой же стороны, они явно были слишком талантливыми, чтобы их можно было считать ремесленной, эпигонской стилизацией.

Положение получалось прямо-таки безвыходное, потому что куда ж еще, если не к разряду эпигонской стилизации, можно отнести стихи, в которых буквально на каждом шагу попадаются такие, к примеру, красоты слога: «дивные два аметиста мерцают в глазницах у ней», «светлое льется сиянье», «над белым изгибом спины», «белоснежное диво», «мантя, снега белей», «на лоне залива», «в сказочном мире», «крылатое диво на лире поет нам о счастье весны».

Антон Павлович Чехов, как известно, не любил, когда его называли поэтом.

— Ну, какой я поэт! — насмешливо возражал он. — Поэтами, милостивый государь, называются люди, которые употребляют такие слова, как, например, «аккорд» или «серебристые дали»...

С той поры литконсультанты, встретив у какого-нибудь начинающего поэта этот вот самый злосчастный «аккорд» или какую-нибудь такую «серебристую даль», терпеливо разъясняют, что красоты эти решительно никуда не годятся, потому что они суть штампы. А штамп — верный признак этой вот самой ремесленной стилизации.

Ну, а чем, по совести говоря, «белоснежное диво» или «светлое сиянье», чем они лучше высмеянных Чеховым «аккордов» и «серебристых далей»?

Увы, это так. Словосочетания такого типа действительно являют собою типичнейший пример штампа, пример готового словесного клише. И ни один мало-мальски уважающий себя поэт не стал бы использовать этот «мусор» в качестве строительного материала. Разумеется, не потому, что это осуждается общепринятыми правилами литературного хорошего тона. Настоящий поэт, как известно, пишет «не по правилам». Он сам создает для себя свои правила.

Поэты стараются не прибегать к штампам, не использовать их в качестве «строительного материала», потому что материал этот — крайне некачественный. Готовый штамп, готовое клише — это словосочетание настолько примелькавшееся, настолько стершееся от частого употребления, что оно уже как бы не несет в себе никакой эмоциональной информации, скользит мимо сознания.

«Штамп — это попытка сказать о том, чего не чувствуешь», — метко заметил однажды Станиславский. А Гейне, так тот выразился даже еще резче. «Первый поэт, сравнивший женщину с цветком, — сказал он, — был гений. А тот, кто сделал это во второй раз, — всего-навсего болван!»

Что уж тогда говорить про поэта, который не нашел ничего лучшего, как сказать про лебязьи перья, белую лебединую мантию, что она — «снега белей»? Это уж такой штамп, такое готовое клише, что дальше некуда!

Но вот что поразительно. Весь этот набор штампов, весь этот набор готовых клише каким-то таинственным образом действует на нас. Каким-то образом поэт с помощью этих избитых, захватанных словосочетаний не только умудрился выразить то, что он чувствовал, но и нас с вами заставил чувствовать заодно с ним.

Каким же способом он сумел достичь такого удивительного эффекта?

Бывали случаи, когда и настоящие, первоклассные поэты использовали этот «утиль», этот бросовый, некачественный материал. Но использовали они его как «вторичное сырье», то есть в откровенно пародийных целях. Вероятно, именно это соображение и заставило И. Роднянскую предположить, что она имеет дело с мистификацией. Предположение, надо сказать, не такое уж безумное. На пути мистификации поэтам иногда случалось достичь весьма значительных художественных свершений. Вспомним бессмертного Козьму Пруtkова — прямого предтечу капитана Лебядкина.

Кстати, иные обороты, словечки, метафоры, вплетенные в ткань этого стихотворения, напоминают прутковско-лебядкинские перлы, столь характерные для Заболоцкого периода «Столбцов». «Животное, полное грез» — это сказано вполне по-лебядкински (назвать птицу животным мог не кто иной, как капитан Лебядкин). Ну, а вот это уж и вовсе неотлично от метафор раннего Заболоцкого:

И звери сидят в отдаленье,
Приделаны к выступам нор...

Эти статичные, застывшие звери, «приделанные» к выступам нор, — плоть от плоти тех голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя, которые были столь характерны для раннего Заболоцкого. Это совершенно тот же способ художественного видения

предмета, который позволил ему сказать некогда про дым, что он «стоит на кровлях, как изваяние, пугающее глаз».

Но самое интересное тут, пожалуй, другое. А именно то, что эти неожиданные, наивные, инфантильные метафоры, резко остранивающие избражаемый предмет, каким-то образом уживаются с безликими, стертыми словесными штампами. Даже не только уживаются, но и как бы оживляют эти штампы, возвращают им их былую свежесть, их прежний блеск и новизну, как бы сообщая нам то самое первоизданное зрение, которое побудило первого в мире поэта сравнить женщину с цветком. Глаза белой лебеди сравниваются здесь с аметистами, а мантия ее со снегом — словно бы в п е р в ы е:

Головка ее шелковиста,
И мантия снега белей,
И дивные два аметиста
Мерцают в глазницах у ней.

И светлое льется сиянье
Над белым изгибом спины,
И вся она как изваянье
Приподнятой к небу волны.

Этот поэтический метод Заболоцкий разработал на той же основе, на которой возникла поэтика его «Столбцов».

Вспомним еще раз делопроизводителя Степана Жаренова из платоновского рассказа. Тот ведь тоже вовсе не пренебрегал штампами. Рядом с наивными тропами поистине необыкновенной первоизданной мощи и силы («И хватит всем куриного яйца») у него соседствовали такие, например, захватанные, стершиеся словосочетания: «Стоит как башня наша власть науки», «И будет жизнь могучей и прекрасной», «Но не горюет сердце роговое» и т. д. и т. п.

Включенные в новый, непривычный контекст, эти затрепаные речения неожиданно наливались живыми соками, получали мощный заряд для нового художественного бытия.

Суть эффекта состояла в том, что для субъекта этой лирики штамп, стершееся словесное клише и какой-нибудь резкий, для профессионального стихотворца неприемлемый именно своей резкой экстравагантностью трюк — были эстетически равноценны.

Выражаясь фигурально, свой главный художественный принцип Заболоцкий заимствовал у народных самоородков типа платоновского делопроизводителя Степана Жаренова. Нельзя сказать, чтобы за двадцать с лишним лет, прошедших со времени появления «Столбцов», этот его художественный принцип так-таки уж совсем не трансформировался. Но в основе своей он остался тем же.

В стихах позднего Заболоцкого сохранились все элементы его прежнего художественного зрения. Как же могло случиться, что критики, среди которых были и весьма чуткие к языку люди, не заметили этих «причудливых», разнородных стилистических элементов, составляющих языковую ткань его новых стихотворений?

Они не заметили их, потому что здесь все эти элементы образуют как бы новый сплав. В солнечном луче тоже ведь присутствуют все цвета спектра. Но глаз их не различает, видит один только ровный белый цвет.

Обратимся еще раз к стихотворению «Воздушное путешествие», начало которого я уже цитировал:

Два бешеных винта, два трепета земли,
Два грозных грохота, две ярости, две бури,
Сливая лопасти с блистаньем лазури,
Влекли меня вперед. Гремели и влекли.

Лентообразных рек я видел перелив,
Я различал полей зеленоватых призму,
Туманно-синий лес, прижатый к организму
Моей живой земли, гнезвился между нив.

Я к музыке винтов прислушивался, я
Согласный хор винтов распределял на части,
Я изучал их песнь, я понимал их страсти,
Я сам изнемогал от счастья бытия.

Поэт Павел Антокольский в своих воспоминаниях рассказывает о том, как родилось, как возникло это стихотворение:

...«мы оба вошли в группу писателей, ехавших по командировке СП СССР в Грузию. Дело было весной 1947 года... Заболоцкий впервые тогда летел в самолете. Это подтверждается замечательным стихотворением «Воздушное путешествие» — настолько *первозданно* и остро выражено здесь впечатление от полета...

Право же, здесь очень явственно проступает, так и просится наружу, ищет выражения, адекватного пережи-

тому, *первое* впечатление живого и страстного человека от того, что он высоко над землей и летит, черт возьми, благодаря великолепно устроенной и благоустроенной машине...»

Насчет ощущений человека, в первые летящего в самолете, это все сказано совершенно правильно. Впечатление полета передано поэтом и в самом деле перевозчано и остро. Других слов тут не подберешь. Но каким образом достигает поэт впечатления этой адекватности чувства и найденной для его выражения словесной, поэтической формы?

«Блистанье лазури» — классический, стопроцентный штамп. Но с этим традиционным блистаньем, с этой захватанной сотнями рук лазурью слиты воедино «два бешеных винта, два грозных грохота, две бури». И непосредственно рядом с классической лазурью — сугубо техническое «лопасти». «Лентообразных рек я видел перелив» — опять готовое словесное клише. Но тут же, рядом — поля уподоблены призме, а земля названа организмом, отчего «туманно-синий лес», связанный с нею неожиданным определением «прижатый», становится уже не туманным, а сугубо конкретным, зримым, почти осязаемым. И наконец, последняя строка следующей строфы: «Я сам изнемогал от счастья бытия». Уж казалось бы — всем штампам штамп! Но в этом новом, неожиданном контексте это стародавнее, архаическое выражение живет новой, полнокровной жизнью, становится единственно адекватным душевному состоянию лирического героя.

Что он «изнемог от счастья бытия», мог бы сказать о себе и поэт XIX, и даже поэт XVIII века. Но Заболоцкий говорит другое. У него от счастья изнемогают «два бешеных винта», влекущие над бездной «крылатый домик». И, вслушиваясь в их рев, в их грохот, в их музыку, постигая душой «их страсти», поэт сам (то есть заодно с ними) изнемогает от счастья бытия...

Испокон веков поэты терзались невозможностью адекватно выразить себя в слове. «Мысль изреченная есть ложь», — сокрушался Тютчев. Маяковский всю жизнь мучился сознанием, что все слова постепенно тускнеют, «в привычку входят, ветшают, как платье». Он пытался преодолеть эту невозможность словами «высказать себя», придумывая новые слова, создавая необычные, неслыханные прежде словосочетания и обороты.

Существует, однако, и другое, прямо противоположное понимание поэтического ремесла:

Люблю обычные слова,
Как неизведанные страны.
Они понятны лишь сперва,
Потом значенья их туманны.
Их протирают, как стекло,
И в этом наше ремесло.

(Д. Самойлов)

Заболоцкий в своем опыте совместил эти два противоположных, казалось бы, взаимоисключающих способа. Слил их воедино. Именно это характеризует созданный им новый стиховой строй, новую структуру живой поэтической речи.

СЕМЕНА, ЛЕТЯЩИЕ НА АСФАЛЬТ

Большинство моих читателей состоит из тех, которые, дойдя до исторических и тем более философских рассуждений, скажут: ну, опять. Вот скука-то, — посмотрят, где кончаются рассуждения, и, перевернув страницы, будут продолжать дальше. Этот род читателей — самый дорогой мне читатель. . .

Это читатели художественные, те, суд которых дороже мне всех. Они между строками, не рассуждая, прочтут все то, что я писал в рассуждениях и чего бы не писал, если бы все читатели были такие.

*Л. Толстой, черновая редакция
пролога к «Войне и миру»*

1

1897 году в журнале «Русский архив», издаваемом Петром Бартеневым, появилась сенсационная публикация:

РУСАЛКА
А. С. ПУШКИН

ПОЛНОЕ ИЗДАНИЕ

По современной записи
Д. П. ЗУЕВА

Как известно, Пушкин свою «Русалку» не закончил. Драма обрывается в самом начале сцены шестой на словах князя, обращенных к русалочке: «Откуда ты, прелестное дитя?»

Сенсация состояла в том, что на самом деле «Русалка» была якобы Пушкиным завершена. Просто окончание драмы каким-то образом затерялось в бумагах поэта. И вот (теперь) это окончание «Русалки» нашлось. Оказывается, оно целиком сохранилось в памяти некоего Дмитрия Павловича Зуева, инженера и тайного советника.

В 1836 году, когда Дмитрию Павловичу было всего 14 лет, он слышал, как Пушкин читал свою «Русалку». Мальчик чудесным образом запомнил прочитанное, и вот, 60 лет спустя после смерти поэта, «Русский архив» предлагает своим читателям полный текст драмы Пушкина, включающий в себя, помимо известных сцен, окончание сцены шестой, а также сцену седьмую, сцену восьмую и сцену девятую.

За несколько лет до публикации в «Русском архиве» Д. П. Зуев читал окончание «Русалки» в Русском литературном обществе. Там он впервые рассказал, каким образом он стал обладателем драгоценного пушкинского текста. Был у Пушкина приятель — Эдуард Иванович Губер, переводчик «Фауста» Гёте. Вот у этого самого Губера в ноябре 1836 года Пушкин и читал полный текст своей «Русалки». Он, Дмитрий Павлович Зуев, присутствовал на этом чтении. Последние сцены «Русалки» произвели на него такое сильное впечатление, что он запомнил их слово в слово. Много лет он хранил эти сцены в памяти и только в 1883 году решил наконец перенести их на бумагу. Таким образом, он, Д. П. Зуев, в точности воспроизвел пушкинский текст, слышанный им не более и не менее, как сорок семь лет тому назад («Новости», 1889, 15 февраля).

Б. Н. Чичерин, передавший этот текст издателю «Русского архива», высказал ту же версию в письме в редакцию «Русских ведомостей» (29 января 1897 г.):

«Мне давно была известна изумительная память Д. П. Зуева. Услыхав, что он помнит конец «Русалки», слышанный им когда-то от самого Пушкина, я просил его написать его и прислать мне эту рукопись, что он весьма обязательно сделал. Прочитав эти стихи и сравнив их с началом «Русалки», я убедился, что автором их не мог быть не кто другой, как Пушкин. Несколько раз я читал вслух всю «Русалку», от начала до конца, и ни я, ни слушатели, одаренные поэтическим вкусом, не могли заметить никакой разницы между подлинным началом и записанным на память концом...»

В «Русском архиве», однако, излагалась уже несколько иная версия. П. Бартенев предварил публикацию своим предисловием, в котором дело выглядело так:

«Дмитрий Павлович Зуев, ныне маститый старец, в то время еще отрок... одарен чудесной памятью, которая в молодые лета его отпечатлевала в себе целые страницы прослушанного или прочитанного. По возвращении от Губсра он записал для себя последние сцены «Русалки», наиболее поразившие его и навсегда врезавшиеся в его воспоминание. Они были дважды прочитаны великим поэтом, по неотступной просьбе 14-летнего юноши...»

Д. П. Зуев сообщил свою дорогую запись, хранившуюся у него с лишком полвека, Борису Николаевичу Чичерину, который любезно передал ее с согласия Д. П. Зуева в «Русский архив»...»

Итак, оказывается, Д. П. Зуев не 47 лет спустя, а тотчас по возвращении от Губера, сразу, так сказать, по свежим следам, записал запомнившийся ему пушкинский текст.

Это выглядит уже несколько правдоподобнее. Однако и тут много неясного. Непонятно, например, почему все-таки Д. П. Зуев более чем полвека хранил эту свою «дорогую запись» в тайне, никому ее не показывая и никому о ней не говоря. Кроме того, как-то не верится, чтобы Пушкин по просьбе 14-летнего мальчика два раза подряд читал окончание своей «Русалки», да еще по странной случайности как раз те самые сцены, которым суждено было таинственным образом затеряться после его смерти.

Может быть, проникательный отрок заранее знал, что именно эти сцены будут потеряны и с самого начала задался целью запомнить их наизусть? А может быть, и сам Пушкин предчувствовал, что именно с этими сценами выйдет что-то неладное, и потому нарочно постарался дважды продекламировать их настырному отроку, чтобы через посредство его чудесной памяти со временем все же сделать их достоянием потомства.

Но самое удивительное не это. Самое удивительное тут все-таки сами стихи, выдаваемые Д. П. Зуевым за пушкинские.

Непосредственно после реплики Князя «Откуда ты, прелестное дитя?» в записи Д. П. Зуева следует такой текст:

Русалочка

Откуда?.. Матушка послала. Знаешь,
Что в тереме прозрачном, в глубине
Днепра реки, Царицею русалок,
Все о тебе кручиняся живет.
С минуты той, как ты ее покинул..

Далее Русалочка пытается объяснить Князю, с какой именно целью матушка послала ее к нему:

Тебя поцеловать
И приласкать она меня просила.

Сообщение это только еще больше запутывает Князя. И немудрено. Попробуйте из этой фразы понять, просила ли Русалка, чтобы дочь поцеловала и приласкала своего отца, или же, наоборот, она просила передать Князю, чтобы он поцеловал и приласкал свою маленькую дочь.

Князь, естественно, продолжает недоумевать:

Князь

Но кто же ты?

Русалочка

Не знаешь?.. Дочь твоя,
Русалочка. Припомни, говорила,
Прощаясь, мать: «Нельзя, чтобы навек
Расстались вы; что шутку шутишь; что
Ребенок твой под сердцем шевельнулся»...
— Ах, в кустике там птенчик встрепенулся!..
— Но кинул ты, уехал, и она
В Днепр бросилась, русалкой вольной стала,
В Днепре меня, малютку, родила,
Сребристою волною спеленала,
Русалочкой, княжною, назвала
И за тебя любила и ласкала.

Затем появляется и сама Русалка. Она обращается к потрясенному Князю, и речь ее, пожалуй, даже еще более косноязычна и натужна, чем процитированные выше речи Русалочки:

Дочь Мельника

Что скажешь, князь?.. Как приглянулась дочь?
Красавица, красавцем зачатая —
Тобой! В тебя рожденная лицом...

Можно, конечно, подробно разобрать эти стихи, продемонстрировав все их художественное, смысловое и языковое убожество. Но зачем? Разве и без того не видно,

что, как иронически заметили однажды в подобном случае Ильф и Петров, писал их не Пушкин, не Александр Сергеевич?

Казалось бы, оставалось только развести руками и подивиться тому, что такие почтенные люди, как Борис Николаевич Чичерин и Петр Иванович Бартенев, дали провести себя на мякине, приняв графоманские вирши тайного советника Зуева за стихи А. С. Пушкина. Тем бы дело и кончилось. Но так не получилось.

Едва только «Русский архив» напечатал так называемый «полный текст» пушкинской «Русалки» и едва только раздались здравые голоса людей, сразу увидевших, что текст Зуева не что иное, как грубая и весьма неискusstная подделка, как в дело вмешались новые, тоже весьма почтенные, лица.

Завязалась дискуссия. Один из участников дискуссии, обнаруживший себя пламенным защитником версии Зуева, не ограничился участием в журнальной и газетной полемике. Он написал специальное исследование: «Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» А. С. Пушкина». Исследование это было напечатано в 1898 году в трех книгах «Известий отделения русского языка и словесности императорской Академии Наук», где оно заняло 364 страницы убористого печатного текста, то есть никак не менее 23 печатных листов.

Методика этого исследования такова: берется какая-нибудь строка из зуевского текста, вызывавшая самые язвительные усмешки скептиков, например реплика Русалочки, которой она ни к селу ни к городу перебивает свой монолог: «Ах, в кустике там птенчик встрепенулся!» Скептики резонно говорят, что строка бессмысленна и даже не слишком грамотна: если бы уж Пушкин написал «в кустике», вряд ли он стал бы еще прибавлять «там». Однако исследователь приводит перечень стихотворных строк, в которых Пушкин употреблял это злополучное словечко «там», скажем в «Графе Нулине» («Наташа! там у огорода мы затравили русака») или в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» («Гроб ее к шести столбам на цепях чугунных там осторожно привинтили»).

На этой основе делается вывод: «Наречие указательное при другом обозначении той мыслительной категории, к которой оно относится, не бывает излишне, когда служит к пояснению или ближайшему определению иначе выраженного обстоятельства. В словах Русалочки «там» гораздо нужнее, чем в двух других приведенных

здесь примерах: место огорода было известно Наталье Павловне, если же нет, излишне не «там», а «у огорода»; что шесть столбов были поставлены в пустой горе, ясно из предшествующего, и Пушкин легко обошелся бы без «там», если бы ему не понадобилась рифма «столбам»; но кустов на днепровских берегах росло и растет много...»

Все это выглядит в высшей степени наукообразно и логично. Но вот беда! Не существует такой железной логики, с помощью которой можно было бы победить живое, непосредственное впечатление, неопровержимо говорящее нам, что реплику «Наташа! там у огорода мы затравили русака» мог написать Пушкин, а реплику «Ах, в кустике там птенчик встрепенулся!» из всех известных нам русских поэтов мог бы написать разве только один капитан Лебядкин.

А чего стоит наивная уверенность исследователя, будто слово «там» в приведенном отрывке из «Сказки о мертвой царевне...» понадобилось Пушкину исключительно для рифмы к слову «столбам», — уверенность, обнаружившая понимание существа поэтического творчества, достойное в лучшем случае гимназиста пятого класса.

Между тем исследование это написал не гимназист и не какой-нибудь там доброхот-любитель. Написал его Федор Евгеньевич Корш, известный русский филолог, лингвист и стиховед, автор многих историко-литературных трудов, посвященных критическому анализу поэтических текстов, а также специальных работ по вопросам ритмики и стихосложения, профессор Московского и Новороссийского университетов, впоследствии даже академик.

Исследование поражает добросовестностью. Для доказательства принадлежности Пушкину какого-нибудь одного синтаксического или грамматического оборота исследователь приводит десятки сходных примеров из самых различных пушкинских стихов, обнаруживая при этом феноменальное знание пушкинского стихотворного наследия. Цитируются пушкинские заметки, дневники, письма. Если нужно, цитируется Шекспир (разумеется, по-английски), или Гёте, или Гейне (разумеется, по-немецки). Всем пушкинским галлицизмам даются их точные французские аналогии. Там и сям мелькают специальные стиховедческие и языковедческие термины: «французский пентаметр», «четырёхстопный трохей»,

«флективные окончания», «эподические строфы», «пиррихий», «цезура», «плеоназм» и т. д., и т. п.

Обо всем этом я говорю без тени иронии. Исследователь на самом деле проявил завидную эрудицию. Но вместе с этой, заслуживавшей лучшего применения, эрудицией он проявил и поистине удивительную эстетическую глухоту.

Обнаружилась удивительная вещь. Оказалось, что можно быть специалистом-стиховедем, эрудитом и профессионалом высокого класса и при этом совершенно не уметь воспринимать стихи как явление поэзии.

Проще всего решить, что досадная история, случившаяся с Коршем, — всего-навсего комический казус. Но, к сожалению, гораздо больше оснований для другого вывода. История эта в некотором смысле классическая. При всей своей парадоксальности, она выражает не частный случай, но совершенно определенную тенденцию.

2

26 ноября 1949 года главный библиограф ленинградской Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина Д. Н. Альшиц среди рукописных книг, принадлежавших П. П. Вяземскому (сыну Петра Андреевича) обнаружил «какие-то листки». Листки содержали текст, состоящий из 18 стихотворных строф и 8 строчек, имевших структуру онегинской строфы. Изучив текст, Д. Н. Альшиц пришел к выводу, что перед ним не что иное, как знаменитая, якобы сожженная Пушкиным 10-я глава «Евгения Онегина». В этом убеждении его особенно укрепил тот факт, что найденный им текст включал в себя строки, расшифрованные в свое время П. О. Морозовым.

6 декабря 1949 года рукопись эта «по причинам, не зависящим от Д. Н. Альшица», была утрачена, но летом 1950 года текст ее был им восстановлен по памяти.

В 1956 году профессор И. В. Гуторов опубликовал (с некоторыми искажениями) этот текст в XXVII выпуске «Ученых записок Белорусского государственного университета имени В. И. Ленина». Публикация эта подверглась уничтожающей критике (Д. Д. Благой. «О казусах и ляпсусах». — «Новый мир», 1957, № 2, с. 256—260).

Помимо Д. Д. Благого текст этот сочли литературной подделкой такие видные советские пушкиннсты, как

С. М. Бонди, Т. Г. Зенгер, Б. В. Томашевский, И. Л. Фейнберг.

История, однако, на этом не кончилась.

В 13-м номере альманаха «Прометей» (М., 1983) под рубрикой «Поиски, находки, гипотезы» и под интригующим названием «Апокриф?.. Или...» Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский вновь опубликовали этот текст, снабдив его развернутым комментарием. Ссылаясь на то, что текст, опубликованный И. В. Гуторовым, содержал грубые искажения, они сочли нужным еще раз рассмотреть «спорный» вопрос о том, является ли текст, найденный в свое время Д. Н. Альшицем, литературной подделкой или перед нами на самом деле подлинный (хотя и искаженный местами) текст 10-й главы «Евгения Онегина».

Выводы авторов этой новой публикации довольно скромны.

«...Мы считаем, — заключают они свой комментарий, — что его (то есть текст Д. Н. Альшица. — Б. С.) не следует предавать забвению, не объявляя, конечно, текстом Пушкина. Но включить его в раздел «DUBIA», привлечь к нему внимание, несомненно, нужно, ожидая либо новых поисков и находок, либо основательного доказательства того, что эти поиски не дали результатов».

Итак, опять эта проклятая неизвестность!

Какие же аргументы приводят Л. И. Тимофеев и Вяч. Черкасский, пытаясь доказать, что текст, найденный в свое время Д. Н. Альшицем, быть может, все-таки не подделка?

Рассмотрим для начала один из этих аргументов, представляющийся авторам новой публикации наиболее серьезным.

Пушкинисты, высказывавшие сомнение в принадлежности этого текста Пушкину, особенно упирали на следующие строки, обращенные к русскому народу:

Скажи, зачем ты в самом деле
Так долго посидишь гнет господ?
Зачем в военную годину,
Уже держа в руках дубину,
Ее ты рано опустил?

Они резонно указывали, что строка «Уже держа в руках дубину» восходит к известной фразе Л. Толстого: «Дубина народной войны поднялась со всею своею грозной и величественною силой». Текст Д. Н. Альшица, таким образом, мог быть сочинен лишь после «Войны и мира».

Как же авторы публикации в «Прометее» опровергают этот довод?

А вот как:

«...сначала необходимо было определить, что образа «мужика с дубиной» не было у Пушкина и он впервые появился у Толстого. Такой проверки сделано не было».

Сделав «такую проверку», авторы новой публикации, ликуя, обнаружили у Пушкина ряд упоминаний «мужика с дубиной». Мало того, «мужики с дубинами», оказывается, ходили у Пушкина не только в одиночку, но и парами, и даже целыми группами:

«...я увидел рогатку и караульного с дубиной. Мужик подошел ко мне...

— А где ваши господа? — спросил я с сердечным замиранием...

— Господа-то наши где? — повторил мужик. — Господа наши в хлебном анбаре...

Хлебный анбар находился во дворе. У запертых дверей стояли два мужика, тоже с дубинами».

Это из пропущенной главы «Капитанской дочки». Далее приводится цитата из «Заметки о холере»: «Несколько мужиков с дубинами охраняли переправу через какую-то речку».

И вот — вывод:

«Как видим, образ мужика с дубиной появляется у Пушкина не раз, и, так сказать, с окраской агрессивности».

Упоминания мужиков с дубинами действительно встречаются у Пушкина не раз. И ничего удивительного в этом нет, поскольку в той действительности, которую изображал Пушкин, довольно часто попадались как мужики, так и дубины. Но сама по себе фигура мужика с дубиной еще не является художественным образом. А вот «дубина народной войны» — это уже художественный образ, равно как и народ, который, «уже держа в руках дубину», слишком рано ее опустил. У Л. Н. Толстого «дубина народной войны» поднял а с ь, в тексте Д. Н. Альшица она опустил а с ь. Перед нами явно одна и та же метафора. А конкретные мужики с дубинами, которые там и сям попадают в различных пушкинских текстах, никакого отношения к этой метафоре не имеют.

Но это только начало. Рассмотрим еще одно возражение авторов новой публикации, адресованное скептикам, не желающим признавать текст Д. Н. Альшица сочинением Александра Сергеевича Пушкина:

«Следующим аргументом пушкинистов было наличие в тексте чуждых, по их мнению, Пушкину оборотов. Б. В. Томашевский считал, что выражение «корчил либерала» явно не пушкинское. Однако у Пушкина мы встречаем в ЕО (в «Евгении Онегине». — Б. С.) строчку: «Иль корчит так же чудака», а в «Романе в письмах» фразу: «...я не корчу английского лорда». Денис Давыдов использует выражение «корчит либерала» в «Современной песне»:

Всякий маменькин сынок,
Всякий обирала,
Модных бредней дурачок
Корчит либерала...»

Тут авторы статьи в «Прометее» даже перещеголяли Ф. Е. Корша, утверждавшего, что Пушкин вполне мог написать «Ах, в кустике там птенчик встрепенулся», поскольку наречие «там» встречается и в «Графе Нулине», и в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях». Что ни говори, «Графа Нулина» и «Сказку о мертвой царевне» написал все-таки Пушкин, а не Денис Давыдов.

