



СИНТАКСИС

ПУБЛИЦИСТИКА

КРИТИКА

ПОЛЕМИКА

14

ПАРИЖ

1985

Журнал редактирует :

М. РОЗАНОВА

**The League of Supporters: В. Аксенов, Т. Венцлова,
Ю. Вишневская, И. Голомшток, А. Есенин-Вольпин,
Ю. Меклер, М. Окутюрье, В. Турчин, Е. Эткинд.**

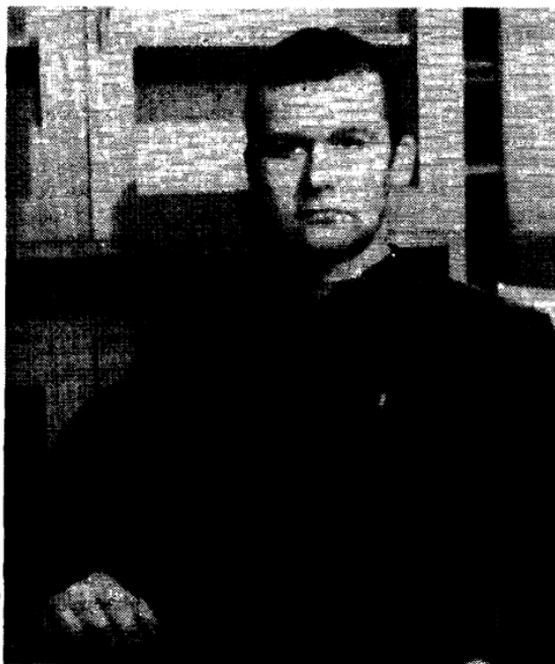
**Мнения авторов не всегда совпадают
с мнением редакции**

© SYNTAXIS 1985

Адрес редакции :

**8, rue Boris Vilde
92260 Fontenay aux Roses
FRANCE**

Г. Астра в потьминских лагерях. 1968 г.



ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО ГУНАРСА АСТРЫ

... В лагере от Гунара Астры я получил однажды драгоценный подарок. Это было так. В нашем бараке вдруг появился Гунар, гигант, с легким нзысканным стулом в вытянутой тяжелой руке. Стул он держал осторожно перед собою за одну ножку, словно бледно-желтый цветок, и поставил у моей койки, торжественно возгласив на всю секцию, что это не казенное, а лично его, Гунара, нмущество, которое переходит отныне в мое ндивидуальное пользование. Все, и я в том числе,

смотрели, как зачарованные, на редкостный здесь, интеллигентный, наподобие скрипки, предмет, что раньше и всегда в России носил титул "венского стула", а после, в борьбе с буржуазным Западом, был перевернут в "стул гнутый", да так и остался до сей поры — "гнутым". За царственным жестом Астры стояло, что собственным стулом я удостоен не просто по дружбе и душевной широте нашего великана, но в виде рабочего инструмента, как писатель, вместо письменного стола. Так и повелось. На стуле Гунара я писал вечерами, а летом сидел у барака перед запреткой, и тоже писал на коленях или читал.

В то время, когда я познакомился с Гунаром, он отсидел пятнадцатилетний срок, обвиненный в измене родине и в шпионаже. Дело было шито белыми нитками. Притом я не беру в расчет, что подлинной родиной Астры была свободная Латвия, а не Советский Союз. Судили его, в сущности, за взгляды, а не высказывания. Ничего криминальнее он не совершал. В качестве подлога для "измены" и "шпионажа" — послужили два факта. Во-первых, у Астры, специалиста по радиотехнике, при обыске изъяли радиодеталь ("шпионаж"). То ли сопротивление, то ли конденсатор, не имевшие, по удостоверению экспертов, никакой военной секретности. Но под давлением КГБ новая экспертиза кисло согласилась, что, в принципе, при некотором усилии, в известных обстоятельствах, подобная мелочь может иметь известный секретный интерес... Во-вторых, как "измену родине" инкриминировали реплику Астры. Будучи яхтсменом, как-то в открытом море он спросил у капитана команды: — "Интересно, далеко ли отсюда до берегов Швеции?". Невинное любопытство обернуло в попытку побега. В итоге — 15 лет строгого режима.

Для КГБ Гунар Астра — особая мишень. Прожив столько лет в неволе и в русском по преимуществу окружении, он естественно и просто несет в себе образец европейца. Это слышится в каждом слове его последнего выступления на суде, которое мы предлагаем вниманию читателей. Оно исполнено благородства и той спокойной сдержанности, на какую способны только очень стойкие и мужественные люди. Это — сдержанность человека, сознающего реальную ценность своих прав и обязанностей — бы честным. На безответственном советском фоне такая честность режет глаза, и, мне кажется, у Астры, с его преданностью Латвии, своим национальным и демократическим убеждениям, она имеет прочные европейские корни. Поясню это одним примером, характеризующим Гунара.

В наше время лагерное начальство, ненавидя Астру за независящую позицию, тем не менее ставило его на самые сложные и тонкие станки: в этом случае за их сохранность и качество продукции можно было ручаться. Со всей этой техникой он справлялся безукоризненно. Иной раз другие зекки посмеивались над Астрой за то, что он так старательно работает на тех,

кто его морит в тюрьме. Но как-то, словно оправдываясь в чем-то, он мне поведал секрет своей высокой трудоспособности.

— Поймите, я честно работаю не для них, а для самого себя. Если я начну плохо работать, я перестану себя уважать. Я перестану быть человеком...

И я вновь подивился достоинству европейца и естественности тона, каким было сказано об этом достоинстве, состоящем, в частности, в том, чтобы работать хорошо и честно.

В его последнем слове на суде 1983 г. речь идет о трагедии народа, поставленного под угрозу национальной гибели. Имей это слово повсеместное распространение, оно было бы внятным каждой малой нации, попавшей под советский пресс. Но пойдем ли его мы, русские? Ведь мы так склонны себя обелять, валя все беды на чуждое нам, советское государство. В этой связи сошлюсь на давний лагерный спор — не с Гунаром, а с другим прибалтийским другом, чье имя я называть не хочу. Разговор, как водится, шел о русификации маленькой прибалтийской страны, наводненной заезжим грубым людом, безобразно себя выставлявшим на захваченной территории. В духе нынешних, модных в эмиграции идей, противопоставляющих понятия "русское" и "советское", я начал доказывать прибалту, что это не русские виноваты в его национальных несчастьях, а советское государство. Ведь не русский же народ в самом деле оккупировал Прибалтику, а советская власть. И не русский же народ лишил их независимости и организовал перекачку населения таким образом, что русские скоро станут национальным большинством в их уютной республике...

Он иронически спросил:

— А что, это советская государственная власть или коммунистическая партия предписывают русскому народу осквернять наши святыни и гадить, извините, на кладбище, на могильных плитах?..

Я кинулся его убеждать что русские люди иногда, в силу дикости и безбожного воспитания, способны испакостить и у себя в России, исторические плиты и памятники, не ведая, что творят...

Он посоветовал:

— Ну и убирайтесь к себе в Россию и делайте там, что угодно и сколько влезет. А мы не хотим. Мы русских не любим...

А почему, собственно, они должны любить русских, материализующих вторжение советской армады в их язык и традиции, в их города, и украшающих советский порядок первородным хамством? Только потому, что и нам несладко? Не лучше ли, в самом деле, уйти и не навязываться со своей любовью, со своей "всемирной отзывчивостью"?

И еще другая история всплыла у меня в памяти за Последним словом Астры. В лагере старые литовцы рассказывали, что во время войны, перед вторым вторжением советских

войск, в Литве поднялось даже своего рода движение за всеобщую эмиграцию. Предполагалось полностью переселить народ, с его крестьянским хозяйством и скарбом, на новую территорию, куда-то в Венесуэлу, где, по слухам, тогда продавалась дешевая земля. Утопическая эта затея, конечно, не удалась. Но сама по себе — как мечта, как сказка — она знаменательна. И представьте — осуществись она — и целая нация, как один человек, переехала бы на другой материк, и будущую Литву с ее прошлым, с ее культурой, свободой и верой, нужно было бы искать где-нибудь в Южной Америке!..

Разумеется, никакая эмиграция, пускай самая всеобщая, не решает национальных проблем, чрезвычайно остро поставленных на территориях Советской империи. Как нельзя, допустим, Россию вынести за пределы России. Польшу за пределы Польши. И Латвия жива не нашими стенаниями, а пока существуют такие люди, как Гунар.

Не одна Латвия, любые проявления свободы, доходящие до нас оттуда, из разных национальных источников, проявления духа, творчества и просто человеческой честности, становятся и нашим дыханием здесь, на Западе.

А. Синявский.

• • •

"А кто такой Ояр ВАЦИЕТИС?". Этот вопрос задал мне мой сокамерник вечером в первый день суда, когда я, вернувшись в 24-ю камеру, где содержат меня, прочитал в "Цине" извещение о смерти ВАЦИЕТИСА и поделился об этом с моим товарищем.

Ему 24 года. Он родился и вырос в Риге. Латыш?! Максимально усовершенствованный латыш. С этой страной его связывают только пограничники. Пограничники поймали его на Курземском побережье — на пути в Швецию. Это был 34-й такой случай за девять месяцев этого года у берегов Латвии.

Я родился в то время, когда детство было трудным, но насыщенным роковыми событиями. В это время я рос и учился анализировать, сопоставлять, сравнивать и делать соответствующие выводы.

Я родился достаточно рано, чтобы успеть обратить внимание на происходившее, но и достаточно поздно, чтобы прошли стороной, меня не задев, те впечатления и события, которые на мышлении и чувствах многих людей навсегда оставили отпечаток животного страха.

Я рано начал работать. Уже в возрасте 25-и лет я стал заместителем начальника крупнейшего цеха "ВЭФ"а, где работает около 2000 человек. Мое социальное происхождение подтверждает высказывание государственного обвинителя об отсутствии социальной базы в моих "преступлениях". Моя "социальная база" была "правильной".

Поэтому меня старались выдвигать, доверяли мне, и мне довелось познакомиться изнутри с аппаратом административно-идеологического управления. Меня старались вовлечь в коммунистическую партию, откровенно объяснив, что для дальнейшего продвижения надо мне сначала оформить политически.

Мне довелось бывать на совещаниях в кабинетах, где о людях и событиях говорили откровенно, называя вещи своими именами, заранее распределяя должности и выдвигая людей, которых потом как бы выбирали сами трудящиеся. "Вот этих пропустим через собрание... мастером пусть будет Бунте, это ничего, что он латышонок".

Мой цех и меня, как самых лучших, в 40-ю годовщину Петербургского вооруженного переворота торжественно наградили в театре оперы, но 50-ю годовщину я встречал не в столь торжественных условиях — в чекистских подвалах столицы Мордовской АССР, в Саранске.

Как указал мой защитник, я — человек латышский, я осмелюсь даже сказать — латыш. И не только рижанин, как в последнее время нас всех усиленно стараются перекрестить центральное советское радио, пресса и телевидение ("рижанин Балдерис" и т.п.).

Это не случайно и не все равно, что наш родной, красивый и богатый язык изгоняется из собраний, кабинетов, учреждений, с лозунгов, тем самым его все более обедняют и калечат.

Мне больно и унизительно видеть, что за светящимися буквами высоко на фасаде «Завод "Страуме"» или над крышами "ВЭФ"а и "РЭЗ"а скрывается одно единственное — русскость: указания, приказы, таблички с надписями, лозунги, язык, техническая документация — все это русское.

Мне больно и унизительно констатировать, что мой родной язык вынужден отступить в заповедники — в этнографический музей и на сцены некоторых театров, в сферу деятельности средств массовой информации, и даже здесь его постепенно, но настойчиво вытесняет великий русский язык.

Мне больно и унизительно констатировать, что подавляющее большинство русских, родившихся и воспитавшихся в Латвии, не учит и не хочет знать латышский язык, что для выпускника русской средней школы латышский язык служит предметом насмешек и презрения и никакой экзаменатор не требует знания этого языка от русского учащегося, в то время как для школьника-латыша знание русского языка обязательно.

Мне больно и унизительно от того, что эти самые латышские школьники свое неумение выразиться на родном языке компенсируют с помощью русских грязных ругательств.

Мне грустно от того, что латышским малышам вечернюю сказку приходится смотреть и слушать из Москвы, потому что Харийс МИСИНЬШ доступен им только по радио; что в детских садах с латышскими детьми не разучивают песен из золотого фонда латышского народного фольклора; что рижские бульвары Наменя и Аспазии, улицы Вальдемара и Вайдавас высокомерно переименованы в — Маяковского, Падомью, Горького, Еременко, Свердлова, Сергея Люлина и во множество иных; что разные названия главной рижской улицы точно и покорно отражают исторические повороты — Александра, Бривибас, Адольфа Гитлера, Ленина. Помнятся еще и другие названия — Альфред Розенберг-Ринг, Герман Геринг-Ринг, фон дер Гольц-Ринг и т.д.

Я исполняюсь печали и гнева, когда мне приходится констатировать, что слову "Латвия" отводится роль рекламы, декорации и косметического средства — швейная фирма "Латвия", сигареты "Латвия", мыло "Латвия" (Следует, однако, уточнить, что во всех этих случаях употребляется прописная буква "Л", это значит, что речь здесь идет не о XV или XVI, а о XX столетии.).

Я чувствую себя глубоко оскорбленным и униженным тогда, когда мне в общественных местах — в магазине, в учреждении, на транспорте, на улице, — повсюду на территории Латвии приходится встречаться с высокомерным шовинистическим отношением к моему языку: в лучшем случае услышишь "чево, чево? по-русски!", в худшем тот, к кому обращаешься, посмотрит на тебя, словно ты оконное стекло, и после этого можешь лицезреть его затылок.

Все упомянутое, а еще более не упомянутое в этой связи заставляет меня задать вопрос, какое основание имеет форму-

ла "с целью подрыва и ослабления Советской власти"? Каждому, кто не хочет выдать себя за слепого, ясно, что понятие советское обозначает явление по существу социальное. Все то, о чем я говорю и буду еще говорить, вытекает из явлений национальных по своей сути. Следует ли понимать терминологию, используемую следствием, государственным обвинителем и судом, как попытку доказать, что недвусмысленное, подавляющее и прогрессирующее доминирование русской нации является воплощением марксизма-ленинизма? Меня в этом убедить невозможно. Допускаю, однако, что государственные органы руководствуются формулой "советское – это русское" и слово советское используется как своего рода псевдоним понятия русское.

Большую часть своей жизни я провел среди русских граждан и русского языка как в заключении, так и на работе. Долголетний опыт подтверждает, что достаточно долгое доминирование русской нации приводит к последствиям, которые я проиллюстрирую некоторыми примерами:

1) В Мордовии мордвин стесняется пользоваться своим родным языком, старается выдать себя за русского.

2) Радио мордовской столицы Саранск передает каждое утро в течение тридцати минут известия на языках эрзя и мокша, все остальное время передает Москву.

3) В Мордовии лишь только в отдаленных деревнях имеются школы с мордовским языком обучения, и то только до четвертого класса.

4) В содержании статей газеты "Мокшень правда", издающейся в Саранске, знающий русский язык может свободно ориентироваться: большинство слов напечатано на жаргоне, культивируемом государством, где к русским словам прицеплены мокшанские окончания (как эрзя, так и мокша, являются финно-угорскими языками и поэтому совершенно чужды славянскому языку).

5) Процесс ассимиляции соседнего с нами белорусского народа достиг той стадии, когда белорусы не хотят признавать себя белорусами и слово беларус* приобрело пренебрежительное и уничижительное значение.

* По-белорусски (Прим. пер.)

6) В бывшей столице Украины Харькове из двух существовавших украинских школ одну недавно закрыли, а одна едва влачит свое существование — учителя вербуют учеников, родители, желая лучшего своим детям, не хотят, чтобы они учились в украинских школах.

Я упомянул здесь всего лишь несколько мне точно известных и поддающихся проверке фактов из огромной массы фактов, которые образуют исторически новую общность людей — советский народ.

Нас всех систематически и неуклонно приучают к тому, что совершенно естественно писать, говорить, петь и думать (по-русски). Цитирую несколько фигурирующих в наших средствах массовой информации понятий: русский лес, русский лен, русская красавица, русская зима, русская техника, русская лошадь, русская Атлантида, русские узоры, русский солдат свою верную службу несет, русская одиссея, русская удаль, русский задор, русское поле, русский простор и т.д. Может ли кто-либо себе представить, что в подобных комбинациях фигурировало бы слово "латышское"? Нет!

Это означает, что проделан очередной большой шаг в известном направлении.

РАЙНИС: культура всегда национальна.

В "Известиях" от 5.12.83 г. на 3-й странице русский поэт Анатолий ПРЕЛОВСКИЙ в стихотворении "Человек своего рода" заявляет:

...
ему не век,
а вечность подавай.
Он выбрал не тропинку,
а стезю.
Объял не часть
Вселенной он,
а — всю.

Сильно? Как видим, мировые аппетиты "тысячелетнего" посрамлены.

Зная интерес государственного обвинителя к поговоркам, позволю себе заметить, что "кто забирается высоко, тот низко падает". И еще, вывод неоспоримого знатока темы НАПОЛЕОНА БОНАПАРТА: "Все империи распадаются от несварения желудка".

Для чего я все это рассказываю? Для того, чтобы объяс-

нить, почему я сижу сегодня не в каком-нибудь совершенно мне доступном кресле технократа, а на скамье подсудимых. Меня сюда привели любовь и уважение к моему народу и насильственные мероприятия, направленные на унижение и оскудение души моего народа.

”Давно уж вода в колодцах правды горчит, с ложью смешана, не утоляет жажду”.

На 21 стр. обвинительного заключения написано: ”В 1981 г. АСТРА по месту своего проживания перефотографировал с целью распространения текст изданной за границей книги антисоветского содержания Агниса БАЛОДИСА ”Балтийские республики накануне Великой Отечественной войны” и изготовил фотонегативы текста этой книги”.

Остановлюсь на некоторых документах, которые буду цитировать частично по памяти, частично по московской газете ”Известия”.

1) В первом декрете Советской власти – ”Декрете о мире” – констатировалось, что всякие выборы в присутствии армии другой страны являются незаконными и результаты таких выборов не должны приниматься во внимание.

2) Латвийская Конституция, которую утвердил, но не отменил или изменил народ Латвии, предусматривает, что все вопросы государственной жизни решает Сейм, за исключением одного – вопроса об отказе от государственного суверенитета. Этот вопрос может быть решен только путем народного референдума.

3) В заключенном 11 августа 1920 г. Мирном договоре между Россией и Латвией сказано: ”...Ввиду выраженной воли латышского народа к самостоятельному существованию, Россия торжественно заявляет, что она на вечные времена отказывается от всякого суверенного права на землю и народ Латвии. Из прежней принадлежности Латвии к Российской империи не возникает никаких последствий”.

4) 23 августа 1939 г. заключен Договор о ненападении и взаимной помощи между СССР и Германией. Тайные протоколы этого договора процитированы в документе, адресованном правительствам СССР, ФРГ, ГДР и другим, текст которого находится в уголовном деле № 26. Фотокопии оригинала этих секретных протоколов должны находиться в распоряжении Верховного суда.

Дальше хочу указать на следующие события:

1) 17 июня 1940 г. части Красной армии пересекли согласованную и зафиксированную упомянутым Мирным договором границу между СССР и Латвией и вошли /на ее территорию/.

2) 21 июля 1940 г. на заседании Сейма (думается, того единственного Сейма, деятельность которого была приостановлена переворотом 15 мая 1934 г., а где же депутаты партий?) было провозглашено создание Советской Латвии.

3) 5 августа 1940 г. Верховный Совет СССР по предложению депутата АХУНБАБАЕВА удовлетворяет просьбу делегации Советской Латвии о принятии в /состав/ СССР.

В этой связи возникает вопрос, что являлось юридическим основанием для вступления Красной армии в Латвию 17 июня? Ответ может быть только один – ничто, если таким основанием не считать секретные и преступные протоколы, приложенные в советско-германскому договору.

Имея в виду вышеуказанные документы – Декрет о мире, Латвийскую конституцию и Мирный договор Латвии и СССР, – необходимо сделать следующие выводы:

1) акт 17 июня юридического основания не имел;

2) акт 21 июля юридического основания не имел.

Вот почему я в данный момент выбрал сборник, составленный Агнисом БАЛОДИСОМ, где об этих событиях рассказано конкретно и аргументированно и откуда вытекает все остальное, в том числе и этот судебный процесс. Являясь гражданином Латвии и придерживаясь национальных и демократических убеждений, я не в состоянии игнорировать вышеупомянутые обстоятельства.

Если поменять местами 17 июня и 21 июля, т.е. если бы 17 июня, согласно Латвийской Конституции, по свободно выраженной воле народа, в Латвии была создана советская республика, а 21 июля Латвийское советское правительство по какой-либо причине попросило бы вооруженные силы дружественного СССР войти в Советскую Латвию, я бы отнесся с уважением к воле моего народа и меня не за что было бы преследовать.

Позволю себе процитировать "Известия" за прошлую субботу /10 декабря/. Там на 4 стр. сказано: "Агрессией признается "вторжение или нападение вооруженных сил государства на

территорию другого государства или любая военная оккупация, какой бы временный характер она ни носила, являющаяся результатом такого вторжения или нападения..." (ст. 3). "Никакие соображения любого характера, будь то политического, экономического, военного или иного характера, не могут служить оправданием агрессии" (ст. 5)" ("Определение агрессии", ООН, 1974 г.).

В этот же день, 10 декабря, мир отмечал 35-ю годовщину Всеобщей декларации прав человека. В этой Декларации между прочим сказано: "Каждый человек имеет право... искать, получать и распространять информацию... независимо от государственных границ".

В соответствии с заявлением Советского государства — от имени которого меня обвиняют — СССР полностью выполнил положения упомянутой Декларации. Если это так, то за что меня судят? Ничего дурного я не совершил, кроме как воспользовался своими правами человека.

В обвинении фигурируют слова "клеветнические измышления", "клевета на политику СССР", "составлено с антисоветских позиций".

Что бы это могло означать? Всякую клевету можно и необходимо опровергнуть, если она того заслуживает. Учитывая реакцию органов власти — она того действительно заслуживает. /Но/ вместо того, чтобы доказать, что какая-то информация является клеветой, т.е. является не информацией, а дезинформацией, и таким образом ее нейтрализовать, органы власти эту информацию скрывают, хранящих и распространяющих ее преследуют и таким образом неизбежно создают вокруг этой информации атмосферу сенсационности и чрезмерного любопытства.

Мне сказано — запрещенная книга. Как я могу определить, какая запрещена, какая нет? Ватикан публикует и регулярно дополняет свой "Index librorum prohibitorum" — список запрещенных книг. Может быть, многие люди смогут избежать положения, подобного тому, в которое я попал, если в киоске купят и прочтут такой список в новейшем издании. Теперь получается так, что каждый должен освоить дополнительную профессию — профессию автоцензора, — а где такую приобрести? Мне остается лишь руководствоваться следующим соображением: если информация содержит нечто такое, о чем советские источники дают иную информацию или вообще молчат,

тогда такая информация является вредной и преступной. Это полный абсурд. Что это еще, обойду молчанием. Лишь напомним поговорку: "жил в лесу, молился пням".

Человеку как сознательному существу совершенно необходимо постоянно получать информацию об объективном мире, к тому же чем всесторонней, тем лучше. Уже в древности признано, что не высказав противоположного, не выберешь лучшего! *Audiat et altera pars!*

Информационный голод делает человека неспособным верно судить, его мышление обречено на атрофию, если мышление вообще успеет сколько-нибудь развиться. Человек с атрофированным мышлением — это неполноценный, униженный человек, он превращается в объект манипуляций, является игрушкой, рабом. Человек должен знать, чтобы быть в чем-то твердо уверенным. Он должен знать, что о нем, его обществе говорит противник, ему надо уметь аргументированно дать отпор противнику, если такие аргументы имеются.

Десять дней тому назад, 6 декабря, отмечался государственный праздник Финляндии. В Хельсинки состоялось торжественное собрание, посвященное празднику независимости. Финское правительство и финский народ получили поздравления со всего мира, в том числе и от Советского Союза. 5-го декабря с.г. в "Известиях" говорилось: "Многолетние и неизменно добрососедские отношения Советского Союза и Финляндии могут служить примером миролюбивой политики мирного сосуществования. Эти обстоятельства особенно важны сегодня, когда в мире..."

В свое время Россия так же торжественно заявила, что на вечные времена отказывается от любого суверенного права как на землю и народ Финляндии, так и на землю и народ Латвии, уважая решительно выраженную волю этих народов к независимому существованию.

Почему же тогда в Риге 18-го ноября не состоялось торжественное собрание? Почему 18-е ноября не отмечается? Почему не пишут "Известия": "многолетние и неизменно добрососедские отношения Советского Союза и Латвии могут служить примером миролюбивой политики мирного сосуществования. Эти обстоятельства особенно важны сегодня, когда в мире..."?

По той причине, что два преступника, РИББЕНТРОП (осужден и повешен в Нюрнберге) и Вячеслав МОЛОТОВ (не

осужден и, незаслуженно забытый, кончает свои дни персональным пенсионером в подмосковном заповеднике политических трупов), 23 августа 1939 года подписали секретный договор, как разделить "жизненное пространство" в Прибалтике. И не только Прибалтика мешалась у них под ногами.

Резюмирую. Мое преступление — это перефотографирование книг, хранение фотонегативов, передача трех негативов ФРЕЙМАНИСУ. Перевод одного обращения. Показ одной книги другому человеку и хранение еще нескольких книг. Запись и хранение сочинения совершенно интимного содержания. Запись на пленку радиопередач и хранение этих пленок. За это я буду осужден. За это государственный обвинитель потребовал признать меня особо опасным рецидивистом и заключить меня на особый режим на 7 лет, кроме того — сослать на 5 лет, конечно, не в Крым. Государственный обвинитель перестарался — в моем возрасте и с моим здоровьем 7 лет особого режима более, чем достаточно, чтобы убить меня.