Впрочем, Денис Давыдов хоть был современником Пушкина. А вот про А. К. Толстого даже и этого не скажешь.

Вы хотите знать, при чем тут А. К. Толстой?

А вот при чем:

«Б. В. Томашевский видит в стихе: «В журчаньи фраз его грацьозных» — невозможное для времени Пушкина употребление слова «грацьозный», — рассуждают далее авторы статьи в «Прометее». — К сожалению, как это ни поразительно, мы до сих пор не имеем полного «Словаря языка Пушкина». . . Поэтому мы не можем определенно сказать, что Пушкин это слово не употреблял. Однако его употреблял А. К. Толстой в поэме «Портрет», написанной в 1872—1873 годах: «То молодой был женщины портрет, В грацьозной позе».

Убедительно, не правда ли?

Все «доказательства» Л. И. Тимофеева и Вяч. Черкасского примерно того же свойства.

Но нужны ли вообще в данном случае какие-либо доказательства?

Забудем на время о высотах филологической науки и доверимся своему непосредственному чувству, живому читательскому восприятию.

Сравним строки, бесспорно принадлежащие Пушкину, с непосредственно примыкающими к ним в тексте Д. Н. Альшица стихам, которые нам предлагают считать пушкинскими.

Текст Пушкина:

Витийством резким знамениты,
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У осторожного Ильи.

Друг Марса, Вакха и Венеры,
Тут Луний дерзко предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои Ноэли Пушкин,
Меланхолический Якушкин,
Казалось, молча обнажал
Цареубийственный кишжал.

Текст Д. Н. Альшица:

Пылал Рылеев ярче лавы —
Мой брат по песням, по борьбе,
А может быть, и по судьбе...
(Кто мне простит такие главы?)
Рылеев! — века славный сын,
Борец, поэт и гражданин!..

Я мог бы сказать, что пушкинские строки очевидно и блистательно талантливо, в то время как строки, выдаваемые за пушкинские, удручающе бездарны. Но, понимая всю ненаучность такого рода определений, воздержусь от них. Скажу лишь, что от пушкинских строк веет непринужденностью и свободой, даже фамильярностью. Он с участниками описываемых им сходок «на дружеской ноге». Поэтому он не боится показаться не только непочтительным, но даже развязным:

Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Кликко
Лишь были дружеские споры,
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука,
Все это было только скука,
Бездеель молодых умов,
Забава взрослых шалунов...

Что же касается строк Д. Н. Альшица, то они не только выпренны и натужны. Главное, что уличает их в неподлинности, это то, что они от начала до конца идео-

логизированы. В них запечатлено не индивидуально пушкинское, и вообще не чье-либо индивидуальное отношение к декабристам, а общепринятое. Причем общепринятое именно в наше, советское время:

Друзья, друзья... сердечной кровью
Я каждый слог о них пишу
И музу трепетно прошу —
Где не талантом, там любовью
Стихи возвысить на предел,
Достойный их прекрасных дел...

Или:

Немало было между ними
Героев минувшей войны —
Отчизны верные сыны —
Вот им достойнейшее имя,
Неувядаемый венец,
Победой кованных сердец.

Или:

Там мысль упорная вела
К царевбийству подготовку,
Чтоб стайей пуганых скворцов,
Вельмож рассыпать из дворцов,
Создать смятенья обстановку,
Чтоб развертеть восстанья меч...
Чтоб искру пламенем возжечь!

Последняя строчка выдает автора подделки с головой. Она обнажает самую суть его «творческого метода»: как нерадивый ученик, он не решает задачу, а подгоняет ее под заранее известный ответ («Из искры возгорится пламя»).

Я нарочно не трогаю откровенно беспомощные, очевидно «антипушкинские» строки, которых так много в тексте Д. Н. Альшица («Создать смятенья обстановку, чтоб развертеть восстанья меч...» и т. п.). Сторонники подлинности текста Д. Н. Альшица говорят по этому поводу, что текст этот мог дойти до нас с искажениями, а также что у Пушкина, мол, тоже попадаютсся посредственные и даже плохие строки.

Это последнее утверждение мы оставим на совести тех, кто отважился его произнести. Но вся штука в том, что дело не в плохих строчках и даже не в проценте этих так называемых плохих строк.

«Плохих и хороших стихов не существует, — заметил

однажды Б. Л. Пастернак, — а существуют плохие и хорошие поэты, то есть отдельная строка существует только в системе мышления творчески производительного или крутящегося вхолостую. Одна и та же строка может быть признана хорошей или плохой, в зависимости от того, в какой поэтической системе она находится».

Я готов даже допустить, что в тексте Д. Н. Альшица попадают и так называемые «хорошие» строки. Но очевидная непринадлежность Пушкину даже этих «хороших» строк определяется тем, что они существуют, говоря словами Пастернака, «в системе мышления, крутящегося вхолостую». Более того! В системе этого «крутящегося вхолостую» мышления даже подлинные пушкинские строки становятся плоскими и невыразительными.

Вот, скажем, есть в расшифрованных П. О. Морозовым отрывках из 10-й главы такие две строки:

О русский глупый наш народ,
Скажи, зачем ты в самом деле...

На этом текст обрывается. Легкое ли дело — угадать, как продолжил бы эти строки Пушкин? Настоящий, а тем более гениальный поэт тем и отличается от простых смертных, что ход его мысли непредсказуем.

Но для ученика, знающего ответ, тут нет никаких сложностей. Не мудрствуя лукаво, он продолжает:

О русский глупый наш народ,
Скажи, зачем ты в самом деле
Так долго носишь гнет господ?
Зачем в военную годину,
Уже держа в руках дубину,
Ее ты рано опустил?
Иль ты забыл, иль ты простил,
Что не француз и не татарин,
Не швед, не немец, не поляк,
А только он твой главный враг —
Рабовладелец, русский барин?

Пушкинские две строки вроде бы легко и даже логично «вписываются» в предлагаемый нам текст. Но разве хоть отдаленно напоминает Пушкина эта рифмованная прокламация?

Неожиданное воскрешение забытого текста Д. Н. Альшица на страницах «Прометей» — очередной литературный курьез, который не заслуживал бы даже и упоминания, если бы под новой публикацией этого текста не стоя-

ло авторитетное имя члена-корреспондента АН СССР Л. И. Тимофеева.

Мне помнится, что в 50-х годах, когда находка Д. Н. Альшица обсуждалась впервые, Л. И. Тимофеев был решительно против того, чтобы считать ее заслуживающей серьезного внимания. То ли он изменил свое прежнее мнение, то ли дал себя уговорить — не знаю. Но, как бы то ни было, имя этого крупного ученого стоит под публикацией в «Прометее». И именно это, я думаю, явилось решающим обстоятельством, определившим дальнейшее развитие событий.

Так или иначе перчатка, брошенная авторами статьи в «Прометее», была поднята. Их вызов был принят.

На сей раз перед нами не полемическая заметка, появившаяся в популярном издании под игривым, интригующим заголовком, а фундаментальное исследование, выполненное и оформленное в соответствии с самым последним словом академической науки. И издание — куда более солидное, нежели рассчитанный на массового читателя «Прометей»¹.

Даже внешний вид этой работы свидетельствует о том, как глубоко и серьезно подошли авторы к взволновавшей их проблеме. Тут и какие-то таблицы, и графики, и диаграммы, и огромный аппарат, содержащий ссылки на работы авторитетнейших стиховедов, не только отечественных, но и иностранных. Там и сям располагаются по тексту какие-то кривые. Иные из них обозначены сплошными линиями, иные почему-то пунктиром. Строятся оси координат, и на них откладываются то цифровые, то буквенные обозначения. Короче говоря, старая, затрепанная формула Сальери, который поверял алгеброй гармонию, нынче, видать, сильно устарела. В наши дни гармония поверяется не только алгеброй, но и геометрией, и тригонометрией, и высшей математикой, и бог весть какими еще точными науками, о которых мы, бедные гуманитарии, даже и не слыхивали.

Сильное впечатление производят даже названия глав и подглавок, на которые разбито исследование. Вот некоторые из них: «Статистический анализ А2. Предварительные замечания», «Длина слова», «Структура текста»,

¹ Лотман Ю. М., Лотман Мих. Ю. Вокруг десятой главы «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986, с. 124—151.

«Анафорические повторы и связность текста», «Коммуникативная перспектива текста» и т. д., и т. п.

Надеюсь, никто не заподозрит меня в нигилистическом отношении к математике и даже к попыткам внести математические методы исследования в литературоведение. Слишком велико мое невежество в этой области, чтобы я позволил себе иметь какое-то определенное суждение на сей счет.

Жало моей иронии направлено совсем в другую сторону.

Я выступаю в данном случае не против методов исследования, которыми пользуются Ю. М. Лотман и Мих. Ю. Лотман, ни даже против того птичьего, квазинаучного языка, понятного лишь авгурам, на котором они так давно привыкли изъясняться, что даже не замечают некоторой его комичности.

Поражает меня тут вопиющее несоответствие богатейшего арсенала всех видов оружия, которым располагают исследователи, и очевидного убожества мишени, на которую все эти виды оружия нацелены. Традиционное уподобление этого несоответствия стрельбе из пушек по воробьям здесь явно не годится, ибо оно воспринималось бы в данном случае как литота. Оружие, которым пользуются Ю. М. Лотман и Мих. Ю. Лотман, следует уподобить уже не пушке, а какой-нибудь новейшей ракете «земля — воздух», оснащенной мощной боеголовкой.

Впрочем, одной боеголовкой тут дело не обходится. В распоряжении авторов исследования имеется целый набор разнообразных «боеголовок», и они не упускают случая пустить в ход каждую.

«Боеголовка» первая: статистический анализ ритмики А2 (А2 — это условное обозначение второй публикации текста Альшица):

«Рассмотрим сначала профиль ударности иктов...

	И к т ы				
	I	II	III	IV	В среднем
A10	83.3	98.3	42.8	100	81,1
EO	84.4	89.9	43.1	100	79,4

Привлекает внимание ударность II икта (четвертого слога): разница в 8.4% не может считаться случайной. (В П10 ударность этого икта составляет 92.5%, что, учиты-

вая объем выборки, не может считаться существенным расхождением с ЕО). Чтобы убедиться в этом, следует обратиться к рис. 1, где показано распределение ударности»¹.

Вслед за первой «боеголовкой» выпускается вторая: длина слова.

После долгих и утомительных статистических выкладок и всяческой иной цифири следует вывод:

«Проверив значимость расхождения диаграмм, представленных на рис. 2 и 3, с помощью критерия Колмогорова — Смирнова, получим значение, равное 1.43, что соответствует вероятности 0.035. Другими словами, вероятность того, что А10 и П10 принадлежат к одной генеральной совокупности, не превышает 3.5%».

П10 — это подлинные пушкинские строки 10-й главы, расшифрованные П. О. Морозовым. А 10 — строки, принадлежащие Д. Н. Альшицу, или, как деликатно называют их авторы исследования, «апокрифические».

Вероятность, что они принадлежат «к одной генеральной совокупности», как видим, крайне мала, «не превышает 3.5%». Однако эта вероятность все-таки не равна нулю. Какой-то, пусть небольшой процент вероятности, что перед нами не подделка, а подлинный текст Пушкина, все-таки остается. Выходит, останавливаться на достигнутом нельзя. Надо идти дальше.

К счастью, у авторов исследования имеется в запасе еще несколько «боеголовок». Взять хоть ту же длину слов. С ней ведь еще не покончено. Пока была проведена лишь первая часть исследования, где за единицу измерения брался слог. А ведь можно взять за единицу измерения еще и букву. И вот что тогда мы получим:

«Кривая распределения длин словоформ в П10 характеризуется ярко выраженным пиком на пятибуквенных словах (17.8%); если опустить из него перпендикуляр к горизонтальной оси, то он разделит площадь, соответствующую П10, на две примерно равные части: на левую часть придется 47.5%, на правую — 52.5%. График длин слов в А10 характеризуется значительной асимметрией и отсутствием выраженного пика: шестибуквенных слов — 14.2%, пятибуквенных — 13.2%, четырехбуквенных — 12.7%...» и т. д., и т. д., долго еще все в том же духе.

¹ Я лишен возможности воспроизвести здесь рис. 1. А жаль! Он производит сильное впечатление.

К какому же выводу приходят авторы исследования в результате проделанного ими титанического труда?

Об этом говорится в специальной главе, скромно озаглавленной «Заключение»:

«Дав отрицательный ответ на вопрос о подлинности А2 и решительно полагая, что этот текст изготовлен в 1940-е или в начале 1950-х годов, мы не склонны отрицать пользу от его публикации... Этот памятник изготовлен явно эрудированным и не лишенным поэтического дара человеком, в ряде случаев (на которых мы не останавливаемся) проявившим остроумие и блеск».

Тут невольно приходит на ум юмористическая сентенция диккенсовского Сэма Уэллера:

— Стоит ли столько мучиться, чтобы узнать так мало, как сказал приютский мальчик, дойдя до конца азбуки.

В самом деле: нормальный, то есть не утративший дара непосредственного восприятия читатель, у которого достанет терпения проделать вслед за авторами всю ту огромную мыслительную работу, которую проделали они, придет — опять-таки вместе с ними — к выводу, который изначально был для него очевиден. За вычетом разве что весьма сомнительного утверждения насчет того, что автор подделки якобы не лишен поэтического дара, а также, что он проявил в ряде случаев остроумие и блеск. (В каких именно случаях были проявлены эти замечательные качества, нам, правда, не сообщают.)

Рассказывают, что Горькому где-то в Европе продемонстрировали однажды весьма сложный балетный divertissement. Дело происходило в каком-то знаменитом мюзик-холле. Сто (или триста, или пятьсот) девиц с удивительной синхронностью поднимали ножки и совершали разные другие балетные па. И слаженность всех их движений была так изумительна, что сразу видно было, как много труда потратили балетмейстер, режиссер и все прочие участники этого, как теперь говорят, шоу, чтобы добиться столь выдающегося эффекта.

Алексей Максимович смущенно подергал ус и, традиционно окая, произнес:

— Работу вы проделали большую, сложную и никому не нужную.

Примерно так же, я думаю, можно оценить и тот гигантский труд, который проделали Ю. М. Лотман и Мих. Ю. Лотман.

Был такой случай. Один поэт издал очередной сборник своих стихотворений. Сборник этот не стал событием в литературе. И тем не менее он вызвал довольно бурный, хотя и комический, интерес. Обнаружилось, что в сборнике среди вполне посредственных стихов посредственного поэта, как жемчужное зерно, притаилось стихотворение Анны Ахматовой. Появился фельетон в газете. Назревало уже обвинение в плагиате. Но вскоре недоразумение разъяснилось. Поэт прислал в редакцию письмо, в котором объяснил причину случившегося. Когда-то ему очень понравилось стихотворение Ахматовой. Так понравилось, что он даже переписал его в блокнот. Потом, собирая для издательства свои стихи, он перечитывал свои давние записи и обнаружил в них это стихотворение. Оно и на сей раз ему понравилось. Но к тому времени он уже совершенно забыл, что стихотворение это принадлежит Ахматовой. Вполне искренно он принял его за свое, написанное им в давние годы. Вот почему он и включил его в свой сборник.

Прочитав это наивное и трогательное объяснение, я подумал, что не мешало бы припрятать эту газетную вырезку, чтобы как-нибудь прочитать ее на лекции (время от времени мне приходилось выступать перед различными студенческими аудиториями с лекциями о современной поэзии). Каждый лектор знает, что, если аудитория устала и внимание ее начинает ослабевать, надо пустить в ход испытанный способ: как бы невзначай вспомнить и рассказать какую-нибудь забавную историю. Короткая вспышка смеха — и рабочее состояние аудитории восстановлено... Объяснение попавшего впросак поэта годилось для этой цели как нельзя лучше. В то же время оно имело самое прямое отношение к теме моих лекций и легко могло служить поводом для более серьезных обобщений.

Заранее предвкушая громкий эстрадный успех, я достал из портфеля заветную вырезку и, как полагается в таких случаях, без тени улыбки начал ее читать. Ответом мне было гробовое молчание.

Закончив чтение, я, уже не рассчитывая на эстрадный успех, попытался объяснить своим слушателям, как смешотворна и саморазоблачительна позиция поэта. Один из студентов, недоумевающе пожав плечами, выразил общее

мнение: «А что тут особенного? У этого поэта много пейзажных стихов, написанных в том же ключе, что у Ахматовой. Ничего нет странного в том, что он принял стихотворение Ахматовой за свое...» Я уже начал опасаться, не схожу ли с ума, как вдруг мне пришла в голову одна смелая догадка. Чтобы проверить ее, я на другой день прочел тот же текст на семинаре молодых поэтов и на этот раз был вознагражден. Чтение мое несколько раз прерывалось смехом. Теперь уже не могло быть двух мнений насчет того, почему в прошлый раз мой «эстрадный номер» так убийственно провалился.

Все дело было в том, что аудитория тогда состояла из будущих литературоведов. Вывод этот может показаться злой и несправедливой шуткой, тем самым «красным словом», ради которого, как известно, не жалеют родного отца. Но я не шучу.

Казалось бы, человек, занимающийся литературой профессионально, должен понимать ее лучше «простых смертных». Но иногда бывает так, что профессионал-литературовед именно вследствие своей профессии (ведь самая суть его профессиональных занятий состоит в том, чтобы «музыку разъять, как труп») постепенно обретает некий дефект восприятия, мешающий ему отличать талантливое от неталантливое, художественное от нехудожественного, подлинное от неподлинного, то есть живое от мертвого.

Читая труды какого-нибудь маститого пушкиниста, всегда можно с уверенностью сказать, что он досконально изучил работы всех своих предшественников. Но возникает ли у него время от времени потребность перечитать Пушкина? Читая книгу иного специалиста по Блоку, вы ни на секунду не усомнитесь, что автор этой книги тщательно изучил всю литературу о Блоке. Но случается ли ему когда-нибудь просто так, «для души», снять с полки и раскрыть томик Блока?

Вот например: как вы думаете, к какому стихотворению какого поэта относится эта характеристика?

«...Высокопатриотическое произведение. В нем — и утверждение выдающейся роли Советской России в новой истории человечества, и призыв к защите первого в мире народного государства от империалистов — врагов мира и демократии... Призыв к миру — основной пафос стихотворения... Стремление к счастью, к жизни и труду в мире со всеми народами. Поэт... призывал к мирно-

му сотрудничеству народы других стран...» (И. Т. Крук. Поэзия Александра Блока. М., 1970).

Признайтесь, вы почти уверены, что это о «Гимне демократической молодежи» Льва Ошанина? Не угадали. Это о «Скифах», одном из самых трагических, самых «темных» стихотворений Александра Блока. О стихотворении, уже самые первые строки которого звучат мрачным предостережением:

Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!

В котором есть, скажем, и такие строки:

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся! Мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей!

Из девятнадцати строф блоковского стихотворения до слуха исследователя дошла, в сущности, только одна:

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятия!
Пока не поздно — старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем — братья!

Тут призыв к «мирному сотрудничеству» вроде бы имеет место. Но услышать этот призыв можно, лишь вычленив, выделив эту строфу, искусственно изолировав ее от предыдущих. Тому, кто слышит Блока, такая задача не под силу, потому что в его сознании все строфы стихотворения создают, как сказал бы сам Блок, единый музыкальный напор. Строфа о мирных объятиях входит в наше сознание, еще не успевшее освободиться от гипнотической власти предшествующих, неизмеримо более впечатляющих строк:

Мы любим плоть — и вкус ее, и цвет,
И душистый, смертный плоти запах...
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, пежных наших лапах?

Смысловая и грамматическая логика некоторых строф стихотворения как будто бы и в самом деле свидетельствует о мирных побуждениях автора. Если верить ей, этой логике, все угрозы его, казалось бы, говорят лишь о нежелательном для него исходе событий — о том, что неизбежно произойдет, если Европа отвергнет этот последний призыв прийти к нам, в наши мирные объя-

тья. Но, как известно, не грамматика и не логика, а тон создает музыку. Вся тональность стихотворения, вся музыка его говорит каждому, кто способен ее услышать, что ужасная, трагическая картина неизбежной грядущей гибели всей европейской цивилизации вызывает в душе поэта не только ужас:

Не сдвинемся, когда свирепый гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табуи,
И мясо белых братьев жарить! . .

Тут не только пророчество и не только предостережение. Кажется, что поэт в глубине души испытывает нечто похожее на удовлетворение при мысли о том, что «свирепый гунн» будет шарить в карманах трупов и жарить мясо своих белых братьев.

Найти истоки этого странного удовлетворения не так уж трудно.

Блоку издавна была свойственна инстинктивная неприязнь к духу буржуазности. Неприязнь, подчас доходящая до умоисступления: «Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет *буржуа* с семейством. . . Он обстрижен ежиком, расторопен. . . под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояли, его голос — теноришка — раздается за стеной, на лестнице, во дворе у отхожего места. . . Везде он.

Господи, боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли. . . Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического истерического омерзения, мешает жить.

Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкоснуться, не видеть, не слышать; лучше я или хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана» (А. Блок. Собрание сочинений в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 327—328).

Тут уже не просто неприязнь, а ненависть, съедающая душу, мешающая жить. Из процитированного отрывка видно, что истоком этой всепоглощающей ненависти у Блока было отталкивание не столько нравственное или социальное, сколько эстетическое: «. . . обстрижен ежиком, расторопен. . . пахнет чистым мужским бельем. . . дочь играет на рояли. . .»

Трагическая ошибка Блока состояла в том, что этот чисто эстетический критерий он превратил в фундамент своей философии истории. Истоки такого отношения к истории можно найти еще у Гоголя. Блок недаром любил повторять гоголевские слова: «Если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?»

Блок не сразу понял, как опасен этот эстетический критерий в применении к истории, какими мрачными и страшными выводами он может быть чреват. Даже в своем отношении к кровопролитнейшим историческим катаклизмам XX века Блок исходил не из социальных или нравственных критериев («борьба классов», «войны справедливые и несправедливые»), но исключительно из критериев эстетических. Он всерьез верил, что кровопролитие «становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием». Таким образом, у него получалось, что, будучи «священным безумием», даже несправедливое кровопролитие оправдано, ибо оно несет в себе дух музыки.

Так он пришел к мрачной апологии скифства, к любованию дикостью, азиатчиной, к эстетизации самого духа насилия:

Привыкли мы, хватая под уздцы
Играющих коней ретивых,
Ломать коням тяжелые крестцы
И усмирять рабынь строптивых...

Мы уже видели, как эстетическая неприязнь к буржуа, к его толстенькому брюшку и запаху чистого мужского белья разрослась в сознании Блока в неистовую, разъедающую душу ненависть. Вот точно так же и его неприязнь к измельчавшей европейской цивилизации, где «вместо храбрости — нахальство, а вместо подвигов — «психоз», где рог Роланда сменился рожком горниста, а рыцарский шлем фуражкой, эта сперва тоже чисто эстетическая неприязнь превратилась в мрачную ненависть, в жестокую уверенность, что спасение человечества придет только вместе с полной и окончательной гибелью всего этого пораженного склерозом мира.

Из этого маленького отступления о мировоззрении Блока, мне кажется, видно, что тот, кто не слышит музыки, может сделать попытку добраться до смысла стихотворения «с другой стороны» — непредвзято изучив взгляды художника, всю последовательную (или непо-

следовательную) трансформацию его философских, социальных, исторических и нравственных концепций.

Таким путем тоже можно вплотную приблизиться к пониманию смысла стихотворения. Я говорю «приблизиться», потому что в художественном — и особенно поэтическом — произведении сокровенный смысл стихотворения (его эмоциональный смысл) не всегда адекватен даже выношенным, глубоко осознанным концепциям художника, его философским и политическим взглядам. Но так или иначе такой путь тоже существует.

Тому, кто не способен идти первым путем и у кого не хватает терпения и непредвзятости для того, чтобы идти вторым, остается только одно: пытаться «расшифровать» произведение, разгадать его так, как разгадывают ребус.

Вот например: что означает появление Иисуса Христа в финале поэмы Блока «Двенадцать»? На этот счет, как известно, существует огромная литература. Каждый исследователь волен дать свой ответ на такой вопрос.

Книга И. Крука замечательна тем, что в ней на этот вопрос дается сразу несколько ответов. Автор книги поступает точь-в-точь как ученик, не умеющий решить заданную ему задачу: он пытается угадать ее ответ.

Сначала он высказывает такую версию:

«На образе Христа должно быть сосредоточено особое внимание... Поэт принял Октябрь безоговорочно, приветствовал разрушение старого мира, но он не знал тех, кому предназначено строить новую жизнь. Его герой типа Петрухи ненавидел буржуа, но был далек от понимания подлинных целей революции, не видел ее организующего и созидającego начала. И вот финал поэмы...»

Мысль выражена с полной определенностью. Иисус Христос в финале поэмы вовсе не является персонификацией философских или этических концепций автора. Он — выражение политической отсталости героя поэмы Петрухи, который был далек от понимания подлинных целей революции. Что же касается самого Блока, то он как раз в отличие от своего героя понимал подлинные цели революции и прекрасно сознавал, что ее организующим и созидającym началом Иисус Христос быть не может. И. Крук так прямо и пишет: «Блок сам понимал, что Христос чужд поэме».

И тут же Крук предлагает другую, прямо противоположную версию: «Маяковский отмечал близость своей поэтики к поэтике «Двенадцати». Блоковские интонации

эмы «Двенадцать» идущий впереди людей, не покорившихся старому миру, может быть соотнесен с Христом непокорных раскольников...»

Как видим, в своих попытках угадать правильное решение И. Крук проявляет весьма недюжинную изобретательность. Но читателя он при этом запутал окончательно. Читатель теперь решительно не знает, что ему и думать. Чужд образ Христа Блоку или близок? Женствен этот образ или, напротив, мужествен?

Нет, пожалуй, все-таки критику следовало выбрать какой-нибудь один вариант ответа. И твердо его держаться. Даже если бы предложенный им вариант был спорным, это выглядело бы куда пристойнее, чем то объективистское благодушие, с которым он пытается сочетать несочетаемое и примирить непримиримое.

Пример этот крайне показателен для методологии автора.

Вот критик размышляет о центральной коллизии поэмы Блока. Петруха убивает свою бывшую возлюбленную Катьку. Как мы должны относиться к этому факту? Пожалеть Катьку, решив, что она явилась жертвой несправедливости? Нет, это было бы уж слишком просто. Кроме того, ведь Петруха — красногвардеец.

«Немалый резонанс в свое время, — замечает И. Крук, — вызвала статья С. Штут о «Двенадцати» («Новый мир», 1959, № 1), в которой вопрос решается чрезвычайно просто: раз Петруха убил Катьку, значит, он исключается из числа красногвардейцев, объявляется уголовником, и количество красногвардейцев, вопреки Блоку, уменьшается до одиннадцати».

Нет-нет, это никуда не годится! Если бы догадка была правильной, Блок назвал бы свою поэму не «Двенадцать», а «Одиннадцать». Итак, этот вариант отпадает.

Может быть, Катька получила по заслугам? Что ни говори, а была она не слишком-то морально устойчива. И «с офицерами блудила», и «с юнкерьем гулять ходила». Может быть, смерть Катьки — суровое, но справедливое возмездие за все эти грехи?

Поразмыслив, И. Крук отбрасывает и этот вариант. «Катька не может трактоваться как образ сатирический, даже если иметь в виду ее «профессию». Блок умел понять драму женщины и с такой судьбой... И в то же время поэт подчеркивает духовную чистоту Катьки... В са-

мой поэме ее телесность ощущается меньше, чем духовность, — потому, очевидно, что о ней чаще всего говорит Петруха, мучительно любящий Катю. Правда, в приступе ревности он произносит немало злых слов, однако даже в пятой главке — в этом надрывно-грубом обращении к Катю — больше любви, чем злости. А сколько нежности вот в этих словах, полных горестного упрека: «Ах, ты, Катя, моя Катя, толстоморденькая».

Какой же выход из этого идейного тупика? С одной стороны, Петруха никак не может быть назван убийцей, но, с другой стороны, Катю все-таки явно не заслуживает столь суровой кары, «даже если иметь в виду ее «профессию». Как же быть?

С присущей ему изобретательностью И. Крук находит выход. Оказывается, Катю была жертвой. Не революции, разумеется, а жертвой сил старого мира:

«...Петруха — на пути слияния с силами нового мира, символически воплощенного в образе ветра, вьюги. Катю же оказалась жертвой сил старого мира: в борьбе добра (Петруха) и зла (Ванька) победило зло (если говорить о судьбе Катю). И именно потому Катю должна рассматриваться как жертва старого...»

Так выглядят героические усилия «ученика» угадать ответ задачи, решение которой ему неизвестно.

Но это еще не самый печальный вариант. Хуже всего, когда ученик подгоняет свое решение под готовый, заранее известный ответ.

4

У Арсения Тарковского есть стихи, в которых запечатлен облик О. Мандельштама. Там такие строки:

Гнутым словом забавлялся,
Птичьим клювом улыбался,
Встречных с лету брал в зажим,
Одиночества боялся
И стихи читал чужим... .

Эти строки, особенно последняя, представляют собой нечто большее, чем просто рисунок с натуры. Тут присутствует какое-то, быть может, невольное, но очень важное обобщение. Не случайно непосредственно за процитированными строчками следует восторженное: «Так и надо жить поэту...»

Тарковский почувствовал, что эта странная потребность «читать стихи чужим», то есть тем, кто заведомо не способен их понять, отнюдь не простая человеческая слабость. Эта кажущаяся всеядность — органическое свойство художника.

Пушкинский Гринев, как мы помним, читал свои стихи Швабринну. Не найдя в нем сочувствия, он поклялся, что уж отроду не покажет ему своих сочинений. Но Швабрин посмеялся над этой угрозой. «Посмотрим, — сказал он, — сдержишь ли ты свое слово: стихотворцам нужен слушатель, как Ивану Кузьмичу графинчик водки перед обедом». Следует признать, что негодяй Швабрин был прав.

Поэт одержим желанием читать свои стихи кому угодно. Тут действует сила более грозная, нежели авторское тщеславие. Это своего рода инстинкт. Поэт читает свои стихи «чужим» по той же самой причине, по которой семья одуванчика падает и в море, и на камень, и на городскую асфальт... И по этой же самой причине он так напряженно и заинтересованно вглядывается в лица этих чужих ему людей, втайне надеясь, что его стихи затронут хоть малой частью, хоть крупницей того, что в них заложено.

Художник Михайлов показывает свою картину Анне Карениной, Вронскому и их случайному знакомому Голенищеву. То, что все эти люди для него «чужие», не вызывает ни малейших сомнений. Толстой высказывается на этот счет с присущей ему ясностью и прямоотой:

«Вронский и Каренина, по соображениям Михайлова, должны были быть знатные и богатые русские, ничего не понимающие в искусстве, как и все богатые русские, но прикидывавшиеся любителями и ценителями... Он знал очень хорошо манеру дилетантов (чем умнее они были, тем хуже) осматривать студии современных художников только с той целью, чтоб иметь право сказать, что искусство пало и что чем больше смотришь на новых, тем больше видишь, как неподражаемы остались великие мастера...»

Но все это лишь до той поры, пока руки художника не сняли простыню, прикрывавшую картину. Прошло не более минуты, и в душе Михайлова пронзошла вдруг поразительная перемена:

«...в те несколько секунд, во время которых посетители молча смотрели на картину, Михайлов тоже смотрел на нее... В эти несколько секунд он вперед верил тому, что высший, справедливейший суд будет произнесен

ими, именно этими посетителями, которых он так презирал минуту тому назад. Он забыл все то, что он думал о своей картине прежде, в те три года, когда он писал ее; он забыл все те ее достоинства, которые были для него несомненны, — он видел картину их равнодушным, посторонним, новым взглядом и не видел в ней ничего хорошего. . .

Ему стало слишком тяжело это молчание (хотя оно продолжалось не более минуты). Чтобы прервать его и показать, что он не взволнован, он, сделав усилие над собой, обратился к Голенищеву:

— Я, кажется, имел удовольствие встречаться, — сказал он ему, спокойно оглядываясь то на Анну, то на Вронского, чтобы не проронить ни одной черты из выражения их лиц.

— Как же! Мы виделись у Росси, — свободно заговорил Голенищев, без малейшего сожаления отводя взгляд от картины и обращаясь к художнику.

Заметив, однако, что Михайлов ждет суждения о картине, он сказал:

— Картина ваша очень подвинулась с тех пор, как я последний раз видел ее. И как тогда, так и теперь меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит. Но мне кажется. . .

Все подвижное лицо Михайлова вдруг просияло: глаза засветились. Он хотел что-то сказать, но не мог выговорить от волнения и притворился, что откашливается. Как ни низко он ценил способность понимания искусства Голенищевым, как ни ничтожно было то справедливое замечание о верности выражения лица Пилата как чиновника, как ни обидно могло бы ему показаться высказывание первого такого ничтожного замечания, тогда как не говорилось о важнейших, Михайлов был в восхищении от этого замечания. Он сам думал о фигуре Пилата то же, что сказал Голенищев. То, что это соображение было одно из миллионов других соображений, которые, как Михайлов твердо знал это, все были бы верны, не уменьшило для него значения замечания Голенищева. Он полюбил Голенищева за это замечание и от состояния уныния вдруг перешел к восторгу. Тотчас же вся картина его ожила перед ним со всею невыразимою сложностью всего живого. . .»

Удивительно, как мало нужно художнику, чтобы душа его преисполнилась восторгом и благодарностью. Голенищев ничего не смыслит в искусстве. В сущности, ему даже не интересно смотреть на картину. Гораздо интереснее ему болтать о ней («...свободно заговорил Голенищев, без малейшего сожаления отводя взгляд от картины...»). Совершенно ясно, что картина его всерьез не задела. Замечание, высказанное им, Михайлов (как и Толстой) в глубине души считает ничтожным. И тем не менее именно за это ничтожное замечание он вдруг полюбил Голенищева и от состояния уныния перешел к восторгу.

Впрочем, стоило Голенищеву произнести еще только одну фразу, как весь этот восторг Михайлова мгновенно испарился, а пылкая его любовь к Голенищеву сменилась холодным отчуждением и даже более того — отчетливой и мрачной неприязнью:

«— Одно, что можно сказать, если вы позволите сделать это замечание... — заметил Голенищев.

— Ах, я очень рад и прошу вас, — сказал Михайлов...

— Это то, что он у вас человекобог, а не богочеловек. Впрочем, я знаю, что вы этого и хотели.

— Я не мог писать того Христа, которого у меня нет в душе, — сказал Михайлов мрачно.

Праздник кончился. В одно мгновение мир померк для художника, и Голенищев, которого он только что так любил, снова превратился в одного из тех «богатых русских», ничего не понимающих в искусстве, но прикидывающихся любителями и ценителями. Не сразу даже понимаешь, что, собственно, произошло? Первое замечание Голенищева не так уж отличается от второго. В сущности, оба эти замечания равно свидетельствуют о том, что Голенищев — болтун, с мнением которого можно и не считаться. Почему же первое замечание вызвало у Михайлова восторг и заставило его полюбить Голенищева, а второе с такой же силой оттолкнуло его от него?

Все объясняет одна фраза: «Он сам думал о фигуре Пилата то же, что сказал Голенищев». Первым своим замечанием Голенищев, быть может нечаянно, попал в цель. То, что его замечание было ничтожно, не имеет для Михайлова никакого значения. То, что это было одно из миллионна верных замечаний, которые можно было бы высказать, тоже не важно. Важно, что это замечание, при всей своей ничтожности, было верным. Оно выражало,

пусть в самой малой степени, то, что художник действительно хотел запечатлеть и запечатлел в своей картине. Что же касается второго замечания, то оно было совсем другого свойства. Оно заключало в себе то, что художник должен был выразить, по мнению Голенищева. Вторым своим замечанием Голенищев недвусмысленно дал понять, что ему заранее известна цель, к которой, по его убеждению, должен был стремиться художник. Сразу выяснилось, что Голенищев относится к картине Михайлова как к задаче, ответ которой ему заранее известен.

Нет и не может быть ничего более враждебного самой природе искусства, чем этот подход. Ведь если даже исходить из того, что смысл художественного произведения в принципе может сводиться к какому-то определенному «ответу», этот «ответ» всегда есть нечто сперва еще неизвестное для самого художника, нечто постигаемое им в процессе творчества.

«...Ваше суждение о моем романе верно, но не все — т. е. все верно, но то, что вы высказали, выражает не все, что я хотел сказать... это одна из правд, которую можно сказать. Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» (Л. Н. Толстой, письмо Н. Н. Страхову, 23 апреля 1876 года).

Н. Н. Страхов не Голенищев. Это был тонкий ценитель искусства, друг и единомышленник Толстого. Но вот оказывается, что и до него дошла только одна из множества правд, заключенных в толстовском романе.

Такой исход не только приемлем, но даже благоприятен для художника. И одуванчику достаточно, чтобы из тысячи семян хотя бы несколько упало на плодородную почву. Но каково одуванчику, все семена которого — все до единого — попали на асфальт? Разумеется, не каждому удастся так прочно «заасфальтировать» свою душу, чтобы ни одно из миллиона семян, заключенных в художественном произведении, в ней не проросло.

Удается это лишь тем, кто, приближаясь к произведению искусства, заранее знает, что он должен от этого произведения получить. Иначе говоря, это удается тем, кому заранее известен «ответ» задачи, которую художник пытался решить для себя.

Известно, например, как важна в жизни созидательная деятельность трудового народа. Вооруженный этим знанием, исследователь раскрывает «Евгения Онегина».

Что такое? Нет трудового народа, и все тут! Кругом только представители эксплуататорских классов: дворяне, помещики.

Исследователю, знающему «ответ» задачи, остается только один-единственный выход: искусственно «подтягивать» Пушкина к этому заранее известному «ответу».

И вот — счастливая находка:

Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный,
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым. . .

Купец — это, конечно, не пролетарий. Но все-таки и не тунеядец. Как-никак — представитель третьего сословия. А уж извозчик — и вовсе наш брат, трудящийся. Опять же — трубный дым. Значит, печка топится. Не барыня же ее затопила? Служанка, наверное, или истопник. И — вывод: «Каким бодрым контрастом с бестолковой жизнью аристократического мирка выглядит эта картина деятельного, трудового Петербурга» (И. Д. Хмарский. Народность поэзии А. С. Пушкина. М., 1970).

Вдохновленный такой находкой, исследователь под этим углом зрения читает уже весь роман, стараясь не пропустить ни одной строки, в которой был бы упомянут какой-нибудь представитель трудового народа. И не пропускает: «Упоминание о пахаре, пастухе, девушке-пряхе, дворовом мальчишке, крестьянине на дровнях. . .»

Ну, хорошо. Нашел автор книги все эти упоминания. А дальше что? Роман-то все равно не о пахаре, не о пастухе, не о крестьянине на дровнях. Что ни говори, а главные герои романа — помещики, дворяне. Тут на помощь исследователю приходит спасительное слово «подтекст». Помещичья и дворянская жизнь — это все в тексте романа. А в подтексте его совсем другое: «Отразив (?) поток народной жизни, Пушкин тем самым в подтексте романа показал, что русская действительность не исчерпывается пустой и никчемной жизнью дворянского большинства, что основу ее составляет народ».

Особенно умиляет это словосочетание — «дворянское большинство». В российской действительности дворяне, как известно, никогда большинства не составляли. Очевидно, словосочетание это должно означать, что дворяне составляют большинство среди действующих лиц пушкин-

ского романа. В то же время нам дают понять, что большинство это чисто арифметическое и для подлинного диалектика существенного значения не имеет.

Глубокомысленный анализ этот завершается советом рассматривать «поток народной жизни» («Встает купец, идет разносчик, на биржу тянется извозчик...» и т. д.) как ключ к пониманию романа. Исследователь прямо и недвусмысленно предлагает весь пафос романа, все его сложное содержание подогнать под этот заранее известный ему «ответ»: «Такова народная основа «Евгения Онегина». Она и должна стать целевой установкой в изучении романа».

К счастью, совет этот так и остался советом. Реализовать его в полной мере И. Хмарскому оказалось не под силу. Но на примере другого — менее объемистого — пушкинского произведения И. Хмарский показал, что в принципе он способен справляться с задачами такого рода.

5

Каждый из тех, кто писал о стихотворении Пушкина «Пророк», считал своим долгом оговорить, что его толкование ни в коей мере не претендует на абсолютную точность и полноту, поскольку речь идет об одном из самых глубоких и самых сложных созданий пушкинской лирики. Один из исследователей, писавших на эту тему, заметил, что стихотворение это всякий раз вызывает у него невольный трепет, ибо в тот день, когда Пушкин написал «Пророка», он решил всю грядущую судьбу русской литературы, указал ей «высокий жребий» ее, предопределил ее «бег державный».

Что касается И. Хмарского, то он приступает к анализу пушкинского «Пророка» без всякого трепета. Какой тут может быть трепет, если «ответ» известен ему заранее:

«Пророк» — это одна из самых патетических клятв поэта в верности своим гражданским идеалам после поражения декабристов. В первоначальной редакции первый стих читался так: «Великой скорбью томим», а один из вариантов заканчивался четверостишием:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись.
Иди, и с вервием на выи
К убийце гнусному явись.

Время, наступившее после трагедии на Сенатской площади, было историческим перепутьем, когда перед каждым граждански мыслящим дворянином встал неотвратимый вопрос: что делать дальше? Смириться ли перед силой самодержавия, уйти в себя, умолкнуть или продолжать дело повешенных и сосланных? Стихотворение «Пророк» — ответ на этот главный для дворянской интеллигенции вопрос эпохи.

Итак, Пушкин написал своего «Пророка», чтобы призвать дворянских интеллигентов не смиряться перед гнусной силой самодержавия, а продолжать дело повешенных и сосланных. Иначе говоря, поэт выступил здесь в роли революционного агитатора и пропагандиста.

Эту свою мысль И. Хмарский подкрепляет ссылкой на известное четверостишие, якобы представляющее собой первоначальный вариант заключительной строфы пушкинского «Пророка». Принадлежность этой строфы Пушкину он не подвергает ни малейшему сомнению. Сообщается об этом так, как будто это хорошо известный, давно установленный наукой факт. Между тем принадлежность этих стихотворных строк Пушкину, мягко говоря, весьма сомнительна. Вот что писал, например, В. Брюсов:

«Существующий реальный комментарий к стихотворению скуден. Весь он построен на весьма сомнительных сообщениях П. А. Ефремова, ссылавшегося на рассказ С. А. Соболевского. Существенно в этом рассказе, что стихи написаны перед самым отъездом Пушкина из Михайловского в Москву и что в рукописи была еще строфа, что Пушкин намеревался передать эти стихи с этой дополнительной строфой царю «в случае неблагоприятного исхода объяснений с ним», что листок с этими стихами Пушкин выронил и боялся, не случилось ли это во дворце. Дополнительную строфу печатали в разных редакциях; наиболее обычная такова:

Восстань, восстань, пророк России,
Позорной ризой облекись
И с вервьем вокруг смиренной выи
К царю российскому явись.

Печатали также:

Иди, и с вервьем на выи
К царю смятенному явись!

Несмотря на явную слабость этих виршей, о них существует целая литература; Н. Лернер, например, посвятил им особую статью...» (Валерий Брюсов. Мой Пушкин. М.—Л., 1929, с. 280—281).

К этому можно добавить, что П. Ефремов, на которого Брюсов ссылается чуть ли не как на основоположника легенды, в третьем издании собрания сочинения Пушкина, выходявшего под его редакцией, сам отказался поместить хотя бы в примечаниях это «плохое и неуместное четверостишие», которое «недостойно даже упоминания» рядом с «Пророком».

И даже Н. Лернер, защищавший эту версию и написавший по этому поводу специальную статью, вынужден был признать, что «критика еще не пришла ни к какому единому выводу ни о правдивости этих сообщений, ни о достоверности стихов, ни об отношении их к «Пророку». Сам он тоже высказывался на этот счет куда осторожнее, чем решительный И. Хмарский.

«Едва ли стоит говорить о достоинствах или недостатках четверостишия, переданного современниками по памяти... Мы должны думать, что стихи дошли до нас в искаженном виде... Остается без ответа, за отсутствием точных документальных данных, которые одни могли бы иметь здесь решающее значение... вопрос об отношении четверостишия... к «Пророку». Быть может, это были две разные пьесы, между которыми единственная общая черта — образ пророка» (Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929, с. 99, 103, 106).

Итак, Н. Лернер, единственный из тех, кто до конца склонен был верить в то, что эти «слабые вирши» написаны пушкинской рукой, резонно заключает, что к «Пророку» они скорее всего никакого отношения не имеют.

С этим выводом должны согласиться даже совершенно «глухие» читатели, решительно не способные почувствовать разницы между стихами Пушкина и виршами капитана Лебядкина. Потому что дело тут отнюдь не только в художественной слабости легендарного четверостишия, а и в том, что четверостишие написано на другую тему, не имеющую с темой пушкинского «Пророка» ничего общего.

При всей сложности этого пушкинского стихотворения, тема его предельно ясна. На этот счет никогда не существовало никаких разногласий. Четко обозначить эту тему легче всего, сопоставив «Пророка» с другим программным пушкинским стихотворением — «Поэт», напи-

санным примерно в то же самое время («Пророк» — 8 сентября 1826 года, «Поэт» — 15 августа 1827 года).

Поэт — таинственное странное существо, в котором как бы одновременно живут два разных человека. Один — самый обыкновенный, такой же, как все. Он малодушно погружен в заботы суетного света. Душа его вкушает хладный сон. И даже «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он». Но это до той поры, пока не коснулся его чуткого слуха божественный глагол. Едва только это случается, как поэт становится совсем другим человеком. Не только «заботы суетного света» — куда более мощные соблазны не имеют над ним отныне уже никакой власти:

К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы...

Об этом же, в сущности, написан и пушкинский «Пророк». Тут тоже речь идет сперва о самом обыкновенном человеке, который был томим духовной жаждою и влачился в мрачной пустыне. Глаза его хотя и названы зеницами, но пока еще это самые обыкновенные человеческие глаза. И сердце его — это самое обыкновенное трепетное человеческое сердце. И язык его назван грешным, празднословным и лукавым.

Но вот его слуха коснулся «божественный глагол» (кстати, здесь почти дословное совпадение: «И бога глас ко мне воззвал»). И все мгновенно переменялось. Зеницы его в тот же миг стали вещими. Они отверзлись, «как у испуганной орлицы» (еще одно, тоже вряд ли случайное совпадение: «как пробудившийся орел»). Отныне он внемлет «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье». Вместо грешного языка у него теперь «жалю мудрыя змеи». Вместо бедного трепетного сердца — «уголь, пылающий огнем...» и т. д.

Я далек от того, чтобы утверждать, будто стихотворение «Поэт» является всего-навсего повторением мыслей, содержащихся в пушкинском «Пророке». Речь идет не о тождестве этих двух стихотворений, а о несомненном их родстве.

«Пророк» резко отличается от «Поэта» всем своим сбразным строем. Тут к «священной жертве» требует поэта не светлый языческий бог солнца и покровитель искусств Аполлон, а грозный ветхозаветный бог Саваоф.

«...Видел я Господа, сидящего на престоле высоком...»

Вокруг его стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл...

И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами...

Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника.

И коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя...

И услышал я голос Господа...» («Книга пророка Исайи», гл. 6).

Аполлон, призывающий поэта к священной жертве, — это почти откровенный художественный символ. Даже не символ, а поэтическое иносказание, своего рода троп. Шестикрылый серафим, превращающий поэта в пророка, отнюдь не символ, а как бы реальное действующее лицо происходящей драмы. Мучительная и кровавая операция, совершаемая им, происходит буквально на наших глазах:

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул...

Отсюда и конкретное, точное определение места действия: «В пустыне мрачной я влачилсЯ...» Надо ли объяснять, о какой пустыне идет речь? Уже с первых строк стихотворения перед нами возникает ветхозаветный, библейский пейзаж...

Но у И. Хмарского свой взгляд на это дело. Прямо и недвусмысленно он дает нам понять, что Пушкин имел в виду совсем иную пустыню:

«...Первые две строки:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачилсЯ, —

рисуют настроение поэта, который после утраты своих друзей по борьбе испытывает чувство одиночества и стремится выяснить свое место в новых условиях, томим духовной жаждою. Он уподобляется одинокому путнику среди безжизненных песков. Можно догадаться, что слова «в пустыне мрачной» символически передают атмосферу политической реакции в России после поражения декабристов, обстановку общественного упадка и подавленности».

Изо всех сил литературовед тшится доказать, будто Пушкин хоть и в замаскированной форме, но все-таки высказал царю свое недовольство его реакционной политикой. Он искренне убежден, что такое прочтение пушкинского «Пророка» является высшим комплиментом поэту. А между тем, изобразив «Пророка» как своеобразную политическую прокламацию, написанную эзоповым языком, И. Хмарский бесконечно обеднил не только эстетический, но и нравственный, и гражданский пафос стихотворения.

Ведь пророк называется пророком не только потому, что у него хватает смелости говорить правду. Пророком он называется прежде всего потому, что он эту правду знает. Для того-то и нужны ему вещие зеницы, чтобы уметь видеть эту правду, скрытую от глаз простых смертных.

Поэту, о котором говорится в книге И. Хмарского, никакие вещие зеницы не нужны. Равно как и способность слышать горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье.

Представить себе четверостишие о поэте, являющемся к царю «с вервием на выи», как возможный вариант финала пушкинского «Пророка» — это значит представить себе, что Пушкин мог написать стихотворение такого странного содержания.

Поэт, томимый духовной жаждой, влачился в мрачной пустыне. Вдруг перед ним явился посланец бога — шестикрылый серафим. Он вырвал из уст поэта его язык, празднословный и лукавый, и вложил ему в уста жало мудрой змеи. Затем он рассек грудь поэта мечом, вынул его трепетное сердце и вложил ему в грудь уголь, пылающий огнем. Поэт лежал в пустыне как труп. И тут раздался обращенный к нему голос самого бога. Он объявил поэту, что вся эта сложная и мучительная операция была проделана с ним только для того, чтобы он встал, облекся в позорные ризы, надел на шею веревку и, тотчас покинув означенную пустыню, отправился в таком виде в город Санкт-Петербург, в Зимний дворец, к Николаю Павловичу Романову, дабы всем своим обликом явить нечто вроде наглядной агитации, благодаря которой царь бы понял, как он мерзок и отвратителен.

Контраст между всем содержанием пушкинского стихотворения и таким, мягко говоря, неожиданным финалом получается слишком уж очевидный. Именно этот контраст, надо думать, и смутил в свое время Н. Лер-

нера, самого пламенного сторонника легенды о четверостишии «Восстань, восстань, пророк России. . .». Именно этот контраст и побудил его, признав эти строки пушкинскими, счесть их все же относящимися не к «Пророку», а к какой-то «другой пьесе».

Но то, что смутило Н. Лернера, ничуть не смущает И. Хмарского. Никакого контраста, судя по всему, он просто-напросто не замечает. А может быть, делает вид, что не замечает. Как бы то ни было, выход он находит крайне простой. Он искусственно подтягивает все содержание пушкинского «Пророка» к этому четверостишию. Насильственно подгоняет его под заранее ему известный, но, увы, неверный «ответ».

В меру сил он пытается расшифровать «эзопов язык», проникнуть в тайный смысл пушкинских иносказаний. При этом выясняются самые неожиданные вещи. Так, например, оказывается, что строки: «И вырвал грешный мой язык, И празднословный и лукавый», — относятся не к человеку, сознающему себя одним из «детей ничтожных мира», а прямо и непосредственно к поэзии Пушкина, к тем его произведениям, которые были написаны до встречи с «шестикрылым серафимом», то есть до событий на Сенатской площади: «. . . свой прежний язык он называет «празднословным и лукавым», и это означает не отрицание прежней поэзии, а осознание небывалой ответственности перед народом за каждое слово.

Теперь поэту требуется «жало мудрая змеи», т. е. рязящий, могучий язык, несущий людям смелые, правдивые мысли.

Поэтическое слово только тогда может затронуть душевные струны людей, если сказано не холодным, равнодушным человеком, примиренным с враждебной действительностью, а выстрадано поэтом.

Последнее четверостишие — страстный призыв к поэтам служить своим талантом людям, будить их совесть, вдохновлять на мужество и борьбу. . .»

Какой молодец Пушкин! Все-таки он обманул цензуру! Ухитрился заменить четверостишие насчет позорных риз и «вервия на выи» другим, целиком сохранив прежний смысл стихотворения, его революционный, политический пафос.

Справедливости ради следует отметить, что сходную мысль высказал некогда А. С. Хомяков. Правда, не в печати, а в частном письме к И. С. Аксакову:

«Пророк», бесспорно, великолепнейшее произведение русской поэзии, получил свое значение, как вы знаете, по милости цензуры. . . Первоначально пушкинский «Пророк» кончался четырьмя стихами политического содержания:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди и с вервием вокруг выи
К. . . явись.

После свидания с императором Николаем Павловичем 8 сентября 1826 года Пушкин прекрасно заменил эту строфу нынешнею».


Хомяков как-никак обладал поэтическим слухом. Поверив, что прежняя строфа принадлежала Пушкину, он прекрасно отдавал себе отчет в том, что, отказавшись от нее, Пушкин бесконечно *улучшил* стихотворение.

И. Хмарский тщится доказать совсем другое. Он пытается убедить нас, что, заменив эту, не самую удачную строфу на гениальную, Пушкин ухитрился при этом не *ухудшить* свое создание.

«Сейте разумное, доброе, вечное. . .» — обращался великий поэт к своим братьям по призванию. Но и семя, брошенное гением, не всегда падает на почву, годную для того, чтобы оно проросло. Иногда оно попадает на асфальт, и, в конце концов, в этом еще нет ничего ужасного.

Скверно другое. То, что в роли энтузиастов, добросовестно и успешно заливающих землю асфальтом, порой оказываются люди, весь смысл деятельности которых, казалось бы, должен состоять в том, чтобы самую неплодородную почву сделать пригодной для посева.

ПЛОДЫ ИЗНУРЕНИЯ

се знают знаменитую сказку Андерсена, в которой тень обрела самостоятельное существование, оттеснила на второй план бывшего своего владельца, а потом, заняв его место, просто-напросто уничтожила — казнила — его. Печальный конец этой сказки так ужасен, торжество ничтожной тени над человеком так возмущает душу, что советский писатель Евгений Шварц решил переделать старую сказку Андерсена. В его варианте торжествует человек. В критический момент он восклицает: «Тень, на место!» — и посрамленная тень покорно ложится у ног хозяина.

Трудно сказать, какой из этих двух вариантов сказки предпочтительнее. Вариант Шварца привлекателен тем, что удовлетворяет нашу естественную жажду справедливости. Но, с другой стороны, прав был поэт, сказавший:

Порядок творенья обманчив,
Как сказка с хорошим концом.

К счастью, у этого сказочного сюжета есть еще один конец: счастливый и в то же время не нарушающий правду реальности.

Бывает и так, что тень, оттеснив на задний план бывшего своего владельца, обретает не только самостоятельное существование, но и громкую славу. Совсем как в сказке Андерсена, ей воздают королевские почести. Но это не возмущает и даже не огорчает нас. Напротив, ра-

дует. Потому что всю свою громкую славу на этот раз тень получила по заслугам.

Я говорю о пародии.

Возникает она всегда как тень некоего реально существующего предмета. Как всякая тень, она не является точной копией реальности. Она искажает предмет, утрирует отдельные его черты, представляя их в смешном, карикатурном, иногда даже в уродливом виде.

Первое время, как и подобает тени, она не может жить отдельно от предмета, тенью которого является. Лишь в сопоставлении с пародируемым явлением можем мы увидеть, удалось ли пародисту метко подметить и точно воспроизвести слабые и смешные стороны оригинала.

Но постепенно тень отрывается от предмета, обретает самостоятельное существование. И вот уже миллионы читателей восхищаются «Дон Кихотом», даже не подозревая, что он был задуман как пародия на рыцарские романы. Лишь малая часть читателей великой книги Сервантеса что-то такое слыхала об этом. А тех, кто читал рыцарские романы, спародированные в «Дон Кихоте», и во все можно по пальцам пересчитать. . .

Само собой, такое случается не часто. Обретет ли тень самостоятельное существование, сумеет ли стать вровень с предметом, тенью которого является, или даже заслонить собою этот предмет — это, как говорится, уже от бога. Но если нет предмета, не может быть и тени, как нет на свете зеркала, которое могло бы отразить пустоту.

В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» Левий Матвей, посланный с дипломатической миссией к Воланду, отказывается произнести здравицу «повелителю теней». Он недвусмысленно дает ему понять, что не хочет, чтобы тот здоровствовал.

— Но тебе придется примириться с этим, — с усмешкой возражает Воланд. — Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: как выглядела бы земля, если бы с нее исчезли все тени? Ведь тени получаются от предметов и людей. Вот тень от моей шпаги. Но бывают тени от деревьев и живых существ. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?

Левий Матвей уклоняется от спора, но в глубине души вынужден признать, что «старый софист», как он называет Воланда, прав.

Тень, отбрасываемая предметом, нередко кажется чудовищным его искажением: она то уродливо коротка, то непомерно длинна. Но Петер Шлемиль, лишившись тени, ощутил себя глубоко несчастным. Он почувствовал, что без тени жить нельзя.