Почему такая жестокость? На самом ли деле мои преступления настолько тяжелы? Нет.

Я не дал ни исчерпывающих, ни всеобъемлющих показаний. Я вообще не давал показаний, и ни один человек с моей помощью не попал в кабинет к следователю. Этого нельзя простить. И мне не прощают. Мне не прощают и того, что я здесь, перед вами, не отказываюсь ни от своих друзей, ни от своих убеждений.

Обвинитель указал, что я уже был судим за "преступление перед своим народом и Родиной". Это кощунство не требует никакого опровержения. Напомню лишь — чей хлеб ешь, того песню поешь.

Я верю, что эти времена исчезнут, как рассеивается кошмарный сон. Это дает мне силу стоять здесь и дышать. Наш народ много страдал и многому научился и перенесет это мрачное время.

Благодарю мою жену и дочь, моих близких, друзей и доброжелателей за верность и поддержку, моего защитника адвоката БЕЛЯНА за благие намерения, благодарю государственного обвинителя, который оказал мне честь, сказав, что Андрей САХАРОВ является моим единомышленником, и который блестяще доказал свою беспомощность.

Спасибо за внимание.

(Рига, 15 декабря 1983 г., перевод с латышского)

СОЛЖЕНИЦЫН КАК УСТРОИТЕЛЬ НОВОГО ЕДИНОМЫСЛИЯ

А.И.Солженицын ("Вестник РХД", № 139) опубликовал гневную, обличительную главу о русских "плюралистах" из своей новой книги "Очерки литературной жизни" (том 2-ой). Пафос этой работы в разное диссидентских авторов, которые высказывали мысли, не совпадавшие с точкой зрения Солженицына, или позволяли себе критические замечания по его адресу, чаще всего по поводу его публицистики последних десяти лет. Всю эту, с позволения сказать, сволочь Солженицын собрал в одну кучу и дал ей презрительную, ядовитую кличку — "Плюралисты". Сами себя, вероятно, эти авторы "плюралистами" не называют, хотя большинство из них, наверное, придерживается обыкновенного взгляда, что бывают и могут быть разные у людей мнения о каких-то вещах. У Солженицына — иная схема, по которой он и строит свою полемику: истина одна, эта истина принадлежит Солженицыну и людям, которые полностью разделяют его взгляды, все же прочее — ложь. Более того, "плюралисты" лгут сознательно и планомерно — *"вкруговую знают, что лгут, — и лгут!"* При этом Солженицын умалчивает, что многие из авторов, на которых он ополчился, по многим принципиальным вопросам были когда-то с ним солидарны, высоко оценивали его произведения и, случалось, защищали его и помогали ему. Да кто и сейчас в России с большим для себя риском распространяет его "Архипелаг ГУЛаг"? Только ли одни "патриоты", как он аттестует себя и своих нынешних единомышленников? А, может быть, среди этих людей и "плюралисты" попадают? Я, например, зачисленный в "плюралисты", высоко ценю эту книгу Солженицына, чего не могу ска-

зять о его творчестве последних лет, о его позиции сурового моралиста-прокурора по отношению к Западу и к российской интеллигенции. Ну и достается же теперь этой интеллигенции! *"И когда я в окружающей советской немоте 50-х годов готовил свой первый прорыв через стену Лжи – то именно через них прорыв, через их ложь – и ни от кого из них нельзя было ждать поддержки"*. А кто же вскоре, вместе с "прорывом", восхищался "Одним днем Ивана Денисовича" и горячо поддерживал эту замечательную повесть?

Все так называемые плюралисты для Солженицына – на одно лицо, что Зиновьев, что М. Михайлов, что Краснов-Левитин, что покойный Амальрик, и это вполне естественно. Счастливому и фанатичному обладателю одной истины весь остальной мир, за чертою его собственных идей и представлений, покрыт одинаково темным налетом лжи, в оттенках которой не стоит разбираться. Так бывало не раз в истории, когда в сознании человека, а то и целой нации, системы, эпохи, появлялось черное понятие "врага народа", в которое зачислялись все инакомыслящие. Подобные фантомы преследуют иногда и писателей. Такое случалось, например, с М. Горьким. А один советский писатель сказал в 1949 году, выражая тогда самую похвальную точку зрения на развитие мысли и культуры в мировой истории: *"Россия пошла по своему пути – всеобщего единомыслия. И мы, советские люди, впервые договорились между собой, говорим на одном, понятном для всех нас языке, мыслим одинаково о главном в жизни. И этим единомыслием мы сильны, и в нем наше преимущество перед всеми людьми мира, разорванными, разобщенными разномыслием..."* (В. Ильенков "Большая дорога", роман удостоен Сталинской премии).

А теперь, едва выпутываясь из тенет одного "единомыслия", мы лезем скопом в другое "единомыслие" – по грозному крику Солженицына, по требованию новой эпохи?..

Монополизировав истину, Солженицын и любовь к России монополизировал. "Плюралистам" же оставил одну ненависть. *"В какую же плоскость сплющил себя этот плюрализм: ненависть к России – и только"*. У них *"отвращение к этой стране"*, все они дуют *"в единую оглушающую дуду: против России!"* По Солженицыну выходит, что "плюралисты" даже хотели бы физически истребить русский народ. А поскольку и Запад *"парализован"* плюрализмом, то в реакции Запада на эти призывы

"можно быть уверенным: русских надо уничтожить!" Плюралисты *"безумно толкают Запад повторить гитлеровскую дорожку: воевать не против коммунизма, а против русского народа"*.

Мания русофобии, которой якобы заражен Запад и все "плюралисты", приобрела угрожающие размеры в сочинениях Солженицына. И не у него одного. В споре с националистами главный пункт моего возражения — это идея мифического национального врага, который под именем "руссофобии" и "руссофобов" необыкновенно разросся и размножился в последнее время. Эта идея "врага" и составляет теперь передовую задачу национализма: по руссофобам огонь! или, как красочно пишет один из русских журналов: — *"На атаку руссофобов — контратакой!.. Русскоязычники нашу борьбу раньше или позже почувствуют"*. ("Вече", 1982, № 7-8, стр. 226, 229).

Национализм, как и некоторые другие идейные течения, не является опасностью, а идет на пользу нации, пока не выделяет из себя ядовитый фермент — "врага", пока для своего процветания и претворения в жизнь не находит себе всемирного антагониста в страшном и тупом понятии "враг". Так было даже с социализмом, на ранней стадии представлявшимся милой утопией, мечтой фантазеров и филантропов о золотом веке, пока не было найдено и реализовано понятие "классового врага". Тогда-то утопия, получив мощный толчок, и превратилась в антиутопию победившего социализма, которая для своего поддержания эксплуатировала всегда понятие "врага" и идею всемирного империалистического окружения. Эта идея продолжает действовать и сегодня в Советском Союзе — ради создания всякого рода маний и фобий у народа, пребывающего в сознании сплошного "окружения" и готового к отпору.

И вот теперь у русских националистов возникает новая фобия и мания — руссофобия. На мой взгляд, помимо других истоков, тут происходит модификация советской идеи "буржуазного окружения" и "буржуазного проникновения", так же как "руссофоб" — это вариант словосочетания "враг народа". При таком подходе тонут человеческие признаки и индивидуальные позиции. Так, в споре даже с Сахаровым, при всем, казалось бы, к нему уважительном и бережном отношении, Солженицын объявляет Сахарова выразителем того *"широкого слоя в образованном классе", "который без гнева не может слышать слов "русское национальное возрождение" "* ("Контр-

мент", 1975, №2, стр. 356, 359). Забавно, как на патриотическую канву Солженицына накладываются марксистские, классовые понятия и представления. Как если бы Сахаров выступал не сам по себе и не от себя персонально, но в роли представителя, идеолога особого "класса" или "слоя", ненавидящего Россию.

Таковы причуды русского патриотизма, который, открещиваясь от советской идеологии, кое-что оттуда усваивает. В результате бедная Россия вновь попадает в кольцо "врагов". Это и бездуховный Запад, якобы мечтающий избирательно уничтожить русский народ, это и либералы, и плюралисты, и диссиденты-демократы. Этот миф о буржуазной опасности, говоря по-старому, а по-новому о русофобской опасности, отталкивает не только своей вульгарностью, но и действительно опасной ненавистнической нотой. Ведь если от западных и внутренних врагов-русофобов происходят все несчастья России и они хотят истребить и душу, и тело, и память нации, и русскую культуру, и русский народ, то не вдарить ли, действительно, превентивной войной по всем этим паразитам, по всем этим плюралистам?!..

Мне кажется, Солженицын чрезвычайно гиперболизирует эту самую русофобию. Я живу на Западе уже давно, но почему-то с подобными русофобскими настроениями не сталкивался. Да и в диссидентских кругах, по которым главным образом целит Солженицын, никакой русофобии нет. Но стоит о прошлом России отозваться без восторга, или вместо слов "Советский Союз" сказать "Россия" (как и я иногда грешным делом говорю, просто потому что мне неприятно называть мою родину Советским Союзом), или советские войска назвать "русскими войсками" – и вот уже очередной русофоб готов. Ну а уж если оспорить исторические концепции Солженицына, для которого Зло и Ложь начались с эпохи Ренессанса, когда и зародился "плюрализм", то пощады не жди... Лично я полагаю, что Ложь и Зло начались еще раньше, с грехопадения человека и его изгнания из Рая на нашу бедную землю. На эту тему, однако, существуют разные мнения...

Цитаты, которыми оперирует Солженицын, обвиняя "плюралистов", как правило, вырваны из контекста и склеены однотипно, без малейшего, конечно, внимания к тому, что провинившийся автор высказывал нечто иное по тому же поводу в

другом месте или как он аргументировал свою мысль. Цитаты — подверстываются. Подобным способом можно, в принципе, всю русскую литературу XIX-го века представить в виде унылой клеветы на российскую действительность. А главное, цитаты подобраны таким странным образом, что фраза одного автора перетекает и распространяется на других, к этой фразе не причастных и чаще всего безымянных лиц. Частное мнение частного лица выдается за голос движения, которое на самом деле не существует...

"Плюралисты", фигурирующие под уничижительным, множественным местоимением "они" ("их", "у них") — дескать, есть "Я", Солженицын, и есть "они", этакое бесовское множество одинаковых мелких тварей, — виновны в том уже, что не занимаются скрупулезно анализом новых обзорных и документальных глав к солженицыновским "Узлам", в полном виде тогда еще не напечатанным и представленным отрывочно в журнальных вариантах. Надо, мол, бежать по пятам!.. — *Обмолчали!*" — художественно выражается Солженицын, что мало пишут о его главном труде. "Вбирчивое" слово такое на стародумском языке — "обмолчали", нагло "обмолчали"! Да потерпите еще немножко, Александр Исаевич! Вот выйдет Ваш "Узел" в новом и полном виде, и запокот кубланы из-под Невгорода, что многие оттуда абзацы *"хочется запомнить наизусть"*. Ну, как в школе заставляли учить "Тройку" Гоголя, так теперь мы заучим про клыкастого еврея — ненавистника России Богрова.

Разумеется, "Узлы" Солженицына требуют специального внимательного разбора. Только ведь они неотделимы от его публицистики и подчас предстают как растянутая иллюстрация к его современным темам. Идеолог в них пожирает того художника, каким когда-то был Солженицын. На первый план вылезает назойливая и злая мораль. Мораль эта во многом сводится к угрозе: бойтесь свободы слова! Особую неприязнь у автора возбуждают тогдашние либералы-плюралисты, подготовившие Февраль. Не чета, конечно, нашим нынешним плюгавым плюралистам. А все же и в "Наших плюралистах" Солженицын как шуганет Февралем: *"вдруг отвалились завтра партийная бюрократия — эти культурные силы тоже выйдут на поверхность — и не о народных нуждах, не о земле, не о вымираньи мы услышим их тысячекратный рев, не об ответственности и обязанностях"*

каждого, а о правах, правах... и разгромят наши останки в еще одном Феврале, в еще одном развале".

Казалось бы, в Советском Союзе никаким Февралем и не пахнет. До самых элементарных прав нам еще ехать и ехать, — может быть, триста лет. А Солженицын уже боится: "разгромят!" Пока что "разгромили" демократическое движение, а Солженицын с удовольствием втаптывает в грязь своих вчерашних старателей. Потому как — либералы, права качают. "Культурные силы" страны (в ироническом, понятно, смысле) не вызывают у него симпатии. Ведь "культурным"-то, небось, свободу слова подавай, таящую в себе неисчислимые опасности. А то будто и невдомек, что не только "культурным", "образованцам", но и самым что ни на есть недообразованным патриотам, в том числе и Солженицыну, для того, чтобы заговорить "о народных нуждах, о земле, о вымираньи", надо сначала предоставить небольшое право — раскрыть рот. Насчет же "ответственности и обязанностей каждого" советская власть уже позаботилась. В брежневской конституции, помнится, записано, что права граждан связаны с их обязанностями. Обязанности эти известны: всемерно укреплять и восхвалять власть. Вот и крутись как хочешь со "свободой слова". А тут еще сбоку — "разгромят!" И устремляется бессловесная, безродная российская интеллигенция, махнув рукой, кто куда, подальше от всех этих демократических подвохов. Конец движению... Наступает эпоха патриотического застоя.

"Русский патриотизм", именем которого Солженицын громит "плюралистов", понятие не однозначное, содержащее неровный, переливчатый спектр идей — частично для меня приемлемых, а частично нет. Не потому, что я противник национального и религиозного возрождения России, ее духовных корней и побегов, а потому, что само это "возрождение", если его так можно назвать, принимает сейчас весьма двусмысленные и порой зловещие очертания. Смешно мне доказывать Солженицыну, моему старому куму — мы ведь с ним кумовья, — что я тоже неравнодушен к России и к русской культуре. Но считаю долгом признаться, что я действительно не приемлю, не люблю воинствующий русский национализм и ему не доверяю.

Национализм малых или угнетаемых наций подчас благодетелен и, помимо стимулов к выживанию нации, вносит непопорочимые краски в картину всемирной культуры. Воинствую-

щий же, агрессивный национализм больших народов в новейшую эпоху оборачивается, мы знаем, величайшим несчастьем и для собственного народа и для других наций. Расцвет "русского патриотизма" мы уже переживали однажды в конце сталинской эпохи. В то время Солженицын томился в лагере и, возможно, не видел непосредственно и не воспринимал так живо и остро дикую свистопляску на патриотические темы, которая развернулась тогда повсюду и сопровождалась истреблением культуры — русской и не русской. Моя же молодость протекала в тесной близости к тому, что вытворяли тогда в науке, в литературе, в музыке, в прессе, в образовании наши патриоты. И с тех пор само слово "патриот", произнесенное не в минуту национального военного бедствия, а в знак собственного превосходства над гнилым буржуазным Западом, отдает для меня нестерпимой фальшью, стыдом, а то и смертной тоской. А проверка на еврейство, на вшивость, а кличка "космополиты", так похожая на "плюралистов"? Разве это можно забыть?..

И вот, не прошло и сорока лет, мы вновь имеем весь этот "Большой Кремлевский набор". В нашей национальной, патриотически настроенной эмиграции вдруг в изобилии появились эвфемизмы для подозрительных в национальном отношении лиц и объединений — "русскоязычники", "третьеволновики", "хозарский наездник", "этнически чуждые" элементы... Да и будь ты русским, надо сперва доказать, что ты действительно русский. Тут введены дополнительные лимиты. Для русского человека необходимо быть православным и на каждом шагу это демонстративно подчеркивать, — что делать православному, вероятно, не подобает. Но и этого мало. Выдвигается понятие "русскость", которое на мое ухо звучит как "вязкость" в соединении с "узостью". Выясняют значение "русскости" и разные степени "русскости". И устанавливается еще один критерий — "монархизм как критерий русскости". Иными словами, лишь монархисты — русские.

"...Монархизм сегодня... это своего рода "лакмусовая бумажка" для определения уровня национально-религиозного сознания. Это самый лучший и поистине безошибочный критерий, позволяющий выяснить, насколько человек — РУССКИЙ вполне и сознательно". (Н.Вехин /Е.Вагин?/ — "Наша страна", 13.X.1981).

А рядом с этим критерием появляются новые правила, новые права и обязанности литературной игры в "русскость"

или в особенно густую и сердитую "руссистость" – в Солженицына. Тот, кто *"нападает на Солженицына, в душе настроен вражески и ко всему русскому. Нападки на Александра Исаевича – дымовая завеса, маскирующая борьбу против освобождения русского народа"* ("Посев", 1982, №6, стр. 64). И эту версию поддерживает – Солженицын...

В первые ряды патриотов порой становятся выкресты, которым еще надобно заработать свою "русскость". Говорят, один еврей в знак особенной "русскости" крестился два раза. Сперва перед отъездом из Советского Союза, потом – за границей, немедленно по приезде. И все равно не преуспел... С другой же стороны, некоторые старые белогвардейцы надеются, что истинно-русские это только они. И все – к Солженицыну, как за подаянием: *"Достаточно прочесть произведения А.И. Солженицына, чтобы убедиться в жизненности русской белой идеи"* ("Русская мысль", 18 августа 1983). А какая, собственно, "белая идея" – уже самим неясно. Он – знает, он – поймет...

Подобные критерии "русскости" напоминают мне заявление одного видного деятеля французской компартии, на гребне ее волны, в 1946 году, сказавшего, что только коммунисты – это настоящие французы. Аналогичное заявление принадлежит первой аргентинской даме – Еве Перон: истинные аргентинцы – всегда перонисты.

Все уже и уже круг. Боюсь, при таком строгом отборе "русскости" русский народ в массе своей окажется за чертой – во "врагах народа". Впрочем, такое в истории России уже случилось – при Сталине.

Сталинские традиции русского патриотизма возрождаются на разных уровнях советского и антисоветского сознания. Вот, скажем, передо мной книга А. Югова "Думы о русском слове" (Москва, 1975). В ней утверждается, что Ахиллес, герой "Илиады", на самом деле был русским князем. Значит, и "мы, русские, являемся не только первонаследниками Эллады, а и сотворцами великой средиземноморской античной культуры". А Русь существовала еще в III-ем тысячелетии до нашей эры. И была, между прочим, родиной черной металлургии (Керчь), чему доказательством служит меч и щит Ахиллеса...

Солженицын тут ни при чем. Речь в данном случае идет о патриотическом фоне, на котором возвышается фигура Солженицына. Но к созданию подобного фона сам он время от време-

ни прикладывает руку. Так, в интервью с корреспондентом ВВС он предложил переименовать бывшую столицу России: *"Говорить "Ленинград" – уже стыдно. К императору Петру я тоже почтения не имею, – да город был назван не по императору, по апостолу... Но уже и к "Санкт-Петербурху", по-голландски, пути не будет... Я б его назвал – Невгородом. Это в духе русского языка – Невгород, Новгород..."* ("Вестник РХД", № 127, стр. 280).

С ужасом думаю: еще к власти не успели придти, а уже меняем названия? Только раньше меняли на коммунистический лад, а теперь на почвенный? От такого обрусения не поздоровится России. Да и Петербург совсем не голландское, а русское слово, прочно вошедшее в язык, в культуру. А Новгород – уродливое и бледное пятно, изобретенное (неосознанно) по образцу Волгограда: не в город и не в деревню – Новгород. Рядом с Новгородом – не держится. И что нам с другими городами и реками делать, имеющими в прошлом иноязычный источник? С Москвой, например. Вот Югов уверяет, что Москва на санскрите означает "спасение", "освобождение". Кого? и отчего? – не сказано. Может быть, всего человечества. Что ж теперь Москву в какой-нибудь Спасгород обращать? Удивительно, как по-советски иногда звучит наш русский патриотизм.

Между тем, в отличие от многих других патриотов, Солженицын видит возможность перехода одних патриотических чувств в другие: *"...В СССР коммунистическая идеология уже давно не тянет, никого она не воодушевляет. Итак, несомненно намерение власти: снова сэксплуатировать ими же угнетенное русское национальное чувство – для своей новой войны, для своих жестоких империалистических целей и тем судорожней и отчаяней, чем больше коммунизм будет идеологически тонуть, – чтобы получить от национальных чувств недостающую себе физическую и духовную крепость. Верно, такая опасность есть"* ("Чем грозит Америке плохое понимание России" – "Русское Возрождение", 1980, № 10, стр. 34). Но нельзя же отказываться, справедливо пишет Солженицын, от самих чувств, лишь потому, что кто-то их зловредно хочет использовать. Беда, однако, мне кажется, не только в устремлениях власти пустить национальные чувства по своим каналам. Власть пытается использовать что угодно – даже религию. Не отказываться же нам от религии, от национальности, от родины и дру-

гих ценностей? Беда, если самые лучшие наши чувства начинают приобретать оттенок какого-то странного – личного, партийного, национального или даже религиозного – самовосхваления. Напомню в этой связи феномен о. Дмитрия Дудко – ситуацию, когда самый искренний и самый трогательный русский патриотизм прикончил в нем диссидента. Не в осуждение напомню, а в виде объяснения возможного стыка между разными патриотизмами. Еще до своего ареста и до своего отречения о. Дмитрий утверждал:

"Русские не виноваты в том, что произошло в России, они оказались только Голгофской жертвой. Не Россия кого-то угнетала, а Россия постоянно заботилась о ком-то, оттого и сейчас, в силу этой привычной жертвенности, мы помогаем всем (пусть по другим мотивам) и за это же терпим ненависть.

Вот еще признак богоносности. Только богоносный за свое добро получает зло, не богоносного хвалят за добро, ему ставят памятники".

"То, что Россия богоносная страна, – это не миф, а миф – это сам тот, кто считает это мифом... Запад не богоносен, потому он и процветает. Но процветание его – это зеленеющие листья, корни уже сгнили и дерево скоро засохнет.

Я как-то видел одну иностранку (из Америки), которая в умилении воскликнула:

– Вы, русские, – все святые...

...Один католик... воскликнул:

– В России храмы наполнены одними святыми..." ("Что значит миф о России" – там же, стр. 60, 57-58).

Итак, даже в период своего расхождения с властями, о. Дмитрий полагал, что советская помощь Кубе, Польше, Вьетнаму и т. д. – это плод изначальной богоносности России. Кстати, в той же проповеди он осуждал Солженицына за то, что тот, дескать, не признает богоносность России. Во всех же бедах, как водится, виноват не богоносный Запад...

И в покаянной телевизионной речи о. Дмитрий Дудко не отрекся от веры, от России и от ее богоносности, но нашел путь примирения с советской властью на родственной почве отрицания Запада, т.е. с помощью русофобской опасности или "общего врага". Он сказал, в сокрушении сердца, по телевизору, обращаясь к самому себе, – и это не продиктованная гебистами, лицемерная, а его собственная, привычная фразеология: *"Не-*

ужели ты думаешь, что на Западе поймут тебя больше, чем мы себя... Теперь, когда есть опасность извне, нам всем нужно объединиться и делать одно дело со своей властью и со своим народом”.

Объединение с властью было подсказано не только тюрьмой и давлением, но и прежним, до покаяния, совершенно честным образом мыслей о. Дмитрия, когда он, допустим, в кульминационной точке своего свободомыслия приходил в экстаз от патриотических картин Ильи Глазунова и ему за ними мерещилось искомое, желанное национально-религиозное Возрождение.

“Шаг печатает единая, могучая, несокрушимая Русь!” Так писал о выставке Глазунова о. Дмитрий (*“Русская мысль”*, 24 августа 1978).

В письме президенту Рейгану Солженицын употребляет формулу: *“Если бы в СССР пришли к власти люди, думающие сходно со мною...”* Далее следует государственная программа, под которой, я полагаю, охотно подписались бы не одни “патриоты”, но и “плюралисты” (и я в том числе): отказ от внешней агрессии, от советских претензий на Восточную Европу и Центральную Америку, сосредоточенность России на внутренних проблемах... Правда, немного смущает властная интонация (*“если бы пришли к власти”*), не свойственная писателям. Но, в конце концов, это мелочь, это особенность стиля, привыкшего разговаривать с вождями, с патриархами, с целыми народами, с островами и с материками. У каждого автора свой слог. Вспомним хотя бы ничуть не похожую на Солженицына, но тоже милую державинскую привычку: *“И истину царям с улыбкой говорить”*. Да и потом, возможно, не только к президенту Америки апеллирует здесь Солженицын, но и — через голову президента — к будущим вождям, к русским людям, сходно думающим, которые придут к власти в СССР.

Вот в этом пункте я сомневаюсь. Не в том, что таких людей нет или что они не придут. Но если придут к власти люди, думающие, как Солженицын, они не станут, придя к власти, думать так, как *сейчас* думает Солженицын. Во всяком случае, не ожидайте от них каких-нибудь поблажек в области свободы или какой-нибудь особой гуманности. И замена эпитета — *советского* патриотизма на *русский* патриотизм — тут горю не поможет. Практики, идущие вслед за теоретиком, как прави-

ло, огрубляют его возвышенные идеи, тем более — в борьбе за власть и за сохранение власти. Мы не знаем, какой будет Русь и в каком направлении она станет *"печатать шаг"*, по образному выражению священника, о. Дмитрия Дудко. Любая идеология, приходя к власти, чревата перерождением в сторону большей упрощенности и жестокости. В особенности это касается тоталитарных и авторитарных систем, не предусматривающих демократических и правовых институтов, которые корректировали бы железную поступь когорт. А дух воинственности и презрения к Западу, к свободе и демократии уже веет над их рядами. И если суждено русским националистам прийти к власти, то придут люди, думающие не как Солженицын, а куда воинственнее и глобальнее. Уже сейчас — в наших жалких эмигрантских спорах — мы видим эту экспансию, мы наблюдаем тенденцию, ссылаясь на Солженицына, всячески ужесточать Солженицына.