Если бы в один прекрасный момент оказалось, что из литературы вдруг исчезли пародии, это явилось бы очень тревожным и даже опасным симптомом.

Литература, уподобившаяся Петеру Шлемиллю, потерявшему свою тень! Что может быть ужаснее? Ведь потерять свою тень — это значит потерять себя.

1

Вспомним уже приводившееся мною рассуждение Мопассана о романе:

«... тот критик, который после *Манон Леско*, *Поля и Виргинии*, *Дон Кихота*. . . *Вертера*. . . *Отца Горю*. . . *Собора Парижской богородицы*. . . и т. д. еще позволяет себе писать: «То — роман, а это — не роман», — кажется мне одаренным пронизательностью, весьма похожей на некомпетентность».

Этот иронический выпад, обращенный ко всем ревнителям жанрового пуризма, не то что трудно, его просто невозможно оспорить. Жанр — категория зыбкая, границы жанра — понятие условное, и только ироническая усмешка может быть ответом на любую попытку держать эту границу на замке.

Все так. Словом «роман» мы действительно обозначаем очень разные, несхожие, а иногда даже и полярные художественные явления. Но в один прекрасный момент вдруг возникает потребность в каком-то новом обозначении, новом слове. И на свет рождается термин — а н т и р о м а н. Как ни относиться к явлению, обозначаемому этим понятием, одно несомненно: новое слово указывает на то, что тут уже речь идет не об эволюции жанра, не о привычной его трансформации, но о том, что в развитии жанра произошел вдруг некий м у т а ц и о н н ы й в з р ы в.

Нечто подобное случилось сейчас с жанром литературной пародии.

Косвенно об этом говорят даже простые количественные показатели. Вот, скажем, книга самого популярного из сегодняшних пародистов Александра Иванова — «Плоды вдохновения» (М., 1983). В ней прежде всего поражает количество пародируемых авторов.

Несколько цифр для сравнения:

В книге «Парнас дыбом» (Харьков, 1926) пародируемых поэтов было восемнадцать. (Я беру только поэтов-современников, оставляя в стороне вошедшие в сборник комические подражания Гомеру, Данте, Лонгфелло, Крылову, Пушкину, Некрасову и другим классикам.) В книге Арго «Литература и окрестности» (М., 1933) их было девять. В книге Ал. Флита «Братья писатели» (Л., 1935) — десять. В книге А. Раскина и М. Слободского «Восклицательный знак» (М., 1939) — одиннадцать. В книге Александра Архангельского «Избранное» (М., 1946) — двадцать два. В книге Сергея Васильева «Взирая на лица» (М., 1954) — двадцать один. В книге Яна Сашина «Литературный комплекс» (М., 1957) — семь. В книге Александра Раскина «Очерки и почерки» (М., 1962) — двадцать четыре. В книге Юрия Левитанского «Сюжет с вариантами» (М., 1978) — двадцать восемь.

В «Плодах вдохновения» Александра Иванова их — сто пятьдесят!¹

Тут возможны два предположения.

Либо поэзия наша в последние годы достигла необыкновенного расцвета, сделав гигантский шаг вперед по сравнению с теми унылыми временами, когда пародистам приходилось пробавляться всего-навсего какими-нибудь двумя десятками поэтических индивидуальностей (Блок, Бальмонт, Брюсов, Северянин, Ахматова, Маяковский, Пастернак, Есенин... Раз, два и обчелся!). Либо Александр Иванов обладает особенно острым зрением, особенно чутким слухом, позволяющим ему уловить и пародийно заострить такие обертоны, такие тончайшие черты поэтической манеры автора, какие не удавалось обнаружить другим, менее даровитым его собратьям.

Рассуждая таким образом, я исходил, как мне казалось, из общепринятых представлений о природе этого жанра. В частности, из того, что пародия — это форма литературной критики. Быть может, даже самая действенная, самая разительная ее форма.

Возьмем для примера книжку Юрия Левитанского «Сюжет с вариантами». Все пародии, собранные в ней, сочинены на сюжет известной детской считалочки «Раз, два, три, четыре, пять, Вышел зайчик погулять...».

¹ В беседе с корреспондентом газеты «Московский комсомолец» 6 января 1985 года А. Иванов сказал, что за 22 года работы им написано 818 пародий. 642 из них опубликованы.

Посмотрим, как, по мнению пародиста, интерпретировал бы эту нехитрую историю, ну, скажем, Владимир Солоухин:

Чтоб зайца съестъ —
идите на охоту.
Возьмите дальнобойное ружье
и, выждав миг,
когда пойдет он погулять
(о маленький комочек вещества,
которое сто миллионов лет
природа создавала кропотливо!),
в него стреляйте...
Придя домой, включите радиолу
(тут хорошо поставить фугу Баха!)
и зайца на конфорке опалите.
Потом ножом разрежьте аккуратно,
чтоб ткань его не сильно повредить
(ведь мозг в его красивой голове
четырнадцать имеет миллиардов
тончайших клеток,
фосфор и другие элементы
таблицы Менделеева,
что очень ценно!),
и начинайте жарить.

А потом,
зубами прокусивши мякоть
и запрокинув голову
(не заячью, конечно, а свою),
вы чутким человеческим ртом
глотайте, жуйте, чмокайте губами
и переваривайте, наслаждаясь
процессом перевариванья...

Как ни относиться к этой пародии, одно несомненно: определенностью мысли, обоснованностью претензий (идейных и эстетических) пародиста к пародируемому автору она могла бы соперничать с самой серьезной критической статьей. Убийственной критике здесь подвергнута и стилевая манера, поэтика Солоухина (не отличающийся плотностью поэтической ткани, чахлый верлибр), и свойственное ему тяжеловато-наивное кокетничанье своей причастностью к довольно поверхностно усвоенным достижениям мировой культуры (фуга Баха, таблица Менделеева и т. п.), но главное — тот сладострастный пафос плотоядной жестокости, который проявился в некоторых стихах этого поэта.

Вряд ли, конечно, эта язвительная характеристика может рассматриваться как спокойная, объективная оценка творчества Солоухина. Но пародия ведь и не претендует на объективность. У нее другие задачи.

«Своеобразным приемом беглой и отрывочной зарисовки она дает нечто вроде портрета писателя, его «силуэта», выразительного очерка его литературной манеры, хотя бы и под знаком иронии. В сокращенной и конденсированной форме здесь дается характеристика общего писательского пошиба, юмористическое изображение определенного литературного стиля, причем иронический разрез всего текста особенно склонен выделять дефекты произведения и, стало быть, — выполняет роль отрицательного, памфлетического или полемического разбора»¹.

Критики, как известно, тоже нередко склонны выделять дефекты произведения (иногда подлинные, а иногда и мнимые), они тоже охотно работают в жанре отрицательного, памфлетического и полемического разбора. (И, к слову сказать, нередко пользуются в этих случаях приемами пародии. Скажем, когда Писарев иронически замечает, что у Пушкина к слову «женат» есть только две рифмы — «халат» и «рогат», — это ведь, в сущности, не что иное, как самая настоящая пародия.)

Но критик не может ограничиться простым изложением своих претензий к поэту, он должен их аргументировать. Критическая статья должна быть доказательной. Что же касается пародиста, то он как будто бы не обязан затруднять себя доказательствами. Так, во всяком случае, может показаться.

Но это — неверно.

Претензии пародиста к поэту тоже отнюдь не бездоказательны. Просто у него иной способ доказательства — художественный. Самым непреложным, самым неопровержимым доказательством правоты пародиста является узнаваемость. Если вы сразу узнали в этой пародии Солоухина, как мгновенно узнают в карикатурном, шаржированном рисунке знакомое лицо, стало быть, пародист прав. Других доказательств его правоты не требуется.

«Пародия, — говорит один из авторитетнейших наших теоретиков, — представляет собой *средство раскрытия внутренней несостоятельности* того, что пародируется». И так объясняет, в чем именно состоит это средство: «Пародирование состоит в имитации внешних признаков любого жизненного явления (манер человека, приемов

¹ Гроссман Леонид. Пародия как жанр литературной критики. — В кн.: Бегак Б., Кравцов Н., Морозов А. Русская литературная пародия. М.—Л., 1930, с. 47—48.

искусства и пр.), чем совершенно затмевается или отрицается внутренний смысл того, что подвергается пародированию. . . Подражание изящным движениям цирковой наездницы клоуном всегда вызывает смех: есть вся видимость изящества и грации, но самого изящества нет, а есть противоположная ей неуклюжесть»¹.

Необходимым условием искусства пародиста является, таким образом, способность к имитации, умение воспроизвести особенности художественного мышления поэта, гипертрофировав, усилив, заострив те черты его художественной манеры, которые кажутся пародисту заслуживающими осмеяния.

Исходя из этих своих представлений, я предполагал, что объектом для пародии может стать только поэт, обладающий какой-никакой индивидуальностью: своим голосом, своей интонацией, своей отчетливой поэтической манерой. По крайней мере — своей отчетливо выраженной жизненной позицией.

Перед безликостью, наивно думал я, самый талантливый пародист бессилён.

Книга Александра Иванова опрокинула все мои построения, словно карточный домик. Автор этой книги пошел принципиально иным путем. Он открыл совершенно новый художественный метод.

2

Это открытие возникло не на пустом месте. У Александра Иванова были предшественники.

Предшественники изобрели эпиграф.

По правде говоря, изобретение это возникло не от хорошей жизни. Чтобы сочинить пародию, положим, на Бальмонта или на Северянина, никаких эпиграфов не требовалось. По первой же строчке пародии читатель сразу понимал, в кого метит пародист.

Ну, а как быть, если приходится сочинять пародию на малоизвестного поэта? А главное, на поэта, стихи которого не обладают сколько-нибудь выраженной художественной индивидуальностью?

Вот тут и приходит на помощь спасительный эпиграф.

Терпеливо проштудировав тысячи ничем не примеча-

¹ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 63—64.

тельных стихотворных строк; пародист наталкивается, предположим, на такое четверостишие:

Спит острословья кот.
Спит выдумки жираф.
Удачи спит удад.
Усталости удав.

(Яков Белинский)

Согласитесь, тут есть на чем поплясать, над чем порезвиться. Ведь еще в 1895 году Владимир Соловьев сочинил пародию, в которой весело потешался над точь-в-точь такими же вымученными, натужными тропами и фигурами:

Но не дразни гиену подозренья,
Мышей тоски!
Не то, смотри, как леопарды мщенья
Острят клыки!
И не зови сову благоразумья
Ты в эту ночь!
Ослы терпенья и слоны раздумья
Бежали прочь.
Своей судьбы родила крокодила
Ты здесь сама...

И т. д.

Кто бы мог подумать, что чуть ли не столетие спустя после появления этой пародии явится поэт, который вдруг решит совершенно всерьез обогатить эту вереницу метафор такими замечательными находками, как кот острословья и удад удачи!

Само собой, нет ничего удивительного в том, что Александр Иванов ухватился за это драгоценное четверостишие Якова Белинского.

Эпиграф, таким образом, уже есть. И эпиграф великолепный. Он сам по себе уже достаточно смешон, он уже как бы содержит в себе зерно будущей пародии, как бы подсказывает читателю, над чем его приглашают посмеяться.

Тут одна беда: не так-то просто сочинить пародию, которая переплюнула бы не только эти строки Я. Белинского, — что уже само по себе не просто, — но и давно уже ставшую классической пародию Владимира Соловьева (это, как вы понимаете, еще труднее).

Интересно, как же выйдет А. Иванов из этого сложного положения, в которое он сам себя поставил?

Он выходит из него так:

Спит весь животный мир.
Спит верности осел.
Спит зависти тапир
И ревности козел.

Спит радости гиббон.
Забвенья спит кабан.
Спит хладнокровья слон.
Сомненья пеликан.

Спит жадности питон.
Надежды бегемот.
Невежества тритон.
И скромности снот.

Спит щедрости хорек.
Распутства гамадрил.
Покоя спит сурок.
Злодейства крокодил. . .

И т. д.

Интересно, на какой эффект рассчитывал пародист, решив многократно продублировать строфу поэта, обогащая ее лишь упоминаниями всё новых и новых представителей животного царства? Быть может, он полагал, что количество перейдет в качество? Этого, к сожалению, не случилось. И не случилось бы, я думаю, даже если бы он не ограничился млекопитающими, а включил в свой список и простейших, и членистоногих, — всех до единого представителей земной фауны.

Следуя этим путем, пародист 30-х годов, отталкиваясь от строк Н. Заболоцкого «Спит животное Собака, дремлет птица Воробей», мог бы сочинить что-нибудь в таком роде:

Спит животное Корова,
Дремлет птица Соловей. . .

Спит животное Гнепа,
Дремлет птица Пеликан. . .

Спит животное Горилла,
Дремлет птица Какаду. . .

И так далее, пока хватит названий животных и птиц.
Но он вышел из положения иначе:

. . . Шум и гомон никнет, тихнет.
Ночь торжественно плывет.

Лошадь спит, Корова дрыхнет,
Дремлет птица Антрекот...
Спит Земля и силы копит,
Чтобы были у нее.
Спит различное мелкопит-
ающееся Зверье.
Спят Гневы в диком Поле.
Спят Шакалы у Воды.
Спит Звезда,
и даже боле:
Спит
Редакция
«Звезды»¹.

Да, в прежние времена пародисты понимали, что стихи, какими бы смешными они ни казались сами по себе, в пародии надо выставить еще более смешными, обнажив, заострив, усилив заложенный в них комизм. На то и пародия!

Впрочем, А. Иванов это тоже понимает. Но у него куда более сложное положение, нежели у пародистов прежних времен. Нынче ведь никто уже не пишет, как ранний Заболоцкий. А жемчужины, подобные четверостишию Я. Белинского, тоже на дороге не валяются. Такая счастливая находка выпадет пародисту, быть может, один раз за всю его многострадальную жизнь. Во всяком случае, чтобы отыскать такое жемчужное зерно, надо, как говорил Маяковский, извести тысячи тонн словесной руды. Работа трудная, неблагодарная. . .

Что же делать? Неужто возвращаться вспять? Работать по старинке, как это делали классики? Опять ограничить себя жалким кругом двух-трех десятков поэтических имен?

Нет... Ни за что!

Но тогда надо придумать что-нибудь совсем новенькое...

И он придумал.

3

Вот пародия, в которой новый художественный метод, открытый А. Ивановым, реализован уже в полной мере. Она называется — «Болезнь века».

¹ А р г о. Литература и окрестности, с. 68. Стихотворение Н. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака» было напечатано в журнале «Звезда», 1933, № 2—3.

Сперва, как водится, эпитафия:

В серьезный век наш,
Горла не жалея,
Махнув рукой на возраст и на пол,
Болеет половина населения
Болезнью с кратким именем футбол.

Казалось бы, с таким эпитафием пародисту и вовсе делать нечего. Если даже с ярчайшими строчками Якова Белинского он потерпел фиаско, так что уж говорить об этих — унылых, серых, безликих, невыразительных. Что тут пародировать? Ведь буквально не за что ухватиться...

Но в том-то как раз и состоит открытие Александра Иванова...

Впрочем, не будем забегать вперед. Прочтем пародию:

В серьезный век наш,
Сложный, умный, тяжкий,
Весь наш народ — куда ни погляди —
Болеет нескончаемой мультяшкой
С названием дурным: «Ну, погоди!..»

Я возмущен.
Готов орать и драться,
Я оскорбления не прошу вовек.
Какой-то Волк, мерзавец, травит Зайца,
А может, Заяц тоже человек?!

Ну как? Улавливаете, в чем тут соль?.. Не улавливаете... Ну что ж, отчасти это моя вина. Чтобы юмор этого сочинения дошел до читателя, он — читатель — должен знать, что фамилия пародируемого поэта — Заяц! А зовут его — Анатолий, что тоже не без изящества обыгрывается пародистом:

«Ну, погоди!..» — учебник хулиганов,
Считаю я и все мои друзья,
Имейте совесть, гражданин Папанов,
Ведь вы же Анатолий,
Как и я!!

Видите, как удачно все получилось? Мало того, что у поэта такая необычная фамилия, так он к тому же еще оказался и тезкой артиста Папанова, озвучивавшего в мультфильме «Ну, погоди!..» роль Волка! Ну как не обыграть такое счастливое совпадение?

Не знаю, может быть, кому-нибудь это и впрямь покажется смешным. Не исключаю даже, что найдутся читатели, готовые посмеяться над не совсем обычной фамилией поэта. Такие случаи в истории мировой культуры уже бывали.

Вот, например, когда осенью 1822 года в Париж прибыла труппа английских актеров, на представлении «Гамлета» в зале смеялись. Смеялись в самых неподходящих для этого местах шекспировской трагедии.

«. . . Они смеялись над звуками английского языка; всякий раз, как Гертруду, мать Гамлета, называли королевой, — слово, которое по-английски пишется Queen, а произносится — признаем в этом к великому ущербу Шекспира — «куин», — мы слышали, как множество молодых людей из партера повторяло со смехом: «А! А! Куин, Куин!» (Стендаль. Английские актеры в Париже).

Не зная французского языка, я затрудняюсь сказать, вызвана была такая реакция созвучием английского слова Queen с каким-нибудь французским словом, обозначающим у них, у французов, не королевское достоинство, а что-нибудь совсем другое, может быть, даже не вполне пристойное, или же просто самое звучание этого английского слова показалось легкомысленным французам смешным. Что же касается фамилии Заяц, то она безусловно представляет собой подлинную находку для юмориста. Естественно предположить, что особенно должен был обрадываться такому стечению обстоятельств Юрий Левитанский: его книжка пародий ведь вся целиком — от начала до конца — состоит из пародий, написанных на сюжет «Сказания о зайце». Казалось бы, сам бог велел включить в нее пародию на Анатолия Зайца. Больше того! Пародия на поэта, носящего такую фамилию, по праву могла бы занять в этой книжке одно из самых почетных мест. Но Левитанский пренебрег столь соблазнительной возможностью. И, между нами говоря, правильно сделал.

Александр Иванов такую возможность упустить, конечно, не мог. Да и как мог он пройти мимо фамилии Заяц, если даже из гораздо менее благодарного материала он честно пытается высечь искру смеха.

Ни одна фамилия, в звучании которой таится хотя бы крошечный намек на возможность какой бы то ни было комической игры, не обойдена вниманием пародиста.

Вот, скажем, фамилия Заходер. Ведь она так сама и просится, чтобы сочинить что-нибудь в этаким роде:

Жили-были Зах и Дер.
Дер — охотник на пантер.
А его приятель Зах —
Укротитель черепах. . .

Зах плюс буква «о» плюс Дер —
Получился Заходер!

А фамилия поэтессы Юнны Мориц словно бы нарочно создана для того, чтобы срифмовать ее с маркой сигарет «Филип Моррис». А про поэтессу Эльмиру Котляр сам бог велел сочинить историю о том, как пришел к ней сперва маляр и спросил: «Кто тут Котляр?», а потом пришел столяр и тоже спросил: «Кто тут Котляр?»

Как видите, «смешных» фамилий на свете не так уж мало (в особенности если поискать хорошенько). Но, к сожалению, все-таки не каждый день встречаются на тернистом пути пародиста такие золотые россыпи. Обыкновенных, простых фамилий, из которых ничего комического не выжмешь, все-таки больше. Даже у поэтов. Ну вот, скажем, Эдуард Успенский. Что тут можно придумать? Поиграть на том, что в русской литературе уже было несколько Успенских (Глеб, Николай, а совсем недавно еще и Лев), что Багрицкого тоже звали Эдуард, а в заключение посетовать что «Крокодил Гена» не дотягивает ни до «Нравов Растеряевой улицы», ни до «Думы про Опанаса»? Нет, все это решительно не годится. Мелко, плоско, неостроумно. . .

Итак, Эдуард Успенский. Здесь дело тоже не обходится без эпиграфа:

Лился сумрак голубой
В паруса фрегата.
Собирала на разбой
Бабушка пирата. . .

Сюжет будущей пародии, таким образом, намечен. Теперь дело за малым. Надо на место героя стихотворения подставить его автора, и тогда. . . Вот увидите, как выйдет смешно, а главное, метко. Прямо не в бровь, а в глаз:

Лился сумрак голубой
Шло к июлю лето
Провожала на разбой
Бабушка поэта.

Авторучку уложила
И зубной порошок,
Пемзу, мыло, чернила
И для денег мешок.

Говорила: — Ты гляди,
Дорогое чадо,
Ты в писатели иди,
Там разбой что надо!

Ты запомни одно,
Милый наш дурашка:
Золотое это дно —
Крошка Чебурашка. . .

И т. д.

Затрудняюсь сказать: может быть, Александру Иванову доподлинно известно, что Эдуард Успенский — человек алчный, падкий на деньги, что поэтом он стал, движимый исключительно погоней за длинным рублем. А может быть (скорее всего это именно так!), все это сказано лишь для красного словца, ради которого, как известно, профессиональный юморист не пожалеет и самых близких родственников. Как бы то ни было, на этот раз жало художественной сатиры пародиста направлено уже не на какие-нибудь там пустяки, а непосредственно на моральный облик поэта. Недвусмысленно и довольно грубо нам дают понять, что Эдуард Успенский «пошел в писатели», чтобы служить не светлому богу Аполлону, а Мамоне. Попутно брошена тень на ни в чем не повинную бабушку поэта. . .

Перечитал написанное и устыдился: чем-то ханжеским повеяло на меня от моих собственных слов. Не дай бог, если читатель заподозрит меня в попытке установить некий реестр «запрещенных приемов». Нельзя, мол, переходить на личности. Нельзя смеяться над именем и фамилией поэта. И т. д. и т. п.

В том-то вся и штука, что талантливой пародии мы легко прощаем все эти — и даже более серьезные — грехи. Вернее, там мы их просто не замечаем.

Возьмем для примера давнюю (более чем полувековой давности) пародию Арго на Багрицкого:

ДУМА ПРО ЭДУАРДА

Вы послушайте, ребята,
Слушайте, суседи:
Были на селе два брата —
Опанас да Эдя. . .

Не шуми ты, мое жито,
Не лайте, собаки, —
Опанас пошел в бандиты,
Эдуард — в писаки!

Было Опанасу скучно,
Зарядил нагана
И убил собственноручно
Иосифа Когана.

Нацепил Панько кокарду,
И — кругом шашнадцать!
А за это Эдуарду
Пришлось распинаться!

Ой, лиха беда стряслася!
Что-то только будет?
Эдуарда с Опанасом
Смешивают люди.

Ой ты, песня, лейся тише
Над скошенным стогом.
Кто ж статью про Эдю пишет?
Опять-таки Коган!

Пишет Коган, пишет яро
Про Махнову сгопочь,
Да не тот, что комиссар, а
Тот, что Петр Семеныч!

Казалось бы, пародия эта вся, от первой до последней строки, представляет собой грубое нарушение правил хорошего литературного тона. В ней что ни слово, то «запрещенный прием». Во-первых, грубые личные выпады: «Опанас пошел в бандиты, Эдуард — в писаки». Разве это лучше, чем у А. Иванова про Эдуарда Успенского: «Ты в писатели иди, там разбой что надо!»? Во-вторых, глумление над именем поэта, фамильярно-амикошонское «Эдя». Наконец, игра на тождестве фамилий героя поэмы комиссара Когана и критика П. С. Когана, рецензировавшего поэму, — игра, по правде говоря, не самого высокого литературного вкуса. . .

И тем не менее пародия удалась.

Дело не только в том, что она смешна, хотя это тоже существенно (если пародия смешна, значит, она уже талатлива). И даже не в том, что в ней метко схвачена манера Багрицкого, стилистика «Думы про Опанаса». Самое главное здесь то, что острое сатиры направлено на вполне определенную и безусловно заслуживающую

сатирического осмеяния литературную коллизию, растянувшуюся на многие годы и даже десятилетия:

Эдуарда с Опанасом
Смешивают люди. . .

Неумением (или нежеланием) отделить автора поэмы от ее героя грешили не только первые рецензенты «Думы про Опанаса» (в частности, П. С. Коган), но и многие критики, писавшие об этой поэме десятилетия спустя. (Скажем, в 1949 году. С той только разницей, что в 20-е годы Багрицкому «пришлось распинаться» за Опанаса, а в 40-е — за Когана.)

Грубость, конечно, свойство малопривлекательное. Но пародисты часто «грубили» поэтам. Тут уж ничего не поделаешь: такая профессия. Даже изысканный, тонкий Архангельский часто бывал грубоват. Достаточно вспомнить заключительные строки его пародии на Есенина: «Моссельпромовская пивная, до чего ж ты меня довела!» Но «моссельпромовская пивная» появилась в его пародии не потому, что Сергей Александрович Есенин имел обыкновение заходить в заведения такого рода, а исключительно по той причине, что тема пивной занимает довольно большое место в творчестве Есенина.

Вовсе не обязательно также, чтобы пародист был безукоризненно справедлив к пародируемому автору. В своих претензиях к избранному объекту сатиры пародисты и в прежние времена далеко не всегда бывали правы. Вот, скажем, знаменитая в свое время пародия Сергея Васильева на Павла Антокольского «Бурбоны из Сорбонны»:

Здесь были все. Голландцы Турки. Негры. Греки.
Здесь пили пушш. И били баккара.
Глотали сандвичи Бананы. Чебуреки.
Альфонсы. Франты. Шлюхи. Шулера.

Здесь пропивали всё: и кебы и фургоны.
Лечили люэс. Нюхали цветы
Магистры. Пэры Мэры Сэры. Гарпагоны.
Гризетки в капюшонах. И шуты.

Здесь морг времен Кладбище Свалка. Нашу жалость
К усопшим завернем в остатки из портьер.
Здесь все порэмешалось и слежалось:
Макс Линдер, Командор и Робеспьер.

Здесь пахло аглицким, немецким и французским.
Здесь, кто хотел, блудил и ночевал.
Здесь только мало пахло духом русским,
Поскольку Поль де Антоколь не пожелал.

Мысль не только грубо выражена, она и по существу несправедлива: «Сцены из рыцарских времен», «Моцарт и Сальери», «Анджело» и «Каменный гость» ничуть не в меньшей степени выражают дух русской литературы, коренное свойство русской души (ее всемирную отзывчивость, как говорил Достоевский), чем «Полтава» и «Сказка о попе и о работнике его Балде».

Однако, даже не соглашаясь с приговором пародиста, даже решительно его оспаривая, мы ни на секунду не сомневаемся, что пародия эта имеет отнюдь не косвенное, а самое прямое отношение к творчеству пародируемого поэта. Претензии Сергея Васильева к Павлу Антокольскому, быть может, не совсем справедливы, но они, во всяком случае, не беспочвенны.

А вот другая пародия того же автора, на Виктора Бокова:

Очень хочется клюквы —
мочажинного слова!
Очень хочется клюкнуть
пестерпимо квасного. . .

Льнет душа к русопятам,
а в случае особом
на юру на попятном
к поэтическим снобам.

Очень хочется скопом
сельдерея со злаком,
спорыньи с копотопом,
щавеля с пастернаком!

Казалось бы, тут жало художественной сатиры направлено в противоположную, сравнительно с пародией на Антокольского, сторону. На самом деле, однако, автор упрекает Бокова не столько в чрезмерной приверженности к тому виду патриотизма, который обычно имеют квасным, сколько в некоторой шаткости, неосновательности его позиций. Мысль пародиста незатейлива: выбирай себе, дружок, один какой-нибудь кружок. Если хочешь прочно стоять на твердой пародной почве, если и впрямь дороги тебе традиции национального русского стиха, так нечего тянуться к Пастернаку, этому кумиру литературных снобов.

Не скрою, идея эта вовсе не представляется мне хоть сколько-нибудь убедительной. Гораздо больше убеждает

меня противоположная мысль, выраженная в давних строчках другого поэта:

Люблю великий русский стих,
Еще не понятый однако,
И всех учителей своих —
От Пушкина до Пастернака.

Но что ни говори о претензиях Сергея Васильева к Виктору Бокову, как к ним ни относиться, это все-таки не бытовые, не житейские, а поэтические, литературные претензии.

Александр Иванов таких задач перед собой даже и не ставит. Можно подумать, что он дал зарок принципиально не касаться этой стороны дела. Литературные, поэтические привязанности и вкусы пародируемых им поэтов его не интересуют вовсе. А если даже и попадают в поле его зрения отдельные их поэтические грехи и промахи, то, как правило, в самую последнюю очередь.

4

Как я уже говорил, изобретатели эпиграфа придумали этот пародийный прием не от хорошей жизни. Но сплошь и рядом бывает так, что иные строки поэта словно нарочно созданы для того, чтобы стать эпиграфом к будущей пародии.

Вот, скажем, строки Роберта Рождественского:

...хотя лобызаться с Фордом
я, в общем-то,
не собираюсь...

Отталкиваясь от них, Владимир Лифшиц сочинил очень смешную пародию под названием «Рождественский поцелуй».

За Робертом
Рождественским
Бежит,
рыдая,
Форд:
— Ах, почему ты,
Роберт,
Так нестерпимо
горд?!
Ты подари мне,
Роберт,
Горячий поцелуй!..

— No! —
отвечает Роберт, —
No, мистер!
Не балуй! ..
Здесь не раскроешь
в робе рта
Рабочий человек...
Не совратишь ты
Роберта,
Миллиардер,
вовек! ..
.
Ступай
своей дорогою
Над пропастью,
где рожь!
И я тебя
не трогаю,
И ты меня
не трожь! ..
Неоном
окантованный,
Плешивый,
злой, как черт,
Уходит нецелованный
Несчастный
мистер Форд.

Сомнений нет: именно злополучные строки, взятые пародистом в качестве эпиграфа, вызвали к жизни эту пародию. Но пародия хороша как раз тем, что высмеиваются в ней не данные конкретные строки, а самый тип поэтического мышления, свойственный Роберту Рождественскому. Да, пожалуй, и не ему одному.

У Александра Иванова поводом для насмешки, как правило, становятся только те несколько злополучных строк, которые он выбрал в качестве эпиграфа. И хорошо еще, если эти строки действительно дают такой повод. Как, скажем, строки Юрия Ряшенцева:

Площадь круга... Площадь круга... Два пи эр.
— Где вы служите, подруга?
— В АПН.

Ну как тут не поглумиться над тем, что поэт оказался слаб в геометрии:

Говорит моя подруга, чуть дыша:
— Где учился ты, голуба, в ЦПШ?
Чашу знаний осушил ты не до дна,
Два пи эр — не площадь круга, а длина,

И не круга, а окружности притом;
Учат в классе это, кажется, в шестом. . .
И т. д.

Что говорить! Тут поэт и в самом деле подставился. С геометрией у него действительно вышла промашка, и пародист в связи с этим довольно ловко его ущучил, высказав при этом остроумное предположение, что он, бедняга, видать, учился не в советской школе, а в церковно-приходской. (Там-то уж какая геометрия! Небось сплошной закон божий.)

Но сплошь и рядом А. Иванов строит свои пародии, отталкиваясь от эпиграфа, в котором нету ну ни малейшего повода для смеха.

Вот, скажем, его пародия на Валентина Берестова. Эпиграф:

Среди развалин, в глине и в пыли
Улыбку археологи нашли. . .

Отталкиваясь от этих совершенно невинных строк, пародист смело разворачивает такой пародийный сюжет:

Среди развалин, в глине и в пыли
Бутылку археологи нашли.
Кто знает, сколько ей веков иль дней.
«Московская» написано на ней.
«Особая» добавлено внизу.
Я улыбнулся и смахнул слезу.
Взошла луна, и долго при луне
Находку созерцал я в тишине.
. . . Пещера. Питекантропа рука.
Пол-литра. Птеродактиль табака.
Сгрудились питекантропы. У них
Глаз-ватерпас — чтоб ровню на тронх! . .
И т. д.

Картина эта (питекантропы, сообразившие «на тронх», закусывающие «Московскую» птеродактилем табака), безусловно, способна вызвать смех у непритязательной аудитории. Но какое отношение все это имеет к поэту Валентину Берестову?

Пример этот чрезвычайно характерен для А. Иванова. Именно здесь особенно наглядно выявился главный его художественный принцип, так сказать, главное его изобретение. Суть изобретения заключается в том, что, произвольно выдрав из живого тела стихотворения две-три строчки, а иногда даже полстроки, половину фразы, он разворачивает на этой основе совершенно самостоятель-

Она выглядела бы примерно так:

ТВОИХ НОЧЕЙ

Люблю тебя, Петра творенье...
Твоих задумчивых ночей...

Порывом пылких ласк и язвою лобзаний
Она торопит миг последних содроганий.

А. Пушкин

Как я люблю твоих почей,
Твоих порывов и лобзаний,
Твоих колен, твоих очей,
Твоих последних содроганий.

Люблю я ласк твоих и яств,
Твоих грудей и бедер знойных,
Люблю прыщей, болячек, язв
Твоих, в особенности — гнойных...

И т. п.

Тех, кого шокирует эпитет «гнойных», могу уверить, что А. Иванов этим неаппетитным словечком не ограничился бы. Придравшись к пушкинскому выражению «язвами лобзаний», он наверняка сочинил бы что-нибудь о струпьях, нарывах, фурункулах, может быть, даже и о рожистом воспалении или гангрене, которые делают особенно привлекательным тело любимой поэта. Можно придумать что-нибудь и похлеще. Повторяю: возможности метода, открытого А. Ивановым, безграничны. Именно он, этот замечательный метод, завоевал Александру Иванову славу первого пародиста страны.

Парадокс тут в том, что самая уязвимая черта пародий А. Иванова оказалась едва ли не главной причиной их успеха. Именно она обеспечила его сочинениям неслыханную популярность.

5

Литературная пародия — жанр довольно элитарный. По самой своей природе пародия обращена если и к не слишком искушенному читателю, то во всяком случае к читателю, то есть человеку читающему.

Любопытно объяснение, которое дает своему всегдашнему успеху у публики популярный эстрадный пародист Владимир Винокур:

«Свой успех у зрителей я объясняю их любовью к жанру пародии, секрет популярности которого прост. Все

зрители без исключения хотят видеть на эстрадном концерте как можно больше известных актеров. Но, как правило, собрать в программе всех «звезд» довольно сложно. И тут на помощь приходит пародист, помогающий зрителям «встретиться» с любимыми певцами, актерами. . .»

При всей простоте этого объяснения в нем, как во всяком «замечании из жизни», содержится известная доля истины.

Художественное наслаждение, которое испытывает читатель удачной, талантливой литературной пародии, непременно включает в себя радость узнавания. Это та самая радость, какую испытывают благодарные слушатели Владимира Винокура, — та самая радость, которую мы, бывало, испытывали на вечерах Ираклия Андроникова, когда рассказчик на наших глазах вдруг преображался то в Маршака, то в Качалова, то в Шкловского, то в Алексея Толстого.

Само собой, далеко не каждый из зрителей, сидевших в зале, был лично знаком с изображаемыми Андрониковым знаменитыми людьми. Сошлюсь на свой собственный опыт. Алексея Николаевича Толстого мне в жизни увидеть так и не посчастливилось. Но благодаря Андроникову у меня возникла стойкая иллюзия, что я хорошо знал этого колоритнейшего человека, не раз наблюдал его, слышал его голос, даже был с ним довольно хорошо знаком. А Шкловского и Маршака я узнал после того, как увидел их в изображении Андроникова. Но, увидав впервые в жизни живого Маршака и живого Шкловского, я, пожалуй, даже с еще большей силой испытал все то же радостное чувство узнавания, какое испытывает читатель хорошей пародии. Испытал его, так сказать, в обратной последовательности.

Нечто подобное произошло у меня и с знаменитой в пору моей юности книжкой «Парнас дыбом». Она стала одной из моих любимых книг задолго до того, как я узнал о существовании таких стихотворцев, как Андрей Белый и Бальмонт, Игорь Северянин и Вертинский. Не исключено даже, что самые их имена я впервые узнал из этой книжки. Однако это не помешало мне потом, прочитав Северянина, услышав Вертинского, испытать все ту же радость узнавания, то же счастливое чувство встречи с чем-то давно знакомым, хорошо известным. Мало того! Именно эти пародии научили меня внимательно вглядываться в особенности художественной манеры по-

эта, распознавать своеобразие его поэтической интонации. Ведь далеко не всегда черты индивидуального художественного почерка бывают резко выраженными, броскими, бьющими в глаза. Иногда они приглушены, и пародия дает нам возможность разглядеть их как бы сквозь увеличительное стекло. Комически преувеличенные черты стиля классиков — Гомера, или Данте, или Крылова, или Некрасова — воспитывали у нас, читателей «Парнаса дыбом», чуткость художественного восприятия, изощряли наш поэтический слух, обостряли наше поэтическое зрение. . .

И все-таки настоящему пародисту предпочтительнее иметь дело с читателем, которому объект его пародии хорошо знаком.

Вот, скажем, Борис Заходер пытается изобразить, как трансформировал бы на свой лад сюжет знаменитой народной прибаутки «У попа была собака. . .» Александр Вертинский:

В бананово-лимонной загранице,
В Ницце,
В дешевом электрическом раю
Лиловому аббату часто снится,
Как он убил собаченьку свою.

Когда над синим морем пела выюга
Юга,
Когда мерцало небо, как опал,
Он своего единственного друга
Убил и в эту зею закопал . .

Само собой, только тот, кто знает Вертинского, сможет по достоинству оценить мастерскую точность этой пародии, в особенности тонкость отдельных словесных находок пародиста, за которыми угадываются даже приметы исполнительской манеры Вертинского, его мимика («соба-аченьку. . .»), его характерный жест («в эту землю. . .»).

А вот Александру Иванову как раз предпочтительнее иметь дело с читателем, который понятия не имеет о тех поэтах, над которыми его приглашают посмеяться. Чем наивнее, чем неоскушеннее окажется читатель этих пародий, тем больше у пародиста оснований рассчитывать, что они исторгнут из его груди бодрый, веселый, жизнерадостный смех.

Два характерных примера.

Евгений Винокуров в одном из своих стихотворений имел неосторожность заметить, что лицо человека, склонившегося над холодцом «в простом кафе нарпита», напомнило ему «трагическую маску Эврипида».

Александр Иванов, отталкиваясь от этого и в самом деле несколько вычурного сравнения, сочиняет:

Я видел, как под ливнем кошка мокла,
хотел поймать ее, но не поймал...
Она напоминала мне Софокла,
но почему его — не понимал.

Я видел, как из зарослей укропа
навстречу мне однажды вылез крот,
разительно напомнивший Эзопа
и древний, как Гомер и Геродот.

А раз видал, как с кружкой Эсмарха
старушка из аптеки шла к метро.
Она напоминала мне Плутарха,
Вольтера, Острового и Дидро...

И т. д.

Или вот Игорю Шкляревскому случилось однажды зарифмовать четыре строки кряду:

В столовой автопарка жарко!
Внизу шурует кочегарка.
В огне блестит электросварка.
А со стены глядит доярка.

Пародист раздражается по этому поводу целым каскадом однотипных рифм:

Сижу в столовой автопарка.
В столовой автопарка жарко.
От шей в желудке — кочегарка.
В глазах блестит электросварка.
Ко мне подходит санитарка.
А санитарку звать Тамарка.
Она по паспорту татарка.
А у нее в руках припарка.
А со стены глядит доярка.
Ее зовут, наверно, Ларка...

И так далее, еще добрый десяток таких же нарочито бессмысленных строк, где друг за дружкой унылой вереницей следуют: свинарка, за ней ее муж бухгалтер зоопарка, за ним его друг Захарка, потом Макарка, в зубах у которого сигарка, и т. д. и т. п.

Человеку, незнакомому со стихами Винокурова или Шкляревского, эти две пародии вполне могут показаться смешными («Кружка Эсмарха», упоминание Острового в одном ряду с Вольтером и Дидро и т. п.). Но человек, знающий стихи этих поэтов, прочитав пародии А. Иванова, даже не улыбнется. Скорее наоборот — помрачнеет, разозлится, почувствовав себя обманутым: он ведь знает, что для Винокурова вовсе не характерно назойливое стремление кстати и некстати нашпиговывать свои стихи именами классиков античной древности, а Шкляревский вовсе не одержим патологическим желанием тупо нанизывать на одну и ту же рифму десятки бессмысленных строк.

Читатель, любящий стихи, с почтением относящийся к призванию поэта, вряд ли станет радостно хихикать, услышав, что занятие литературой — чистый разбой, что «в писатели» люди идут лишь потому, что там — «золотое дно», что главное, чем следует запастись человеку, вступающему на эту опасную стезю, — это мешок для денег и т. п. Эту милую версию может подхватить лишь обыватель, питающийся самыми пошлыми слухами о «сладкой жизни», которой тешатся поэты, гребущие деньги лопатой за свой необременительный и даже приятный труд.

Самые характерные черты и особенности сочинений А. Иванова определяются, таким образом, их адресом. Как правило, он обращается не к читателю, а к зрителю, слушателю. Он рассчитывает не на читательский, а на эстрадный успех. Отсюда, как говорится, все качества. (Владимир Винокур тоже рассчитывает на эстрадный успех, но он выступает с пародиями на артистов эстрады, в отличие от А. Иванова, который пародирует поэтов, писателей.)

И все-таки было бы неверно заключить, что успех пародий А. Иванова объясняется лишь умением пародиста потрафить низменным вкусам обывателя. Обращение к аудитории, неизмеримо более широкой, чем это возможно для автора настоящих литературных пародий, — лишь одно из слагаемых его успеха.

Тут есть еще и другая, не менее серьезная причина.

Быть может, после всего сказанного последующее мое утверждение покажется несколько неожиданным.

Дело в том, что Александр Иванов — человек даровитый.

Я уже ссылался однажды на пронизательное замечание Л. С. Выготского, что искусство есть как бы удлиненное, «общественное чувство». В переводе с языка ученых дефиниций это значит, что художник заставляет нас испытываемые нами чувства пережить с удвоенной, утроенной, удесятеренной остротой и силой.

В полной мере это относится и к чувству комического.

Прочитав подпись под письмом Ф. М. Достоевского к жене: «Твой вечный муж. . .», мы, вероятно всего, даже не улыбнулись бы, сочтя этот оборот чем-то само собой разумеющимся для своего времени. Но, читая в письме незадачливого соперника Кисы Воробьянинова — отца Федора: «Твой вечно муж Федя» (роман «Двенадцать стульев»), мы смеемся. Почувствовав еле уловимый оттенок комического, заложенный в этой фразе, Ильф и Петров обострили, усилили этот комический эффект, сделав смешное для себя смешным для нас.

Александр Иванов, безусловно, обладает этой способностью — этим первым, необходимым условием сатирического дара.

Вот, скажем, ему попались на глаза строки Николая Доризо:

Нет, жив Дантес.
Он жив опасно,
Жив вплоть до нынешнего дня.
Ежеминутно, ежечасно
Он может выстрелить в меня.

Отталкиваясь от этого неуклюжего четверостишия, он рисует такую юмористическую картину:

Санкт-Петербург взволнован очень.
Разгул царизма. Мрак и тлен.
Печалец, хмур и озабочен
Барон Луи де Геккерен.
Он молвит сыну осторожно:
— Зачем нам Пушкин? Видит бог,
Стреляться с кем угодно можно,
Ты в Доризо стрельни, сынок! —
С улыбкой грустной бесконечно
Дантес взирает на него.
— Могу и в Доризо, конечно.
Какая разница, в кого. . . —
Но вдруг лицо его скривилось,

И прошептал он как во сне:
— Но кто тогда, скажи на милость,
Хоть словом вспомнит обо мне?

Это не пародия, конечно. Скорее растянутая эпиграмма. Но для эпиграммы это не только аморфно, но и очень уж неряшливо, очень приблизительно по выбору слов: «лицо его скривилось. . .», «прошептал он как во сне. . .» Эпиграмма требует не только лапидарности, но и особой отточенности, особого словесного блеска.

И тем не менее факт остается фактом: это смешно. И не только смешно, но и метко.

Есть у А. Иванова отдельные удачи, свидетельствующие о том, что он обладает и даром настоящего пародиста.

Особенно показательна в этом смысле одна его пародия из цикла «Чудеса перевода»:

ГДЕ ТЫ, ГДЕ Я?

О глупенькая! Рви цветы,
спи сладко иль вставай с постелн.
Ты думаешь, что это ты
идешь проспектом Руставели?

А это я.

*(Михаил Квливидзе.
Из стихотворения «Я и ты»
в переводе Беллы Ахмадулиной)*

Читатель мой! Ты взят в полон,
ты на дуэль талантов вызван.
Ты думаешь, что это — он,
грузинский лирик М. Квливидзе!

Но здесь и не было его.
Кавказский дух его не бродит
меж этих строк. И оттого
здесь чудеса. Здесь переводят!

О, размышляй, идя домой,
кто все так дивно усложняет!
Кого тебе, читатель мой,
все это — о! — напоминает?

Здесь горестно рука моя
прошла по подлиннику смело. . .
Сие писал не он, а я,
О Ахмадулина, о Белла!

Пародия удалась, потому что тут у пародиста была точная критическая задача. И все компоненты пародии

подчинены этой задаче, служат ей. Даже эпитафия («Ты думаешь, что это ты. . . А это я») бьет прямо в цель, в самое, что называется, яблочко. Жаль, правда, что мысль пародиста выражена скорее декларативно, лишь в очень слабой степени воплощена в самой ткани стиха. Это, в сущности, лишь бледный намек на стиливую манеру поэтессы. Выразительный стих Ахмадулиной дает в этом смысле гораздо больше возможностей пародисту. В другой пародии А. Иванова на Ахмадулину эта задача выполнена лучше:

Проснуться утром, грешной и святой,
вникать в значение зябкою гортанью
того, что обретает очертанья
сифона с газированной водой. . .

Тут уж не нужно никаких эпитафий. По первой же строчке читатель сразу угадает, в кого метил автор. Стиливая манера Беллы Ахмадулиной воспроизведена здесь довольно точно. Но она именно воспроизведена, то есть повторена. Вернее — даже составлена, как некая мозаика из разбитых на осколки отдельных ахмадулинских оборотов и словосочетаний («зябкою гортанью. . .», «обретает очертанья. . .» и т. п.).

Для сравнения приведу несколько строк из пародии Ю. Левитанского на сюжет все того же «Сказания о зайце»:

О ряд от единицы до пяти!
Во мне ты вновь сомнения заронишь.
Мой мальчик, мой царевич, мой звереныш,
не доверяйся этому пути!

Душа твоя звериная чиста.
Она наивна и несовременна.
Длина твоих ушей несоразмерна
внезапной лаконичности хвоста. . .

Ни в одном стихотворении Ахмадулиной не найдете вы подобия этих строк. И в то же время у вас нет ни малейших сомнений: это Ахмадулина. Именно она. Пародист не просто повторил, не просто воспроизвел манеру поэтессы. Он как бы препарировал самую суть ее художественного мышления, представив в заостренном, пародийном варианте квинтэссенцию ее стиля.

В пародии А. Иванова на Валентина Сорокина есть такая строка: «Ометелен, знойчат и фырчист. . .» К ней дана сноска: «Слова принадлежат Вал. Сорокину». Но,

к сожалению, и без сноски легко догадаться, что строка эта принадлежит отнюдь не А. Иванову. Я говорю «к сожалению», потому что строка эта торчит в тексте его пародии, как одинокий зуб. Само собой, нет ничего худого в том, что пародист включил в текст пародии подлинную строчку пародируемого автора. Пародисты поступают так довольно часто. Худо то, что эта строка — единственная во всей пародии несет в себе пародийное начало.

Нет, умение пародировать художественное мышление поэта явно не принадлежит к числу сильных сторон дарования А. Иванова. Гораздо лучше удаются ему пародии, в которых жало его сатиры направлено на содержание пародируемого произведения. Вот, скажем, его пародия на Екатерину Шевелеву:

Я была в Женеве, Бонне, Ницце,
До чего же скучно за границей!
Целый год томилась я в Париже,
Мне Перхушково духовно ближе...

Я мартель и арманьяк пивала,
Но о «Трех семерках» тосковала...
В Токио мне ночью спилась Шуя.
Крест поездок на себе ношу я.

Боже мой, к кому мне обратиться,
Чтоб не ездить больше за границу!

Ни о каком воспроизведении стилевой манеры поэты тут, разумеется, не приходится и говорить. Как выразился в таких случаях Шота Руставели, «из кувшина вылить можно только то, что было в нем». Но и того, что было в «кувшине», оказалось достаточно, чтобы довольно зло и метко высмеять распространенное и хорошо узнаваемое общественное явление¹.

¹ После того как моя статья была написана и напечатана, я с огорчением узнал, что это «распространенное и хорошо узнаваемое явление» было задолго до А. Иванова высмеяно другим сатириком. И почти в тех же выражениях:

Был я и в Сорренто и на Капри —
Мне там не понравилось ни капли.
Был я в Монте-Карло и в Монако —
До чего же скучно там, однако!
Наблюдал ночную жизнь я в Ницце —
Как тебе не стыдно, заграница!
Пил я вина марки заграничной —
Не сравнить с очищенной «Столичной».

Сатирическими выпадами такого рода не пренебрегали и классики жанра. Вспомним знаменитую пародию Архангельского на Ивана Молчанова:

Дай мне ротик, дай мне глазки,
Нежный личика овал.
Может, я для этой ласки
Кррровь на фронте проливал!..

Кто помнит сегодня этого незадачливого стихотворца? Если и помнят, так только по знаменитым стихам Маяковского да вот этой пародии Архангельского. Она не меркнет даже рядом с такими шедеврами пародиста, как его пародии на Маяковского, Есенина, Пастернака, Сельвинского. Вот что значит меткий, острый, точно рассчитанный сатирический удар.

Но, как видим, и это направление не ознаменовано в практике А. Иванова особенно большими удачами.

Лучше всего удаются ему юмористические сочинения, в которых он высмеивает отдельные завихрения стиля, причудливые и бурные проявления разнузданной поэтической фантазии: безвкусицу, пошлость, слишком вольное (а то и просто малограмотное) обращение с языком.

Взять вот хоть такие строки Вадима Рабиновича:

Кривонос и косорыл,
удивился и смутился:
серафимный шестикрыл
в юном облике явился.

Разве не благое дело сочинить по их поводу если не пародию, так стихотворный фельетон.

Вот с этой задачей А. Иванов справляется легко. Явление «серафимного шестикрыла» он разворачивает в законченный комический сюжет:

— Ну-с! — свою он начал речь. —
Чем желаете заняться?
— Вот хочу жаголом глечь, —
так я начал изъясняться. —

Сочиняю для людей,
пред людьми предстал не голым.

Посетил я Пантеон в Париже —
Колумбарий наш мне как-то ближе...
И т. д.

(Владлен Бахнов, «О чечевце и прочем».
М., 1968)

Так сказать, людца сердей
собираюсь глечь жаголом...

Шестикрыл главой поник
и, махнув крылом, как сокол,
вырвал язный мой грешык,
чтобы Пушкина не трогал.

Как видите, в некоторых случаях даже главное изобретение А. Иванова, главное его «художественное открытие», над которым я иронизировал, обретает известный смысл.

Особенно ясно это видно на примере пародии, сочиненной им по поводу строк поэтессы Нины Яворской:

А кто гулял-погуливал
в лесах моей души?
Беспечный, все покуривал
да спичек не тушил.

Пародия так и называется — «В лесах души»:

Хожу-брожу, нахмурена,
моя ли в том вина?
В душе моей накурено,
посуда не сдана...

Леса души запущены,
не слышно пенья птиц,
консервы недокушаны,
скорлупка от яиц.

Знать, кто-то шел-похаживал
и выбросил спеша
окурок непогашенный...
горит теперь душа.

Средь мятого кустарника
одна сижу с тоской.
Пришлите мне пожарника
с резиновой кишкой!..

Принцип все тот же. Отталкиваясь от строк поэтессы, пародист разворачивает свой юмористический сюжет. Но здесь этот сюжет представляет собой пародийное развитие действительно нелепой, художественно бестактной метафоры поэтессы. И «придуман» он не просто так, «для смеха», а с вполне определенной и вполне осмысленной целью.

Таких удачных стихотворных фельетонов (пародиями я бы их все-таки называть не стал) у А. Иванова не-

мало. И в конце концов, не беда, что сатирическому осмеянию в них подвергаются, как правило, не стилевая манера поэта в целом, не эстетическая или гражданская его позиция, а отдельные провалы стиля, отдельные, как говорят в таких случаях на редакционном жаргоне, ляпы.

Бывает, правда, что очередной такой «ляп», очередной перл, выставленный на всеобщее обозрение А. Ивановым, обладает таким нестерпимым блеском, что никакие усилия сатирика не могут этот блеск затмить.

Скажем, вот такие строки Анисима Кронгауза:

Непрерывно,
С детства,
Изначально
Душу непутевую мою
Я с утра кладу на наковальню,
Молотом ожесточенно бью.

Не так уж удивительно, что А. Иванову удалось сочинить лишь бледную вариацию на ту же тему:

Многие
(Писать о том противно;
Знаю я немало слабых душ!)
День свой начинают примитивно —
Чистят зубы,
Принимают душ.
Я же, встав с постели,
Изначально
Сам с собою начинаю бой.
Голову кладу на наковальню,
Молот поднимаю над собой. . .

Вряд ли стоит ломиться в открытую дверь, доказывая, что строки самого Кронгауза гораздо пародийнее тех, что сочинил, отталкиваясь от них, А. Иванов. Такие случаи, кстати говоря, бывали и раньше. Вот, например, Александр Раскин, как ни бился, так и не смог победить своей пародией ставшие хрестоматийными строки Сергея Острового:

Как много раз любовь меня спасала,
Чтоб я в себе души не затоптал,
От слабодушья, от свиного сала,
Которым я порою зарастал.

То, что А. Иванову далеко не всегда удается достичь тех пародийных высот, до которых легко и непринужденно поднимаются его «клиенты», — это еще не беда.

На этот раз оставим в стороне вопрос о том, заслуживают ли строки Григория Корина того, чтобы стать мишенью для сатирика.

Я думаю, что это сочинение А. Иванова мы вправе рассмотреть совсем под иным углом зрения, видя в нем не пародию, даже не фельетон, а что-то вроде творческой исповеди. Вернее — нечто вроде декларации основополагающих творческих принципов пародиста.

Мысль автора на редкость прозрачна и ясна: чем больше будет на свете нелепых, пошлых, малограмотных стихотворных строк, этих вот самых пресловутых «ляпов», тем ему, пародисту-сатирику, будет лучше. Тем прочнее гарантия, что он не останется без работы.

Пародист, таким образом, рассматривается как человек, профессия которого состоит в выискивании «ляпов» (что-то вроде «свежей головы» в газете). А поэт — как поставщик этих самых «ляпов».

Это у А. Иванова не какая-нибудь там случайная обмолвка. Это прочное, глубокое его убеждение. Недаром он постоянно возвращается к этой мысли, варьируя ее на разные лады.

Вот его «Посвящение Ларисе Васильевой», имевшей неосторожность обмолвиться в одном из своих стихотворений, что она «оставляет это дело» (имеется в виду писание стихов), отчего в убытке останется разве только один пародист:

Увы, сатиры нет без риска,
с годами множатся грехи...
Ужель Васильева Лариса
перестает писать стихи?..

Неужто буду я в убытке
и пробил мой последний час?..
И впрямь ее творений слитки
дороже золота подчас.

Прощай, создание дорогое,
мы были вместе столько лет!
С другим, тем более с другою
вовек я не утешусь. Нет,

я жить могу и дальше смело,
мне не пристала роль скупца:
того, что ты создать успела,
с лихвой мне хватит до конца!

Иными словами, поэтесса уже успела произвести на свет столько «ляпов», столько заслуживающих осмеяния

стихотворных строк, что ему, пародисту, хватит этой «пищи» на всю его оставшуюся жизнь.

Но это — очевидная гипербола. «Ляпов» на свете много, но все-таки их не хватает. Приходится искать. О том, какая это каторга, какой тяжкий и неблагодарный труд, А. Иванов рассказывает в коротком, но выразительном сочинении, озаглавленном «Реплика пародиста». Реплика эта обращена к Сергею Давыдову, в стихах которого пародист обнаружил такие колкие строчки:

Очень остроумного и злого,
жаль мне пародиста записного,
лучшего эстрадника Москвы.

Приняв (как видно, не без основания) этот выпад на свой счет, А. Иванов согласился, что горькая участь пародиста и в самом деле заслуживает сочувствия:

Пародист усталости не знает.
Пишут все!
А он один читает
горы графоманской чепухи.
Легче быть, наверно, землекопом,
сутками сидеть над микроскопом,
нежели всю жизнь
читать стихи.

Наконец слово произнесено. Главная, основополагающая идея сатирика здесь высказана уже не обиняками, а впрямую. Горы графоманской чепухи — вот что, по убеждению А. Иванова, является питательной средой пародиста, его хлебом насущным.

Пушкин говорил, что под пародию подпадает «всякое сочинение, озаглавленное успехом». Это считалось азбучной истиной не только в прошлом веке. В одном фельстоне времен Первого съезда писателей рассказывалось о незадачливом литераторе, полуграфомане, который, возжаждав славы, нарочно норовил почаще попадаться на глаза Кукрыниксам, всякий раз стараясь при этом скорчить рожу посмешнее. Но, несмотря на все эти ухищрения, Кукрыниксы не обращали на него ни малейшего внимания, а упорно продолжали рисовать шаржи на Алексея Толстого, Эренбурга, Маршака, Чуковского и других знаменитостей.