Меня могут спросить: но причем тут Солженицын? Согласен. Как один "плюралист" не отвечает за другого "плюралиста", так и Солженицын не отвечает за армию своих сторонников и последователей. Но как "властитель дум", оказывающий моральную поддержку тем или иным лицам и группам, он к этому причастен. Приведу два примера, наиболее болезненных для меня, поскольку они касаются не политики, а культуры или, если угодно, самобытности России.

В 1983 г. в Париже вышла брошюра Н. Дронникова (скромного русского художника). Называется: "Статистика России 1907-1917. Вторая часть". Какая статистика? В ней сравниваются низкие цены на леща в Одессе в 1913 г. с высоким процентом евреев, проникавших в сердце России. Попутно упоминаются чехи (они же — *"чехособаки"*), в период гражданской войны в Сибири съедавшие ежемесячно 8000 пудов русского масла и вывезшие из России за границу 33 пилы. Рядом — доброта Гитлера, который вскоре после прихода к власти в 1933 г. пожертвовал бескорыстно большие деньги на построение православного храма в Берлине (Гитлер в этой "Статистике" упоминается лишь положительно, а вот поляки разрушали в Польше наши православные храмы и, вместе с евреями, плохо воевали в первую мировую войну). Факты и цифры так и подобраны — по принципу: в огороде бузина, а в Киеве дядька. Всюду напоминания — как много зла претерпели мы, русские, от поляков, евреев, чехов, украинцев, французов и других народов. Париж-

ская "Русская мысль" (19 января 1984) эту "Статистику" не только одобрила, но и поставила в образец всем другим эмигрантским изданиям. В отличие от последних Дронников занимается полезным делом и "не сводит внутриэмигрантские счёты, как это делают некоторые другие". Очевидно, верхом миролюбия и лояльного отношения к ближнему следует признать смелое предложение автора, открывающее эту "Статистику России 1907-1917": *"пора перестать считать русскими большинством (вы слышите? — большинство! — А.С.) писателей, художников и профессоров здешних университетов, только оттого, что они родились там (в России, — А.С.) и говорят и пишут на русском языке, окормляясь вокруг русского вопроса"*.

Но кто же будет решать этот "русский вопрос", если в большинстве одни евреи? Президент Миттеран, Рейган?.. Я бы не стал затрагивать эту безграмотную, охотничью брошюру, когда бы на 3-ем выпуске той же "Статистики" не значилось на обложке, в виде рекомендации, жирным шрифтом:

"От души желаю Вам успехов в отстаивании истины о нашей заплеванной родине. Жму руку.

31.1.84.

А. Солженицын.

Ай-я-яй! — подумал я, прочитав, — а наш-то Вермонтский отшельник не такой уж отшельник и не забывает малых сих "в отстаивании истины".

Беру вторую книгу: Петр Орешкин "Вавилонский феномен". (Рим, 1984). Тоже на обложке, для рекламы, напечатано: "из письма 17.10.1980.

Многоуважаемый Петр Петрович!

Могу представить себе Ваше отчаяние от предложения Вашей работы западным "славянским" специалистам. Еще независимо от истины — само направление Вашей трактовки им отвратительно и является одним из самых осудительных, что только можно придумать в современном мире.

Но, во всяком случае, это очень дерзко и несомненно — талантливо.

Желаю Вам не приуныть, но преуспеть!

Александр Солженицын".

Не буду ни осуждать, ни восхвалять талантливого автора, а попробую коротко изложить его учение, что не очень сложно, поскольку в упомянутой брошюре оно занимает мало места и

звучит афористично. П. Орешкин открыл, что первоязыком всего человечества был древнеславянский язык и потому все языки мира, все культуры, мифы, письмена и рисунки (включая Японию, древнюю Мексику, Индию, остров Пасхи, египетские иероглифы и даже пещерные изображения) следует переиначить по-русски. Что там А. Югов со своим древнерусским Ахиллесом и санскритской Москвой! За границей наши патриотические аппетиты растут. Все, исключительно все было когда-то славянским.

"Славяне, во всей полноте, сохранили грамматический строй и коренной словарный состав древнейшего языка, но забыли кто они, откуда пришли – забыли о своем славном прошлом, быть может потому, что были слишком доверчивыми людьми.

...Мне прекрасно удалась дешифровка и древнейшие документы впервые заговорили на нашем родном языке. Он вернулся к жизни в своем первоизданном облике, он – красочен, он – великолепен! И его не угробить никаким "специалистам". Свет для них губителен!"

Отсюда следует, например:

"Уже само имя "этруски" дает основание говорить, что были они древнеславянским племенем руссов – "это-руски".

"Уже само слово санскрит позволяет судить, какой язык стоит за его "фасадом" и где следует искать ключ к его дешифровке: с ан скрит – с ним скрит".

"Нагасаки (Япония) Нага с яки – "бедняки с яками".

"Амазонки – аз жонки – это женщины".

Благовонный русский Иван владел Ереваном, Ливаном и Провансом: *"Прованяси, что, вероятно, объясняется "пикантным" запахом продуктов, изготовленных в Провансе: прованские сыры, капуста "провансаль" и т. п. "*

"Римская Курия это всего лишь "курилка", а философ Эпикур – переосмысленное опий куре".

"Эзон – е зон – поворачиваться задом к собеседнику и было "е зоповским языком". В имени баснописца, таким образом, скрыто непристойное слово.

Впрочем, ни Эзопа, ни других знаменитых античных авторов – Гомера, Платона, Плутарха, Софокла, Эврипида и т. д. – *"никогда не существовало": за этими псевдонимами скрываются лица, "рожденные в 14-15 веке н. э." и писавшие "на древне-*

славянском языке". Значит, античная история и мифология это тоже позднейшая выдумка...

Я совсем не против теории многоуважаемого Петра Петровича. И пусть специалисты (без кавычек) в ней, действительно, разберутся. Да и просто как смелая гипотеза она имеет право на жизнь. Но если сбудется пожелание А. Солженицына и Орешкин по-настоящему "преуспеет", нам придется зачеркнуть почти всю мировую культуру, включая не только труды ученых историков, лингвистов, археологов, филологов, этнографов, но и древних героев, богов, царей, народов, писателей и философов. А презрительный тон, с каким Солженицын в поощрительном письме Орешкину шпыняет западных "славянских" специалистов, не ожидая для России ничего хорошего от этих сомнительных иноземцев, говорит, что в предполагаемом научном перевороте не сдобровать и многим другим лицам и сословиям. Правда, произойдет великая русификация мира и всем народам придется засесть за русский язык, чтобы отыскать единые корни, наше позабытое "славное прошлое" и приблизить еще более славное будущее. Но разве в этом цель "национального возрождения"? Такое "возрождение" скорее сулит разрушение.

Я не считаю, что Солженицын разделяет все подобного рода взгляды и высказывания. Я лишь хотел отметить, что он не стоит одиноко и в стороне от того националистического спектра идей, которые все больше входят у нас в силу и в моду. А в роли самого авторитетного русского писателя он в значительной степени возглавляет этот процесс.

У Солженицына, очень много последователей в русской эмигрантской среде. И, жалуясь на "плюралистов", идущих со всеми не в ногу, Солженицын собственного превосходства сил не отрицает, а с одобрительной усмешкой, цитирует, например, одного из "плюралистов" ("плюралисту" это кажется ужасным, а Солженицыну — прекрасным): *"выступления Солженицына воспринимаются большинством наших эмигрантов как выражение очевидности..."* И, действительно, в эмигрантской печати постоянно сталкиваешься с тирадами, что какие-то "инакомыслящие" смеют спорить с автором "Архипелага ГУЛаг", хотя реально те спорят не с автором "Архипелага", а с другим уже, успевшим перемениться писателем и на другую тему.

Вокруг Солженицына, не без его содействия, складывается-

ся атмосфера религиозной экзальтации. В русском зарубежье давно уже продаются открытки с изображениями особенно чтимых на Руси древних икон — Спаса, Троицы Андрея Рублева, Пресвятой Богородицы — с текстом на обороте не имеющей к ним никакого отношения "Молитвы" А.И.Солженицына, сочиненной, по его же словам, *"на хребте славы земной"*. Это сочетание *"хребта земной славы"* — с иконой представляется мне сиюминутным. В старину подобные мистические видения называли "духовной (или — бесовской) прелестью". Того же стоит сделанное в свое время сообщение Н.Струве в "Вестнике" о кончине праведной одной монахини, которая на небе радуется теперь, видя, что ее панихиду своим появлением почтил сам А.И.Солженицын. В этих условиях прижизненной канонизации Солженицына укрепляется мнение, что всякий, решивший оспорить его, выступает не только против России и русского народа, но идет против воли самого Господа Бога. А Солженицын, с высоты, это мнение снисходительно поддерживает. В присутствии Солженицына, в момент вручения Темплтоновской премии, Митрополит Феодосий, глава Православной Церкви в Америке, осудив не согласных с ним, сказал: *"...Солженицыну нечего тревожиться... Мы благодарим Бога, что Он послал нам пророка..."* ("Русская мысль", 19 мая 1983).

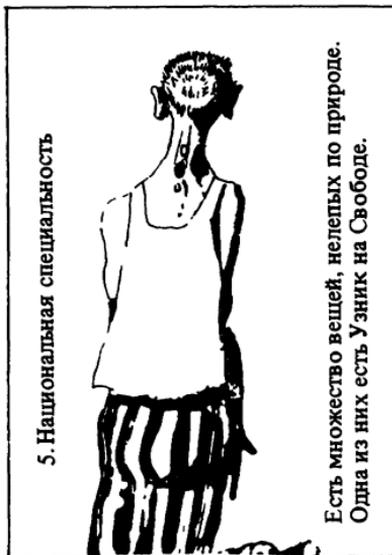
С пророками Божьими не спорят. И эту мысль Солженицын старается утвердить в сознании своих читателей. Он пишет в "Наших плюралистах": *"Во всех науках строгих, то есть опертых на математику, — истина одна... А множественность истин в общественных науках есть показатель нашего несовершенства..."* Не знаю, как насчет математики, которой я не занимался, но в области "общественных наук" то же самое, примерно, долгое время нам внушал марксизм-ленинизм, обладавший "научной истиной" в последней ее инстанции. Не рецидив ли это марксизма, извините, у Солженицына? Или это сказываются его математические склонности и военно-артиллерийский запал "Августа" и "Теленка", до конца не реализованный? А может быть, Солженицын поддался искушению собственной святостью, которое выше и страшнее всех прочих искушений?..

Я не верю в божественное происхождение Солженицына. Слишком все это пахнет Тартюфом, кощунством, антихристом... Но я согласен с его словами: *"А истина, а правда во"*

всем мировом течении одна — Божья...” Только человек, к со- жалению или к счастью, каким бы великим он ни был, собствен- ным умом и способностями не становится хозяином Истины в ее Божественной полноте. И стремятся к Ней люди, маленькие и большие, разными путями, а не маршируют общим строем под музыку, под командованием партии или одного Писателя. Хватит с нас — отшагали! Не в армии мы и не в партии...

— Встать!.. Смир-р-на! Справа — по порядку — р-р-рав- няться!.. Товарищ Генерал!.. Товарищ Пророк!...

Ни фуя себе — ”литературная жизнь”...



”БАСНИ А.Х.В.”

(Анри Волохонский и Алексей Хвостенко)

Два цикла басен: ”Темпераменты Верпы” и ”Народы и ремесла”

Обложка, заставки и иллюстрации **Сергея Есяна.**

Издание авторов, Париж, 1984. Цена 90 фр. франков.

ЗАКАЗЫ ПО АДРЕСУ: Alexei Khvostenko, 55, rue de la Goutte d'Or,
Paris 75018, FRANCE

Фридрих Горенштейн

ИСКРА

(рассказ)

Киносценарист Орест Маркович Лейкин ехал на своем автомобиле "Запорожец" забрать из школы сына, восьмилетнего Антошу. "Запорожец" последней конструкции был куплен недавно, но уже барахлил, мотор тарахтел, точно в него насыпали гвоздей. К тому ж видимость была ужасной, и дорога скользкой, что неудивительно для холодного, сырого московского октября... Впрочем, был уже ноябрь, первое число и до праздников четыре дня, потому, что уже четвертого никто работать не будет, начнется суeta и одновременно какой-то праздный покой, приятная предпраздничная обломовщина, а все дела будут откладывать на "после праздников".

В этом году долго стояла теплая зелено-золотая осень, однако девятнадцатого октября ночью внезапно ударил мороз и листья, многие еще зеленые, не успевшие пожелтеть, дождем начали опадать с деревьев, устилая землю. Это было не увядание, а гибель, и листья не опадали, кружа, а падали тяжело без опьяняющего сухого запаха, сопровождающего золотой осенний листопад. На следующий день, двадцатого октября, к вечеру повалил снег, и, поскольку на деревьях еще осталось много листвы, ветви начали гнуться и многие ломаться. Снег, правда, пролежал недолго и вскоре растаял.

"Вот так и излишне молодящийся человек, — подумал Лейкин, вспоминая октябрьский листопад, — надо готовить себя к старости постепенно. Если же молодиться, худеть, вести молодую жизнь, а время будет идти своим чередом, то с человеком может случиться то же, что и с деревьями, вовремя не сбросившими листву и не подготовившимися к зиме".

Школа, где учился Антоша, располагалась в новом микрорайоне, из давно уже взявших старую Москву в глухое кольцо, отгородивших ее от подмосковных лесов и полей. Стоило лишь отъехать от центра, как начинались и бесконечно долго тянулись окраины, так что, по сути, Москва в основном состояла из окраин или, как говорили, — мест массового заселения. В нижних этажах стандартных девятиэтажных домов из кирпичных блоков или шлакоблоков во всю длину первого этажа размещались магазины. Продольная надпись из литых букв — "Продукты", такая же надпись сверху вниз перпендикулярно бывает часто на торце зданий. С противоположного же торца надпись поменьше, красными или зелеными — "Вино". И повсюду еще много месяцев после заселения было неубрано, лежали кучи мусора, и не было удобных дорог. Но зато было зелено, просторно, и у околиц микрорайона начинались лесопарки, кое-где переходившие в леса. А зимой было много снежной целины для лыжников и снежных горок для детских санок.

Орест Маркович, припарковав "Запорожец" у почты, через дворы пошел к школе, подняв воротник кожаного пальто, прикрываясь от ветра. Осенью и ранней весной, конечно, лучше в городе, то есть в центре, среди обжитых улиц и тесно стоящих старых домов. Здесь же непогода бушевала вольно, как в поле. Эта Москва представлялась Оресту Марковичу советским подростком, не имеющим памяти, среди этой Москвы трудно было себе представить Чехова или Ленина.

Орест Маркович часто думал об этих двух личностях, меж которыми находил внутреннюю связь. Когда за год до революции Ленина спросили: "Сколько вам лет, Владимир Ильич?" — он ответил: "Я старик, старик. Мне сорок шесть лет". Это, конечно же, чеховская фраза из "Чайки". А ведь "Чайка" пьеса салонная, семейная, написанная на некоем местном наречии определенного узкого круга. Сталин политически, а Маяковский эстетически исказили ленинский образ, поставили во главе страны лжевладимира, и наш долг восстановить законного Ленина, ибо то, что Ленин жив, — не пустая фраза, и от того, какой Ленин будет стоять во главе страны, зависит судьба народа. Лейкин остановился, вынул блокнот и записал понравившиеся мысли. "И так ли уж важно сегодня, какой был Ленин в действительности. Это было важно для его современников, а для нас он жив сегодня, как художественный образ, от которого зави-

сит судьба народа. Поэтому сталинисты создают свой художественный образ, а мы, демократы, должны создать свой. Те же, кто объединяет Ленина и Сталина, особенно за границей это модно, лишь укрепляют сталинизм внутри страны”.

Конечно, не все в этих мыслях Лейкина было вполне легально, но намеки и подтексты вполне могли быть использованы в легальных очерках и легальных сценариях. В этом Орест Маркович убедился, став лауреатом Ленинской премии женского пола, то есть лауреатом премии имени Крупской, за свой сценарий для юношества “Субботник”. Речь шла не о кремлевском субботнике, а о семейном рукописном журнале, который маленькие Ульяновы издавали под руководством матери своей Марии Александровны. И вот теперь, после “Субботника”, Лейкин приглашен для участия в закрытом конкурсе, посвященном супругу Надежды Константиновны. Так Лейкин иронизировал в кругу друзей, но не над супругами Лениными, к которым относился серьезно и с волнением, а над самим собой.

Лейкин считал, что единственной фигурой, способной эффективно бороться со Сталиным, был Ленин и то немного, что было сделано во время оттепели, совершилось ленинским именем. В последний год своей жизни Ленин писал, пока еще мог писать, что он готовит под Сталина бомбу. Бомба оказалась невзорванной. Смерть помешала Ильичу высечь искру, нужную для воспламенения сталинизма, как он высек искру для воспламенения царизма... Вот тема сценария. Поймет ли Юткин?”

Юткин был кинорежиссер и соавтор Лейкина. Юткин Лейкина утомлял и, когда он размышлял, сидя против Лейкина, то тому казалось, будто в чугунной, поросшей курчавым волосом голове соавтора тяжело ворочаются камни-жернова, а он, Лейкин, рабочая лошадь, вынужденная ходить по кругу и вращать эти жернова, чтоб они мололи юткинскую мысль. Впрочем, иногда этот тяжелый труд даже приносил удовлетворение, и из юткинской мельницы являлось нечто свежее и упругое. Хоть такие моменты скорей напоминали рыбную ловлю, а не мельничный процесс. Ловлю лещей, которых сам по себе Лейкин, при всей своей “моцартовской легкости”, не схватил бы. Так они и работали вместе, чаще перемалывали чужое: первоисточники марксизма, воспоминания, дневники, протоколы, и в этом труде Лейкин был потной рабочей лошадью, вращающей жернова в голове Юткина. Но иногда охватывало вдохновение, и тог-

да рыбачили. Лейкин был крючком, а Юткин грузилом, без которого рыбку не поймать. Талант ли так отличал соавторов Лейкина и Юткина, ум ли, трудно понять, но темперамент уж точно. А темперамент человека более других его качеств связан с происхождением. Так у многих астраханских русско-калмыцких полукровок можно было заметить веселый ленинский блеск хищника в раскосых глазах, и у многих мелитопольских мещан такие же, как у Юткина, большие, сильные, травоядные тела, напоенные соком сладких мелитопольских помидоров и арбузов. Ну а Лейкины были "те самые Лейкины", "из тех самых Лейкиных", которые занимали видное место в российско-литературной жизни конца прошлого века. Над письменным столом Ореста Марковича в его кооперативной квартире висела репродукция с карандашной зарисовки Николая Чехова, старшего брата Антона Павловича, — "Гуляние первого мая 1882 года в Сокольниках". На этой картине сам Антон Павлович — пухленький, круглолицый, с едва заметной бородкой и букетиком цветов в руках. А рядом, среди других лиц, прадед Ореста Марковича А.П. Лейкин, издатель знаменитого журнала "Осколки". Журнала, в котором сотрудничал Антоша Чехонте. А.П. Лейкин протезировал молодому Чехову и помог ему опубликоваться в "Петербургской газете". В семье Лейкиных хранилось письмо Чехова к прадеду: "Насчет "Петербургской газеты" отвечаю согласием и благодарственным молебном по вашему адресу. Буду доставлять туда рассказы аккуратней аккуратного".

Таким образом, Орест Маркович был в тени своего прадеда, а прадед в тени Чехова. И к Ленину Орест Маркович пришел через Чехова, ибо Лейкин считал Ленина чеховским персонажем. Каким? В нем было от разных, что-то от Астрова, что-то от дяди Вани... Он был несчастен в любви, и его всемирный псевдоним навеян несчастной любовью. Тургеневской любовью. Любовью на приволжских бульварах, как в пьесах Островского. Ему было семнадцать, ей двадцать три... Это была первая любовь, и она была отвергнута. Потом его любовь отвергла другая женщина, подруга жены, Надежды Константиновны. А его последнюю любовь отняла могила...

Он умел любить, но он умел и ненавидеть, умел наслаждаться своей ненавистью не хуже Фон Корена из чеховской "Дуэли".

Нет, Орест Маркович не заблуждался, не идеализировал, он читал достаточно книг из "спецхрана", читал меньшевиков, эсеров и прочих ленинских недругов. Но даже если они в чем-то правы — это правда мертвых. А Ленин живет всех живых, ясный и понятный. Как сказал один из его недругов: "Он объяснил мне, почему я с ним не согласен". В этом бы направлении подумать, в этом бы направлении сосредоточиться. Но уже перебивали, уже не давали думать. Прямо по снежной целине, загребая валенками снег, бежал к отцу Антоша, весело, беззаботно крича и неся суету на своем здоровеньком глупеньком личике. Антоша внешне был удивительно похож на Ореста Марковича, точно не сын, а близнец, но уменьшенного в несколько раз размера. Он был похож и спереди, и с затылка, с затылка даже еще более. Похож был и жестами.

— Папа, — кричал Антоша, — мы сегодня в классе решили Ленина оживить.

Слова эти неприятно прозвучали для Ореста Марковича и даже его несколько напугали, как напугало бы человека любое внутреннее размышление, которое вдруг произнесено снаружи. Не в мозгу, а среди вот этих глупых домов и деревьев и ставшее глупым в устах младенца, да еще собственного сына. Впрочем, удивительного тут ничего не было. Антоша слышит разговоры в доме, размышления и споры Ореста Марковича с Юркиным. А дети любят играть во взрослое, тем более подражать отцу. Но как-то неловко при посторонних слышать сокровенные свои мысли, которыми играет ребенок, выбалтывая их как семейные тайны. Вокруг уже было многолюдно. Младшеклассники с ранцами в сопровождении родителей выходили из школы. Мать одного из мальчиков, дородная женщина с лисьим воротником, услышав слова Антоши, засмеялась и сказала:

— Вот хорошо бы было. А как же вы это сделаете?

— Очень просто, — бойко ответил Антоша, — нальем в мавзолею на Ленина много лекарств и все.

Женщина с лисьим воротником посмотрела на Ореста Марковича, как смотрят взрослые друг на друга, когда дети болтают милую чепуху, и Орест Маркович вынужден был в ответ улыбнуться, а чего это ему стоило, сын узнал уже в автомобиле. Всю накопившуюся горечь Орест Маркович излил на свою маленькую копию, на свою маленькую головку, с таким же, как у папы, пробором в рыжевато-серых волосах, и когда Ан-

тоша плакал, то Оресту Марковичу казалось, что это он сам вопит, размазывая по лицу слезы и сопли. Настроение было решительно испорчено, и все Оресту Марковичу не нравилось ни в себе, ни в сыне. Хотя сына он наказал, накричал на него за порванный ранец и чернильное пятно на штанишках, а вот за что хотелось наказать себя, было не ясно, и это особенно тревожило. Приехав домой, Орест Маркович, как чеховский фон Корен Лаевского и как Ленин меньшевиков, продолжал терзать свою жертву, не идя с ней ни на какие компромиссы и желая с ней раскола, по крайней мере, до вечера. Уже и жена, мать Антоши, по наущению мужа отхлестала мальчика ремнем, уже Антоша приходил два раза в кабинет просить прощения, а Орест Маркович все не унимался, не оборачиваясь даже к сыну и глядя перед собой на ленинский портрет. Подлинную причину своего гнева Орест Маркович не решался почему-то сказать даже жене и от этого ему было перед собой стыдно, а от стыда досадно. Чуть утихло лишь к обеду, но, когда сели за стол, жена вдруг начала рассказывать свой сон.

— Видно, от того, Орест, что вы вчера с Юткиным допоздна говорили о Ленине, спорили и ругались, мне приснилось, будто иду я по улице и возле молочного магазина вдруг Ленин навстречу... Представляешь, Орест? — и жена засмеялась, — знаешь, идет навстречу точно такой, каким его изображают в кино. Он меня увидел и почему-то обрадовался, точно знает меня давно. И я обрадовалась и удивилась, даже спрашиваю: "Откуда, Владимир Ильич, вы меня знаете?" "А мне, — отвечает, — о вас очень много ваш муж рассказывал". И в этот момент выскакивает из молочного магазина какой-то жлоб и Ленина топором по голове. Я как крикну в ужасе: "Скорая помощь! Скорая помощь!" — и она засмеялась.

— Что же здесь смешного, — сказал Орест Маркович и раздраженно отодвинул тарелку, — что смешного, если топором по голове?

— Так это ведь во сне, — сказала жена, удивляясь его гневу, — во сне я кричала от ужаса, а теперь это мне кажется смешным. Я не понимаю, почему ты сердиться.

— А если бы при мне дедушку Ильича ударили топором по голове, я бы заплакал, — сказал Лейкин-младший, очевидно желая польстить отцу и тем заслужить поощрения.

— Ах, оставьте меня оба в покое, — сердито сказал Орест

Маркович, он встал из-за стола и начал рыться в ящиках буфета. — Где у нас таблетки от головной боли! — крикнул, уже не сдерживая себя и сдавшись на волю своему гневу. — Что у нас творится в доме? Какое-то дерьмо круглосуточное.

— Дурак! — крикнула ему вслед жена перед тем, как он захлопнул двери кабинета. — Такое при ребенке говоришь. Интеллигенция!

Скандал был полный, дома оставаться было мучительно, но и бродить без цели по сырой, холодной Москве не хотелось. Правда, сегодня вечером Лейкин был приглашен в гости к художнику Волохотскому. Но до вечера было еще далеко. К счастью, зазвонил телефон, и судьба, чтоб как-то уравновесить события, голосом редакторши известного московского журнала сообщила приятную новость: очерк — "Вулкан на Каменноостровском проспекте" — принят к публикации.