В те времена еще предполагалось, что право на шарж (а уж на пародию тем более!) писатель должен заслужить. Пародия — это была высокая честь, которой мог удостоиться далеко не каждый.

Теперь право на пародию получил не только каждый литератор, но к а ж д ы й г р а ф о м а н.

7

Александр Иванов сам откровенно объявил однажды, что он — не Архангельский. Но дело тут, по его мнению, не только в несоразмерности дарований.

«Перелистаем книги А. Архангельского, — писал он в полемических заметках, напечатанных в «Литературной России» 3 декабря 1982 года. — И увидим сравнительно узкий круг пародируемых им поэтов... Но зато какие имена! В. Маяковский и С. Есенин, Б. Пастернак и И. Уткин, М. Светлов и В. Каменский, В. Инбер и П. Антокольский! Возьмите по одной — любой! — строке, скажем, Маяковского, Есенина и Пастернака. Мыслимо ли их спутать, ошибиться, какую строку кто написал? Невозможно!

А что происходит в поэзии сегодня? Многие сотни граждан обоего пола день и ночь сочиняют стихи, причем не только сочиняют. Их печатают и даже издают...

Производство стихотворной продукции поставлено на поток. Но, боже мой, какое унылое однообразие!..

Может ли пародист сегодняшнего дня пройти мимо этого явления? Не может и не должен...

Пародист, работающий сегодня, вынужден плавать в океане стихотворчества.

Вот, к слову, и ответ, почему не пародируем стиль. Если он есть, пародируем, а в подавляющем большинстве случаев где его взять, стиль-то?»

Унылое явление, о котором с таким пафосом говорит пародист («Производство стихотворной продукции поставлено на поток», «...какое унылое однообразие!» и т. д.), было широко распространено и в прежние времена. Принимая его за особенность только нашего времени, А. Иванов невольно уподобляется той девице, которая боялась выходить замуж и мотивировала это так:

— Вам-то хорошо, маменька, вы вышли за папеньку. А мне — за чужого мужика идти!

Приведу знаменитый диалог, относящийся к тем блаженным временам, которые А. Иванову представляются нынче едва ли не счастливейшими для пародиста:

«— Профессия?

— Поэт, — почему-то неохотно признался Иван.

Пришедший огорчился.

— Ох, как мне не везет! — воскликнул он, но тут же спохватился, извинился и спросил: — А как ваша фамилия?

— Бездомный.

— Эх, эх... — сказал гость, морщась.

— А вам что же, мои стихи не нравятся? — с любопытством спросил Иван.

— Ужасно не нравятся.

— А вы какие читали?

— Никаких я ваших стихов не читал! — нервно воскликнул посетитель.

— А как же вы говорите?

— Ну, что ж тут такого, — ответил гость, — как будто я других не читал? Впрочем... разве что чудо?..»

Настоящие стихи, как явствует из этого выразительного диалога героев булгаковского романа «Мастер и Маргарита», и тогда были чудом. А основной поток стихотворной продукции поставляли Иваны Бездомные, имя же им было — легион.

Надо отдать справедливость Архангельскому, на которого ссылается, как на своего антагониста, А. Иванов. Он тоже не прошел мимо этого явления.

«Поэтическая продукция в наших журналах, — писал он полвека тому назад, — в подавляющем большинстве напоминает мне длинные, однообразные сосиски... Рифмованные сосиски ползут и тянутся в таком количестве, что можно организовать солидное колбасное заведение».

Но в одном А. Иванов, пожалуй, прав: никогда еще этот мутный поток не был таким мощным и таким влиятельным.

Один из читателей, выступивших в защиту А. Иванова, писал в этой связи, что ни в коем случае не следует ограничивать поле деятельности пародиста сравнительно узким кругом знаменитых поэтов. «А как быть, — не без патетики вопрошал он, — с полуторатысячной армией поэтов — членов Союза писателей, с многочисленными поэтами, еще не вступившими в СП, и в том числе с молодыми авторами? Неужели они нуждаются в критике в меньшей степени, чем именитые, опытные поэты?»

Что тут скажешь?

Конечно, в критике нуждаются не только именитые и не только талантливые. Но ведь пародия не единственная форма литературной критики. Формы критики могут

быть разные. В том числе и та, о которой не без юмора сказал однажды Пушкин:

Мальчишка Фебу гимн поднес.
«Охота есть, да мало мозгу.
А сколько лет ему, вопрос?» —
«Пятнадцать». — «Только-то? Эй, розгу!»

Над отсутствием стиля (как и над отсутствием сколько-нибудь серьезного содержания) можно глумиться, его можно высмеивать, клеймить, разоблачать. Но пародировать отсутствие (чего бы то ни было) — невозможно! Как я уже говорил, нет на свете зеркала, которое могло бы отразить пустоту.

Но А. Иванов не унывает:

«Работы хватает. Недавно читал стихи, в которых речь идет о восстании декабристов. Представьте, автор в полной уверенности, что Сенатская площадь находится перед Зимним дворцом! Как тут мне, пародисту, не взяться за перо!»¹

Затрудняюсь сказать, искренняя это бодрость или показная. Твердо знаю только одно. Найти настоящий объект для пародии не так-то просто. Работа пародиста предполагает строгую избирательность. Вообще-то говоря, это можно сказать о каждом художнике. Но юмор требует вдохновения, пожалуй, даже больше, чем какой-либо другой род литературы. Задача смешить по заказу изнуряет мозг, как избыток сахара в крови изнуряет организм.

Ильф и Петров не зря сделали своего Изнуренкова профессиональным юмористом. Вернее, не зря именно профессионального юмориста они наградили фамилией Изнуренков.

«Изнуренков умудрялся острить в тех областях, где, казалось, уже ничего смешного нельзя было сказать. Из такой чахлой пустыни, как вздутые накидки на себестоимость, Изнуренков умудрялся выжать около сотни шедевров юмора. Гейне опустил бы руки, если бы ему предложили сказать что-нибудь смешное и вместе с тем общественно полезное по поводу неправильной тарификации грузов малой скорости; Марк Твен убежал бы от такой темы. Но Изнуренков оставался на своем посту».

¹ «Московский комсомолец», 1985, 6 января.

По последним данным в секции поэзии одной только Московской писательской организации числится 390 поэтов. По всей стране, надо думать, их наберется уже около двух тысяч. А если взять не только членов СП, а всех печатающихся. . . Молодых, начинающих, которые, как нам подсказывают, особенно остро нуждаются в критике. . .

Мыслимое ли это дело — сочинить пародию на каждого, кто худо-бедно научился кропать стихи?

Создатели бессмертного Козьмы Пруткова в ужасе замахали бы руками, если бы их попросили взять подряд на такую работу. Создатели «Парнаса дыбом» в панике бежали бы прочь, если бы им предложили что-нибудь подобное.

Но Александр Иванов мужественно остается на своем посту.

ДВОЙНОЙ ПОРТРЕТ

*Кривоватка ставит
слово после слова*

...Когда существует сообщение без потребности сообщения, существует просто для того, чтобы кто-то мог завоевать социальный и духовный престиж жреца сообщения, тогда качество и коммуникативная ценность сигнала падают.

Н. Винер, «Кибернетика и общество»



Белле Ахмадулиной все в один голос твердят, что она талантлива. Это признают не только ее поклонники, но даже самые ярые ее недоброжелатели.

Впрочем, признать это ничего не стоит. Слово «талант» давно уже утратило свой прежний смысл и вес.

Маяковский, уверенно предложивший делать стихи, не дожидаясь, пока поэзия «сойдет на голову поэта в виде гуся или страуса», был по крайней мере последователен. Он честно избегал этих туманных и неопределенных слов, полных таинственного, мистического смысла.

«Вы очень способны к деланию стихов», — писал он молодому поэту, желая поощрить его. Причем сначала написал просто «способны», а затем, видимо ощутив недостаточность этого комплимента, прибавил: «очень».

Сегодня маститый поэт, аттестуя в печати или в частном письме способности начинающего версификатора, написал бы не задумываясь: «Вы безусловно человек талантливый». Или: «У вас несомненно имеется поэтический талант».

Это вовсе не значит, что Маяковский был скупее на похвалу. Просто в его время слово «талант» значило

очень много. По мнению Маяковского, даже слишком много.

В наше время оно уже мало что значит.

Все словно исходят из молчаливого предположения, что талант — нечто, имеющееся чуть ли не у каждого. Отсутствие таланта воспринимается как редкое и постыдное уродство. Сказать человеку, пробующему писать стихи, что у него нет поэтического таланта — это все равно, что совершить чудовищную бестактность. Немедленно раздадутся увещающие голоса:

— Ну, зачем вы так резко, право! Есть талант! Безусловно, есть! Может быть, еще не окрепший, недостаточно выжившийся...

Что же касается стихотворца-профессионала, то он чувствует себя так, как будто у него имеется своего рода диплом, официально удостоверяющий наличие таланта. Подвергнуть сомнению такой «диплом» было бы уж и вовсе неприлично. Никто и не подвергает.

А между тем еще сравнительно недавно слово «талант» весило почти так же много, как слово «бог» и неизменно стояло с этим словом в паре.

В черновых редакциях и вариантах «Войны и мира» можно прочесть такое рассуждение:

«Всяк поет, да не так, как поет тот, у кого талант. После до можно взять фа, но для того, чтобы настроить до и настроить фа на скрипке, надо поворотить колышек чуть-чуть, еще чуть-чуть, еще чуточку, чтобы это было совершенно *фа* и *до*, которые суть математические точки в пространстве звуков; но, и не поворачивая колышка, будет фа и до, только не совсем верные. Для голоса не нужно ворочать колышка, можно сразу попасть на настоящий, совсем верный фа и до, тогда как не совсем верных фа и до, таких, при которых вертят колышки, есть тысячи, миллионы, бесконечность. Фа надо тянуть одну четверть секунды, но можно тянуть и одну четверть секунды без одной сотой или с одной сотой, и никто не скажет, что темп не верен. Талант тем отличается от неталанта, что он сразу берет одно единственно верное из бесчисленности не совсем верных фа и тянет его *ровно* одну четверть секунды, ни на одну тысячную не больше и не меньше, и усиливает или уменьшает звук ровно, в каждую одну сотую секунды, по одной десятитысячной силы звука. Достигнуть этой точности человеку невозможно. *Ее достигает только бог и талант.* И тем-то отличается талант от неталанта. И затем выдуманное такое,

кажущееся странным и неточным, название *таланта*».

Казалось бы, если дело идет о таких неуловимых, тончайших оттенках, о точности, измеряемой микронами и тысячными долями секунды, может ли обыкновенное человеческое ухо заметить разницу между талантом и «неталантом»?

Не только может, но отмечает эту разницу мгновенно, произвольно и безошибочно.

Соображения свои о природе таланта Толстой высказал по поводу пения Николая Ростова. О реакции слушателей на это пение сказано так:

«Голос у него был ни хорош, ни дурен и пел он лениво, как бы исполняя скучную обязанность; но несмотря на то в комнате все замолкло. . .»

И дальше:

«Nicolas пел с талантом, но пел лениво, и, несмотря на то, его слушали покорно, не судя его, а только радуясь на его звуки».

Нечто похожее произошло и с Беллой Ахмадулиной.

Ее первые стихи появились в 1956 году. Примерно в это же время в поэзии нашей явилась целая плеяда новых, ныне уже весьма громких имен: Борис Слуцкий, Евгений Евтушенко, Булат Окуджава, Андрей Вознесенский. . .

Это были очень разные поэты. Только одно объединяло их: выпавший на долю каждого из них внезапный и бурный успех.

Природа этого успеха была тоже весьма различна. В каждом конкретном случае действовали свои причины.

Евтушенко привлек к себе сердца тем, что настойчиво стремился говорить в стихах о том, «что болит».

Вознесенский ошеломил каскадом «левой» поэтики, формальной новизной, избытком и яркостью красок.

Окуджава создал новый художественный жанр, на редкость органично слив воедино стихию стиха и стихию музыки.

Слуцкий покорила тем, что «музыка его была другая». Он вырастил свою поэзию на той жесткой почве, на которой прежде росла только проза. И музыка победила, дойдя до сердца читателя сквозь внешнюю немзыкальность его стихов.

У стихов Беллы Ахмадулиной не было столь очевидных, столь явных, сразу бросающихся в глаза отличий. Ее слабый голос легко мог затеряться в этом хоре.

Но он не затерялся.

Подобно Николаю Ростову, она пела «лениво», не стремясь ошеломить слушателей напором бешеного темперамента. Но голос ее услышали и стали слушать «не судя его, а только радуясь на его звуки».

Голос Ахмадулиной привлекал своей гармоничностью, своей врожденной музыкальностью:

И лавочка в прибрежном парке
бела вставала и нема,
и смутно виноградом пахли
грузинских женщин имена. . .

Смеялась женщина Ламара,
бежала по камням к воде,
и каблучки по ним ломала,
и губы красила в вине.

И мокли волосы Меден,
вплетались руки в водопад,
и капли сохли, и мелели,
и загорались невлопад.

И, заглушая олеандры,
собравши все в одном цветке,
вitalo имя Арнадны
и растворялось вдалеке.

Едва опершийся о сваи,
там принимал к воде причал.
— Цисана! — из окошка звали.
— Натэла! — голос отвечал.

(«Грузинских женщин имена»)

Воспитанные высокой содержательностью русской поэтической речи, ее суровой осмысленностью, напрасно стали бы мы искать в этих строфах какой-то особый, сокровенный, тайный смысл. Здесь нет его. Это чистая «заумь» иноязычных имен. Но в ней поэтесса услышала свою музыку, свою поэзию, свою прелесть, и точностью полутонов, изяществом переходов и оттенков смысла сделала эту поэзию, скрытую в глубине, достоянием всех.

Ахмадулина словно бы демонстративно осуществляла знаменитую заповедь Верлена:

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело. . .

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона. . .

(Перевод Б. Пастернака)

Однако тут не было ни демонстративности, ни даже преднамеренности. Ахмадулина следовала этой заповеди неосознанно, не запланированно, а просто потому, что такова была ее природа.

Легче легкого было бы тут сказать, что такое понимание поэзии противоречит всему опыту русской литературы, припомнив к случаю известные строки Н. Заболоцкого:

И возможно ли русское слово
Превратить в щебетанье щегла,
Чтобы смысла живая основа
Сквозь него прозвучать не могла?

Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарады,
Надевает колпак колдуна.

Тот, кто жизнью живет настоящей,
Кто к поэзии с детства привык,
Вечно верует в животворящий,
Полный разума русский язык.

Эти строки часто цитируются с целью укорить или пожурить кого-либо. И зря. Вряд ли их автору было бы приятно узнать, что его стихи используются в качестве розги для экзекуции, совершаемой над другим поэтом.

Животворящий язык русской поэзии славен не только «живой основой смысла». Недаром о русском стихе было сказано и такое:

С высот надзвездной Музикии
К нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен. . .

С тех пор, в разнообразьи строгом,
Как оный славный В о д о п а д,
По четырем его порогам
Стихи российские кипят.

И чем сильнее спадают с кручи,
Тем пенистой водоворот,
Тем сокровенней лад певучий
И выше светлых брызгов взлет —

Тех брызгов, где, как сон повисла,
Сияя счастьем высоты,
Играя переливом смысла, —
Живая радуга мечты. . .

Эти стихи написал яростный, убежденный, упрямый противник всяческой «зауми». Поэт, незадолго до того запальчиво провозгласивший:

Заумно, может быть, поет
Лишь ангел, богу предстоящий, —
Да бога не узревший скот
Мычит заумно и ревет.

Когда эти стихи были напечатаны, Марина Цветаева восприняла их как прямой вызов себе и Пастернаку. «Последние стихи Ходасевича о заумности — прямой вызов Пастернаку и мне. (Мой единственный брат в поэзии!) «Ангела, богу предстоящего» я всегда предпочитаю человеку. . .» Прошло всего несколько лет, и тот же трезвый Ходасевич написал о русском стихе, что он — «к нам ангелами занесен».

«Сокровенный лад» русской поэтической речи вобрал в себя не только тончайшие «переливы смысла», но и то, что Ходасевич презрительно третировал как «заумь», а Заболоцкий иронически называл «щебетаньем щегла».

Столь свойственное Ахмадулиной влечение к обнаженной звукописи возникло не на пустом месте. Оно имеет прочную опору и в давнем прошлом русской поэзии. Приведу только один пример — известные строки из «Цыганской венгерки» Аполлона Григорьева:

Бáсан, бáсан, басанá,
Басанáта, басанáта!
Ты другому отдана
Без возврата, без возврата!

Я знаю и люблю их много лет, но ни разу не задавался вопросом, что, собственно, значит это «басан, басан, басана» и значит ли оно вообще что-нибудь. Может быть, все обаяние этих строк заключено в самой их непонятности. Недаром говорят, это поэзия и музыка — родные сестры.

Но тут надо условиться о терминах.

Музыкальность, издавна почитавшаяся первым признаком поэтического дара, всегда понималась русскими поэтами не только как упоение чистой магией звучащего слова, не только как обостренная чуткость к фонетической, внесмысловой стихии стиха.

«Чувство неблагополучия (музыкальное чувство, ЭТИЧЕСКОЕ — на вашем языке). . .» — записал однажды у себя в дневнике Блок.

Для Ахмадулиной музыка — это только музыка, и упрек в музыкальной неодаренности — это всего лишь упрек в отсутствии слуха. Впрочем, «всего лишь» — это сказано неточно. Для нее проявление немзыкальности, даже в собственном, узком, сугубо локальном смысле этого слова, почти так же греховно, как для Блока при-
тупление э т и ч е с к о г о чувства:

Когда моих товарищей корят,
я понимаю слов закономерность,
но нежности моей закаменелость
мешает слушать мне, как их корят.

Я горестно упрекам этим внемлю,
я головой киваю: слаб Андрей!
Он держится за рифму, как Антей
держался за спасительную землю.

За ним я знаю недостаток злой:
кошунственно венчать «гараж» с «геранью»,
и все-таки о том судить Гераклу,
поднявшему Антея над землей. . .

(«Мои товарищи»)

Венчать «гараж» с «геранью» — не просто безвкусно, но — кошунственно. Это говорит Ахмадулина, которая еще недавно сама безмятежно рифмовала фамилию убийцы Лермонтова с «огнями мартенов»:

И снова, как огни мартенов,
огни грозы над темнотой.
Так кто же победил — Мартынов
Иль Лермонтов в дуэли той?

Искусственность этой рифмы, я помню, очень раздражала покойного С. Я. Маршака. Раздражала как улика, свидетельствующая о незатронутости поэта темой стихотворения:

— Голубчик, неужели вы не чувствуете? Ей не жалко Лермонтова!!!¹

¹ Эта реплика Маршака, приведенная в моей статье, в свое время вызвала у автора стихотворения взрыв благородного негодования:

«. . . критику Б. С.

Глубокоуважаемый Б. С.!

Вы оказали мне честь, упомянув меня в статье, общего значения которой я, по роду моих склонностей и занятий, не могу оценить в должной мере. Ваша память обо мне тем более для меня почетна

На этой крохотной «улике» стоит задержаться.

М. Лунин, отмечая влияние сибирского климата и ссылки на свое душевное состояние, писал сестре:

«Излагая мысли, я нахожу доводы к подтверждению истины; но слово, убеждающее без доказательств, не чертится уже пером моим».

Слово, убеждающее без доказательств, рассматривается как высшая, самая совершенная форма доказательства. Природу этого феномена легче всего понять применительно к устной речи. Оратор может покорить аудиторию интонацией, личной убежденностью; голосом, выраженьем глаз, наконец, просто обаянием. Но можно ли убедить кого-либо в своей правоте, не прибегая к доказательствам, с помощью самых обычных, невыразительных типографских знаков?

и лестна, что я не имею привычки и страсти к публикациям, и внимание критики для меня чрезвычайная редкость.

Я совершенно согласен с Вами в отрицательной оценке слабого и вульгарного стихотворения, некстати поминающего имени Пушкина и Лермонтова. Единственное, что может оправдать меня перед Вами, это то, что указанное стихотворение, писанное в давнишней и непривлекательно-невежественной молодости автора, сознательно не включено в разбираемую Вами книгу. Так что огорчение Ваше — заслуга не моей, а Вашей энергии. Но все это для меня ровно ничего не значит.

Важно лишь то, что Вы в Вашей статье прямо и точно говорите, что мне «не жалко Лермонтова».

Я полагаю, что Вы сами примете меры для наказания человека, в котором Вы предполагаете злодейское сочувствие убийцам Лермонтова. Не только такое обвинение, но даже такое подозрение заслуживает немедленного и решительного разбирательства.

Я настоятельно прошу Вас безотлагательно сообщить мне, каким образом могу я получить от Вас удовлетворение моей чести и совести.

Любые Ваши условия, кроме перевода бумаги, буду считать для меня подходящими.

Примите уверения и прочая...» (Белла Ахмадулина. Сны о Грузии. Тбилиси, 1977, с. 523—524).

Не вполне ясно, от чьего имени написано это ироническое послание. Тот факт, что автор его говорит о себе в мужском роде, заставляет предположить, что пишет все это как бы не поэтесса Белла Ахмадулина, а ее герой. С другой стороны стихотворение, которое автор письма признает своим, написано не безымянным героем поэтессы, а ею самой. Таким образом, кто является автором этого письма, вернее, кого надлежит считать его автором, не совсем понятно. Но кто такой этот самый «критик Б. С.», к которому послание обращено, сомнений не вызывает.

Итак, я получил «короткий вызов, иль картель», написанный по всем правилам дуэльного кодекса.

Пользуюсь этим поводом, чтобы принести поэтессе свои искренние (хотя и запоздалые) извинения. Вероятно, я крайне сбивчиво и

Такой способ убеждения существует. Он называется поэзией. Способ этот состоит в том, что слова, написанные поэтом, как бы аккумулируют в себе испытанное им чувство и заражают этим чувством нас, читателей. Слово, убеждающее без доказательств, — это, если можно так выразиться, — художественное доказательство.

Слова приняли форму стиха, облеклись в ритмическую и зарифмованную речь. Предполагается, что это случилось потому, что чувство, испытанное поэтом, таково, что его нельзя выразить обычной речью, «презренной прозой». Стихотворная речь создает, таким образом, и иллюзию нерукотворности. И это убеждает нас сильнее, чем любые логические доводы.

Рифма «Мартынов» и «мартенов» выдала Ахмадулину своей сделанностью, то есть рукотворностью. Такая рифма могла быть только изобретена, она не могла произвольно вылиться из души.

Маяковский, откровенно учивший поэтов делать стихи, не только не скрывал рукотворность своих рифм, он ее подчеркивал. Он мог себе позволить рифмовать: «Делать жизнь с кого» и «Дзержинского».

Ахмадулина, постоянно имитирующая сомнамбулу, пребывающую в поэтическом трансе, такой роскоши себе позволить не может.

Но вернемся к стихотворению «Мои товарищи»:

Оторопел, он свой автопортрет
сравнил с аэропортом — это глупость.
Гораздо больше в нем азарт и гулкость
напоминают мне автопробег...

невнятно выразил суть своих претензий, чем и объясняется возникшее недоразумение. Я не только не хотел обвинить Беллу Ахмадулину «в злодейском сочувствии убийцам Лермонтова», но даже был весьма далек от того, чтобы упрекать ее в постыдном равнодушии к судьбе трагически погибшего великого поэта. Я ничуть не сомневался и не сомневаюсь в том, что ей, конечно, жалко Лермонтова.

Вероятно, процитировав злополучную реплику С. Я. Маршака, мне следовало более определенно ее прокомментировать. Самуил Яковлевич, разумеется, хотел сказать всего лишь (и тут я с ним совершенно согласен), что данное конкретное стихотворение родилось не из острого, внезапно пронзившего душу поэта чувства жалости к безвременно погибшему гению, а совсем из других чувств. Может быть, не менее подлинных, но — других. Стихи подтверждают это печальное обстоятельство всем своим строем. Таково уж свойство поэзии. Да и не только поэзии, а вообще печатного слова: бумага ничего не может утаить.

Надо полагать, что, если бы Андрей Вознесенский, которому посвящены эти стихи, сравнил себя не с аэропортом, а с автопробегом, критики его даже не заметили бы разницы. Для Ахмадулиной эта разница не просто существенна. Она огромна. У нее иной критерий. Она не предписывает своему собрату, каким он должен быть. Она хочет лишь одного: чтобы он был самим собою.

И я его корю: зачем ты лих?
Зачем ты воздух детским лбом таранишь?
Все это так. Но все ж он мой товарищ.
А я люблю товарищей моих.

Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей,
выходит мальчик с резвостью жонглера.
По правилам московского жаргона
люблю ему сказать: «Привет, Андрей!»

...И что-то в нем, хвали или кори,
есть от пророка, есть от скомороха,
и мир ему — горяч, как сковородка,
сжигающая руки до крови.

Все остальное ждет нас впереди.
Да будем мы к друзьям своим пристрастны!
Да будем думать, что они прекрасны!
Терять их страшно, бог не приведи!

В стихотворении дрожит искренность. И в то же время есть в нем раздражающий привкус нарочитости. «Внемлю» и «Бог не приведи!» так же плохо уживаются с «правилами московского жаргона», как «гараж» с «геранью».

Царящая в стихотворении атмосфера стилизации не безразлична к его эмоциональному смыслу и даже к его нравственному пафосу. В этой нарочитой, искусственной атмосфере даже самые обычные слова значат уже не совсем то, что они значили бы вне данного контекста. Так, например, слово «кошунственно» в окружении оборотов типа «внемлю» и «бог не приведи!» значит уже неизмеримо меньше, чем даже более бледный его синоним: «оскорбительно». Смысловой и эмоциональный накал слова предельно ослаблен, почти снят. Слово стало лишь атрибутом «высокого штиля».

Влюбленность Ахмадулиной в архаическую речь так искренна, что стала уже как бы ее второй натурой. Конечно, тут есть и поза. Но в самой этой позе угадываются черты, позволяющие отнести к ней как к позиции:

Влечет меня старинный слог.
Есть обаянье в древней речи.

Она бывает наших слов
и современнее и резче.

В наш быстрый век витиеватая церемонность старинных оборотов может показаться комичной. Однако о склонностях такого рода не стоит судить поспешно. Когда юный Мандельштам, запрокинув голову, читал, завывая: «Над желтизной правительственных зданий. . .», некоторые его современники иронически хмыкали: эта «державинская» велеречивость в эпоху пара и электричества представлялась им комическим анахронизмом. А «ультрасовременная» Цветаева обратила к Мандельштаму свое восторженное:

Я знаю: наш дар — неравен.
Мой голос впервые — тих.
Что вам, молодой Державин,
Мой невоспитанный стих!

Она знала, что стихотворцы делятся не на «архаистов» и «новаторов», а на версификаторов и поэтов.

Однако стихи Ахмадулиной наводят на мысль о стилизации не только из-за приверженности автора к «старинному слогу». Ее поэтическая манера кажется искусственной в самой своей основе.

Отличительный признак этой манеры состоит в том, что описываемый предмет никогда не называется прямо. Ахмадулина словно бы демонстративно руководствуется тем художественным принципом, который был разоблачен, осмеян и отвергнут в знаменитой пушкинской заметке:

«Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: «Не выхваляйте мне Бюфона, этот человек пишет: Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь». . .»

Ахмадулина ни за что не скажет просто: «Лошадь». Увидав ребенка, едущего на велосипеде, она говорит:

. . . дитя, велосипед
влекущее, вертя педалию. . .

Если о человеке надо сказать, что он уснул, она говорит:

. . . ослабел для совершенья сна. . .

О том, что ее зовет к себе лист чистой бумаги, она пишет так:

Бумаги белый и отверстый зев
ко мне взывает и участия алчет...

Там, где другой просто сказал бы, что ему нравится сидеть сложа руки, она восклицает:

О, как люблю я пребыванье рук
в блаженстве той свободы пустяковой...

Желая описать легкую поступь девочки, она сплетает такой прихотливый синтаксический узор:

...пустить на волю локти и колени,
чтоб не ходить, но совершать балет
хожденья по оттаявшей аллее...

Последние строки могут служить самохарактеристикой. «Походку» Ахмадулиной трудно определить каким-нибудь другим глаголом. Стихи ее не «летят», не «сешат», не «бегут», не «маршируют» и уж во всяком случае не «ходят». Они именно «совершают балет хожденья». Поэтическая манера Ахмадулиной более всего напоминает причудливые балетные па. Впрочем, тут правильнее было бы говорить уже не о манере, но о манерности.

Я клоню вовсе не к тому, чтобы повторить вслед за Пушкиным: «Зачем просто не сказать лошадь?» В главе о Катаеве этот вопрос разобран подробно. Но даже если принять пушкинскую апологию «нагой простоты» как прямое руководство к действию, не следует забывать, что она относится только к прозе. Что касается поэтов, то им вообще не очень-то свойственно называть лошадь лошадыю.