— Но кое о чем надо еще поговорить. Когда вы можете, Орест Маркович? Сейчас? Чудно.

Очерк был написан Лейкиным в излюбленном им диапазоне — "Между Чеховым и Лениным". Издатель Чехова А.С. Суворин, конкурент А.П. Лейкина, незадолго до революции изрек: "Я скорее поверю в появление на Каменноостровском проспекте огнедышащего вулкана, чем в возможность революции в России". А в 1917 году Ленин произнес речь с балкона дворца Кшесинской на Каменноостровском проспекте.

Очерк в редакции понравился, но редакторша кое-какие моменты попросила исправить. Так, например, у Лейкина было сказано, что Владимир Ильич, хорошо знавший и любивший Некрасова и Тургенева, часто использовал их образы для обличения политических противников. Многих дурных людей Ленин называл Ворошилов. Чуть что говорил: "Да это ведь Ворошилов".

— Но у меня речь идет о Ворошилове из тургеневского "Дыма".

— Знаете, — сказала редакторша и посмотрела в лицо Лейкину своими кругленькими птичьими глазками, — дым рассеется, а Ворошилов останется. Подумают о Климентии Ефремовиче. Зачем это нам с вами.

Редакторша была пухленькая курносая женщина, жена писателя, публикующегося, но не очень известного, и в разные времена любовница нескольких очень известных, обладающих

высокими должностями. Теперь она постарела, поблекла, но свои люди, журнальный актив и члены редколлегии, ее звали не по фамилии, не по имени-отчеству, а просто – Пуся. Пуся попросила также вычеркнуть фразу "Любимое дерево Ленина липа" и цитату: "Ленин – мессия, который вывел пролетариат из египетского рабства".

– Кто автор цитаты? Вы не указываете автора, и цитата может быть использована для нехороших намеков.

Цитату Лейкин согласился вычеркнуть. Автором цитаты был Карл Радек. Впрочем, Лейкин вычеркнул и "липу", и "Ворошилова", чтоб дать возможность Пусе пустить очерк в ближайшем номере. У Пуси было острое чутье старой охотничьей суки, и она вынюхивала даже незначительные мелочи. Говоря о большой схожести Владимира Ильича с отцом своим Ильей Николаевичем, Лейкин перечислил высокие лбы обоих, рыжеватые бороды, лысые головы и короткие ноги. Оба не выговаривали "р". "Короткие ноги" она попросила вычеркнуть, а возле "р" поставила красную птичку, на усмотрение зам.главного редактора. Кстати, зам.главного редактора скоро сам заглянул в кабинет.

– Работаете? – спросил он.

– Мы уже заканчиваем, Евсей Тихонович, – мармеладно пропела Пуся, – хочу вас познакомить с автором ленинского очерка – Орест Маркович Лейкин. Обещал нам и очерк о прадеде А.П. Лейкине, который работал с Антоном Павловичем Чеховым.

Лейкин пожал протянутую начальством руку. Рука была большая, сытая, мягкая, словно пузатая, и лицо зам.главного редактора было добродушно сытым.

– Могу вас подвезти на редакционной машине, – сказал зам.главного Лейкину, – вы домой?

– Нет, мне еще надо по делу, – и сказал куда.

– Ничего, я подвезу, – сказал зам.главного, – я люблю те места. Там с возвышенностей вид замечательный на Москву.

По-ноябрьски рано темнело, и сырая Москва в сумерках выглядела более уютно, городские огни светили по-домашнему. Ехали и молчали.

– Мне здесь, – сказал, наконец, Лейкин, – мне здесь выходить.

Зам.главного вышел вслед за Лейкиным, вдохнул сырой

воздух и, посмотрев вокруг, пропел умиленно:

— Москва предпраздничная, Москва октябрьская, — потом подумал и добавил, — Москва кумачовая.

У Волохотского Лейкин застал большое общество, и это его покорило, поскольку Волохотский сказал, что приглашает "избранных". Но хуже всего было, что среди "избранных" оказался "Паша", Павел Часовников, черносотенец, антисемит и монархист, что не мешало ему участвовать в производстве многих революционных и даже ленинских фильмов. Впрочем, художником он считался неплохим, и Юткин даже собирался пригласить его на фильм, о чем Лейкин уже с Юткиным спорил. Когда-то, еще до ссоры с Часовниковым, Лейкин был у него дома, чтоб посмотреть коллекцию фотографий, нужных для работы. Одна такая фотография увеличенного размера — царская семья Николая II — висела у Часовникова на стене, и он рассказал, что картины, написанные по этой фотографии, весьма бойко и за приличные деньги покупают "монархисты". Кто были эти "монархисты", Часовников не сказал. Возможно, среди них даже попадались лауреаты Ленинской премии. Сам Часовников несколько лет назад выдвигался на Ленинскую премию вместе со съёмочной группой очередного революционного фильма, но не получил ее, — правда, может быть, по моральным соображениям и за пьянство. Пил он часто, иногда был выпивший, иногда пьян, а трезвым встречался редко. Однажды Лейкин видел, как Часовников выходил пьяный, громко матерясь, из магазина подписных изданий, держа локтем свежеизданные тома из собрания сочинений Лескова. Сейчас Часовников тоже был пьян и, увидав входящего Лейкина, запел: "Я к Владимиру Ильичу, здравствуйте! И лечу, вот так кричу, здравствуйте!"

— А вот и биограф вождя, — сказал Волохотский, — но не зло, а добродушно, очевидно, желая превратить злую выходку Часовникова в шутку.

Волохотский носил фамилию матери, может быть, чтоб его отличали от знаменитого отца, ныне покойного, действительно хорошего композитора, автора множества песен, музыки к кинофильмам и оперетт. Квартира у Волохотского была просторная, богатая, с большой кухней.

— Пойдем, Орест, — сказал Волохотский, — я хочу тебе кое-что рассказать, может пригодится.

Видно, он хотел отделить Лейкина от Часовникова и жа-

лел, что пригласил обоих, опасаясь, как бы это не кончилось дракой. В этой уважаемой среде, случалось, дрались, причем, даже в общественных местах, где-нибудь в Доме кино или Доме творчества. Дралось, конечно, младшее и среднее поколение, старики полемизировали. Дралось с руганью и гримасами, со злым ожесточением, не уступающим дракам в сельских клубах и рабочих общежитиях, круша все вокруг. Вот почему Волохотский, опасаясь за свое дорогостоящее имущество, поспешил развести соперников.

На кухне у Волохотского остро пахло майонезом, вареными яйцами и кофе. Лейкин почувствовал голод, поскольку обеда из-за ссоры с женой не доел.

— Я сегодня был в музее Ленина, — сказал Волохотский, — там реставрационные работы предстоят, осматривал чердак. Представляешь, весь чердак забит венками с похорон Сталина. В стеллажах укрыты. На одном даже цена сохранилась, к венку прикреплена бирка — 1500 рублей. В старых, конечно. Но если ты учтешь, какая инфляция за это время произошла, то это почти одно и то же. Как символично, весь чердак в венках Сталина, а с похорон Ленина два-три венка где-то в углу, и надписи скромные, от рабочих такой-то губернии.

Послышался шорох за спиной.

— Подслушивать стыдно, — сказал Лейкин, зло посмотрев на настойчивого от опьянения Часовникова.

— Мне стыдиться нечего, я за пепельницей пришел, — сказал Часовников, — как говорят: вы верующий? Нет, я курящий. А насчет реставрационных работ в ленинском музее я бы посоветовал добычу кирпича по способу Ильича — из церквей. Но вообще тема интересная, главное, как ее решить. Я, например, предлагаю эпизод: первомайская или октябрьская демонстрация, и вдруг из мавзолея выходит Ленин, проходит мимо оторопевшего почетного караула, поднимается на мавзолей, расталкивает членов Политбюро и произносит речь. Но для того, чтоб сцена стала похожа на "великого инквизитора" из "Карамазовых", члены Политбюро должны начать Ленину рот затыкать и от микрофона оттаскивать. Потом поднять как бревно и во внутреннюю часть мавзолея понести, назад в стеклянный гроб. Но тут может с треском отвалиться могильная плита с надписью И.В. Сталин, и генералиссимус, который тоже ведь набальзамирован, из могилы появляется. Его из мавзолея выта-

жили, но в могиле он нетленный лежит. От появления Сталина все члены Политбюро, включая Генсека, в страхе на землю упали и Ленина уронили, не донесли, а Сталин им пальцем погрозил и говорит: "Продолжайте субботник, товарищи".

Кто знает, как далеко завела бы Часовникова горячая фантазия и чем бы все кончилось, но тут к счастью раздался звонок в дверь, и пришел запоздалый гость.

2.

Гость этот, по фамилии Склют, был мужчина лет шестидесяти, грузный, тяжелый, одноногий, опирающийся на палку и стучащий протезом. Когда-то в молодости он написал сценарий известной советской кинокомедии, к которой отец Волохотского сочинил ставшую крайне популярной музыку. Теперь же Склют давно уже занимался общественной деятельностью мелкого пошиба. Впрочем, для кого что мелко, а что крупно. Так, Лейкин был член художественного совета Дома кино, а Склют — член совета ресторана Дома кино. Ну и выпиливал где-то какие-то сценарии для научно-популярных и документальных фильмов.

Поздоровавшись со всеми, а с Волохотским даже поцеловавшись, Склют раздел свое просторное, старого образца пальто-реглан, снял потертую пыжиковую шапку, причесал перед зеркалом в передней остаток волос и тяжело сел на стул, мертво стукнув протезом. Тут же стул карельской березы стоимостью в сто рублей, не выдержав нагрузки, сломался. Склют упал и подбил консоль, на которой стояла ваза стоимостью в триста рублей. Ваза разбилась на голове у Склюта, а консоль, продолжая движение, разбила стекло балконной двери. Но это уже, правда, на меньшую сумму убыток. Все цены разбитого и поломанного сообщены были Волохотским позднее, здесь же даны по ходу действия для наглядности. Таким образом, менее чем за полминуты Волохотскому был нанесен ущерб более чем в четыреста пятьдесят рублей. А ведь еще и двух недель не прошло, как сантехник, вызванный Волохотским для ремонтных работ, выпил стоящий в ванной флакончик французских духов стоимостью в сто пятьдесят рублей. И снова подобный случай в ухудшенном варианте.

После случившегося гости и хозяин затихли, не зная что

говорить и что делать, так что грузный, одноногий Склют, который не в состоянии был подняться сам, некоторое время продолжал лежать навзничь на полу, оглушенный ударом хрустальной вазы. Но, по крайней мере для Лейкина, это происшествие заслонило неприятную выходку пьяного Часовникова. Вообще, Лейкин очень скоро ушел, как, впрочем, и другие гости, которых хозяин, огорченный убытками, не удерживал.

Дома, на столе лежала записка жены: "Три раза звонил Юткин и один раз Сыркин". Сыркин Исаак Петрович – администратор, или, как вежливо говорят, – директор фильма. Было уже поздно, начало первого ночи, и Лейкин решил перезвонить в ответ рано утром. Он разделся, долго чистил зубы, глядя на себя в зеркало, и лег. Но не спалось. Вдруг пришла в голову дикая мысль, что сцена с выходом Ленина из мавзолея, издевательски изложенная Часовниковым, может быть своеобразной и интересной, если сделать ее лирично, по-чеховски, а не злобно-сатирически. Но мешали члены нынешнего Политбюро во главе с Генсеком. Во-первых, как их изображать? – Портретно или через собирательные образы советских руководителей? И каковы их взаимоотношения с ожившим Лениным? Если они встретят воскресшего Ленина аплодисментами, это так же банально, как если бы они встретили его возгласами: "Ленин воскрес! Воистину воскрес!" А каков другой вариант? В варианте Часовникова, при всей его злобной змеиной ненависти, есть какая-то психологическая правда. Но разве можно доверять психологии? Психологии подчиняются только злые мелкие чувства. Добрые, лиричные чувства вне психологии. Потом в голову полезла совсем уже кисельная муть.

– Простите пожалуйста, вы император?

– Да, а что?

– Николай II?

– Нет, третий.

– Как третий?

– Психиатр в третьем подъезде живет.

– Хо-хо-хо-бум-дзынь... Звонкий смех".

Звонил телефон.

Лейкин с трудом выдрался из сна и сел на тахте. (После ссор с женой он спал на тахте в своем кабинете). Сел на тахте, глядя в темное мокрое окно. За окном была бездонная мрачная ночь. Звонил телефон. Лейкин окончательно пришел в соз-

вание, вскочил, побежал в одном тапочке к письменному столу, ибо второй тапочек второпях не нашупал, и взял трубку. Среди ночи по телефону, как по репродуктору, по-младенчески свежо зазвучал голос Юткина. Такими голосами обычно исполняли песни тридцатых годов: "Нам нет преград на суше и на море..."

– Ты Алексеева знаешь? – пел телефон.

– Какого Алексеева?

– Николай Алексеевича. Имя его во всех книгах о жизни Ленина, во всех учебниках истории. Алексеева, который встречал молодого Ленина в Лондоне. Помнишь, первая поездка Ленина в Европу.

– Как же, – речитативом Лейкин, – вот у меня даже написано, – он пошарил на столе в ворохе бумаг: "Вчера получил свидетельство от местного полицмейстера", Ленин тогда в Пскове жил. "Потомственному дворянину Владимиру Ильичу Ульянову, проживающему улица Архангельская, дом Чернова". "Не имею препятствий к отъезду вашему за границу". Далее Ленин к матери. Из его письма: "Внес пошлину десять рублей и через два часа получил заграничный паспорт".

Юткин молчал. Это значило – песенное вдохновенное рыболовство кончилось, и началась работа мукомола. Лейкин чувствовал, как вращаются тяжелые жернова в голове Юткина, а он, Лейкин, рабочая лошадь, идущая по кругу.

– Этот момент нам следует опустить, – наконец, смолело у Юткина, – зачем нам всякие аллюзии. Мы делаем честный искренний фильм, без кукиша в кармане. И, представляешь, как нам повезло. Живой свидетель. Оказывается, Алексеев жив и здоров. Точнее жив, но вряд ли здоров, потому, что ему девяносто лет.

– Тот самый Алексеев? – обрадовался Лейкин, – представитель газеты "Искра" в Лондоне?

– Да, тот самый, – опять полегчало, опять вдохновение, – Алексеев сейчас живет в доме ветеранов революции. Тут друзья познакомили меня вчера с Бертой Александровной Орловой-Адлер, старой большевичкой. Точнее не друзья, а мой зять Альберт... Алик... Ты его знаешь, главный инженер табачной фабрики "Ява". Начальник Ростабакпром, сейчас в больнице Четвертого управления Совмина РСФСР. Мировой мужик, очень Алику помогает. Алик его навестил и там познакомился с Бертой Александровной, а через Алика я с ней познакомился. Рас-

сказал о нашей работе. Она отнеслась с большим вниманием и интересом, сообщила много для нас любопытного и прежде всего про Алексева, с которым дружит. Короче, надо действовать, пока горячо. Я уже подключил Сыркина. Тебе Сыркин звонил?

— Звонил, но меня не было дома.

Разговор затягивался, а Лейкин стоял в одном тапочке, вторая нога на холодном паркете.

— Завтра в девять ты должен быть в вестибюле больницы совмина. Пропуск тебе заказан. Берта Александровна тебя встретит, а у меня студийная машина с одиннадцати. Мы за тобой заедем. Алексеев, последний человек, у которого из первых рук можно Ленина получить. Главное успеть к юбилею. Или мы кончим этот фильм, или этот фильм кончит нас... Ха-ха-ха... — открытым звуком в телефон.

— А-а-а-а... Ич... а-а-а... ич... а... ашхи! — и тоже в телефонную трубку.

— Ну вот видишь, я правду говорю.

— Ич... а-а-а... ич...ич... ичашхи...

— Ложись в постель, ты где-то простыл. Обнимаю.

”Вот тебе и один тапочек”. Лег в постель. Полночи прочихал, потекло из носа, заснул под утро. Проснулся — пятнадцать минут девятого. В горле болезненно сухо, во рту липко.

— Где галстук? Не этот, темносиний в полоску! Где крем для бритья!

— Что с тобой, — спросила жена, — шляешься до глубокой ночи, а потом к тебе не достучишься. Антошу я сама должна была в школу везти, а если гаишник остановит? Я ведь без прав.

— Ич... где запонки?

— Куда ты так спешишь? Совсем с ума сошел со своим Юткиным.

— Я работаю... Ич - ш-ш...

— Куда ты несешься простуженный и без завтрака?

— Некогда... Ашхи...

— Ну и черт с тобой.

Опять скандал на целый день.

В вестибюле больницы Четвертого управления Совета Министров РСФСР мрамор и зеркала. Предъявил в окошко удостоверение с киностудии, которое действовало лучше паспорта, — выписали пропуск.

— Вас уже ждут.

Пошел по устланной ковровой дорожкой лестнице, оглядываясь. Спросить не у кого, а обстановка роскошная, мрамор и зеркала не кончаются, и до головокружения вкусно завтраком пахнет. Не просто едой, как в столовой, а именно завтраком: свежими булочками, свежесваренным кофе, свеженарезанной ветчиной. По сути, второй день без еды. Вчера обед не доел из-за ссоры с женой, вечером рассчитывал в гостях у Волохотского покушать, но ушел голодным из-за проклятого Часовникова, сегодня ушел без завтрака, поскольку опаздывал. И все-таки опоздал на пятнадцать, даже на двадцать минут. А они, старые большевики, привыкли к точности. Годы подполья приучили.

— Товарищ Лейкин?

Оглянулся. Навстречу ему выскочила старуха.

— Товарищ Орлова, тысячу извинений, сына в школу отвозил и, понимаете, по дороге задержал.

Зачастил, зачастил, одно слово другое догоняет, и со стороны стал похож на Антошу, который недавно чашечку разбил. Но со стороны себя не видел, а Орлова-Адлер с Антошей сравнить не могла, поверила.

— Что ж, дети, уважительная причина.

Руку пожала крепко, по-мужски. И походка мужская.

— Чаю хотите? Или кофе?

— Спасибо... Выпил бы чаю... Или лучше кофе...

В конце коридора был небольшой вестибюль. Сели за удобный столик. Смотрит Лейкин, а вокруг полно сельских бабушек ходит в валенках, кацавейках и платочках. Лейкину и раньше одна-две бабушки на лестницах попадались, думал, обслуживающий персонал — нянечки. Пригляделся — нет, обслуживающий персонал другой. Хоть тоже сельские лица, но крепкие, молочно-молодые. Дочки. Одну такую дочку в белом халате Орлова-Адлер подозвала, сказала ей что-то, та кивнула головой, ушла. Не удержался Лейкин, спросил.

— Эти бабушки здесь что делают?

— Как что? — говорит Орлова-Адлер, — лечатся они, поскольку матери и родственники ответработников. Вот та, Надежда Прокофьевна, мать генерала, а та, Надежда Пантелеевна, мать замминистра приборостроения! Этот факт лучше любых трактатов доказывает, что правительство у нас народное. А то,

что к валенкам своим привыкли — не беда. Валенки вещь удобная. Я сама в девятнадцатом году летом, в июле, в жару три дня от денкинецев в валенках по ржи бежала.

Уже позднее Лейкин узнал, что Орлова-Адлер в гражданскую была политкомиссаршей, но потом слишком далеко не продвинулась, зато и репрессиям не подвергалась. Работала в провинции преподавателем марксизма-ленинизма. Любопытная деталь — за всю жизнь ни разу не посетила колхозный рынок, чтоб не поддерживать частный сектор.

Сочная откормленная "дочка" принесла на подносе кофейник и чайник, две пустые чашки, свежие булочки, свежее масло, свежую ветчину — коммунистический завтрак из какой-нибудь трехсотой пятилетки. Изголодавшийся Лейкин с трудом заставлял себя есть деликатно, выпил две чашки кофе, съел два бутерброда, с сожалением глядя исподтишка на несъеденное и невыпитое. Может, это отвлекло, и он слушал Орлову-Адлер без внимания. Позавтракав, Орлова-Адлер вынула листки и начала читать отрывки из своих воспоминаний.

— Я не литератор, предупредила она, — и у меня, не скрою, проблема с литературной обработкой. Мне как-то порекомендовали одного молодого человека, но он начал со мной спорить, будучи совершенно политически неграмотным, и мы с ним расстались.

Из воспоминаний выяснилось, что Орлова-Адлер начинала не как большевичка, а как эсерка, правда, левая, однако, еще до левоэсеровского бунта перешла к большевикам.

— Знаете, увлечение крестьянством. Лидера эсеров, Чернова, называли Лениным в селянской одежде. Но, когда я послушала Ленина, то поняла — нет, Ленин у нас один. Правда, я считаю и пишу об этом в своих воспоминаниях, у Чернова была важная заслуга перед революционной Россией, Чернов воспротивился назначению Плеханова министром труда во Временном правительстве. Теперь это кажется незначительным эпизодом, но тогда это было важно. Если б Плеханов с его энергией, авторитетом и эрудицией занял такой ответственный пост, большевикам стало бы гораздо труднее вести свою работу. А представляете, если б Плеханов заменил Керенского. Такого тоже исключить нельзя. Если б первый марксист России, один из создателей "Искры", стал премьером Временного правительства и начал осуществлять свою старую программу сотрудничества рабочей партии с буржуазией?

Лейкин посмотрел в высокое больничное окно. Мокрые крыши домов вызывают озноб. Лечь бы сейчас в теплую постель на правах больного, разнежиться, раскиснуть, начихаться вволю. Но надо крепиться, сдерживаться. Скорей бы приехал Юткин. А впереди еще целый день, зябкий, дождливый и, если похолодает, то снег возможен. Где этот дом ветеранов революции? Наверно, у черта на куличиках.

— Простите, Берта Александровна, где этот дом ветеранов революции? За городом?

— Да, местность там хорошая, большой парк. Правда, сейчас погода не для прогулок. Но вы, как я понимаю, едете не гулять, а собирать материал для ленинской работы. Тут вам, конечно, Николай Алексеевич Алексеев очень-очень может помочь. Я видела и слышала Ленина на митингах, но, к сожалению, никогда с Владимиром Ильичем не встречалась. А Николай Алексеевич начал свою нелегальную деятельность чуть позже Владимира Ильича и тоже студентом.

— А как Николай Алексеевич попал в Лондон? — спросил Лейкин.

— Ну не так, конечно, как нынешние борцы за права человека. Без иностранных корреспондентов, без американских долларов. Нельзя сказать, что нынешние за права советского человека борются успешно, но за свои права и здесь, и на Западе они борются хорошо. А Николай Алексеевич при нелегальном переходе через границу долго пролежал в болоте и простудился. Больной, он вынужден был заниматься физическим трудом сначала в Берлине, а потом в Лондоне. И никакие фонды, никакие американские дядюшки, никакие радиостанции его не кормили.

Орлова-Адлер с сарказмом засмеялась, а затем, пошелестев бумагами, сообщила, что собирается читать о Каплан, террористке, стрелявшей в Ленина. Новые сведения.

Действительно интересно. Жаль, голова в тумане. Орест Маркович садится поудобней, подпирает голову рукой и старается слушать внимательно. Но ничего нового из записок Орловой-Адлер не извлекает. Человек говорит, будто о лично пережитом, а такое впечатление, будто все переписано из много раз читанных книг и учебников. Единственно новое — это попытка доказать, будто Каплан никогда не была эсеркой, как всюду о ней пишут, а всегда была анархисткой. Господи, да какое это теперь имеет значение? От скуки не удержался.

– Ич...ич...ич...вините...Ашхи!

– Оказывается вы, товарищ, простужены... Вам дома переболеть надо. У нас здесь посетителям с насморком, а тем более гриппом, вход запрещен.

Всполошилась старуха, выпроваживает. Руки не подала, лишь головой кивнула. Впрочем, в ее возрасте надо беречься. В могилу коммунистический завтрак не подадут. И тут же опомнился: "Уж как у Часовникова мысли".

Вышел на дождь, смотрит, а уж автомашина у подъезда, и в автомашине Часовников сидит. Значит Юткин пригласил. Сам Юткин из автомашины выходит, улыбка в любую погоду. Тут же Сыркин и шофер Костя. Но Часовникова зачем взяли?

– Орест, вы знакомы? Паша Часовников, художник наш.

На большом лице Юткина детский ротик, аккуратненький, мокрененький, и носик детский, аккуратненький, точеный.

– Ладно, поехали, времени мало, – скороговоркой Сыркин. Понял ситуацию опытный арминистратор.

Только выехали из центра и углубились в окраины, как остановил гаишник. Костя выругался, выбежал, но тут же вернулся.

– Рубль отдал, – сказал он, когда свернули в соседнюю улицу, – гаишники тут за каждым углом, на них не напасешься... Всюду деньги давай. Когда работал на такси, чтоб получить такси-пикап, дал взятку диспетчеру. То холодильник, то телевизор подвезешь – приработок. А однажды – мечта – гроб попался пустой. Гражданин попросил в Смоленск отвезти. Девятсот рублей счетчик выбил. Назад ехал – три раза ГАИ останавливало. По пятерке дал. Теперь же у них еще электронные пистолеты появились, которые скорость определяют. Определил превышение – гони монету. Старшине – каптерщику, который эти электронные пистолеты выдает, все милиционеры гаишники по двадцать пять рублей платят...

Говорит Костя, но уж осторожней едет, пока доехали, спина у Лейкина заныла, не разогнешься.

Дом ветеранов революции окружен был глухим забором. По предъявлении удостоверений машине разрешили въехать в ворота, но, чтоб войти в дом, требовались пропуска. Юткин пошел хлопотать, а Часовников предложил.

– Пойдемте туалет поищем, кто нуждается. Здесь у них в парке должен быть туалет.

Парк большой, ухоженный, с кормушками для птиц и белок. По-зимнему перекликались вороны.

— Когда-то такое заведение называлось богадельня, — сказал Часовников, — а теперь дом ветеранов.

Часовников был трезв и делал вид, что из вчерашнего ничего не помнит. Помнил, конечно. Когда нашли туалет, расположенный на берегу небольшого озера, он сказал:

— Что-то туалет у них на шалаш Ленина в Разливе похож.

Нервная корниловская злоба бродила в нем, как суслик в самогоне. Но, честно говоря, туалет действительно был сделан в форме шалаша, остроконечный и обложен сучьями. Появился Юткин с пропусками.

— Пропускают только двоих, — сказал он, — я пойду и Орест.

— Ну и хорошо, — обрадовался Сыркин, — мы на воздухе погуляем, а вы поработайте. Хотя не знаю, что здесь можно сделать. На эту тему уже столько сделали. Вот надо бы что-нибудь историческое.

— Достоевского, например, — сказал Часовников.

— Ну, Достоевского или Толстого взять, — ответил Сыркин, — тут большого ума не надо. Там уже все готово, потому, что эти книги писались по пять лет каждая. А вы возьмите что-нибудь оригинальное. Например про Сакко и Ванцетти, двух американских революционеров, которые забастовку устроили на карандашной фабрике. Вот вам и совместная постановка, вот вам и поездка в Америку, вот вам и советский какой-нибудь Джеймс мистер Бонд, — и засмеялся Сыркин, обнажив зубы в никотине.

Здесь за городом воздух хоть тоже был сырой, но свежий, и голова у Лейкина прояснилась, а насморк утих. Больше не чхалось. Улеглось и раздражение, тем более, что предстояла встреча с человеком, который не просто видел Ленина, но общался с ним.

В доме ветеранов революции нечто было от больницы совмина, но и нечто от изолятора. Зеркала, мягкая мебель, хоть всего поменьше и победней. И обслуживающий персонал — те же откормленные дочки с сельскими лицами, но, пожалуй, менее любезные. В коридоре пахло сладкими лекарствами. Навстречу Лейкину и Юткину две широкоплечие "дочки" в белых халатах катили инвалидную коляску с парализованным ветераном. У ве-

терана нос был заострен как у покойника, лицо мертво-лимонное, рот перекошен. Лейкину показалось, что санитарки обращались с ветераном непочтительно, говорили с ним пренебрежительно, а между собой в его адрес насмешливо. Неужели это Алексеев из учебников по истории партии? К счастью, это был не Алексеев.

— Алексеева комната в центре коридора, — ответила одна из санитарок на любезный вопрос Юткина, — я сейчас к нему постучу.

Лейкин и Юткин поспешили следом за широко шагавшей "дочкой", которая, постучав, вошла и заговорила с кем-то, очевидно, с Алексеевым. И вдруг послышался старческий сердитый голос.

— Что такое? Никого не принимаю, я ведь предупредил, что никого не принимаю.

Неловкая ситуация. Юткин, стараясь скрыть растерянность, которая на его наглom лице особенно обнаруживалась, как светлое пятно на темном фоне, заговорил, заговорил, зачистил.

— Извините, Николай Алексеевич, — обратился он к закрытой двери, — режиссер Юткин Юрий Йосифович. Заслуженный деятель искусств. А это киносценарист Лейкин. Работаем над фильмом о Владимире Ильиче. Любые сведения из ваших рук, человека, лично знавшего Владимира Ильича, для нас драгоценны. Привет вам от Берты Александровны Орловой-Адлер.

Имя Орловой-Адлер подействовало, но соавторам все равно не было разрешено войти.

— Пусть подождут в коридоре, — проскрипело, как плохо записанный на пленку звук.

Вышла санитарка, и в приоткрытую дверь мелькнул белоголовый, белоусый, белолицый, в белой рубашке и белых кальсонах. Призрак бродил по комнате, призрак коммуниста. А Юткин и Лейкин, как выгнанные за дурное поведение школьники, толкались перед дверьми в коридоре.

— Нет, — обиженно пробормотал Лейкин, — все эти живые свидетели великих событий только во вред работе.

— Я с тобой не согласен, — сказал Юткин, — в кино нельзя ждать милостей. Взять их наша задача.

Творческий спор соавторов был прерван Алексеевым, который вышел в черном похоронном костюме с орденом Ленина на груди. Из истории партии и прочих книг Лейкин знал, что ког-

да-то Алексеев, молодой студент-эмигрант, проживавший в Лондоне, встретил молодого Ленина, впервые выехавшего в Европу. Два молодых человека, два русских чужака шли в английской вокзальной толпе. И вот они оба, спустя столько лет, опять появились здесь. Какой замечательный сюжет в духе чеховского "Черного монаха". Черный монах несколько тысячелетий назад шел по пустыне, но его отражение, его мираж, из-за нарушений законов оптики продолжает неприкаянно блуждать по земле и в космосе и все не может погаснуть, не может исчезнуть. Так природа мстит за нарушение ее законов. Лейкин теперь понимал, что заболевает всерьез и надолго, а временное улучшение было обманом, к которому прибегает болезнь, чтобы сильнее скрутить, как после ленинского НЭПа, потому что политика тоже поддается физиологическому анализу. Пока маленькие Ульяновы находились под надзором их мамы, Марии Александровны, они вполне соответствовали честным законам святочного рассказа. Но потом мальчик вырос... А был ли мальчик?

— Товарищи, вы не вовремя приехали, — проскрипела плохая запись голоса Николая Алексеевича. А больному, испытывающему головокружение Лейкину, даже почудилось, что кое-какие слова произнес не серебряный анфас Николая Алексеевича, а позолоченный профиль Владимира Ильича.

— У меня такси заказано, — проскрипела запись.

"Ни одного "р", — подумал Лейкин, — трудно понять, кто говорит".

Но тут на помощь крючку устремилось грузило.

— Николай Алексеевич, у нас машина во дворе. К чему вам такси?

— Я, товарищи, всегда в предоктябрьские дни посещаю Красную площадь.

"Не картавит" — почему-то разочаровался Лейкин-крючок.

А Юткин-грузило:

— С удовольствием. Наша машина в вашем распоряжении. И не только Красная площадь, вся предпраздничная Москва встретит вас. Для нашего ленинского фильма такая поездка с человеком, лично знавшим Владимира Ильича, — огромная творческая удача.

— Что ж, товарищи, принимаю ваше предложение.

Лейкину показалось, что орден тоже улыбнулся.

Дождь и ветер утихли, показалось ноябрьское скудное

солнце, и те ветераны революции, которые могли самостоятельно ходить, вышли на прогулку. Некоторых санитарки везли на инвалидных колясках. Юткин бережно вывел об руку Николая Алексеевича и повел его к машине. Сыркин наблюдал за этим неодобрительно, ему машина нужна была для личных нужд.

— За что боролись, на то и напоролись, — сказал Часовников Косте, — революция пожирает своих детей.

Однако все это шепотом, а в машине и вовсе молчали. Заговорил Николай Алексеевич, да так, что Лейкин едва успевал в блокноте пометки делать.

— Встретил я Владимира Ильича на лондонском вокзале, поскольку он в английском был не силен. А на следующий день, на омнибусе поехали в Примроз Хилл, на могилу Маркса. И вот когда произошла в России революция, потом окончилась гражданская война, в двадцать втором году я подал в ЦК проект о перенесении могилы Маркса в Москву на Красную площадь и о создании у Кремля мавзолея Маркса. Владимиру Ильичу идея понравилась, и ЦК ее поддержал. Послали меня в Лондон, вести по этому поводу переговоры. Я обратился от имени советского правительства к английскому правительству. Мне ответили, что для них Карл Маркс лицо частное и перевоз его тела с лондонского кладбища зависит от родственников покойного. Но внук Карла Маркса Жан Лонге отказался дать такое разрешение.

Часовников хмыкнул, предвкушая, как будет рассказывать этот анекдот в среде себе подобных.

— Да, молодые люди, — продолжал Алексеев, погруженный в воспоминания и не замечая исходящих от Часовникова идеологических подвохов, — да... Приехал я в Москву расстроенный и написал большую статью, которая называлась: "Жан Лонге — недостойный внук Карла Маркса". Владимир Ильич, как мне известно, прочел и одобрил. Меня Ильич помнил хорошо, как хорошо помнится все, что было в молодости, — Алексеев, чем больше говорил, тем больше словно пробуждался, в стеклянных прозрачных глазках появился темный блеск, на щеках, если не румянец, то розовые пятна, — любили мы с ним повеселиться, попеть, поесть. Помню, как-то два килограмма вишен съели в один присест. Владимир Ильич это событие даже мамаше своей в письме описал. "Вчера два килограмма вишен

схрамкал". Так и написал. Это потом у него нервы испортились, а тогда веселый был. Пели мы в два голоса. Помню из "Фауста" Гуно... Ла-ла-ла-ла... Романсы Чайковского пели... Покуривали... Историки пишут, Владимир Ильич не курил. Да, не курил, но иногда покуривал. Раз мать, Марья Александровна, прислала Владимиру Ильичу сто рублей, большие деньги по тем временам. Пошли вместе получать почту, поскольку я лучше заполнял бумаги по-английски, а на обратном пути купили две гаванские сигары. Накурились так, что голова кружилась. А навстречу идут две девушки, англичанки. Одна, помню, повыше, Владимиру Ильичу понравилась. Он говорит, мы все равно прогуливаемся, пойдем за ними... Ох, времена... Даже самому покурить захотелось... Был я тогда представителем газеты "Искра" в Лондоне. Идея огня, искры — основная у Ленина. Партия — искра, зажигает страну, страна зажигает Европу, Европа зажигает мир... Что? Где мы едем?

— Калининский проспект, — услужливо сказал Юткин.

— Отчего глаза краснее рожи, — продекламировал Часовников, — что с Калининным? Держится еле... В тридцать седьмом году чудом удержался. А вы, Николай Алексеевич, как в тридцать седьмом?

— Не надо задавать глупые вопросы, — сердито сказал Сыркин, — мы не развлекаемся, а работаем.

— Ну так, может быть, время перекурить, — сказал Часовников, — и нам, и вот Николаю Алексеевичу по старой памяти. Могу предложить новые сигареты — марка "Искра", — и он протянул Алексею пачку сигарет.

— Как? — спросил Алексеев.

— "Искра".

— Как?! — уже во все стариковские легкие по-граммофонному закричал Алексеев.

— "Искра"! — заорал в ответ трамвайным хамом Часовников, — сигареты "Искра", московской табачной фабрики "Ява", — и положил пачку сигарет на стариковские колени.

Алексеев схватил пачку и как будто даже смял ее, но тут же безвольно выпустил из рук.

— Поворачивай, — испуганно закричал Сыркин, — старик, кажется, умер...

Все были перепуганы, даже Часовников понял, что перестарался, но когда выяснилось, что старик все-таки дышит, он осмелел и сказал Юткину:

— Спасибо за приглашение, только я в вашем фильме участвовать не буду, — и Косте, — высади меня у метро.

Костя притормозил у метро, и Часовников вышел, попрощавшись только с шофером.

— Я тоже выйду, — сказал Лейкин и пожал ледяную руку Алексева.

— Завтра созвонимся, — крикнул ему вслед не унывающий Юткин.

Было темно и безлюдно у этой небольшой станции метро. Лейкин ускорил шаг и догнал Часовникова у входа, потянул его за плечо. Часовников все понял и охотно пошел с Лейкиным. Когда они свернули за пустой киоск, который вместе с каменным забором создавал глухой угол, Часовников ударил первый, без предупреждения, умело, прямо в глаз. Потом он замахнулся ногой, но не попал, потому что было скользко, и Часовников лицом сильно ударился о забор. Прерывисто, не громко, как бы нехотя, затарахтел свисток. Свистел не милиционер, а какая-то женщина в брезентовом плаще, видно, дежурная. Оба побежали рядом, высматривая место, где бы можно было продолжить драку.

— Тут стройка, — на бегу сказал Часовников, — на стройке никого.

Они вбежали на стройку и продолжили драку. Потом стояли, тяжело дыша, сплевывая кровь.

— Ты, Часовников, монархо-сталинист, — сказал Лейкин пробуя пальцами, целы ли зубы.

— А ты, Лейкин — белоеврей. Есть, белоефины, белополяки, а ты белоеврей-сионист... Понятно, что вам Сталин не нравится, но он свое дело сделал. Он, грузин, вернул нам, русским, нашу Россию, которую ваш Ленин отдал евреям и прочим нацменам. Мой отец, как дворянин, в двадцать четвертом году был выселен из своего дома и жил в номерах. В январе, рано утром, к нему постучала дворничиха: "Барин, жидовский царь умер. — Какой царь? — Ленин". Это, Лейкин, голос народа. Учти, может пригодиться для работы над ленинским фильмом.

— А ты знаешь, Часовников, что такое по-кавказски джуга? Что такое по-мусульмански джуга или джугут? Джуга, по-кавказски, еврей. Джугашвили — сын еврея. Мусульманского еврея-сапожника... Так что сдавайтесь, вы окружены.

Сказав это, Лейкин глянул в лицо Часовникова и понял,

Что выиграл рукопашно-идейную схватку. Решающий удар он нанес врагу его собственным, трофейным оружием.

Молча покинул Лейкин стройплощадку, не сказав более ни слова, лишь глядя время от времени через плечо на стоящего Часовникова. Да, как ни опасен идейный сталинизм, с ним можно бороться. Хуже сталинизм безыдейный: омещанившийся народ, обуржуазившееся мещанство. Вспомнились сельские бабушки в дворницких валенках, по-хозяйски расхаживающие в правительственной клинике. А сыночки их тем временем, омещанившиеся и обуржуазившиеся извозчики, вершат судьбы страны и мира. А кто у них за спиной? Кто идет следом за ними?

Лейкин шел по ветру и холоду домой пешком, держась темноты, ибо в метро нельзя было войти с разбитым глазом и в истерзанном пальто. Несмотря на холод, начиналось предпраздничное гуляние. Народ валил толпами, на сооруженных временных эстрадах пели и плясали.

— Лада, — пела в микрофон, какая-то самодеятельная певичка из публики. Какой-то гражданин, также из публики, взобрался на эстраду и начал плясать вприсядку, свалил микрофон и потерял шапку.

— Плясал вне конкурса, — объявил ведущий, восстанавливая микрофон, — допляшется.

Вокруг было глупо, пошло и страшно. Лейкин свернул в переулочек, но там было еще страшнее. У забора ворочалась, клубилась, пыхла тесная драка. Больше друг друга остервенело валили наземь, чем били, может, из-за цепких захватов "за грудки". Все участники драки были в одинаковых кроличьих треугольниках и от этого казались животными одной породы. От драки долетали нечленораздельные междометия и отрывистые глаголы, произнесенные по-собачьи. От вида драки сильнее заныл подбитый глаз, точно опять бьют, но уже не в одиночку, а толпой. Метнулся назад из переулка, опять на проспект. Однако и там повсюду мелькали хищники, повсюду звериное дыхание, повсюду винные запахи. Кто способен их усмирить? Кто способен спасти от этого рогатого будущего? Есть такая партия, сказал Ленин. И сейчас, как и более чем шестьдесят лет назад, от этих страшных народных кулаков могут спасти только ледяные руки ленинских мертвецов.

С тех пор, как Лейкин вернулся домой больной, избитый и пессимистически настроенный, до истерики напугав жену, прошло уже более месяца, уже торжествовала морозная зима, и до Нового года недалеко, а последствия встречи с соратником Ленина все ширились и разрастались.

В ЦК было подано письмо-жалоба, подписанное группой ветеранов революции. На первом месте подпись Алексева, а среди иных, подпись Орловой-Адлер. Письмо было рассмотрено и с соответствующей резолюцией спущено по инстанциям в Министерство пищевой промышленности РСФСР. Резолюция ЦК на письме ветеранов была столь грозной и категоричной, что министр не стал спускать письмо далее со своей резолюцией, а вызвал начальника главка Ростабакпром и директора табачной фабрики "Ява" к себе. Но, поскольку директор табачной фабрики был в Болгарии, в деловой командировке, вместо него к министру явился главный инженер Альберт Пинхасович Злотников, зять кинорежиссера Юткина. Вот как тесен мир.

— Нам ко всем прочим заботам еще не хватало в пищевой промышленности идеологических ошибок, — сказал министр, потрясая перед подчиненными письмом ветеранов с резолюцией ЦК, — немедленно прекратите выпуск сигарет, название которых, как сказано в письме, — и он прочел: "Кощунственно повторяет дорогое нашим сердцам название первой ленинской газеты "Искра".

— Простите, товарищ министр, — сказал Альберт Пинхасович, — но ведь сигареты утверждены главком, они имеют знак госта, им присвоен первый класс, и для них специально заказана большая партия болгарского табака. Продукция находится на конвейере.

— Вы меня неправильно поняли, или я неправильно выразился, — сказал министр, — поменяйте этикетки.

— Но ведь этикетки оплачены бухгалтерией. Кто спишет убытки?

— Это решайте в местных, фабричных условиях, — сказал министр, — министерство не может и не должно вмешиваться в мелкие производственные вопросы каждого предприятия. И чтоб больше я к этой проблеме не возвращался.

— Вы, товарищ Злотников, не усложняйте простого и не упрощайте сложного, — сказал начальник ростабакпрома, — вот когда я вернулся с фронта после тяжелого ранения в сорок третьем году и работал на этой же фабрике "Ява" начальником смены, мы получили специальный заказ особого назначения — изготовить к приезду Черчила несколько коробок наших отечественных сигар под названием "Салют". Работали день и ночь, перепортили горы дорогого табака, но изготовили к сроку. Во время встречи со Сталиным Черчилль взял нашу сигару, закурил, и вдруг из нее с шипением посыпались искры. Опыта-то у нас все-таки не хватало. Черчилль, правда, все в шутку обратил, сказал: "Вот и салют". И Сталин посмеялся. Но что такое сталинский смех в таких случаях, вы, конечно, догадываетесь. У нас на фабрике все начальство сменили. Я был раненый фронтовик и работал недавно, потому уцелел... Так что не сетуйте, Альберт Пинхасович, на нынешние трудности. Идите и работайте.

Человек, однако, живет не в прошлом, а в настоящем, и прошлые трудности его не успокаивают. Лейкин, например, был очень огорчен, когда узнал, что его ленинский сценарий Госкино не утвержден из-за каких-то идеологических ошибок. Юткин, который ранее звонил по многу раз днем и ночью, звонить перестал вовсе. Волохотский сообщил Лейкину, что Юткин теперь работает над ленинской темой с "Мишей", опытным богомазом-конкурентом.

Внешне, да и внутренне "Миша" похож был на Григория Зиновьева, ленинского соратника и жертву сталинских чисток. Толстый зад чревоугодника, тугие ляжечки, провисающие щеки, пухлые женские губки обжоры и сластолюбца, копна седеющих черных волос. В ранний, послереволюционный период, когда не только такие блестящие личности, как Троцкий, но и местечковые талмудисты, а то и просто малограмотные сапожники становились людьми государственной важности, "Миша", безусловно, достиг бы политических высот. Такова печальная логика жизни. За общую беду, за общие унижения и страдания компенсацию в первую очередь требуют и в первую очередь получают худшие. Худшие из потерпевших своими действиями и своей моралью дают возможность свергнутым преследователям и палачам оправдаться и снова вернуться к прежним замыслам. Так местечковые сапожники с маузерами опошили муки погромов и унижения черты оседлости. И так же сменив-

шие их вскоре сыновья и дочери сельских старух в валенках опошили бессердечную жестокость крепостного права и унижения русского "черного" народа. О всяком явлении надо, однако, судить не по его началу, а по его концу. Евреи, которые были изгоями в царское время, естественно стремились изменить это положение революционным путем, и, когда революционная партия пришла к власти, многие из них заняли ведущие места. Но революционная партия десять лет спустя была заменена мещанской, а ленинизм сталинизмом-джугашвилизмом, замешанным не на романтическом мессианстве, а на российском мамаевом бытии. И тогда евреи потеряли не только свои привилегии, но и покатались назад, за пределы своего дореволюционного изгойства, и к пятьдесят третьему году почти перешли на положение унтерменшей, в то время как кавказцы на деле, а русские на словах стали привилегированными нациями. И опять среди общей беды "миши" сбалансировали, худшие удержались и перестроились. Хотя "мишам" тоже было трудно в периоды остервенелые, но в периоды более умеренные для них всегда находили зазоры. Если же говорить конкретно о данном "Мише", то всю нерастрченную энергию политического функционера он сосредоточил в единственно доступном ему направлении и давно уж зарекомендовал себя твердым ленинцем на творческом поприще. Никакие чеховские соблазны его на этом поприще не подстерегали, поскольку чеховские соблазны опасны лишь таким индивидуальностям, как Лейкин. В политическом смысле к чеховским соблазнам более склонен демократический меньшевизм, чем большевистский централизм, и при государственном кораблекрушении в семнадцатом году чеховские соблазны сыграли свою роль. Но и ныне чеховские соблазны не давали покоя таким, как Лейкин.

Иногда по вечерам, когда сидел в тепле и уюте за своим письменным столом в своем любимом мягком кресле, вдруг кошмарным видением являлся тот предоктябрьский вечер и ночная тьма казалась черной, народной ненавистью, прилипшей к окнам, а обжитая кооперативная квартира и весь кооперативный дом, наполненный друзьями и сослуживцами, казалось, плыл в безднах, в пучинах этого черного народного океана, плыл, защищенный не столько своими кирпичными стенами и запираемыми подъездами, сколько своими телефонами. Когда давление черного океана становилось угрожающим, надо было

лишь набрать краткий номер и связаться с поверхностью, то есть вызвать милицию.

Конечно, правительство совершает несправедливости, часто ведет себя неправильно, неумно, но другого правительства нет и не предвидится. По крайней мере, без внешнего катаклизма правительство в России заменить нельзя, как без внешнего катаклизма нельзя было заменить царское правительство. Но если произойдет катаклизм, перестанут работать телефоны, и черный океан через окна и двери ворвется внутрь дома, затопит кабинет с полками книг, спальню с широкой кроватью, столовую, детскую комнату Антоши...

От этих чеховских полуночных, туберкулезных мечтаний начинал сверлить, набухать подбитый глаз. Была повреждена роговица, и пришлось обратиться к врачу.

— Что случилось, — спрашивали друзья и соседи.

— Стал подкулачником, — пробовал шутить Лейкин, — попал под кулак.

Но дома, в любимом кресле, думал всерьез. "Только ледяные ленинские руки способны раскулачить народ, это проклятое кулачье, бьющее по живому. Если б с целью полного разоружения черных масс был издан указ, запрещающий им сжимать пальцы в кулаки. Но такое возможно лишь в волшебных сказках.

Страх перед народом всегда прижимал в России общество к правительству, и в восемнадцатом веке это спасло страну от пугачевщины. Но когда заблуждения девятнадцатого века развеяли этот страх, общество отбилась от правительственных рук и попало в народные когти. Однако те, кто выжил, должны учесть уроки. Теперь у нас снова правительство, которое, слава Богу, так же как и мы боится народа. И если это правительство по глупости своей не хочет опереться на нас, мы должны быть умными и опереться на него..."

Разумеется, этими своими мыслями Лейкин не делился ни с кем, даже с женой. Даже с лучшим другом Волохотским. "Наша интеллигенция именно так живет, но так не думает, даже наедине с собой. Думает она в противоположном направлении, для того, чтоб считаться "приличным" человеком".

— Вот она, наша жизнь, — говорил художник Волохотский, которого Юткин пригласил работать над ленинским фильмом, — ничего, Орест, не поделаешь. Можно только декламиро-

вать: "Товарищ, верь, взойдет она, звезда пленительного счастья..." А больше, как я уже говорил, ничего нельзя сделать. Здесь не только больше не во что верить, но и не в чем больше разочаровываться. Слышал, Часовников, женился на Наташке Шойхет и теперь ожидает разрешения на выезд по израильской визе.

Сообщение о Часовникове подействовало на Лейкина освежающе. Он громко рассмеялся, а ночью проснувшись опять рассмеялся, разбудив и напугав жену и Антошу. Вообще, по натуре Лейкин склонен был к чеховскому нытью и меньшевистской панике, поскольку дела его шли не так уж плохо. В журнале очерк "Вулкан на Каменноостровском проспекте" напечатали. Вскоре позвонили со студии юношеских фильмов и попросили приехать подписать договор на сценарий "Чехонте" о молодом Чехове. Это тем более радовало, что по неофициальным сведениям сценарий "Сосо" о молодом Сталине, предложенный одним генацвали, отклонили. Во всяком случае, в плане на ближайший год "Сосо" не было.

Слух о "Сосо", конечно же, был "не телефонный" и сообщен шепотом на ухо Лейкину в коридоре дома кино.

Был вечер отдыха московских киностудий. На сцене юродствовал "известнейший, популярнейший", лицо которого ежедневно покупалось миллионами зрителей и читателей. На сцене он выглядел как бы старшим и более бедным братом того, с экранов и цветных фотографий, но зато "свой", но зато "подомашнему", но зато "Леша". "Что, мы не можем повеселиться в собственном доме?" И звонко, напевно: "А сейчас выступит. Человек. О котором недаром говорят. Что он. Печет блины. Играет на тромбоне. Но в основном. Работает в кино!" Широкий жест в сторону правой кулисы, и на сцену выходит, скромно улыбаясь, тигр — патриарх советского кино, втянув когти в мягкие лапы. Мастер на все лапы, о котором известно в кино-кругах, что он и кулинар отличный, и на музыкальных инструментах играет, однако, как сказал "Леша", — в основном работает в кино. Лейкина, кстати, шепоток информировал, что "тигр" за "Чехонте" и против "Сосо". Лейкин об этом далее, шепотком, жене в ушко с бриллианчиком. Так что аплодировали Лейкины "тигру" от всего сердца. Вышли в антракте в хорошем настроении. На Лейкине кожаный пиджак, на жене, Жанне, блазер. Вдруг навстречу Юткин с "Мишей". Оба коротконо-

гие, низкозадые, большеголовые, жирноплечие, румяные. Юткин чуть повыше. Хорошая пара. Эти по одному факту выуживать не будут, эти оба одинаково по вязкому дну тянут. Прощли, не заметили. Но тут же Волохотский, добрая душа.