В иных случаях, описывая предмет так же витиевато и даже выпренне, Ахмадулина умеет передать непосредственность, произвольность, остроту и свежесть реальных своих ощущений. Вот она говорит о том, как страшно утром, вынырнув из сонного тепла постели, подставить шею струе холодной воды:

Под гильотину ледяной воды
с плеч голова покорно полетела...

Образ достаточно вычурный, однако стилизацией его не назовешь. Да и само слово «стилизация» — вовсе не синоним художественной неподлинности. В стилизации,

не скрывающей свою истинную природу, есть несомненное обаяние. Во всяком случае, она гораздо ближе к поэзии, чем стилизация, при т в о р я ю щ а я с я органичной художественной манерой.

Вот пример такой откровенной и обаятельной стилизации:

Горсточка мусора —
тяжесть кармана.
Здравствуйте, музыка
и обезьяна!

Милая Генуя
нянчила мальчика,
думала — генпя,
вышло — шарманщика!

Если нас улица
петь обязала,
пой, моя умница,
пой, обезьяна! . .

Ах, есть причина,
всему причина,
Са-а-нта-а Лю-у-чия,
Санта-а Лючи-ия!

*(Песенка шарманщика из поэмы
«Моя родословная»)*

Эта способность к перевоплощению у Ахмадулиной так естественна и артистична, что временами хочется сказать ей словами Пастернака:

Если даже вы в это выгались,
Ваша правда, так надо играть!

Но, к сожалению, гораздо чаще ей хочется сказать:
— А вот так, пожалуй, играть уже не надо!

Ахмадулина обладает своеобразным даром, в чем-то родственным дару мифического царя Мидаса. К чему бы ни прикасался Мидас, все под его рукой мгновенно превращалось в золото. Этот божественный дар оказался проклятием, потому что в золото превращался даже хлеб, и Мидас умер голодной смертью.

Ахмадулина обладает даром превращать все, к чему бы она ни прикоснулась, в игру. В милую условность.

От ее прикосновения все становится легким, изящным, грациозным. Но это изящество ненастоящей, игрушечной жизни:

В остальном — благодарна я доброй судьбе.
Я живу, как желаю, — сама по себе.

Бог ко мне справедлив и любезен издатель.
Старый пес мой взмывает к щеке, как щенок.
И широк дивный выбор всевышних щедрот:
ямб, хорей, амфибрахий, анапест и дактиль...

(«Зимняя замкнутость»)

Тут можно опять говорить о стилизации, о манерности. Но все упреки такого рода неизбежно будут поняты как недовольство изъянами стиля. Между тем речь должна идти о коренном пороке поэзии Ахмадулиной, о главной ее беде, иногда неточно называемой камерностью.

Камерность — это замкнутость, ограниченность поэтического мира кругом мелких, несущественных тем, узколичных, частных переживаний.

К Ахмадулиной это не относится. Она хочет и часто пытается говорить о важном, социально значимом. Такова, например, поэма «Сказка о дожде».

Поэтесса появляется на пороге некоего respectable мещанского дома. С нею ее неотвязный спутник — дождь. Он несет в себе все запахи улицы, прикосновения и шумы живой жизни. Но живой жизни нет места в этом холодном, мертвом доме. И дождь, символизирующий эту живую жизнь, встречен обитателями дома с брезгливой враждебностью:

Дождь с выраженьем ласки и тоски,
паркет марая, полз ко мне на брюхе.
В него мужчины, поднимая брюки,
примерившись, вбивали каблук.

Его скрутили тряпкой половой
и выжимали, брезгуя, в уборной.
Гортанью, вдруг охрипшей и убогой,
кричала я:
— Не трогайте! Он мой!

В этой изысканной, холодной гостиной только она одна находится с живой жизнью в родстве. Всех остальных это родство по меньшей мере шокирует:

Она произнесла:
— Я вас браню.
Помилуйте, такая одаренность!
Сквозь дождь! И расстоянья отдаленность! —
Вскричали все:
— К огню ее, к огню!

Это приглашение обогреться и высушиться у камина, отдаться теплу и уюту, навсегда забыв о дожде, в созна-

нин поэта разрастается в извечный конфликт, трагический и непримиримый:

— Когда-нибудь, во времени другом,
на площади, средь музыки и браши,
мы б свидеться могли при барабанах,
вскричали б вы:
— В огонь ее, в огонь!

За все! За дождь! За после! За тогда!
За чернокнижье двух зрачков чернейших,
за звуки, с губ, как косточки черешни,
летающие без всякого труда!

Эта извечная трагедия непонимания — не выдумана. Она реальна. Но выражена она так легко и грациозно, что кажется игрушечной, придуманной, ненастоящей.

Известная формула Гоголя: «Ложь в лирической поэзии опасна, ибо обличит себя вдруг надутостью» — может быть перевернута. То, что Гоголь называл «надутостью», — выпренность, искусственная приподнятость слога, — может восприниматься как ложь, даже если она выражает собою самую что ни на есть истинную правду переживания.

У Ахмадулиной слова, долженствующие живописать открытую кровоточащую рану, сплетены в такое тонкое и изысканное кружево, что даже реальная трагедия кажется игрушечной. Она легко «вписывается» в интерьер, нарисованный поэтессой хотя и не без иронии, но и не без симпатии. Невольно ловишь себя на мысли: да так ли уж враждебен душе лирической героини стиль жизни этих людей, которых она с таким пафосом изображает своими антагонистами? И тут выясняется, что стиль этот отчасти ей даже мил:

Признаться, я любила этот дом.
В нем свой балет всегда вершила легкость.
О, здесь углы не ушибают локоть,
здесь палец не порежется ножом.

Любила все: как медленно хрустят
шелка хозяйки, затененной шарфом,
и, более всего, плененный шкафом —
мою царевну спящую — хрусталь. . .

В мире поэзии Беллы Ахмадулиной действуют те же законы. Здесь тоже «свой балет всегда вершила легкость». И здесь тоже «палец не порежется ножом». Вот почему даже ее трагедия — эта маленькая буря в хрустальном стакане — сама готова стать одной из достопримечательностей изображенной ею изысканной гости-

ной. В конце концов поэтам полагается бунтовать против мещанского уюта и слегка шокировать обывателя. Обгаженный обыватель при этом чувствует себя в высшей степени польщенным, так как получает взамен сознание причастности к трагедии, которая якобы — трагедия духа.

Но уместно ли тут вообще это слово — трагедия? Не следует ли поискать какое-нибудь другое, более точное определение?

Я уже говорил о том, что внутренняя, задушевная потребность высказаться тяготеет над художником как проклятье. Но ни Чарский, герой пушкинских «Египетских ночей», ни его ближайший родственник Алексей Вронский об этом не знают. Об этом знает художник Михайлов, которого Вронский не понимает и даже слегка презирает.

Что касается нынешних Чарских, то они уже знают (начитанны), что быть поэтом не только сладостно, но и мучительно, и даже страшно:

С улыбкой грусти и привета
открыла дверь в тепло и свет
жена литературоведа,
сама литературовед...
Я думала: «Господь вседобрый!
Прости мне разум, полный тьмы,
вели, чтобы соблазн съедобный
отвлек их мысли и умы.
Скажи им, что пора обедать,
вели им хоть на час забыть
о том, чем им так сладко ведать,
о том, чем мне так страшно быть».

В этих строчках отчетливо видна претензия получить за свой «подвиг благородный» уже даже не простую награду, не какой-нибудь там «алмазный венец», но по меньшей мере «венец терновый», само собой, «увитый лаврами».

Сравнение Ахмадулиной с Чарским, я уверен, многим покажется оскорбительным. Во всяком случае неправомерным. Как же! Ведь Ахмадулина талантлива!

Но и о Чарском Пушкин говорит, что он был человек «одаренный, впрочем, талантом и душою».

«...Когда находила на него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье».

Не исключено, что нечто подобное испытывал и Врон-

ский, когда со страстью отдавался своим занятиям живописью. Ведь он, вероятно, тоже был одарен талантом.

Надо сказать, что Ахмадулина (и это делает ей честь) сознает некоторую, мягко говоря, недостаточность тех творческих стимулов, которые давно уже стали для нее привычкой, по пословице — второй натурой.

Что сделалось? Зачем я не могу,
уж целый год не знаю, не умею
слагать стихи и только немоту
тяжелую в моих губах имею?

Вы скажете — но вот уже строфа,
четыре строчки в ней, она готова.
Я не о том. Во мне уже стара
Привычка ставить слово после слова.

Порядок этот ведает рука,
я не о том. Как это прежде было?
Когда происходило — не строка —
другое что-то. Только что? — Забыла...

(«Другое»)

Что это — «другое»? Может быть, талант?

Но талант Ахмадулиной вроде бы остался при ней. Все так же безошибочно и точно ее голос «сразу берет одно единственно верное из бесчисленности не совсем верных фа и тянет его ровно одну четверть секунды, ни на одну тысячную не больше и не меньше...»

Так, может быть, толстовское определение таланта, принятое нами, нуждается в коррективах?

Трудно сказать, по этой ли причине Толстой не включил свое рассуждение о таланте в окончательный текст романа, оставив его в черновых редакциях и вариантах. Может быть, у него были на этот счет какие-то другие соображения. Но, как бы то ни было, в «Анне Карениной» слово «талант» употребляется уже совсем в ином значении (эту цитату я вынес в эпиграф ко всей книге и все-таки повторю ее сейчас):

«Слово *талант*, под которым они разумели прирожденную, почти физическую способность, независимую от ума и сердца, и которым они хотели называть все, что переживаемо было художником, особенно часто встречалось в их разговоре, так как оно им было необходимо, для того чтобы называть то, о чем они не имели никакого представления, но хотели говорить».

Прежнее свое понимание таланта Толстой отдал тем, кто ничего не смыслит в искусстве, но хочет о нем говорить.

Впрочем, Толстой не отрекается от прежних своих представлений. Он лишь уточняет их. «Прирожденная, почти физическая способность, независимая от ума и сердца» — вовсе не фикция. Она существует. Но это — не талант. В лучшем случае она — лишь одно из слагаемых таланта. Ставшая самоценной, эта прирожденная способность грозит выродиться в бессмысленную и пустую привычку.

Такое происходит, когда что-то непоправимое случается с душой поэта. Ведь стихи — это и есть душа: «Душа в заветной лире...» Что же касается «привычки ставить слово после слова», то она — лишь имитация духовной жизни.

На этот счет исчерпывающе высказался все тот же Толстой:

«Нельзя запретить человеку сделать себе большую куклу из воска и целовать ее. Но если б этот человек с куклой пришел и сел пред влюбленным и принялся бы ласкать свою куклу, как влюбленный ласкает ту, которую он любит, то влюбленному было бы неприятно. Такое же неприятное чувство испытывал Михайлов при виде живописи Вронского; ему было и смешно, и досадно, и жалко, и оскорбительно».

*Вотный раб
своей свободе*

Руки разные на белом свете,
И у всех различные названия,
У меня — рука как у медведя,
А у вас предмет для целованья.

Но своей руки не обменяю
На такую, как у Вас, — красивую.
И своей судьбы не променяю
На такую, как у Вас, — счастливую!

Николай Глазков, «Руки»

Помню, Маршак со вздохом сказал одному поэту:

— Наше с вами несчастье, голубчик, что мы — люди способные.

Он не кокетничал и не лицемерил. Он всерьез полагал (и не без некоторых к тому оснований), что быть способным, то есть обладать прирожденной, почти физической, «независимой от ума и сердца», способностью слагать стихи, — вовсе не такое уж благо. В особенности для поэта.

Николай Глазков был человек способный. Об этом свидетельствуют хотя бы его акrostихи, которые он сочинял легко, чуть ли не экспромтом. В последней (посмертной) его книге по меньшей мере дюжина таких свидетельств его стихотворческой удали и силы. Они выделены в самостоятельный раздел, и есть среди них даже акrostих-сонет.

Хороши ли эти стихи?

Если судить поэта судом, им самим над собою признанным, — нет, нехороши!

Сам Глазков сформулировал такой критерий «качества»:

Что такое стихи хорошие?
Те, которые непохожие.
Что такое стихи плохие?
Те, которые никакие.

Вот этим критерием и будем руководствоваться.

Южносахалинская тайга
Разрослась по сопкам и ущелью —
И печаль познала и веселье
Южносахалинская тайга.

Поезда не ведают безделья,
А над ними падают снега.
Называясь иногда метелью,
Кружится свирепая пурга.

Радуют от снега загражденья,
А вокруг веселые растенья,
Тронутые зимней сединой.

Осень золотая отступила,
В чаще леса грустно и уныло
Улюлюкнет ветер ледяной.

И по части содержания, и по части формы тут все в порядке. Нарисована картина. Неплохо нарисована. Рифмы, размер, «склад и лад» — это все есть. А начальные буквы строк, из которых состоит двенадцатистишие, складываются в посвящение: ЮРИЮ ПАНКРАТОВУ.

При всем при том стихи эти, по меткому слову самого Глазкова, — н и к а к и е.

Они вполне профессиональны, и литконсультант, разбирая их, вероятно, отметил бы даже какие-то поэтические (а не только формальные) их достоинства. Скажем, строчку: «Улюлюкнет ветер ледяной».

Но для того, чтобы сочинить такое стихотворение, не надо быть Глазковым. Такое может сочинить любой грамотный версификатор.

А вот такое мог сочинить только Глазков. Только он, и никто другой:

Ощущаю мир во всем величии.
Обобщаю даже пустяки.
Как поэты, полон безразличия
Ко всему тому, что не стихи.

Лез всю жизнь в богатыри да в гении,
Небывалые стихи творя.
Я без бочки Диогена диогеннее:
Сам себя нашел без фонаря.

Знаю: души всех людей в ушибах,
Не хватает хлеба и вина.
Даже я отрекся от ошибок —
Вот какие иныче времена.

Знаю я, что ничего нет должного...
Что стихи? В стихах одни слова.
Мне бы кисть великого художника:
Карточки тогда бы рисовал...

Или даже — т а к о е:

И неприятности любви
В лесу забавны и милы:
Ее кусали муравьи,
Меня кусали комары.

Это стихи, написанные в разное время, по разным поводам. В одном случае поводом для стихотворения было событие всемирно-исторического масштаба, великая народная трагедия — война. В другом — повод сугубо интимный, даже мелкий.

Что общего может быть между стихами, рожденными столь различными обстоятельствами?

Казалось бы, решительно ничего.

Но общее есть. Общее в них то, что в каждом из этих стихотворений начисто отсутствует какая бы то ни было, хоть минимальная зависимость поэта от каких бы то ни

было иных побуждений, помимо потребности выразить то, что он хотел выразить.

Превыше всего на свете ценит Глазков простодушную откровенность, непринужденность, полное отсутствие не только что лицемерия или ханжества, но даже такой, в общем простительной формы зависимости, как зависимость от некоторых общепринятых условностей:

«Аз тебе хоцю!» — писал писалом
На берёсте грамотный мужик.
Был, наверно, откровенным малым
И в любви желанного достиг.

Так непринужденно, откровенно
И нелицемерно хорошо
На берёсте до него, наверно,
Милой не писал никто еще!

Это удивительно похвально,
Что сумел он грамоту постичь
И сказать так просто, гениально,
Чтоб в любви желанного достичь:
— Аз тебе хоцю! . . . —
Здесь взлет отваги,
Честное влечение души. . .

Мой коллега-лирик, на бумаге
Попытайся лучше напиши!

Поистине такой совет легче дать, чем исполнить. Легко было ему, этому едва постигшему грамоту новгородскому мужику, быть таким простодушно-естественным! А современному поэту, пишущему не на бересте, а на бумаге, да еще помышляющему о ротационных машинах, обращающему не к одному-единственному корреспонденту (женщине, любви которой он домогается), а к читателю, — ему разве под силу такое! О таких пустяках, как зависимость от мнений и вкусов редактора я уж и не говорю. Помимо этих, внешних, форм зависимости хватает и других: скажем, зависимость от груза литературных приемов и традиций, от моды, от общепринятых норм и правил «хорошего тона», наконец.

Не то что написать лучше, чем сделал это безымянный новгородец, но даже просто достичь того, чего с такой легкостью достиг он, для современника нашего, да еще сделавшего писание своей профессией, — немислимо. Невозможно.

Но Глазков сумел справиться с этой, казалось бы, недостижимой задачей. Он написал примерно на ту же

тому, может быть, и не лучше того неведомого новгородца, но во всяком случае не хуже. По крайней мере так же безыскусственно и откровенно:

Ни одной я женщины не имел
И не ведал, когда найду.
Это было на озере Селигер
В 35-м году.

Тиховодная гладь, байдарка и прочее,
Впрочем, молодость хуже, чем старость,
А была очень умная лунная ночь,
Но дураку досталась.

Эта ночь сочетала прохладу и зной,
Тишь, безлюдье, в байдарочном ложе я,
И чудесная девушка вместе со мной,
Изумительная, хорошая.

А вокруг никого, кто б меня был сильнее,
Кто бы девушку мог увести,
И я знал, что очень нравился ей,
Потому что умел грести.

А грести очень я хорошо умел,
Но не ведал, что счастье так просто.
А весло ощутило песчаную мель
И необитаемый остров.

Это ночь не моя, это ночь его,
Того острова, где был привал.
А вокруг никого, а я ничего,
Даже и не поцеловал.

А такие хорошие звезды висят,
Вместе с девушкой на берегу я,
Мне хотелось облапшить ее и взять,
Незабвенную, дорогую.

Мне бы лучше не видеть ночью ее,
А ходить одному по болотам,
А вокруг никого, а я ничего —
Вот каким я был идиотом.

Лев Толстой в письме к Леониду Андрееву, на которое я уже ссылался, перечисляя разные неподлинные «побуждения для писательства», мешающие художнику быть самим собой (например, тщеславные и, как он говорит, «отвратительные денежные»), настойчиво выделяет стремление литератора «быть особенным, оригинальным, удивить, поразить читателя».

Процитированные стихи Глазкова — это как раз те стихи, «которые непохожие». Но желанья быть особен-

ным, оригинальным, поразить, удивить читателя — этого ненавистного Толстому, но, увы, и по сей день свойственного многим поэтам желания — в них нету и в помине. Особенность, непохожесть на что бы то ни было и кого бы то ни было возникает у Глазкова произвольно, как естественный результат простого желания поэта сказать то, что ему хочется, и так, как ему хочется.

Один философ как-то не без язвительности заметил, что поэты нарочно мутят свою воду, чтобы она казалась глубокой.

К Глазкову это не относится ни в малейшей степени. Он не то что не мутит «свою воду», но, напротив, старается сделать ее как можно более прозрачной. Он всегда стремится идти прямо на предмет. Графичность его мышления напоминает детский рисунок:

Петр Первый с огромной силой
Россию двигал вперед.
Булавин любил в России
Ее угнетенный народ.

Петр Первый вел Родину к славе.
Бил шведов. Гремело ура!
Кондратий Булавин возглавил
Восстание против Петра.

Но ломит солому сила,
И, видимо, потому
Поспешно подавлено было
Восстание на Дону.

Гремела победой Полтава,
Шел в море российский флот.
Могучая крепла держава,
Которую строил Петр.

Петр Первый прекрасен и славен,
И подвиг его велик;
Прекрасен и славен Булавин.
И я стою за двоих!

В те времена, когда было написано это стихотворение, тема его была жгуче актуальна. Не зря ей отдали дань многие современники Глазкова: Ярослав Смеляков («Петр и Алексей»), Давид Самойлов («Иван и холоп»).

Смеляков в своем знаменитом стихотворении создал сложный психологический портрет самодержца.

Это все-таки в нем до муки,
через чресла моей жены,
и усмешка моя, и руки
неумело повторены, —

думает у него Петр о своем слабостном наследнике. И сложность психологической коллизии, словно в зеркале, отражена в сложном образном строе стиха.

Но смысл стихотворения при всем при том сугубо однозначен. Безоговорочно и категорично Смеляков «стоит за Петра».

У Глазкова, при всей нарочитой упрощенности и даже инфантильности решения этой сложной темы, извечная трагическая антиномия истории не снята и не смазана. Напротив, она обнажена.

Как видим, стилистический инфантилизм вовсе не всегда чреват упрощенно примитивным пониманием сложных явлений жизни. Точно так же, как подчеркнутый психологизм и изощренная метафоричность далеко не всегда свидетельствуют о глубине и сложности мышления художника.

Юрий Олеша где-то вычитал, что от искусства для вечности остается только метафора. Эта мысль поразила его в самое сердце. Он возвращался к ней многократно. Ему очень хотелось поверить, что собака зарыта именно тут. «Мне приятно думать, — откровенно признавался он, — что я делаю кое-что, что могло бы остаться для вечности. . . Я твердо знаю, что у меня есть дар называть вещи по-иному».

Почти теми же словами говорил об этом Валентин Катаев.

«Может быть, метафоричность — это единственное, что есть ценного в литературе?» — полувопросил-полуутверждал он. Чаще всего он возвращался к этой мысли, говоря именно об Олеше, «о его оригинальном мышлении, о его совершенно невероятных метафорах, секрет которых ныне утрачен, как утрачен секрет химического состава неповторимых красок мастеров старинной итальянской живописи, и по сей день не потерявшей для нас своей свежести».

«Вероятно, здесь мы имеем дело, — предполагал он, — с физиологическим феноменом: особым устройством механизма запоминания в мозговых клетках, странным образом соединенного с механизмом ассоциативных связей».

Может быть, этот удивительный феномен, этот особый механизм ассоциативных связей, — может быть, он-то как раз и есть главное слагаемое того, что люди зовут талантом поэта?

Однако та таинственная ткань, которую Гейне называл «материей песни, ее веществом», далеко не всегда бывает соткана из метафор. Разве из них соткано прекрасное стихотворение Глазкова, в котором поэт вспоминает о лунной ночи на озере Селигер в 35-м году? Есть там, конечно, и метафоры: «в байдарочном ложе я», «звезды висят», «весло ощутило песчаную мель». Но, во-первых, их до крайности мало. А во-вторых, ей же богу, сравнение байдарки с ложем, а звезд с висящими на небе лампами (или свечами) недорого стоит.

Нет, стихотворение это «соткано» не из метафор. Оно «соткано» из душевного волнения, которым охвачен был поэт, вспоминая о той давней ночи. Из грустного сознания, как изменился, как «возмужал» он с той поры. Из сложного сплава разнородных, разноречивых чувств. (Тут и искреннее сожаление, и насмешка над собою — и собою прежним, и собою теперешним, — и, как ни странно это может показаться, гордое чувство удовлетворения, что он был именно таким, а не иным в ту давнюю ночь. Потому что, «возмужав», он не только приобрел, но и утратил нечто ценное: как говорил Маяковский, «приходит страшнейшая из амортизаций, амортизация сердца и души».) И все это сложное сочетание разноречивых душевных движений слилось в едином, коротком возгласе-вздохе: «Вот каким я был идиотом».

Лирическое обаяние этого стихотворения в том, что поэт не боится быть самим собой, не стыдится своих чувств, какими бы «неприличными» они ни казались. Говоря проще, он не боится быть искренним.

Тут, впрочем, надо сказать и о другой весьма важной особенности художественного мышления Николая Глазкова. Сплошь и рядом он лукавит, притворяется. И вовсе не скрывает этого:

Я поэт или клоун?
Я серьезен иль нет?
Посмотреть если в корень,
Клоун тоже поэт...

Трудно в мире подлушном
Брать быка за рога,
Надо быть очень умным,
Чтоб сыграть дурака.

Но, в отличие от тех, кто, «валяя дурака», сохраняет маску невозмутимой серьезности, Глазков, наоборот,

только делает вид, что дурачится, в то время как на самом деле он — глубоко серьезен:

Струнлся дождь неутомимый
По головам и крышам,
Когда я с женщиной любимой
Из дома вышел. . .

И я сказал:
— Дождь! Не иди!
Ты видишь: я иду!
С любимой я, а не один,
Имей ее в виду!

Поэта дождь послушался
И капать перестал,
Лишь ручейки да лужицы
Омыли тротуар.

Тогда любимая, смеясь,
Спросила вдруг:
— Какая связь
Между дождем и словом? —
И я хотел ответить ей,
Что я, поэт, сильнее дождей. . .
Но дождь закапал снова.

Казалось бы, шутка. Непритязательная и не слишком глубокая. Добродушная насмешка над наивной детской верой в то, что «поэт сильнее дождей».

На самом деле шутка эта горька. В ней — глубинная, неизбывная тоска по тем временам, когда

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.

И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

С виду такой невинный вопрос спутницы поэта:

— Какая связь
Между дождем и словом? —

выразил, в сущности, ту же коллизию, которую с такой поэтической мощью запечатлел в этом своем стихотворении Николай Гумилев:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелие от Иоанна
Сказано, что слово это Бог.

Мы ему поставили пределом
Скудные пределы естества,
И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Не сомневаюсь, что сопоставление это кое-кому покажется натяжкой, быть может даже кощунственной. Но Глазков, словно бы нарочно предупреждая сомнения такого рода, вновь вернулся к той же теме, на сей раз не «валяя дурака», а всерьез. И выразил ее если не с той же силой, что Гумилев, то, во всяком случае, с той же определенностью и страстью:

Слово — мир особый и иной,
Равнозначный названному им.
Если слово стало болтовней,
Это слово сделалось плохим.

Это слово пагубно стихам,
Это слово — дым, который сгнил.
Лучше бы его я не слышал,
Не читал, не знал, не говорил.

Слово становится болтовней, когда в основе творчества поэта лежат неподлинны, ложные стимулы.

Среди разнообразных форм зависимости художника от ложных стимулов творчества, о которых говорил Толстой, наиболее распространенная форма зависимости — это желание потрафить читателю.

Потребности читателя — порой сознательные, а порой и неосознанные — тоже могут быть весьма разнообразны. Вождения одной категории читателей складываются в знаменитую формулу мадам Мезальянсовой: «Сделайте нам красиво!» Другие, напротив, жаждут всякого рода откровенностей, грубостей, натурализмов и антиэстетизмов. Третьи хотят чего-нибудь позаковыристее, дабы, разгадав поэтическую метафору как некий ребус, тешиться своим умением ориентироваться в мутном поэтическом тумане. Есть, правда, и другие читатели, претензии которых звучат на первый взгляд более осмысленно и даже разумно. Скажем, так:

Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?

Как ветер, песнь его свободна,
Зато, как ветер, и бесплодна:
Какая польза нам от ней? . .
Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй. . .
Гнездятся клубом в нас пороки,
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.

Николай Глазков, как я уже говорил, был человек способный, и для него не составило бы большого труда с тою же легкостью, с какой он сочинял свои стихотворные посвящения друзьям-приятелям, а то и просто случайным знакомым, срифмовать что-нибудь в духе этих, между нами говоря, довольно скромных требований. Вместо странноватых рассуждений о том, что он «Диогена диогеннее» и «сам себя нашел без фонаря», сочинить что-нибудь более осмысленное и полезное. Ну, хотя бы в таком роде:

Товарищи люди,
Будьте культурны!
На пол не плюйте,
А плюйте в урны.

А вместо скромных стишков о неприятностях любви в лесу — что-нибудь назидательное в духе известных поучений:

Любовью дорожить умейте,
С годами дорожить вдвойне. . .
И т. п.

Почему же он этого не делал?

Простой вопрос этот он сам задавал себе неоднократно. Соблазны такого рода то и дело возникали в его воображении. Но ответ неизменно был один и тот же:

— Не считаясь с тем, что говорят,
Ты нуждаешься в насущном хлебе.
Хочешь — и не будет звезд на небе.
Дам тебе за это миллиард.

Все откроются перед тобой пути,
И тебя признает вся страна.

— Отойди
От меня, сатана.

Этот диалог поэта с дьяволом (стихотворение так прямо и называется: «Поэт и дьявол»), по правде говоря, сперва озадачивает. То, что поэт, отчаянно нуждающийся в насущном хлебе, отказывается даже и за миллиард отступить от своих художественных прихотей, — это нас в конце концов не слишком удивляет. Другое дело — всенародное признание. Какой поэт не хочет признания, да еще не какой-нибудь там кучки избранных ценителей, а всей страны.

Были, конечно (в прежние времена), и такие чудачки, откровенно пренебрегавшие признанием народа:

Люблю людей, люблю природу,
Но не люблю ходить гулять,
И твердо знаю, что народу
Моих творений не понять.

(В. Ходасевич)

Но Глазков — не из их числа. Он признанием народа пренебрегать отнюдь не склонен. Просто он убежден, что этого самого признания можно достичь лишь одним-единственным способом:

Рассчитывая на успех,
Желая отразить эпоху,
Поэт сложил стихи для всех.
Жена прочла, сказала: — Плохо!

Тогда одной своей жене
Поэт сложил стихи другие.
И оказалось: всей стране
Потребны именно такие.