— Сегодняшнюю газету читал?

Газета республиканская, но солидная. И в ней приятная рецензия на фильм "Субботник" по лейкинскому сценарию. Смотрит Лейкин, в той же газете, некролог на смерть Алексева. Повлияла ли на эту смерть история с сигаретами "Искра", трудно сказать, тем более, что Алексеву оказалось не девяносто, а девяносто два года.

В доме ветеранов революции вообще умирали часто, и похороны эти были для стариков чем-то вроде праздничных торжеств, позволяющих вспомнить молодость и, хоть ненадолго, заняться общественной деятельностью. Так, недели за две до Алексева умер ветеран Хетагуров, старик сравнительно молодой, шестидесятисемилетнего возраста. Он возвращался от своего премьянника, у которого был в гостях, и на улице его избили пьяные хулиганы. Вот он в красном гробу, а еще недавно пел в хоре ветеранов революции. Объявлял: "Терская походная" — и запевал вместе с Орловой-Адлер:

Гозыри лежат рядами на груди.
Ярким пламенем алеют башлыки.
Красный маршал Ворошилов, погляди.
На казацьи богатырские полки.

И хор подхватывал: "Красный маршал Ворошилов, погляди..."
А когда запевали:

Смело, товарищи, в ногу.
Духом окрепнем в борьбе.
В царство свободы дорогу.
Грудью проложим себе,

— Хетагуров речитативом после каждого куплета повторял: "Смело, товарищи, в ногу! Смело, товарищи, в ногу! Смело, товарищи, в ногу!" — причем так громко, на пределе голоса и сил, побагровев в песенном экстазе, и, казалось, еще раз крикнет — не выдержит, упадет... И вот упал.

Было много речей, полных гневного пафоса, не меньшего, чем после террористического покушения. Но хватать людей на улице и расстреливать в отместку уже нельзя было. Возраст не тот, и время не то. Поэтому говорили речи. Один из ветеранов, дрожащим от гнева голосом, произнес:

— Преступная рука и преступная нога поднялись на нашего боевого товарища.

Как выяснилось, хулиганы били ветерана не только руками, но и ногами. А бывший пролетарский поэт, как он о себе некогда писал: "Рядовой пролетарского строя", прочел стихи:

На старика обрушились удары.
Упал старик ушибленный в висок.
Так погибают наши комиссары.
Когда приходит их последний срок.

Хотел выступить и ветеран Прищепенко, тот самый, которого везли "дочки"-санитарки в инвалидной коляске навстречу Лейкину и Юткину и которого соавторы первоначально приняли за Алексеева. Но поскольку Прищепенко был почти парализован, он сумел отрывисто произнести лишь три слова:

— Ленин... Ильич... Брежнев...

Больше ему говорить не дали, по медицинским и прочим соображениям.

Ну а самого Алексеева, лично знавшего Ленина и бывшего как бы звездой дома ветеранов, хоронили уж вовсе торжественно. Зачитали некролог, подписанный, среди прочих, несколькими членами ЦК, зачитали телеграмму-соболезнование Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, принесли венок от Высшей партийной школы при ЦК КПСС. Выступила Орлова-Адлер, которая произнесла речь, полную боли и печали. В конце речи она сказала:

— Николай Алексеевич Алексеев, твердый ленинец, выдающийся деятель международного рабочего движения, навек переселился из этого мира в наши сердца.

Да, долгую жизнь прожил ветеран, но если говорить по-цыгански, то отправился он в дальнюю дорогу, оставив после себя большие хлопоты. Действительно, что делать табачной фабрике "Ява" с затраченными на этикетки средствами? Позвонил Злотников покровителю своему, начальнику Ростабакпрома.

— Посоветуйте, что делать, сам решения найти не могу.

Договорились встретиться в субботу в ресторане "Узбекистан". Время назначить дополнительно, по телефонному звонку, чтоб успеть к свежему плову. Ибо оба уже не раз сидели в этом ресторане, будучи любителями восточной кухни и знали: плов сохраняет свой аромат не более двух часов с момента приготовления. После этого его уже можно скармливать тульским командирочным.

— И вот что интересно, — говорил начальник Ростабакпрома, выпив за пловом несколько рюмок узбекского коньяка специального разлива и закусив вместо лимона зеленой узбекской редькой, смоченной в виноградном уксусе, — вот что интересно, эти ветераны революции не возражают против выпуска нашей фабрикой "Ява" папирос "Беломор", не пишут жалобы в ЦК на сталинский "Беломор". А я, между прочим, — сказал он понизив голос, — после двадцатого съезда ставил этот вопрос. Тем более папиросы устаревшие, пятого класса. Знаешь, Алик, что мне ответили? Папиросы "Беломор" для нас такой же символ, как и Магнитка... Символ чего? У меня, между прочим, на Беломоре родной раскулаченный брат погиб.

Они выпили еще, закусили сочной редькой.

— Вот он, символ, — сказал начальник Ростабакпрома и вынул из пиджака шероховатую пачку "Беломора", — сам курю. От многого отказался, а от этого отказаться не могу. Что уж говорить о других людях моего поколения? О простых курильщиках? Наш народ, особенно послевоенное поколение, отравлен сталинизмом еще сильнее чем правительство. А какой же народный сталинизм без "Беломора", чем же еще забавляться на перекурах.

Пачка папирос "Беломор" была сделана из грубой плотной оберточной бумаги грязновато-белого цвета и самый вид этой бумаги напоминал тридцатые годы, нечто байковое, портяночное, рабоче-солдатское. С одной стороны пачки строго канцелярски сообщались все данные: МПП — РСФСР. Ростабакпром. Папиросы пятый класс "Беломорканал". 25 штук — цена 25 копеек. Табачная фабрика "Ява". Москва. ГОСТ 1505 — 81. Но с противоположной стороны пачки была картинка. Надпись "Беломорканал" сверху по дуге белыми, снежными, ледяными буквами на синем фоне, точно ледяная наколка по синевшему телу. А под наколкой географическая карта России,

закрашенная розоватым, воспаленным. И по этому розоватому, воспаленному, пятиконечной рваной ранкой — Москва, выше — темно-синим рубцом — Беломорский, ниже рубец поменьше — Волгодон.

— Вот, — сказал начальник Ростабакпрома и пальцем постучал по пачке в том месте, где ее следовало распечатывать, — вот нас обязали писать здесь: Минздрав СССР предупреждает: курение опасно для вашего здоровья. А если б с другого торца пачки писали бы "Комитет памяти жертв Беломорстроя предупреждает: курение "Беломора" опасно для вашей совести", тогда, может, и я бы на другие папиросы перешел. Да вот не пишут, и все мы курим "Беломор", все поколение. А это ведь все равно, что курить сигареты "Освенцим". И от чего отвыкнуть не можем; от папирос или от названия? Если от папирос, то почему бы не сменить этикетку? Хотя б "Волгодон" назвать. Все ж не так тенденциозно.

Начальник Ростабакпрома был человек не совсем типичный для подобного ранга руководителей, к тому ж в данный момент выпивший и ведущий разговор с подчиненным, которого давно знал и испытал. Но с другой стороны, не следует смотреть на этих людей, как на общее серое пятно. Их мало, потому, что они нынешнему времени не нужны, изменится время — их станет больше. Некоторые из них не глупы, даже умны, а многие циничны, качество, которое в данном случае должно внушать надежду.

— Борис Иванович, — спросил Злотников, когда обед закончился, и он заплатил по счету, — а как же быть с "Искрой"?

— С "Искрой" все будет в порядке, — ответил Борис Иванович и посмотрел на Злотникова веселым хитрым взглядом, голубизна которого была слегка замутнена хмелем, — по поводу "Искры" примем энергичные полумеры. Ты, Алик, должен научиться читать приказы и постановления высших инстанций, иначе из тебя хорошего руководителя не выйдет. Ведь даже партийный лозунг сегодня, если его читать внимательно, имеет в конце не восклицательный знак, а запятую.

И долго еще, несколько месяцев, до самой весны, пока не кончились оплаченные бухгалтерией этикетки, в многочисленных табачных киосках нелегально распространяли "Искру".

Декабрь 1984.
Западный Берлин.



Жорж Нива

”И НЕ БЫЛО ОШИБКОЮ РОДИТЬСЯ”

Толстой ввел в русскую литературу тему предсмертного бреда, путаницы между жизнью и смертью. ”Слава Богу, я только контужен”, — думает умирающий Проскухин. ”Господи! прости мои согрешения!” — думает выживший Михайлов в ”Севастопольских рассказах”. Тема эта перешла к Блоку, у которого смерть также смешивает все карты. В ”Вольных мыслях” (1907 г.) поэт сообщает нам о все чаще и чаще встречаемых им явлениях смерти.

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

В своих странствованиях по городу поэт все чаще видит случаи внезапной смерти, подмечает присутствие смерти в самой повседневной жизни города. Первой такой встречей является гибель жокея на скачках. Желтый жокей вылетел из седла в тот момент, когда поэт шел вдоль ипподрома.

Так хорошо и вольно умереть.
Всю жизнь скакал — с одной упорной мыслью,
Чтоб первым доскакать.

Желтый жокей ударился затылком о землю...

Доклад на II Международном коллоквиуме по Пастернаку (Иерусалим, май 1984 г.)

И в этот миг — в мозгу прошли все мысли,
Единственные нужные. Прошли —
И умерли.

Именно эти строчки служат эпитафией к одному загадочному стихотворению Пастернака, к "Белым стихам" 1918 года. Стихотворение Пастернака — это также "вольные мысли", вольные предсмертные мысли.

Однако речь идет о другом герое, о других скачках. Шестая строчка стихотворения раскрывает нам секрет этих предсмертных мыслей: это предсмертные мысли Бальзака.

И где-то громыхали дрожки. — Год
Назад Бальзак был понят сединой.
Шли облака. Стучала трость. Лило.

Точнее это предсмертная прогулка Бальзака (он гуляет по городу, как Блок по Петербургу). Он выходит из своего особняка, и трость его стучит по плитам тротуара, он слышит запах сырых утренних газет, останавливается у овощной, слушает щебет невидимой птицы и не видит, на каком дереве сидит птица. Время года — начало весны.

Еще по кровлям ездил снег. Еще
Весна смеялась, вспенив снегу с солнцем.

Все путается в этом стихотворении: снег и солнце, жизнь и смерть, восток и запад. Пастернак особенно любит неопределенность рассвета, ранней весны, второго рождения... Все путается, как у Гоголя. Кажется, что Бальзак Пастернака на всем видит свои же строчки, как гоголевский Акакий Акакиевич "видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строчки". Бальзак поглощен своими мыслями. Строки обдуваемой книги и плиты тротуара смешиваются.

Меж строк и как-то вскользь
Стучала трость по плитам тротуара.

Все путается именно потому, что все находится в неопределенном состоянии. Сон или явь? Смерть или жизнь? Париж

или Украина? Ведь в последний год своей жизни Бальзак провел начало весны не в Париже, а на Волыни, в имении госпожи Ганской, в Верховне, близ Бердичева. И 2 марта 1850 года в Бердичеве состоялось бракосочетание писателя и богатой польки, за которой он ухаживал с 1833 года. А собственно говоря, Бальзак умирал уже третий год. Учащались припадки удушья. И когда новобрачные, наконец, приехали в Париж в конце мая, Бальзак тяжело болел. Вряд ли он мог совершать по Парижу ту утреннюю прогулку, которую описывает Пастернак в "Белых стихах". Ему оставалось жить три месяца в новом особняке на rue Fortunée.

Однако не это важно. Важно, что — Бальзак, что — предсмертная прогулка. "Бальзак венчался в Бердичеве", — говорит один из персонажей "Трех сестер" Чехова. — "Даже запишу себе это в книжку". Не курьез или абсурд этой новости привлекает внимание Пастернака. И не мода на Бальзака в начале советского периода. А смешивание вех и топографии. Важно, что тема "Бальзак в России" (заглавие этюда Л. Гроссмана, опубликованного в "Литературном наследстве" в 1937 году) сама стирает грани, путает понятия так же, как снег в марте.

В кавычках приводится внутренний монолог Бальзака. Как всегда у Пастернака, льет дождь, как всегда, светает. По некоторым несомненным признакам речь идет о прогулке по Парижу: утренние газеты, кофе, движение, рельсы на рынке, "бляхи спавших сторожей". Однако поседевший Бальзак, мучимый удушьем, не смеет поднять голову и определяет окружающий его городской пейзаж лишь по косвенным приметам. И поэт передает нам его последнюю речь:

"Я знаю, старый друг,
Как ты дошел до этого. Я знаю,
Каким ключом ты отпер эту дверь,
Как ту взломал, как глядывал сквозь эту
И подсмотрел все то, что увидал".

Бальзак — страстный наблюдатель социальной жизни — подсматривает, взламывает двери, врывается в чужие жизни. Бальзак — страстный любовник — одновременно ухаживает за несколькими женщинами, и внутренний голос ему напоминает, в какой дом он был вхож, какие ступени он стирал. Этот голос

тогда вдруг заговаривает о Ганской, о загадочной "Иностранке", с которой Бальзак познакомился в 1833 году, которая стала его любовницей и совсем недавно его супругой...

Сто Ганских с кашлем зябло по утрам
И, волосы расчесывая, драло
Гребенкой.

Сто Ганских? То есть сто утр, сто позиций любимой женщины перед зеркалом, может быть сто дней, дарованных ему от свадьбы в Бердичеве до смерти в Париже?*

А надо было Богу доказать,
Что Ганская – одна, как он задумал...

Любимая раздробляется на сто жестов, сто эскизов. А перед Богом, перед смертью надо свести эти сто эскизов к одной картине, этих сто Ганских к одной Эвелине Ганской. Смерть требует того же, что искусство: редукции эскизности к окончательной черте, к подписи, к итогу:

Что Ганская – одна,
Как говорила подпись Ганской в письмах,
Как сон, как смерть.

Утро, занимающееся над городом, требует ясности; жирный шрифт утренней свежей печати подчеркивает этот утренний рельеф. Все жирно и выпукло. А мысли Бальзака, наоборот, запутаны, обрывочны. Проходят в его мозгу куски ландшафта и куски мыслей. Он, проведши всю ночь в бессоннице, с трудом расшифровывает пейзаж. Раздробленность пейзажа и стихотворения мотивируется бессонницей.

И происходят в страждущем мозгу Бальзака два сдвига. Первый – психологический, экзистенциальный. Координаты жизни меняют знак. Слова "любовь, несчастье, счастье, судьба, событие, похождение, рок, случайность, фарс и фальшь", т.е. все составные части человеческой комедии, вся лексика жизни от "рока" до "фарса" как-то смещаются. Слова вылезают из

* А может быть, знаменитые "сто дней" Наполеона – венец и конец императора? Известно, что Бальзак уподоблял себя Наполеону, намереваясь пером покорить Париж. (Прим. ред.).

большого мозга Бальзака совершенно измененными, как бы остриженными (как больные тифом).

Счастье стало несчастьем, *lune de miel* – куском беды, здоровье – кошмаром и бред – блаженством.

Все передано посредством образа рисовальщика и художника.

... в душе, в далекой глубине,
Сидит такой завзятый рисовальщик,
И иногда рисует *lune de miel*
Куском беды, крошашейся меж пальцев...

Эти понятия (счастье, несчастье, судьба) уподобляются краскам художника в магазине, в москательной. Они имеют "шум и вес сыпучих тел"; их перемешивает художник по своей прихоти...

Второй сдвиг – топографический, даже географический. Свадьба была в Бердичеве. Счастье связано с далекой Украиной, со степным пейзажем, с длинными путешествиями поездом и в дилижансе. Сдвиг этот начинается, когда Бальзак опирается о стену, о подоконник:

... он стал спиной к окошку.
Он продавал жестяных саламандр.
Он торговал осколками лазури,
И ящерицы бегали, блеща,
По яркому песку вдоль водостоков...

Все смещается, это уже не мартовский Париж, а Россия и Украина*. Бальзак начинает продавать мифических саламандр вместо романов о парижских социальных скачках.

Шел народ,
И дети разевали рты на диво.
Кормилица царицей проплыла.

* По всей вероятности, "жестяные саламандры" – это жестяные эмблемы-рекламы страховой компании "Саламандра", которые, с изображением саламандры в пламени, прикреплялись к домам, застрахованным от пожара. В древности полагали, что саламандры – духи огня – обладают способностью тушить огонь и другими чудесными свойствами. В повести Э.Т.А. Гофмана "Золотой горшок" саламандры предстают олицетворением любви, гармонии, творчества и поэтической фантазии. (Прим. ред.)

Появляется красotka:

... кровь с молоком
Лица и рук, и бус, и сарафана.

Не только накладываются один пейзаж на другой, один мифический мир на другой, и Бальзак становится "дивным" лоточником, продавцом магии и чудес, но вот выплывает забытая ночная сцена в степи. Сдвиг расширяется. Теперь:

Степь неслась
Рекой безбрежной к морю, и со степью
Неслись стога и со стогами — ночь.

Все несется, как во сне, по-гоголевски. И начинается, вспоминается ночная сцена на станции. Лето, август. Женщина прощается с ним. Он измучен бессонницей:

Бессонный мозг
Тянуло в степь, за шпалы и сторожки.

Трижды повторяется, как рефрен: "На станции дежурил крупный храп", т.е. дежурил сон... Кто-то роняет поцелуи. Она обращается к нему:

Есть за чем с тобой в степи
Полночи скоротать. Ты видел? Понял?
Ты понял? Да? Не правда ль, это — то?
Та бесконечность? То обетованье?
И стоило расти, страдать и ждать.
И не было ошибкою родиться?

Это голос любимой женщины, и она в эту ночь говорит о смысле жизни, об итогах, обещает конец страданий и бессонниц:

Мой ангел,
Ты будешь спать: мне обещала ночь!

Женский голос обещает "бесконечность", освобождение от бессонных ночей, от пут времени. Он подытоживает и оправдывает эскизность жизни абсолютной бесконечности.

Через тридцать лет Борис Леонидович напишет как будто симметрическое стихотворение: "Август", из цикла стихов Юрия Живаго. Там голос автора, мужской голос, обращается к женщине:

То прежний голос мой провидческий
Звучал, нетронутый распадом.

И прозвучит другое "прощание", дальний отголосок этого
прощания любимой женщины с Бальзаком:

И стоило расти, страдать и ждать.
И не было ошибкою родиться?

Как будто проводы поэта, проводы провидца, о которых
говорит поэт в "Августе", длились всю жизнь, начались в во-
семнадцатом году и кончились в тот июньский день 1960 года,
когда провидческое слово поэта сбылось...

* * *

Бальзак у Пастернака олицетворяет город. В 1927 году
написано стихотворение "Бальзак".

Париж в золотых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных.
По улицам летит пыльца.
Разгневанно цветут каштаны.

Не дрожки мчатся по улицам, а тильбюри: верный знак,
что на этот раз не произойдет никакого сдвига и Париж не пре-
вратится в Бердичев. Все безопасно, все довольно:

Своя довлеет злоба дневи.

Один Бальзак скрывается и не участвует в общей беспеч-
ности деревьев.

А их заложник и должник,
Куда он скрылся? Ах, алхимик!
Он, как над книгами, поник
Над переулками глухими.

Он бдит, он работает всю ночь, он страдает вечной бессон-
ницей. Он весь в долгах у Парижа, его "заимодавца". Париж,
Париж бурных социальных страстей и стремительных социаль-
ных восхождений, снабдил его материалом для "Человеческой
комедии":

Зачем же было брать в кредит
Париж с его толпой и биржей...

Стихотворение 1927 года построено на сопоставлении Бальзака и Христа. Христос, в 6-й главе Евангелия от Матфея, проповедует беспечность полевых трав ("Если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, кольми паче вас, малoverы!"). Христос увещевает: "Итак, не заботьтесь!", а Бальзак вечно в заботах, вечно бдит и пьет кофе из своего знаменитого кофейника. Он весь поглощен заботами, и сам описывает суету и заботы капиталистического Парижа:

Когда, когда ж, утерши пот
И сушь кофейную отвеяв,
Он оградится от забот
Шестой главою от Матвея?

Уже в одном из "Эпических мотивов" 1916 года, в стихотворении "Город", Бальзак упоминается как пленник города:

Где за болтами жив Бальзак,
Где стали предсказаньем шкапа,
Годами в форточку вползав,
Гнилой декабрь и жуткий запад.

Бальзак хотел бы выкупиться из этой кабалы. Он мечтает о пошлом покое бухгалтера на пенсии.

То есть художник Бальзак в кабале у времени, у города, у бурной жизни столицы. Как истый художник, он не спит и ловит "раскат импровизаций", который несут "ночь, пламя, гром пожарных бочек, бульвар под ливнем, стук колес, жизнь улиц, участь одиночек" ("Музыка"). Он ловит и выражает ту музыку современного города, которую воспевают "дачник" Пастернак от начала до конца своего поэтического пути.

Однако он в кабале. Он не умеет жить беспечно. Он забывает, что "человек рождается жить, а не готовиться к жизни" ("Доктор Живаго"). Он должник, а поэт у Пастернака должник вечности "у времени в плену" ("Ночь").

В "Спекторском" опять мелькает Бальзак – упоминанием его "неведомого шедевра", как это заметил Л. Флейшман ("Борис Пастернак и двадцатые годы", стр. 160). Герой маячит перед поэтом в "коробе лучевом", т.е. в городском чудном хаосе:

Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

Про мглу в мерцаньи плоски погребной,
Которой ошибают прозы дебри,
Когда нам ставит волосы копной
Известье о неведомом шедевре.

Оба Бальзака здесь упомянуты: Бальзак эпоса о городе и Бальзак-мистик, иступленный искатель абсолюта.

Итак, с 1916 по 1932 год мы несколько раз встречаемся с образом Бальзака у Пастернака. Бальзак олицетворяет иступление, фанатизм искусства, он – певец современного города, ”расширенного сказа”

О страдалице бельэтажей,
О любви и о жертве, сиречь,
О рассроченном платеже.

Бальзак Пастернака живет ”за болтами” (”Город”) современной столицы, города-вулкана и города-тюрьмы. Он делец, лоточник, продавец жизни. Он продает роман с азартной энергией дельца.

Стихотворение ”Белые стихи” – типичная пастернаковская ”вариация” на тему Бальзака. Поездка Бальзака в Россию должна была привлечь внимание Пастернака, потому что она как будто – реализация его мечты об универсальности художника. Для Пастернака нет расстояний ни в географии, ни в истории. Шекспир жив hic et nunc. Улыбка Псамметиха живет в Пушкине, таинственная Диотима вновь появляется в Ирпене в 1930 году. Устанавливается непосредственный диалог всех эпох вне всякого историзма. (Поздний ”историзм” Пастернака на самом деле антиисторичен). Извозчичий двор, где пирует Шекспир, скала, на которой стоит Пушкин, тротуар, по которому стучит трость Бальзака, даны нам непосредственно, без всякой исторической перспективы. ”Мне хочется шири”, – говорит сонет своему мэтру Шекспиру, и Шекспир становится поэтом Лондона и ”глыб, закутанных в траур”. Бальзак Парижа и Бальзак Бердичева, Бальзак парижской Биржи и Бальзак поис-

ков абсолюта накладываются друг на друга. Одновременное действие в двух планах, в двух ландшафтах. О Пушкине сказано:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.
Два дня в двух мирах, два ландшафта,
Две древние драмы с двух сцен.

Недаром Пастернак выбрал эпиграфом к своим "Темам и вариациям" стихи Ап. Григорьева из "Героям нашего времени" о "таинственной связи" времен и культур:

Но вы не зрели их, не видели меж нами
И теми сфинксами таинственную связь.

Ап. Григорьев саркастически изобличает слепоту современных материалистов, а Пастернак толкует его стихи в буквальном смысле, т.е. отменяет расстояния. Бальзак — вариация на вечную тему. Бальзак — образ всеобъемлющего художника. Бальзак в своих предсмертных мыслях видит всю ширь простора жизни. С Бальзаком прощается провидческий голос жизни, и этот прощальный голос поверяет счастливому и обреченному художнику заветную мысль Пастернака, всего Пастернака, от первых до последних стихов:

И стоило расти, страдать и ждать.
И не было ошибкою родиться.

Женева,
апрель-май 1984 г.



**МЕХАНИЗМЫ ВТОРОГО РОЖДЕНИЯ:
о стихотворении Пастернака
"Мне хочется домой, в огромность..."**

*Андрею Синявскому – посаженному
отцу советского пастернаковедения.*

I Мне хочется домой, в огромность
Квартиры, наводящей грусть.
Войду, сниму пальто, опомнюсь,
Огнями улиц озарюсь.

II Перегородок тонкоробость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

III Пускай пожизненность задачи,
Врастающей в заветы дней,
Зовется жизнью сидячей, –
И по такой, грущу по ней.

IV Опять знакомостью напева
Пахнут деревья и дома.
Опять направо и налево
Пойдет хозяйничать зима.

V Опять к обеду на прогулке
Наступит темень, просто страсть.
Опять научит переулки
Охулки на руки не класть.

VI Опять повалят с неба взятки,
Опять укроет к утру вихрь
Осин подследственных десятки
Сукном сугробов снеговых.

VII Опять опавшей сердца мышцей
Услышу и вложу в слова,
Как ты ползешь и как дымишься,
Встаешь и строишься, Москва.

VIII И я приму тебя, как упряжь,
Тех ради будущих безумств,
Что ты, как стих, меня забудишь,
Как быть, запомнишь наизусть.

Написанное более полувека назад, это стихотворение остается одним из самых знаменитых – в "Острове Крыме" его цитирует некий десятиборец, имеющий настолько смутное пред-

Переработанный текст доклада на II Международном коллоквиуме по Пастернаку (Иерусалим, май 1984 г.)

ставление о поэзии, что приписывает его Борису Мандельштаму. Впрочем, подобное сопряжение двух поэтических имен не так абсурдно, как кажется.

Разговор о квартире

Когда осенью 1933 года Мандельштамы получили квартиру в Фурмановом переулке, одним из первых поздравить их пришел Пастернак. "Ну, вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи", — сказал он, уходя... О.М. был в ярости", — пишет Н.Я. Мандельштам в главе *Воспоминаний*, озаглавленной "Антиподы". Ответом Мандельштама стали его "стихи о квартире" — "Квартира тиха, как бумага...", написанные в ноябре 1933 г.

Развивая далее мысль о двух антиподах, Н.Я. Мандельштам пишет, что за их разным отношением к квартире (и письменному столу — она ссылается на живаговский стол в Варыкине) стояли более глубокие различия. Творческие: "Пастернак без стола обойтись не мог — он был пишущим человеком. О.М. сочинял на ходу, а потом присаживался на минуту записать..." Профессиональные: "Добиваясь устойчивости, главным образом, материальной, Пастернак знал, что пути к ней ведут через литературу... О.М. всю жизнь отрешивался от литературы..." Социальные: "Пастернак — домашнее, московское явление... Этой московской своей природой он понятен деятелям нашей литературы... А Мандельштам — номад, кочевник, от которого шарахаются даже стены московских домов... Пастернак писал, что трагедия Гамлета в том, что, совершив акт, к которому его призывает сыновний долг, он потеряет наследство... Москва от рождения принадлежала Пастернаку, ... и все осталось при нем... Между интеллигентом и народом Пастернак хотел бы воздвигнуть защитную стену государства" — таков, согласно Н.Я. Мандельштам, смысл образа Евграфа Живаго. "Эта ставка на государство с его чудесами совершенно чужда Мандельштаму... И литература соответственно обращалась с ними — благоволила... к Пастернаку и... уничтожала Мандельштама... Еще в 27-ом году я как-то сказала Пастернаку: 'Берегитесь, они усыновят вас'..." И хотя в будущем разрыв Пастернака с советской властью был все равно неизбежен и действительно произошел с выходом *Доктора Живаго*, в начале 30-х годов взаимоотношения двух поэтов с советской действительностью

строились по-разному. Гротескной вариацией на тему этого треугольника стал знаменитый телефонный разговор Сталина с Пастернаком о Мандельштаме, начавшийся, как известно, с квартирных условий.

По мнению Н.Я. Мандельштам, стихотворение "Квартира тиха, как бумага..." было реакцией лишь на неоконченный разговор в передней (в отличие от "второго стихотворения, связанного с Пастернаком, "Ночь на дворе, барская лжа...", бывшего ответом на стихи" – на "Красавица моя, вся статья..."). Но вполне возможно, что началом поэтического диалога о квартире послужило – незаметно для собеседников и мемуаристики – "Мне хочется домой, в огромность..." (написанное в конце 1930 или начале 1931 г., опубликованное в первой книжке "Красной Нови" за 1931 год и в следующем году вышедшее в составе сборника *Второе рождение*), а еще одной репликой был мандельштамовский "Ленинград", возможно, сочиненный в тот же самый декабрьский денек, что и "Мне хочется..." (он помечен декабрем 1930 г. и был чудом напечатан в "Литературной Газете" 23 ноября 1932 г.).

В "Мне хочется..." с поразительной полнотой представлен весь "усыновленческий" комплекс, инкриминируемый Н.Я. Мандельштам Пастернаку: за любовь к квартире, пусть коммунальной, к сидению за столом и к московскому пейзажу вырывается приятие строящегося социализма и жесткой дисциплины, налагаемой этим контрактом в обмен на взаимность со стороны современников и истории. Особенно хорошо это видно на фоне сходств с двумя мандельштамовскими текстами.

Пастернак ("Мне хочется...")	Мандельштам ("Ленинград", "Квартира")
домой, в огромность квартиры, наводящей грусть; опять знакомостью ... пахнут	вернулся в мой город, знакомый до слез; узнавай же скорей; квартира тиха
войду ... пройду насквозь	найду мертвецов голоса
огнями улиц	ленинградских речных фонарей
перегородок тонкоробость	я на лестнице черной живу; стены проклятые тонки

пожизненность... жизнь сидячей	и некуда больше бежать
встающей в заветы дней; встаешь и строишься, Москва	пайковые книги; кулацкому паю; честный предатель; чесатель колхозного льна
к обеду на прогулке	глотаю же скорей рыбий жир... желток
темень, просто страсть,... научит переулки охулки на руки не класть	в висок ударяет мне вырванный с мясом звонок; страха струя
зима ...повалят с неба взятки; сугробов снеговых	декабрьский денек
тонкоробость; опавшей сердца мышцей	в висок ударяет мне...; столько мучительной злости; страха струя
вложу в слова, тех ради..., что ты, как стих, меня зазубришь	учить щебетать палачей
Москва... тех ради будущих...	Петербург, я еще не хочу умирать ...найду мертвецу голоса
и я приму тебя, как упряжь (ср. тж. пожизненность, подследствен- ных)	шевели кандалами цепочек дверных; а я, как дурак, на гребенке обязан кому-то играть; пора сапогами стучать

При всей невыгодности сопоставления с отчаянно-бескомпромиссной нотой мандельштамовских стихов, "Мне хочется..." далеко от честного предательства и скорее читается как сознательное воплощение амбивалентности занятой поэтом позиции. Каким же образом его структура решает противоречивые идейные и стилистические задачи момента?

"Соблазн"

Сборник *Второе рождение* ознаменовал, как видно уже из его заглавия, существенную ломку поэтического голоса Пастернака. Между незамутненным субъективным экстазом ранней лирики и христианской жертвенностью поздней легла полоса добросовестного взросления попутчика в социализм, стремления к труду со всеми сообща и заодно с правопорядком и даже

готовности "писать плохо", чуть ли не в стиле Демьяна Бедного: "В течение некоторого времени я буду писать плохо, с прежней своей точки зрения, ... пока не свыкнусь с новизной тем и положений. ... Единственно лишь ... в кривом зеркале посредственности получается так, что ... я должен отрицать Демьяна Бедного ... Я предпочитаю его большинству из вас..." Этот период своеобразно сочетал прежний непосредственный восторг перед чудом земного бытия с будущим акцентом на духовных и этических ценностях, а в формальном плане прокладывал, в рамках "стиля до 1940 года" (впоследствии отвергнутого), путь к сложной простоте последних циклов. Диалектика переходного этапа сопровождалась двойственностью самоощущения поэта: смена волн и устоев явственно шумит в миноре.

В 1925 году, отвечая на анкету о постановлении ЦК о литературе, Пастернак писал: "Наличие пролетарской диктатуры недостаточно, чтобы сказаться в культуре ... требуется реальное пластическое господство, которое говорило бы мною без моего ведома и воли, и даже ей наперекор. Я этого не чувствую. Что этого нет объективно, явствует из того, что резолюции приходится звать меня к разрешенью тем, ею намеченных...". Мотив пластического господства, чудесной органической власти целого мироздания в его различных манифестациях над каждой малостью — излюбленная мысль Пастернака, краеугольный камень его эстетики, восходящей, в частности, к Толстому и Гете. Мир Пастернака — мир великолепной игры сил, естественных и в то же время мистически чудесных, мир единства всего со всем, контакта малого с великим, дома с улицей, сегодняшнего с вечным. Столкновение этой гармонической картины мира с противоречивой реальностью побеждавшего социализма оказалось неоднозначным и поучительным.

"Пластическое господство", в котором Пастернак отказывал диктатуре пролетариата в середине 20-х годов, ему пришлось признать в начале 30-х. Поэт, еще недавно (в 1928 г.) заявлявший, что он *не рожден, чтоб три раза смотреть по-разному в глаза*, пережил второе рождение. Внешние причины очевидны — отмена НЭПа и партийной оппозиции, приведшая к консолидации сталинского режима и концу какого бы то ни было, в частности, литературного, плюрализма, и шумная пропаганда успехов социалистического строительства и новой коллективной морали. Кнут диктатуры в сочетании с ее идеологическим

пряником подействовали на воображение не одного честного интеллигента в СССР и за его пределами. Свидетельствами о внутренней механике подобного процесса богаты стихи и высказывания Пастернака начала 30-х годов. Рассмотрим некоторые приемы его поэтической адаптации к новому, обращая внимание на их связь с мотивами, вообще характерными для поэта, т.е. на то, как "вращение" происходило типично "по-пастернаковски".

При попытке бегло пересказать идейное содержание сборника *Второе рождение* методом раскавыченной и приблизительной "сборной цитаты" (термин Андрея Белого) естественно выделяются четыре типовых аргумента в пользу приятия нового.

Добровольное, даже радостное подчинение силе. Даль, а может, близь социализма неизбежно надвигается, она рядом, генеральный план подобен Кавказской круче, мнушей пророчества поэта своей пятой, сильный новый человек уже переехал нас телегою проекта; революционная воля, казни и параллель с неизбытым, но по-своему творческим насильем царских войск, бравших Кавказ так, как берут женщину (т.е. силой, смешанной с любовью, и притом помимо воли столичного Петербурга), убеждают в желательности подчинения силе, — пока ты жив и не моща и о тебе не пожалели.

Надежда на добрые перемены и коллективизм. Нужно унять временную блажь и надеяться на славу и добро, все одето сменой устоев, переустройством, преображеньем света, весною слышен шелест новостей и истин, впереди необоримая новизна, жизнь вне сплетен и клевет; первое мая обещает процветание песен, пашен и перебродившего духа, который не может не сказаться поневоле, душа уходит с Запада, революционная воля сулит освобождение от язв ревности и счастливое будущее детей и обещает поэту устранение фальши литературного быта, сверхестественную зрячесть, неслыханную простоту стиля и понятность людям, способность раствориться в родном пейзаже и языке, подобно Пушкину и Лермонтову.

Опора на традицию, выдача нового за привычное старое. Пересмотр вдохновляется отчетом поколений, служивших за сто лет до нас, опытом больших художников (в частности, Пушкина — автора "Стансов" к Николаю, и Шопена, чудом сдерживающего прыть горлопанов, распинающих его и его роль), утешительной параллелью с началом славных дней Петра,

непрерывностью цепи весенних праздников, ведущей от 1 мая в прошлое к березам троицы и огням панатены и в будущее к расцвету коммуны.

Взгляд на социализм как на часть пейзажа. Метафорой пересмотра устоев, стремлений и поступков поэта становится смена волн, с отчетом поколений выступает лес, генеральный план рисуется поэту в виде Кавказского хребта, а социализм в виде излюбленной дали, в даль протягивает тезисы души и вторая пятилетка; новизна будущего — своего рода эхо, новые нравы и песни чисто пространственно ложатся в луга и на промысла, а струящиеся ручьи принимают в свои заводы околицы строителей.

Все четыре "хода" органично укоренены в поэтическом мировосприятии Пастернака. "Подчинение силе", заваленность огромными массами, ошеломленность великолепием выше сил и т.п. — его любимый мотив. "Надежда на добро" естественно вписывается в его общеоптимистическую картину мира; в частности, "перемены, преобразования" — один из ликов великолепия, а "коллективизм" может интерпретироваться как форма единства, контакта. В свою очередь, "опора на традицию" сочетает типично пастернаковский контакт во времени с приравниванием обыденного настоящего чудесному будущему — по принципу "опять — новое" (*Это поистине новое чудо, / Это, как прежде, снова весна*). Наконец, трактовка "социализма как пейзажа" ставит на службу новой идеологии излюбленную поэтом тему единения с природой и вообще внешним миром.

Адаптация к новому захватывает и сферу поэтического языка — происходит заметное *упрощение стиля*. Уменьшается затрудненность синтаксиса, словаря, тропов, четче выступает из фона авторское "я" и вообще человек — в отличие от метонимической растворенности в окружающем у раннего Пастернака. Это движение к понятности (продолжавшееся и в поздний период) опять-таки заложено в одном из общих принципов пастернаковской поэтики — установке на великолепие обыденного, низкого, провинциального, языковой проекцией которого является смешение стилей, использование диалектизмов, канцеляризмов и т.п. В ранних стихах эта тенденция приводила скорее к темноте и косноязычию, и неизвестно, как происходило бы движение к неслышанной простоте (=искусству писать плохо), если бы не давление советской культурной ситуации.

”Саботаж”.

Новое, однако, принимается во *Втором рождении* не с закрытыми глазами. Не говоря о том, чтоприятие происходит в компромиссных, а не крайних формах, т.е. на некоей абстрактно-гуманистической, а не ”классовой” основе, самый тон его далеко не безогляден. Особенно характерны два идейные мотива и один стилистический, подрывающие безоговорочность служения необоримой новизне.

Некатегоричность утверждения нового: предположения, вопросы, оговорки, если бы, и т.п. Смысл испытанного еще не полн, здесь будет спор, тяжба; о, если бы проблемам социализма наглядность Кавказского хребта! — тогда бы...; переправляй, но только ты, т.е. даль/близь социализма, а не пустозвонство льстецов; даль эта, однако, лишь курится сквозь дым теорий, речь идет лишь о бутоне кануна, первомайский дух может сказаться лишь в далеком будущем; надежда славы и добра — соблазн, он может завести в тупик, и чтобы поддаться ему, приходится утешаться сомнительными историческими параллелями.

Обилие негативных образов. Волны шумят в миноре, их тьма (!), они бегут во весь разгон моей тоски; изображается борьба и закат живых достоинств и закат Запада — усадьбы без хозяев; мы на пире Платона во время чумы, где шумит аравийский ураган; кавказские пейзажи полны картин фигурального и буквального зла (боль, страх, немилость, гнев, грызться, мамкой пуганый заика, поражения, неволи, неизбывное насилие, разбой, лягз кинжалов, газовая атака, мертвецы, обезглавленных гортани, казненные замки), а в сценах московской жизни многочисленны образы житейских трудностей (уплотнение жилплощади, дровяной голод, закат уюта), душевного дискомфорта (бесплодье, обман, вымысла головизна, унынье, печали час, в нас что-то плачет: пощади), боли (болезни тяжесть тяжкая, слабость, мякоть в кровь поря, а если из калек), смерти (смерть поэта, кончина большого музыканта, распяьем фортепьян застыть, строчки нахлынут горлом и убьют, от смерти не спасет таблетка, дней порвалась череда, мертвый город, крематорий, мятежи и казни).

Бедный до сухости, канцелярски-суконный стиль. Один пример: *И так как с малых детских лет/ Я ранен женской до-*

лей, / /.../ И так как я лишь ей задет, / И ей у нас раздолье, / То
весь я рад сойти на нет / В революционной воле.

Подобно приемам адаптации к новому, приемы его под-
рыва также базируются на коренных свойствах пастернаков-
ской поэтики. "Некатегоричность" приятия вырастает из яркой
условности поэтического языка — путем придания ей прямого
ценностного смысла. Вопросы, сравнения, обороты с *бы* и т.п.
превращаются в орудия постановки нового под сомнение — до-
статочно сравнить всерьез мучащие лирического героя *Второго*
рождения вопросы и альтернативы (*Даль? ... Близь? ... О, если*
бы ... тогда бы...) с брызжущими уверенностью чисто ритори-
ческими вопросами и модальностями в *Сестре моей жизни* (*Ку-*
да мне радость деть мою? ... Так сел бы вихрь, чтоб ...; О, верь
игре моей ...; Когда еще ...? Когда, когда не: — в Начале... ?)

Аналогичным образом переосмысляются и "негативные
образы", ранее служившие оборотной стороной великолепия
выше сил. Они настойчиво, хотя и подспудно, приковывают к
себе внимание, угрожая нарушить великолепный баланс силы/
бессилия. Наконец, "сухой язык", как бы доводя до логичес-
кого конца установку на фразу, доступную бедным, вновь воз-
вращает Пастернака к косноязычию, но на этот раз, — с неволь-
ной или намеренной иронией, — косноязычию не субъективист-
ского, а бюрократического толка (отсюда и уместность зощен-
ковской формулы). Затрудненность этого официального резо-
нерства если и не полностью дискредитирует приятие нового,
то наглядно демонстрирует его скрипучую (Мандельштам)
трудность.

Эти и другие отклонения Пастернака от генеральной ли-
нии вращающегося в социализм, как и общая независимость поэти-
ческого голоса, конечно, не прошли незамеченными. После
1934 г. "пушкинские" стансы "Столетье с лишним — не вчера..."
долго не перепечатывались в составе *Второго рождения*, и вооб-
ще роль первого поэта официально перешла к Маяковскому.

Тема "Мне хочется..."

Чего же, опять-таки словами Зощенко, хочет сказать ав-
тор своим художественным произведением? В самом непосред-
ственном смысле этот 3-й отрывок цикла "Волны" есть выраже-
ние *тоски по дому*, перебивающей впечатления о Кавказе, кото-

рому посвящен цикл в целом и многие другие стихи сборника *Второе рождение*. (Один из вариантов стихотворения даже включал картины морского приюта, обрамлявшие основное место действия.) В более широком плане, как представитель "Волн" и сборника в целом, "Мне хочется..." реализует пастернаковскую программу *приятия социалистической нови*, чем в основу его структуры кладутся знакомые нам приемы *адаптации и саботажа*.

Поскольку, далее, это приятие совершается с опорой на стиль предыдущего периода, постольку стихотворение включает и общепастернаковскую тему *великолепия и единства мира*. Беглого взгляда на текст достаточно, чтобы заметить пронизывающие его пастернакизмы. Тут и значительность малого (*огромность квартиры*), и предельность состояний (*направо и налево; наизусть*), и физическая интенсивность действий (*пройду насквозь; сечет; вихрь*), и зловещая сила переживаний (*темень просто страсть; безумств*), и масштабность вовлекаемых в сюжет категорий (*пожизненность задачи, Москва, будущее*). Эти свидетельства великолепной мощи бытия, как всегда у Пастернака, совмещены с проявлениями единства мира — маршрутами, соединяющими дом с внешним миром, ситуациями освещения, окутывания, взаимного обмена (*приму ... тех ради, что...*) и сильной эмоциональной реакции, вплоть до падения без сил (*опавшей ... мышцей*).

Наконец, с точки зрения жанра, перед нами стихи на освященную веками тему о природе искусства, о *назначении и судьбе поэта* — в традиции пушкинского "Пророка". Связь с "Пророком" — не только в смысле "памяти жанра", но и в смысле прямой переклички — образует важный аспект структуры "Мне хочется...". Действительно, как и у Пушкина, в центре стихотворения фигура заново рождающегося поэта. Возрождение связано с возвращением из некоего иного места (из пустыни; с Кавказа) и с принятием ответственной общественной роли (обходить земли и глаголом жечь сердца людей; вкладывать в слова картины строящейся Москвы в обмен на ее признание и память). У Пушкина новой жизни предшествует символическая смерть (*Как труп в пустыне я лежал*) и хирургическая операция, производимая шестикрылым серафимом на сердце, глазах, ушах и устах будущего пророка. У Пастернака символической смерти в какой-то мере соответствует картина подследст-

венной природы, укрытой снегом, непосредственно предшествующая поэтическому взлету VII строфы. Самый взлет начинается с опадания сердечной мышцы, которая затем – в союзе со слухом, зрением и речью – приступает к творчеству: *...опавшей сердца мышцей/Услышу и вложу в слова,/Как ты ползешь и как дымишься,/ Встаешь и строишься, Москва*. Этот синестетический образ (синестезия подготовлена IV строфой с ее запахом напева домов) напоминает – как магическим характером восприятия, так и пространственной организацией (*ползешь, дымишься, встаешь*) – проникновение пушкинского пророка в происходящее в трех средах (*И вял я ... / И горний ангелов полет, / И дольней лозы прозябанье, / И гад морских подводный ход*).

В пользу интертекстуальной связи с "Пророком" говорят также более мелкие переклички, ср. например, *грудь мою РАС-СЕК* и *как предмет СЕЧЕТ предмет*. Анатомическое прочтение этого *сечет* активизируется тонкоробкостью перегородок, которая, особенно в контексте *пройду, как свет*, приобретает отчетливые рентгеновские обертоны, в свою очередь, резонирующие с пушкинским образом мгновенной проницаемости мира для мысли поэта. Кстати, именно этот последний мотив находится в центре более ранней и прямой вариации Пастернака на тему "Пророка" – "Мчались звезды. В море мылись мысы..." (1923 г.). В нашем стихотворении аналогичный гимн поэтической мощи оказывается уже подчинен общественной теме поэтического служения (т.е. пушкинскому *Исполнишь волею моей*).

Итак, в "Мне хочется..." традиционная литературная тема поэта-пророка и непосредственно волнующая лирического героя тоска по дому преломляются сквозь призму общепастернаковского восприятия мира в его великолепии и единстве и особенно актуальной в этот период проблематики приятия нового. Ценность воплощения подобного тематического комплекса зависит не только от совершенства поэтической техники, но, главным образом, от оригинальности и убедительности связей, устанавливаемых между его компонентами, и в первую очередь, от центрального художественного решения, определяющего общий тон и логику движения поэтической мысли.

Главным нервом стихотворения я бы назвал двусмысленное и в то же время восторженное приятие поэтом новой социалистической Москвы как некой упряжи – тяжелой, но полез-

ной необходимости. Справедлива ли такая формулировка, и, если да, то каким образом Пастернаку удается этот турдефорс — как устроен лабиринт сцеплений, ведущий от огромности квартиры к приемлемости упряжи?

Прежде всего, действительно ли речь идет о социализме? Однозначных указаний на него в "Мне хочется..." нет: называемый по имени в других стихах *Второго рождения*, здесь он лишь проглядывает из-за таких двусмысленностей, как *вращание* (в социализм?), *заветы* (Ильича?), *задача* (очередная? советской власти?), *строишься* (строишь социализм?). Впрочем, и таких намеков на навязшую в зубах политическую фразеологию было бы вполне достаточно для современников, а финальный образ Москвы и вообще сработан под одного из глашатаев социалистической стройки. В 1926 г. в стихотворении "Две Москвы", посвященном превращению большой деревни в индустриальный социалистический город, Маяковский писал: *...видеть, / как новое в людях ро́ится, / вторая Москва вскипает и строится. /... /Восторженно видеть рядом и вместе / пыхтеные машин и пыли пласты/ ... /Качнется, встанет, подтянется сонница...* Сходства простираются и дальше — у Маяковского фигурируют: дерущееся хулиганье и глухая — деревенская — ночная тишина (ср. темные переулки V строфы); новый город, который деревню погонит на корде (ср. упряжь); стих, крепящий болтом / разболтанную прозу (ср. стих ... *зазубришь*); и даже пророк (*Не надо быть пророком-провидцем, / чтоб видеть...*). Эти образы посрамляемого традиционного поэта и организованного насилия над литературой и над лошадью (частым alter ego Маяковского, ср. *каждый из нас по-своему лошадь*) приводят за собой еще один важный, а по времени даже более близкий подтекст. Повидимому, ключевой мотив упряжи восходит к одному из программных стихов Маяковского о задачах поэзии: *Слезайте с неба, заоблачный житель! / Снимайте мантии древности! / Сильнейшими узами музу вяжите, / как лошадь, — в воз повседневности!* ("На что жалуетесь?", 1929 г.).

Отсылка к известному и недавно погибшему пророку трудного служения новому не означала, разумеется, полного с ним согласия. Фокус наступания на горло собственной песне à la Пастернак, то бишь, приятия упряжи, — именно в его ненасилственной естественности, эмоциональной удобоваримости, а также в некоторой уклончивости и даже двусмысленности.

”Приятие по инерции”

Приспособление к трудной реальности, примирение с жизнью, а в конце концов и со смертью — одна из вечных тем искусства, и оно выработало для ее воплощения богатый арсенал художественных фигур. В ”Мне хочется...” применена одна из таких фигур, реализующая задачу приятия нежеланного нового путем постановки его в конец длинной серии его более приемлемых вариантов, создающих инерцию приятия. Эта фигура — назовем ее ”Приятие по инерции” — основана на так называемой ”технике утвердительных ответов”, давно разработанной в теории рекламы и в свое время привлекшей внимание Сергея Эйзенштейна, который цитирует следующий пример из книги профессора Оверстрита (*Overstreet, Influencing Human Behavior*): ”Агент по распространению книг ... звонит у подъезда, ... недоверчивая хозяйка открывает ему дверь. ... Миссис Армстронг? — Ответ из под нахмуренных бровей: Да. — Насколько мне известно, миссис Армстронг, у вас несколько ребятишек учатся в школе? — Да. — И им, конечно, приходится выполнять много занятий на дому? — Ответ со вздохом: Да. — Это, конечно, всегда требует работы с целым рядом справочников, не правда ли, — приходится разыскивать данные и т.д. И, конечно, нам очень неприятно, когда наши дети постоянно вынуждены вечерами бегать по библиотекам... Не лучше ли иметь весь этот справочный материал дома?” И т.д. и т.п.

...Агент далеко пойдет! Он уловил секрет, как заручиться с самого начала целой полосой утвердительных ответов. Тем самым он включил в своем собеседнике психологический процесс, который движется в сторону положительных ответов.”

Аналогия грубая, но поучительная, позволяющая взглянуть на наше стихотворение как на своего рода попытку поэта ”продать” — читателю, а главное, самому себе — новую, тесную, непоэтичную и вообще малопривлекательную упряжь социализма. Реклама упряжи использует технику утвердительных ответов в главном — в создании длительного инерционного процесса, незаметно подверстывающего конечную ситуацию к серии картин, принимаемых без возражений; отсюда длина стихотворения — быть много короче оно бы просто не могло. А в двух отношениях Пастернак отклоняется от схемы, существенно обогащая и оттачивая ее.