Может быть, это шутка. Но в каждой шутке, как известно. . .

Впрочем, вот стихи, в которых та же мысль утверждается уже отнюдь не в шуточной форме:

Но если путь к иным победам
Я предпочту иным дорогам,
Тогда не буду я поэтом,
Тогда не буду я пророком.

Я обрету людей степенность,
Я принесу немало пользы,
Меня признает современность;
Но обо мне забудут после.

Все опять-таки было бы довольно просто, не таило бы в себе никаких загадок, если бы поэт пренебрегал

лишь соблазнительной возможностью «обрести степенность». В конце концов, что такое эта самая пресловутая степенность? Положение в обществе, социальный статус... То есть в конечном счете — те же материальные блага, только в несколько ином выражении. В лучшем случае — то, что Винер называет социальным и духовным престижем «жреца сообщения».

Куда удивительнее, что поэт столь же решительно и категорично отвергает другую открывающуюся перед ним, более благородную возможность: принести своим трудом «немало пользы».

Но тех, кто помнит стихотворение Пушкина, отрывок из которого мы только что прочли, это обстоятельство удивит не слишком. Пушкин об этой самой «пользе» отзывался еще пренебрежительнее.

Тебе бы пользы всё — на вес
Кумир ты ценншь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь, —

презрительно кидает у него поэт, обращаясь к все той же «толпе».

Поистине трудно было найти слово более ненавистное Пушкину, чем то, которое некогда было начертано на его памятнике: «Что прелестью живой стихов я был полезен». Заменяв вариант Жуковского на подлинный, пушкинский, восстановили истину и справедливость не только потому, что вместо «прелести живой стихов» пушкинскому «Памятнику» было возвращено священное для Пушкина слово «свобода», но еще и потому, что ушла, канула в небытие столь чуждая самому духу пушкинской философии искусства идея полезности. Надо ли говорить, что альтернативой этой самой «полезности» для Пушкина была не «беспольность», не создание каких-нибудь там красивых безделушек, а нечто совершенно иное: высокий и грозный дар пророчества.

Извлекать из пророческого дара поэта практическую, в фунтах и дюймах измеряемую пользу — это для Пушкина, пожалуй, было даже еще нестерпимее, чем осуждаемые поговоркой попытки скрипкой заколачивать гвозди.

Глазков и тут почти дословно совпадает с Пушкиным:

Тогда не буду я поэтом,
Тогда не буду я пророком.

Декларативность этих стихов может оттолкнуть иных ценителей, твердо уверенных, что лирическая поэзия должна служить выражением чувств, а не мыслей. В действительности, однако, потребность мыслить — такая же законная прерогатива поэта, как и потребность чувствовать. Ошибочно лишь представление, будто поэзия — это некий особый способ выражения мысли. На самом деле это — особый способ мышления. И дело тут не только в том, что поэтам часто приходят в голову такие мысли, какие могут прийти в голову только представителям этой особой человеческой породы. (Кому еще, кроме поэта, придет в голову заявить во всеуслышание: «Быть знаменитым некрасиво».)

«У мысли есть зенит, — заметил однажды Л. Толстой. — Иногда схватишь ее, когда она только что выступает, — тогда она не будет так сильна, ясна, как в зените; иногда — когда она уже миновала зенит и слабеет».

Так вот, поэт — это человек, которому, помимо всего прочего, чаще, чем кому другому, дано схватить и зафиксировать мысль, когда она «в зените».

Стихи как женщину берут,
Недели тратя на мгновенья;
Стих — это поэта труд,
Затраченный на вдохновенье.

Постоянный, каждодневный труд поэта — по мысли, заключенной в этом глазковском четверостишии, — нужен лишь как подготовка к тем нескольким мгновениям, которые, собственно, и составляют самую суть творчества. Главное совершается именно в эти мгновения. Поэтому-то лирическую поэзию и называют скорописью духа. А кто станет спорить с тем, что сфера мысли — такая же законная область человеческого духа, как и сфера чувств?

Но, возвращаясь к любимой мысли Глазкова, на которой он так упорно настаивает (о соблазнах, которым поэт не должен поддаваться), следует отметить, что она является для него не только предметом постоянных его размышлений, но и точкой приложения самых глубоких и мучительных душевных переживаний:

Ты побывал в огне, в воде
И в медных трубах, но
Майоров где, Кульчицкий где
Сегодня пьют вино?

Для них остановились дни
И солнца луч угас;
Но, если есть тот свет, они
Что думают о нас?

Они поэзию творят
В пемыслимой стране.
Они, наверно, говорят
Сегодня обо мне,

Что я остался в стороне
От жизненных побед...
Нет! Нужен я своей стране
Как гений и поэт!..

Я предавался пустякам,
Как будто графоман,
А вот сегодня по стихам
Не выполняю план.

Но я поэт, и я таков,
Что выполню свой долг:
Я сам рабочий у станков
И сам себе парторг!..

Стихотворение это примечательно тем, что поэт в нем судит себя самым страшным для себя судом. На роли прокуроров и судей приглашаются погибшие друзья — Николай Майоров и Михаил Кульчицкий. И именно они предъявляют ему свой суровый счет, обвиняют его в том, что в грозный час войны он «остался в стороне от жизненных побед». Но даже за ними, заплатившими кровью за право судить его, он не признает этого права. Вернее, даже перед ними он готов отстаивать свою правоту, свой собственный способ служения стране и народу.

Он подчеркнуто, демонстративно уравнивает себя с теми, кто вынес все тяготы фронтовой жизни:

Пусть ложная скромность сказать не велит,
Мы всё говорить вольны.
Я не был на фронте, но я инвалид
Отечественной войны.

Печальнее мне не придумать итога...
Что толку, что стал я умней?
За эти три года моя дорога
В тупик зашла и на мель.

Но мель не мель, и тупик не тупик,
И есть для меня места,
И голову не размозжу о бык
Какого-нибудь моста.

И сколько бы ни было всех тех рап,
Дороги мои верны...
Я не был на фронте, но я ветеран
Отечественной войны!

Твердое убеждение, что он нужен своей стране «как гений и поэт», никогда не оставляло Глазкова. Слова «гений», «гениальность», отнесенные к себе, мелькают в его стихах постоянно:

Не хвалю я себя,
Просто сам в себя верю:
Откровенность любя,
Не терплю лицемерья...

Согласиться я рад
Даже с первого раза,
Что историю творят
Не герои, а массы.

Но в искусстве царит
До сих пор необычность
И искусство творит
Гениальная личность.

Как великий поэт
Современной эпохи
Я собою воспет,
Хоть дела мои плохи...

Тут, положим, еще ощущается легкий привкус самоиронии. Но во многих стихах Глазкова видно, что мысль о собственной гениальности волнует его всерьез:

Отдаюсь борьбе течений,
Что идет в течение лет.
Гений я или не гений?
Все равно мне это? Нет!

Тут уж нет ни самоиронии, ни эпатажа. Тут всё всерьез. Нескромно? Что поделаешь! Только нищий скромн, говорил Маркс, повторяя любимое изречение Гёте.

Эта *нескромность*, этот яростный пафос самоутверждения роднит Глазкова с Маяковским. Тот тоже, как известно, любил настаивать на своем величии, не стеснялся поминать свою гениальность.

Но есть у Глазкова в этом его пафосе самоутверждения одна черта, не только отличающая его от Маяковского, но делающая его в некотором смысле прямым его антиподом.

Нет нужды доказывать, что Маяковский заблуждался, утверждая, что «для таких работ годна и тля». На самом деле для тех «работ», о которых он говорил, нужны некоторые качества, которыми тля не обладает. Не только тонкий слух, благодаря которому можно услышать «дольней лозы прозябанье». И не только «вещие зеницы» и «жалю мудрыя змен». И даже не только «угль, пылающий огнем» вместо сердца. . . Помимо всех качеств, обозначаемых этими пушкинскими метафорами, производитель тех «работ», о которых с таким самоуничижением говорил Маяковский, должен обладать еще одним свойством, отличающим его от представителей других, «обыкновенных» профессий.

Это свойство — мужество.

Редкое упорство и редкое мужество необходимы поэту, ибо ему, первооткрывателю (а всякий истинный поэт — первооткрыватель!), то и дело приходится оказываться в положении того самого прапорщика, который убежден, что вся рота идет не в ногу и только он один шагает в ногу.

Даже Маяковский, у которого, казалось бы, не было, да и быть не могло такого чувства («Я счастлив, что я этой силы частица. . .»), даже он временами ощущал себя этим злосчастливым прапорщиком:

Может,
критики
знают лучше.
Может,
их
и слушать надо.
Но кому я, к черту, попутчик!
Ни души
не шагает
рядом.

Глазков этим «прапорщиком» ощущает себя постоянно.

Эту свою особенность он осознает не как минутную слабость, а как некое постоянное свойство души, как свою органическую природу. И именно эту вот самую способность «шагать в ногу» он рассматривает как главное свое достоинство:

Мне, пожалуй, и не легко,
Но я не мыслю, как раб.
Я больше всего похож на линкор,
На линейный корабль.

Пока еще бури нет роковой,
Эсминцы волнению в такт
Качаются. Если сделать рукой,
То будет примерно — так.

Какой-нибудь ялик безумно кружим
От обыкновенной волны,
И только линкор стоит недвижим,
Поскольку ему хоть бы хны.

Но если буря поставит рекорд,
Хотя не в рекордах счастье,
Тогда раскачивается и линкор.
И станет линкор качаться.

Вдруг все закончится в мире волн,
И скажешь, что в море их нет,
Однако будет качаться линкор,
Хоть море надолго стихнет.

И не побежит ни одна волна
В тот самый штиль после шторма.
Какой-нибудь ялик, как статуя на
Крыше большого дома.

И будет очень заметно, как
Эсминцы качаться кончают.
Однако буре минувшей в такт
Линкор все равно качает.

И в этот самый текущий момент,
Когда успокоится море,
Какой-нибудь ялик-интеллигент
Заговорит о линкоре.

И скажет ялик: каждый из нас,
Когда было нужно, падал.
Да здравствует, скажет, советская власть,
А линкор — мракобес, консерватор.

Он, конечно, гордится тем, что так разительно отличается от этих «яликов-интеллигентов». Но в то же время он отнюдь не склонен рассматривать это свое отличие от них как проявление какой-то личной доблести. Какая там доблесть! Он просто не может иначе, даже если бы и захотел:

Я стихи могу слагать
Про любовь и про вино.
Если вздумаю солгать,
Не удастся все равно.

При этом он вовсе не предполагает, что обладает своего рода монополией на правду. Больше того! Он готов

даже допустить, что прав не он, а те, кто не устает обвинять его в том, что он заблуждается:

...Но писатели не кассиры!
Не мешайте им ошибаться,
Потому что в ошибках сила!

Он не настаивает на своей правоте, но лишь отстаивает свое право быть самим собой:

Никого не надо эпатировать,
Пишите так, как будто для себя.
И неважно, будут аплодировать
Или от негодованья завопят.

И, наконец, самое поразительное: он убежден, что «в ошибках сила», даже если речь идет всего-навсего об ошибках против общепринятых законов и правил стихосложения:

Ты пишешь очень много дряни:
Лишь полуфабрикат-руду,
Но ты прекрасен, несмотря ни
На какую ерунду.

В рубцах твоих стихов раненья,
Которые в огне атак.
А те, кто лучше и ровнее,
Писать не выучатся так.

У них стихи круглы и дуты,
Хоть и металл, а не руда,
И никакие институты
Им не помогут никогда.

Эти строки, обращенные к «Другу из Поэтограда», с равным основанием могут быть отнесены и к нему самому.

Итак, органическое неумение «солгать» распространяется Глазковым не только на содержание стихов. Изменить своему способу выражения мысли для истинного поэта так же невозможно, как и изменить самой мысли. (Собственно, иначе и быть не может: мы ведь уже условились, что поэзия — это особый способ мыслить, а не воплощать готовую мысль в слова.)

Говоря об оригинальности Глазкова, о непохожести его стихов на чьи-либо другие, я вовсе не собираюсь отрицать глубокую, кровную его связь с целой плеядой предшественников. С ранним Заболоцким, с Олейнико-

это не было просто игрой, просто словесным экспериментом:

— Молчи, семья, —
Сказала стая:
— В тебе семь Я,
Во мне до ста Я!
— До ста, да,
Да стадо!

При всей озорной полемичности этого коротенького стихотворения в нем с исчерпывающей ясностью выразилась самая суть мироощущения поэта: не множественностью индивидуальностей, причудливо уживающихся в единой душе поэта, надо тщеславиться, а неповторимостью, единственностью своего «я». А чем больше в тебе этих самых «я», тем ближе ты к стаду. Или к стае. (Право, неизвестно еще, что хуже!)

Конечно, в этом шуточном стихотворении тоже выразился Глазков. Конечно, в нем тоже выплеснулась, отразилась его индивидуальность. На нем — рабочее клеймо поэта, которое ни с чьим другим не спутаешь. Но, что ни говори, стихотворение это рукотворно. И этим оно разительно отличается от тех стихов Глазкова, которые не спутаешь ни с чьими другими, потому что на них отпечатался узор его папиллярных линий. (Тот самый узор, на неповторимой индивидуальности которого основана дактилоскопия.)

Именно этим узором Глазков сразу заставляет вспомнить Хлебникова. Вот несколько примеров, почти наугад взятых мною из разных книг Глазкова:

Луна на дереве висела,
Ей было весело висеть;
Она, как рыба, там блстела,
И было дерево как сеть!

Дождь лился и стекал по стеклам,
Куда ему угодно;
Но женщина под ливнем мокла
Довольно неохотно...

Я лез на дерево судьбы
По веткам мыслей и поступков...

Потом война была убита
И труп ее валялся в мире...

Юрий Олеша в своих заметках об Александре Грине обронил: «Иногда говорят, что творчество Грина пред-

ставляет собой подражание Эдгару По, Амбруазу Бирсу. Как можно подражать выдумке? Ведь надо же выдумать! Он не подражает им, он им равен, он так же уникален, как они».

Такая высокая оценка Грина, пожалуй, содержит в себе преувеличение. Но в одном Олеша прав. Есть явления, которым подражать невозможно.

Глазков не подражает Хлебникову. Он так же неповторим, так же уникален, как Хлебников. Если воспользоваться им самим изобретенным антонимом, он творитель, а не вторитель. (Кстати, сам неологизм этот тому порукой, он ничуть не уступает знаменитым хлебниковским противопоставлениям: изобретателей — приобретателям и «творян» — дворянам.)

Сходство Глазкова с Хлебниковым не имеет ничего общего с похожестью актера, удачно загримировавшегося и талантливо перенявшего жесты и мимику человека, которого ему предстояло сыграть. Глазкова нельзя даже назвать учеником Хлебникова. Он похож на Хлебникова просто потому, что таким уродился. Такое сходство дается лишь кровным родством.

Впрочем, есть у Глазкова одна особенность, которая резко отличает его от всех его предшественников, начиная с Хлебникова и Маяковского и кончая Олейниковым и Заболоцким.

Поэтический дар его по самой природе своей эпиграмматичен. Я имею в виду не особое его пристрастие к той легкой «кавалерии острот», о которой говорил Маяковский, хотя и этому пристрастию он тоже отдал щедрую дань.

Речь о другом.

Разные русские поэты оказались в разной степени чувствительны к той ломке стиховых форм, которой характеризуется русская поэзия начала нашего века. Но одно так или иначе коснулось всех: вторжение в стихию стиха нового синтаксиса, живых форм речи. Синтаксис старого русского стиха был скован границами строфы, чаще всего — четверостишия. Вот эта граница и оказалась нарушенной — высоким косноязычием Хлебникова, ритмами Маяковского, длинным дыханием Пастернака, цветаевскими «переносами».

Глазков, не сохранив (в отличие от более «консервативных» своих современников) приверженность классическому стиху, сохранил эту границу. И синтаксическая, и логическая, и эмоциональная, и музыкальная фраза у

него, как правило, замыкается рамками четверостишия. Четверостишие у Глазкова даже в большом лирическом стихотворении, даже в поэме обнаруживает тенденцию к самостоятельному существованию. Знаменитый его «Поэтоград» словно бы сам собой распадается на такие «осколки»-четверостишия. Но каждый «осколок» при этом сохраняет некую внутреннюю завершенность, при желании может рассматриваться как самостоятельное произведение, как законченная и цельная лирическая эпиграмма:

Я на мирзираю из-под столика.
Век двадцатый — век необычайный.
Чем столетье лучше для историка,
Тем для современника печальней!

Многие из этих осколков-четверостиший сразу зажили самостоятельной жизнью, повторялись, переходили из уст в уста:

Я сам себе корежил жизнь,
Валяя дурака;
От моря лжи до поля ржи
Дорога далека.

Иные из них оказались в полном смысле этого слова пророческими. Например, вот это, сочиненное в октябре 1941 года:

Может быть, он того и не хочет,
Может быть, он к тому не готов,
Но мне кажется, что обязательно кончит
Самоубийством Гитлер Адольф.

Чеканность поэтической мысли у Глазкова обладает такой резкой определенностью, что порой даже какое-нибудь незарифмованное двестишье, оторвавшееся от предшествующих строк, живет в памяти как нечто цельное, законченное:

Тяжела ты, шапка Мономаха!
Без тебя, однако, тяжелей...

Или:

И пятилетний план войны
Был выполнен в четыре года...

На примере Заболоцкого мы уже видели, а теперь на примере Глазкова еще раз можем убедиться, что для

истинного поэта необходимость отказаться от формы выражения своих мыслей и чувств так же нестерпима, как необходимость отказаться от самой их сути, то есть от того, что мы привыкли называть содержанием поэтического произведения.

Что же это за «высокая страсть», что за странная, необъяснимая сила, из века в век заставляющая поэтов, как говорил Пушкин, «для звуков жизни не щадить»?

«Я очень занят писанием. И не могу оторваться», — сокрушенно признавался Лев Толстой в письме к Д. А. Хилкову от 8 июня 1899 года. И далее он так объяснял природу этого своего влечения:

«Думаю, что как природа наделила людей половыми инстинктами для того, чтобы род не прекратился, так она наделила таким же кажущимся бессмысленным и неудержимым инстинктом художественности некоторых людей, чтобы они делали произведения приятные и полезные другим людям. Видите, как это нескромно с моей стороны, но это единственное объяснение того странного явления, что не глупый старик в 70 лет может заниматься такими пустяками, как писание романа».

Слово «полезные», которое (вопреки Пушкину) употребил Толстой, не должно нас смущать. Толстой здесь не спорит с Пушкиным, противоречие это мнимое. Просто он имеет в виду иную «пользу» — не конкретную, практическую, сиюминутную, которую можно обратить в нечто материальное, а другую — более высокую и в конечном счете более нужную людям.

«В повседневной жизни мы так привыкли к явлению обратной связи, — замечает Н. Винер в своей книге «Я — математик», — что часто забываем о его роли в самых простых процессах. Если нам удастся стоять на ногах, то достигается это совсем иначе, чем в случае, например, статуи, так как для того, чтобы удержать в вертикальном положении самую устойчивую статую, ее нужно все же прикрепить к какому-то пьедесталу. Люди стоят потому, что они непрерывно сопротивляются тенденции упасть вперед или назад и умеют произвольно компенсировать эти тенденции с помощью мускульных усилий, отклоняющих тело в обратном направлении. Равновесие человеческого тела, так же как и другие виды равновесия, наблюдаемые в живых организмах, не является статическим, а достигается за счет непрерывно протекающих процессов, активно препятствующих любой тенденции, направленной на то, чтобы его нарушить. Таким образом, стоя на

месте или передвигаясь, мы непрерывно сражаемся с силами земного тяготения, а вся наша жизнь есть непрекращающаяся борьба со смертью».

Последняя фраза этого рассуждения существенно меняет весь его смысл. Закон, сформулированный в начале («Люди стоят, потому что они непрерывно сопротивляются тенденции упасть»), оказывается, применим ко всей жизнедеятельности человеческого организма («вся наша жизнь есть непрерывная борьба со смертью»). Оказывается, не только сохранение равновесия, но всякая жизнь вообще возможна лишь благодаря непрерывно протекающим в живом организме процессам, активно препятствующим тенденции, направленной на то, чтобы этот организм разрушить.

«Живой организм непрерывно увеличивает свою энтропию... и таким образом приближается к опасному состоянию максимальной энтропии, которое представляет собой смерть. Он может избежать этого состояния, то есть остаться живым, только путем постоянного извлечения из окружающей его среды отрицательной энтропии», — говорит Э. Шредингер в книге «Что такое жизнь с точки зрения физика».

Словосочетание «отрицательная энтропия» сам Шредингер называет несколько неуклюжим и предлагает вместо него пользоваться более простым и ясным понятием: упорядоченность.

Таким образом, живой организм может продолжать оставаться живым только путем постоянного, непрерывного извлечения упорядоченности из окружающей среды.

По правде говоря, слово «упорядоченность» тоже не слишком удачно. Не знаю, как на языке оригинала, но в русском его варианте оно невольно ассоциируется с представлением о мертвом порядке симметрии, о ранжире. Но Шредингер вкладывает в это слово совершенно иной смысл. Недаром он походя замечает, что в картине Рембрандта степень упорядоченности неизмеримо выше, чем в рисунке на обоях.

Уже в этом лаконичном замечании содержится намек на то, что закон, о котором говорит Шредингер, может быть распространен и на сферу духовной жизни человека.

Жизнь человеческого духа ведь тоже есть не что иное, как непрерывное сопротивление тенденции «упасть». В процессе своего духовного существования человечество

выработало своеобразный инстинкт, властно побуждающий индивидуума активно противостоять духовной энтропии, постоянно извлекая упорядоченность из окружающей среды.

У Бунина есть маленький рассказ о Бернаре, старом французском моряке, спутнике Мопассана.

Перед смертью Бернар сказал: «Думаю, что я был хороший моряк».

Слова эти поразили Бунина. Во всяком случае, весь его рассказ — именно об этих словах. Бунин несколько раз возвращается к ним и в самом конце рассказа, уже в третий раз повторив их, размышляет:

«... что хотел он выразить этими словами? Радость сознания, что он, живя на земле, приносил пользу ближнему, будучи хорошим моряком? Нет: то, что бог каждому из нас дает вместе с жизнью тот или иной талант и возлагает на нас священный долг не зарывать его в землю. Зачем, почему? Мы этого не знаем. Но мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл...»

— В море все заботило Бернара, писал Мопассан: чистоту на яхте он соблюдал до того, что не терпел даже капли воды на какой-нибудь медной части...

Да какая польза ближнему могла быть в том, что Бернар сейчас же стирал эту каплю? А вот он стирал ее. Зачем? Почему?..»

Бунин даже не пытается ответить на этот вопрос, удовлетворившись иронической шпилькой по адресу тех, кто в основе всякой человеческой деятельности видит побуждения сугубо утилитарные, пусть даже бескорыстные («польза ближнему»).

Твердо зная, что чисто утилитарные побуждения тут ни при чем, Бунин отказывается как-то объяснить этот загадочный стимул. Вернее, он дает понять, что объяснить его можно только иррационально: «Но ведь и сам бог любит, чтобы все было «хорошо». Он сам радовался, видя, что творения сего «весьма хороши».

Итак, вот оно, единственное объяснение странных, не продиктованных прямой целесообразностью поступков старика Бернара: стремление к упорядоченности, к тому, чтобы все было «хорошо», изначально присуще человеку, оно «вложено» в него «божественным умыслом». Или, как сказали бы мы сейчас, запрограммировано.

Но для чего запрограммировано? Природа, как мы знаем, ничего не делает зря.

Вот мы, наконец, и подошли к самой сути дела.

Инстинкт, побуждавший Бернара всякий раз стирать с медных поручней каждую каплю воды, это инстинкт духовного самосохранения, инстинкт самосохранения личности.

Не только тело, но и душа человека должна постоянно извлекать упорядоченность из окружающей ее среды, иначе она приблизится к опасному состоянию максимальной энтропии, имя которой — духовная смерть. («Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь!», как сказал Заболоцкий.)

Само собой, в сфере духовной жизни человека процесс извлечения упорядоченности из окружающей среды не только бессознателен, не только инстинктивен. Но, не будь он в значительной мере инстинктивным, человек погиб бы духовно, так же как он погиб бы физически, если бы ему приходилось, не полагаясь на обратную связь, всякий раз сознательно решать: «Сейчас мне следует выделить столько-то азотистых веществ и ввести в свой организм столько-то углеводов».

Человек ест и пьет не потому, что он постоянно помнит о необходимости поддерживать жизнедеятельность своего организма, но потому, что его начинают мучить голод и жажда. Вот так же и Бернар стирал с медных поручней каплю воды не потому, что он помнил о необходимости извлекать упорядоченность из окружающей среды, дабы не погибнуть духовно, но потому, что ему непроизвольно, инстинктивно хотелось, чтобы «все было хорошо».

Человек — странное существо. Он совершает множество поступков, не укладывающихся в разумные рамки целесообразности (не говоря уже о поступках, идущих ему во вред).

Но из всех человеческих существ поэт, пожалуй, самое странное. Его деятельность как будто еще менее «разумна», она еще менее укладывается в рамки здравого смысла.

«И звуков, и смятенья полн», как говорит Пушкин, поэт погружен в себя, он занят собою.

Что же так властно побуждает его к этому странному занятию? И почему это его погружение в себя в конечном счете так важно для человечества?

«Книга, — отвечает на этот вопрос Борис Пастернак, — есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего.

Токование — забота природы о сохранении пернатых, ее вешний звон в ушах. Книга — как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся.

Без нее духовный род не имел бы продолжения. Он перевелся бы. Ее не было у обезьян»¹.

Силу, побуждающую каждое человеческое существо стремиться к упорядоченности, к тому, чтобы все было «хорошо», как мы уже говорили, можно назвать инстинктом духовного самосохранения.

В таком случае силу, побуждающую поэта к его странной деятельности, я бы, следуя за Львом Толстым и Пастернаком, назвал инстинктом продолжения духовного рода.

Этот инстинкт связан с инстинктом духовного самосохранения. Но он в то же время существенно от него отличается, ибо по самой своей сути предполагает прочную связь поэта с будущим.

Что ценит истинный поэт превыше всего?

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

Какой из видов самопожертвования представляется ему наивысшим?

...Умри, мой стих,
умри, как рядовой...

Какая перспектива страшит его больше всего на свете?

Меня признаёт современность;
Но обо мне забудут после.

Этот инстинкт продолжения духовного рода, владеющий душой поэта, так же мощен и неистребим, как биологический инстинкт, побуждающий рыб совершать во время нереста тысячи километров гибельного пути.

Высокое нравственное назначение искусства состоит не в поучениях и прописях, которые время от времени изрекает художник, но именно в этой непреодолимой потребности художника извлекать из себя правду своей души, в его непобедимом стремлении, вопреки любым

¹ Пастернак Борис. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 110.

препятствиям, делать свое «странное», казалось бы, «никому не нужное» дело, и делать его — «хорошо».

Время от времени поэт выступает с теми или иными нравственными проповедями («Быть знаменитым некрасиво», «Никого не надо эпатировать...»). Но эти проповеди он обращает не столько к читателю, сколько к себе самому. И произносятся они, так сказать, в порядке самозащиты. Поэт тем самым как бы говорит людям: дайте мне делать мое дело, не заставляйте тратить себя на пустяки, дайте исполнить главное мое предназначение.

Поэт — это, вообще говоря, человек, для которого стремление выразить себя есть единственное условие его существования. Иначе говоря, поэт — это инструмент, посредством которого человечество осознает себя...

... Вот как много слов пришлось мне потратить, чтобы более или менее внятно выразить то, что я хотел.

Глазкову, чтобы выразить, в сущности, то же самое, понадобились всего четыре строки:

Все сметут, сведут на нет
Годы, бурные, как воды,
И останется поэт —
Вечный раб своей свободы!..

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	4
Чем глубже зачерпнуть	10
Десятая муза	57
Угль пылающий и кимвал бряцающий	94
Павел Савлович	133
Восставший из пепла	176
Семена, летящие на асфальт	257
Плоды изнурения	297
Двойной портрет	
1. Привычка ставить слово после слова	337
2. Вечный раб своей свободы	354

Бенедикт Михайлович Сарнов

ВРЕМЯ ТАЛАНТА

М., «Советский писатель», 1987 г. 384 стр.
План выпуска 1987 г. № 447
Редактор Л. Б. Воронин
Худож. редактор Ф. С. Меркуров
Техн. редактор Л. П. Полякова
Корректоры Л. Н. Морозова, А. В. Муравьева

ИБ № 5682

Сдано в набор 17.09.86. Подписано к печати 27.02.87. А 07015. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 20,16. Уч.-изд. л. 20,40. Тираж 15 000 экз. Заказ № 456. Цена 1 р. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, Красная ул., 1/3