Во-первых, с самого начала приятие носит лишь половинчатый характер, строясь по принципу "несмотря на... все же, пожалуй, да" (ср. *И по такой – грущу по ней*). Новая Москва принимается в духе не столько пушкинского *Люблю тебя, Петра творенье*, сколько лермонтовского *Люблю Россию я, но странную любовью*, для чего yes-response-technique Оверстрита модифицируется в своего рода yes-and-no-response-technique. С одним из проявлений амбивалентности приятия мы уже знакомы – "прославляемый" социализм не называется по имени, а дается обиняками (*врастающий, заветы* и т.п.). Той же лексической двусмысленностью, но, так сказать, с обратным знаком, окутан и целый слой явно негативной, уголовно-тюремно-бюрократической фразеологии: *пожизненность – сидячей – хозяйничать – охулки на руки не класть – взятки – подследственных – сукном*. Все эти слова употреблены в переносном смысле, т.е. как бы не всерьез, и по отдельности читаются далеко не однозначно. Но вместе они производят очень определенный кумулятивный эффект, перекликающийся к тому же – по признаку официальности – с идеологическими двусмысленностями позитивного типа.

Второе существенное усовершенствование инерционной техники состоит в применении ее одновременно по нескольким линиям. В символизирующей общественный договор поэта с властью упряжи выделяются четыре важнейших свойства: это нечто новое, тесное, непозитичное и вообще прискорбное. И принцип инерции применяется к каждому из этих параметров, проецируясь таким образом во временной, пространственный, эстетический и эмоциональный планы текста. В результате инерционный процесс становится еще более многосторонним, а значит, более органичным и скрытым – к изначальной протяженности его мелодической линии и ее мажорно-минорной амбивалентности добавляется полифония нескольких голосов. Присмотримся к искусству этого голосоведения.

Время: выдача нового за старое

В каком-то смысле уравнение "новое = старое" заложено в самой сути техники утвердительных ответов, призванной, независимо от сферы приложения, создать инерцию гладкого перехода от начальных стадий процесса к решающей конечной.

Тем уместнее применение этой техники именно во временной сфере, в особенности учитывая, что выдача нового за старое — один из "соблазнов" социализма. Наконец, в том же духе может быть проэксплуатирована и ностальгическая тема стихотворения: суть возвращения домой как раз и состоит в направленности совершаемого нового акта на уже бывшее, знакомое.

Так складывается важнейший риторический ход стихотворения. Подобно тому, как цыганка сначала завоевывает доверие клиента, угадав его прошлое, и лишь затем переходит к предсказанию будущего, путь в строящееся, новое, чужое прокладывается через домашнее, привычное, знакомое — через картины московского быта и пейзажа. В этих многочисленных картинах, занимающих первые шесть строф, явственно звучит тема привычности — возвращения домой, снятия пальто, сидячей жизни, предобеденной прогулки, смены дня ночью и утром. В IV строфе эта тема формулируется напрямую (*опять ЗНАКОМОСТЬЮ напева...*), а также получает структурное выражение: начинается серия из семи анафорических *ОПЯТЬ* (случай, не единственный у Пастернака), образующая ритмическую канву дальнейшего развития.

Этой макроритмической организации вторит микроритмическая: строфы IV — VI, посвященные знакомости московского пейзажа, написаны самыми "обычными" формами четырехстопного ямба (IV формой, с пропуском ударения на 3-й стопе, и I, полноударной), с преобладанием наиболее частой IV формы. Так тема привычности оказывается выраженной уже на совершенно подспудном, "музыкальном" уровне, и Пастернак почти буквально реализует свою программу "писать плохо", размерами Демьяна Бедного. (Собственно, и все стихотворение представляет собой компромисс между модернистской тенденцией раннего Пастернака к большей ударности 1-й стопы и традиционным, в стиле XIX в., преобладанием 2-й стопы, типичным для представителей советского поэтического термидора, например, Суркова.)

В унисон с сюжетом, лексикой и ритмом действует и яacobсоновская "поэзия грамматики", в частности, оригинальное употребление категории будущего времени. Это грамматическое время вполне уместно в финале, где речь заходит о предстоящем поэту трудном шаге к воспеванию нового и приятию упряжи и далее в память грядущих поколений. Однако бу-

душее время появляется в первой же строфе, заполняет II, ненадолго пропадает в III и прочно завладевает глаголами IV и последующих строф. Тем самым трудность езды в незнаемое облегчается: последовательность совершенно привычных картин настоящего и ближайшего будущего, даваемых в грамматическом будущем, усыпляет бдительность читателя. Поэт кричит "Караул! Волки" по пустякам, так что когда волк действительно приходит, это уже не вызывает тревоги, и упряжь социализма принимается по инерции, созданной такими легко доступными "будущими" событиями, как *войду, сниму пальто, наступит темень* и т.п.

Пространство: теснота = простор

Влезание в тесную упряжь поэт, как мы помним, обуславливает широким распространением своих стихов. Эта, выражаясь по-структуралистски, нейтрализация противопоставления между теснотой и простором также подготовлена целой полосою более приемлемых предварительных вариаций на ту же тему.

Основой пространственного решения "Мне хочется..." является трактовка социализма как части пейзажа, опирающаяся на общепастернаковский мотив контакта дома с внешним миром. В контексте ностальгической темы (пространственный аспект которой состоит в возвращении в свой город и дом) и в духе техники приятия по инерции все это ведет к выстраиванию длинной цепи перемещений и других пространственных взаимодействий, образующих сюжет стихотворения. (Речь о них уже заходила в разделе Тема.) При этом с самого начала устанавливается связь, если не тождество, заключенности в тесном пространстве (в квартире; за письменном столом) с причастностью широкому простору (огромности; заветам дней), — недаром уже в I строфе герой, войдя в дом, озаряется огнями улиц. Более того, теснота, а затем и простор, сразу же получают хотя бы отчасти положительную оценку, готовящую финальное приятие тесной упряжи. Если для открытых пространств положительная оценка у Пастернака вполне естественна, то с замкнутыми дело обстоит сложнее; сравни, впрочем, такие явно позитивные образы, как *Кто это, гадает, глаза мне рюмит / Тюремной людской дремой* (1922 г.) и позднюю вариацию на

ту же тему *Дай запру я твою красоту / В темном тереме стихотворенья* (1956 г.).

Двойственность трактовки пространства проявляется и в том, как каждое из основных звеньев сюжета сочетает характерный для него двигательный тонус с противоположным. Пребывание в квартире отмечено как естественным для него успокоением (ср. грусть и возвратно-пассивные глаголы I строфы, сидение и грусть III), так и активной моторикой (*войду, пройду, насквозь, сечет, врастающей*). А прогулка по Москве оригинально совмещает неизбежный размах движения с неожиданным понижением активности героя. В IV – VI строфах первое лицо сменяется третьим, а герой превращается из действующего субъекта в – неназванного! – свидетеля активных действий стихий.

Две заключительные строфы достойно венчают всю эту симметричную композицию, амбивалентно сочетая тесноту с простором и активность с пассивностью и даже равномерно распределяя роли субъекта и объекта между поэтом и Москвой (*вложу в слова – как ты... строишься; я приму тебя – ты меня... запомнишь*), чем наглядно иллюстрируется идея справедливого договора (*...тех ради...*).

Такова пространственная логика движения к эмблематическому образу упряжи-Москвы от ее начального, робкого и далекого прообраза – *огромности квартиры*.

Чувства: приятие неприятного.

Эмоциональный план стихотворения отчасти уже затрагивался в предыдущих разделах. Говоря очень кратко, техника создания инерции состоит здесь в том, что одобрению нежелательной упряжи предпосылается серия пилюль или прививок, осторожно дозирующих вводимые негативные эмоции и содержащих их в по-своему приятном варианте. В ностальгической теме стихотворения к этому предрасполагает минорность тоски по дому, в общепастернаковской поэтике – готовность восхищаться миром даже в его горестных проявлениях, а в риторике *Второго рождения* – характерная амбивалентность чувств. Оригинальным (хотя в свете сказанного чуть ли не напрашивающимся) решением здесь является описание квартиры как *наводящей грусть*. Вообще говоря, тосковать было бы естест-

веннее по веселью, но настроениям типа *Пускай... И по такой... И я приму...* соответствует именно тоска по грусти. Существенно, однако, что грусть, наводимая собственной квартирой, это грусть "своя", приемлемая, даже сладкая. То же верно относительно добровольной прикованности к столу и всего комплекса знакомых минорно-зимних переживаний пейзажного эпизода.

Настроившись с самого начала на печальную волну и привыкнув к ней, поэт, его лирический герой и читатель по инерции принимают и тяжелую дисциплину социализма. Если освободить стихотворение от эмоциональной риторики промежуточных эпизодов и посмотреть, с чего оно начинается и чем кончается, то получим следующую схему: *Мне хочется... в... грусть... – в... упряжь.*

Эмоциональный (да и пространственный) мост, перебрасываемый от квартиры к упряжи, поддержан многочисленными формальными структурами. Так, постепенному расширению от печальной замкнутости начала к более светлому простору середины, драматически сменяющемуся темнотой, страхом и сужением к концу, вторит рифменная организация стихотворения. Рифмовка начинается с закрытых гласных в закрытых слогах на глухие согласные (*огромность, грусть, тонкоробость*). Постепенно гласные расширяются, а слоги открываются (*задачи, дней, напева*). Но в темных переулках снова появляется узкое *у*, и начинают опять закрываться слоги (*страсть, вихрь*). Затем исчезают и широкое *а* (*страсть, Москва*) и появившееся в драматический момент творчества узкое, но острое *и* (*вихрь, мышцей*) – стихотворение завершается аккордом из четырех рифм на *у* плюс глухой согласный, возвращающих нас к началу (*грусть – наизусть*).

Эстетика: прелесть упряжи

Эстетическая программа Пастернака всегда строилась на медиации между высоким и низким, умении увидеть поэзию под ногами, на том, что он сам назвал встречей восторга с обиходом. Для взволнованного принятия малоэстетичной упряжи (как кары? пострига? креста?) очень важен пастернаковский образ лирического героя – поэта, воплощающего собой единство боли, слабости и т.п. со сверхестественной зречностью, оше-

ломленности и подчиненности – с причастностью миру больших категорий, обыденности – с вечностью. Непосредственный импульс и тут, повидимому, исходит от ностальгической темы стихотворения: несмотря на любовь к путешествиям и картинам мощной экзотической природы, Пастернак остается поэтом Москвы и Подмосковья, за стволами которого ему все равно мерещится море. Особый смысл эта привязанность к дому и письменному столу приобретает в 30-е годы: “А что, если, например, меня однажды пленило, как ездили и продолжают ездить Пушкин и Тютчев по своим книгам, и я все силы своего сердца отдал трудностям этих поездок в ущерб чрезмерно укоровившейся у нас легкости разъездов эстрадных?”, т.е. так называемых творческих командировок советских писателей. Именно встреча восторга с обиходом и образует символический план основных образов стихотворения. Такова суть огромности квартиры; экстатического, несмотря на его болезненные обертоны, прохождения перегоронок; пожизненности задачи (сидя за столом проникать в будущее); знакомства с напевом улиц; подверженности страстям (Господним?) в двух шагах от дома; падающего сердца как органа поэтического восторга перед встающей Москвой; самой упряжи; и, наконец, скрипуче-бюрократического, но и возвышенно-архаичного *Tex radi* (утяжеленного инверсией и внеметрическим ударением), которое призвано скрепить хоздоговор упряжи с безумствами.

Иными словами, необходимость социализма и прелести упряжи доказываются в духе характерных для поэта эстетических отношений к действительности. Так, рассмотренный в разделе *Время* грамматический эффект есть своего рода буквализация пастернаковского представления о родстве поэта с будущим, ср. *В его устах звучало “завтра”, / Как на устах иных “вчера”* (о Пушкине, 1923 г.); *Мы в будущем... / И знаясь с будущим в быту... (Второе рождение); Я вижу... / Всю будущую жизнь насквозь. / Все до мельчайшей доли сотой / В ней оправдалось и сбылось* (1958 г.). Фокус однако в том, что в “Мне хочется...” не будущее звучит в прошедшем времени, а наоборот, привычное прошлое и настоящее – в грамматическом будущем, чем смягчается шок действительно новых неприятностей.

Пример типично пастернаковской оркестровки встречи восторга с обиходом – экстаз, извлекаемый из обыденных, мирных и болезненных мотивов в IV – VI строфах. По сюжету

здесь, при всей заурядности деталей, происходит постепенное нагнетание темени, страсти и "подчиненности" (от *хозяйничать к подследственным*), а из-за горизонталей (*направо и налево; на прогулке*) выступает более драматичная вертикаль (*повалят с неба; укроет*). Точно так же в сфере поэтического синтаксиса за, казалось бы, монотонной регулярностью повторов воплощающего обычность анафорического *опять*, обнаруживается постепенно набирающий силу подъем. В IV строфе *опять* открывает два совершенно независимых предложения по 2 строки в каждом; в V членение столь же симметрично, но предложения объединены общим подлежащим; а в VI независимые предложения разделены уже не точкой, а запятой, и симметрия сменяется асимметрией (1 + 3), сочетающей учащение пульса с разрастанием. Все эти приемы драматизации обыденного и создают тот разгон, который делает возможным пережест анафорической серии *опять* из средней части стихотворения, где описываются действительно повторяющиеся знакомые события, в финал, где поэт впервые берется вложить в слова картины социалистического строительства. Так на колесах обыденности стихотворение с размаха въезжает в VII строфу, парадоксально совмещающую взлеты (вдохновения, Москвы) с падениями (мышцы), а синтаксическую разветвленность и размах (сложно-подчиненное предложение во всю строфу) с предельным учащением пульса. (Я имею в виду эффектное *Опять опавшей*, исподволь подготовленное в VI строфе соседством *Опять... Опять...* в смежных строках и непосредственным соположением фонетически сходных *Опять повалят* в первой из них.)

Цель этих заметок не в том, чтобы, воспользовавшись удобной точкой зрения из будущего и из-за рубежа, заклеить Пастернака как коллаборациониста, капитулировавшего, в отличие от героически погибшего Мандельштама, перед "смелым новым миром" и растратившего свой талант на воплощение лозунгов типа орвелловского "рабство есть свобода" ("новое есть старое", "теснота есть простор", "неприятное есть приемлемое" и под.). Реальная историческая картина гораздо сложнее — недаром Н.Я. Мандельштам отмечает, "что оба поэта в конце жизни совершили поступки, противоположные всей их жизненной установке: Пастернак, написав и издав роман, пошел на

открытый разрыв, а Мандельштам уже готов был на сближение, но, как оказалось, слишком поздно.”

Интерес к этой картине особенно естественен здесь и сейчас, когда позади остались упрощенные мифы раннего реабилитанса, а проблема отождествления с Россией/ отталкивания от нее стоит, может быть, еще более остро. Как на параллель, сошлюсь на недавнюю статью Григория Фрейдина (в Russian Review) о мандельштамовской “оде Сталину”, посвященную (как он сам выразился в частном письме) разоблачению двух культов личности – Сталина и Мандельштама.

Главным объектом моего внимания была нетривиальная логика адаптации поэта к внезапно надвинувшейся близи социализма, выраставшая из общепастернаковской поэтической почвы и, в свою очередь, питавшая поразительно органичное искусство самоубеждения, примененное, в частности, в стихотворении на “постороннюю”, сугубо личную тему. Здесь мне, как кажется, удалось предложить ряд интересных ответов. В остальной статье скорее ставит, нежели разрешает вопросы. Например: В какой мере сознательным было применение техники адаптации в “Мне хочется...”? Как связано пастернаковское искусство органичного вставания с его христианством? С продемонстрированной им в тяжелейших условиях способностью выжить, – причем не просто *не умирать, не умирать, но быть живым, и только, живым и только – до конца?* Как это отличает его от Маяковского, с одной стороны, Мандельштама, с другой, и Ахматовой, с третьей? И, наконец, возлагают ли на нас эти тени решение вопроса, от которого уклонился поэт, написавший:

Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать?



А. Синявский

ЛИТЕРАТУРНАЯ МАСКА АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Согласно понятиям Ремизова, лицо писателя и биографию писателя достойным образом способны воспроизвести лишь легенда о нем или сказка. Сказка, претворяющая черты и факты человеческой жизни — в миф. И подобного рода легенду о себе самом, о главном герое и об авторе своих сочинений, Ремизов творил всю свою жизнь. В результате мы живо представляем образ Ремизова, вполне конкретно, наглядно, словно подлинный автопортрет, тогда как в действительности во многом это литературная маска, связанная с лицом человека, а вместе с тем от человеческого лица отделенная и вынесенная на авансцену текста на правах самостоятельного мифического литературного персонажа. Такого же рода маску Ремизова, как слепок его внутреннего, писательского облика, воссоздает Александр Блок — рядом с собою, в парном портрете, в стихотворении "Болотные чертенятки", зачинавшем вторую книгу его стихов.

... Вот сидим с тобой на мху
Посреди болот.
Третий — месяц неверху —
Искавил свой рот.

Я, как ты, дитя дубрав,
Лик мой также стерт.
Тише вод и ниже трав —
Захудалый чорт...

Доклад на Международном коллоквиуме по Ремизову (Амхерст, май 1985 г.)

Ремизов благодарно запомнил этот свой сказочный образ в исполнении Блока и очень его ценил. Много лет спустя в письме Александру Блоку (на тот свет) Ремизов поминал об этой встрече:

”Где-то однажды, а может, не раз мы встречались — на каком перепутье? — вы закованный в латы с крестом, я в моей острой лисьей шапке под вой и бой бубна — или на розстани какой дороги? в какой чертячьей Weinstube — разбойном кабаке? или там — на болоте —

и сидим мы дурачки
нежить, немочь вод
зеленеют колпачки
задом наперед.

Судьба с первой встречи свела нас в жизни и до последних дней”¹.

Встреча Ремизова с Блоком весьма многозначительна в литературном отношении, (хотя Ремизов в данном случае одновременно и сближает себя с Блоком, и разделяет эти ”портреты”, сдвигая Блока на Запад, в сторону благородных рыцарей и скандинавских скальдов, а себя на Восток — в соответствии с устремлениями своего творчества — в сторону диких сибирских шаманов). В поэзии XX века, в истории русского символизма Блок впервые в громадных размерах ввел собственное лицо и свою биографию, создав на этой основе легенду о себе самом и о своей судьбе. Поэзия Блока приняла форму творимого на наших глазах мифа, спектакля, театрального зрелища, где поэт великодушно демонстрирует себя, живет и изживает себя в стихах, повинувшись жребию своего высшего и гибельного предназначения. Впоследствии Б. Пастернак, применительно уже к поэзии и личности раннего Маяковского, называл такого рода лирический рассказ о себе, — ”зрелищным” или ”романтическим” пониманием биографии поэта¹. Подобное понимание собственной биографии присуще Блоку, зачинателю ”зрелищной” концепции в русской лирике XX века. От Блока в этом плане ведут свою родословную такие непохожие на него и друг на друга, но внутренне близкие авторы, как Маяковский, Цве-

¹ А. Ремизов. *Взвихренная Русь*.

таева и С. Есенин. К той же категории поэтов-зрелищников в прозе принадлежал Ремизов, появившийся рядом с Блоком в виде "захудалого чорта" и развивший легендарный сюжет своей миссии и судьбы. Иными словами, то, что Блок сделал в поэзии, Ремизов осуществил в прозе – с учетом, разумеется, своего пути и стиля, собственных снов и легенд о писателе Ремизове. В частности, при всем своем лиризме, переходящем в театральную демонстрацию своего лица, Ремизов подчеркнуто прозаичен. Его автобиографический образ в первую очередь строится на заведомых стилистических снижениях. Если Блок, допустим, уподобляет себя падшему ангелу, демону Врубеля со сломанными крыльями ("в разливе синеющих крыл"), то Ремизов явно отталкивается от столь возвышенной стилистики. Он так изображает себя в момент тяжелой болезни: "Я лежу на земле, обтянутый сырой перепонкой, и не разбитое крыло, прячу я за спиной мою переломанную лягушину лапку"¹. "Лягушиная лапка" – признак прозаичности стиля и нарочитой приниженности, а вместе с тем природной, "землеройной" сказочности Ремизова, хотя образ навеян, возможно, опять-таки Блоком, с его "Болотным попиком" из тех же "Пузырей земли":

...И лягушке хромой, ковыляющей,
Травой исцеляющей
Перевяжет болящую лапу...
...
И тихонько молится...
За большую звериную лапу,
И за римского папу...

У Ремизова не одна, а несколько масок, вступающих в сложные, запутанные и подчас причудливые комбинации. Попытаюсь их наметить, – конечно, не в полном объеме и в крайне схематичной форме. Первый поворот, с которого я хотел бы начать рассмотрение этой серии обликов Ремизова, можно обозначить понятием – "бедный человек". Литературно этот образ восходит к "бедным людям" Достоевского и окружен другими "бедными людьми", о которых рассказывает Ремизов. Но все

¹ Там же.

эти "бедные люди" (или почти все) суть вариации авторского "я" писателя, отчего его голос сострадания к людям звучит с особой пронзительностью. Ремизовские "бедные люди" это не объект, а субъект изображения или, выражаясь его словами, "страждущая моя тень", которая его сопровождает повсюду. "Вы, неразлучные мои спутники, боль и бедность..." Скажем, Ремизов видит нищего у парижского метро и ставит себя немедленно на место этого нищего: "Голова, обмотанная в тряпках, и вся она, все ее тряпки, тряслись — было до боли холодно, и я подумал: "я бы кричал". Но она не кричала: лицо ее красное ошпаренное, и как ошпаренная крыса лапками, так она руками делала, как умывалась"¹. Кстати, на персональное сходство Ремизова с подобного рода погибающим существом, крысой, обратил внимание тот же Блок. В дневнике Блока за 1912 год есть запись о раненой крысе, над которой издеваются дворники. И вдруг — аналогия: "На эту крысу иногда бывает похож Ремизов".

Однако, при всех бедствиях, выпавших на долю Ремизова, принимать эти автобиографические картины в его книгах за чистую монету было бы наивностью. Ибо перед нами не живописание фактов подлинной биографии "бедного человека", Ремизова, но их подбор и утрировка в сторону сказочной фабулы. Ремизов преувеличивает свою бедность, нищету, непризнанность и отверженность, что иногда вызывало нарекания близко знавших его лиц, считавших, что Ремизов вечно прибедняется. Как пишет Н.В. Резникова, — "у А.М. была мания в этом отношении: в течение всей своей жизни он всегда подчеркивал свою нужду, неустроенность и заброшенность". В другом месте воспоминаний она справедливо добавляет, что свою непризнанность Ремизов сделал "как бы своим стилем". Вот именно — *стилем*. Допустимо сказать, что это — "мания стиля", т. е. мания всего ремизовского — сказочного — антуража и сюжета, а не просто порождение его собственно человеческой биографии и психологии. И если это перешло в жизнь и Ремизов в его сочинениях рисуется нам необыкновенно бедным, последним человеком с вечно протянутой рукой за милостыню, за подающим, которое ему никто не оказывает, то это скорее обратное влияние литературной маски на человеческое поведение, как

А. Ремизов. *Подстриженными глазами.*

бы подтверждающее, реализующее избранный стиль и сюжет. И когда перед нами Ремизов восстает в самом жалком обличи, это, мы должны помнить, не жизнеописание, а мифотворчество, мистификация и стилизация, звучащая почти пародийно, — на тему собственной личности и своей несчастной судьбы. Например, Ремизов всего боится: "...Я боюсь ездить в автокарах и в автобусах и, конечно, в автомобиле, мне все кажется, или опрокинет или наскочит; я боюсь ездить по железной дороге и в метро, я всегда думаю о крушении, а все встречные лошади грозят меня ударить подковой... А в грозу — днем ли, ночью ли — я всегда боюсь, молния попадет в дом. Я никогда не ем рыбу — боюсь подавиться косточкой, и эти косточки мне мерещутся во всякой еде... В театре, в концерте я сижу как на иглоках: мне все кажется, рухнет потолок или начнется пожар... Я боюсь собак, коров; меня пугают комары, врывающиеся в окно жуки, пчелы, осы, шмели и падающие камнем летучие мыши — все живое, вся движущаяся, снующая, плодящаяся "природа": да и вещи — всегда может упасть и стукнуть по голове. Зимой я боюсь мороза, осенью дождя, весной простудиться, а летом гроз... Боюсь входить в магазин, боюсь спросить улицу, боюсь опоздать в театр и на поезд"¹. Все это, конечно, не зарисовки с натуры, а самопародия — пародия на свои страхи, страхи "бедного человека" перед вечным ужасом жизни. Соответствующим образом он любит обыгрывать собственную наружность. Оттого мы так хорошо видим, как будто живое лицо, его физическую маску. В ней преобладают черты непривлекательные, уродливые, мизерабельные — переломанный во младенчестве нос, "нос — чайником", всегдашняя подслеповатость, сгорбленность, забитость, нищенский костюм в виде множества намотанных на себя тряпок... В его автопротретном искусстве верх берет карикатура, подобная тому комическому "автопротрету", который он нарисовал карандашом и наклеил на официальный документ вместо фотографической карточки, закрепленный печатями, и подписался внизу. "...И когда я показывал это мое изображение, — поясняет Ремизов, — закрывая подпись: "Кто это?" — все без исключения отвечали в один голос: "свинка"².

Такая идентификация собственного, авторского лица с

1. А. Ремизов. *Подстриженными глазами*.

2. А. Ремизов. *Взвихренная Русь*.

очевидной карикатурой и составляет стилистический принцип ремизовской прозы. И в повседневном быту он предпочитает изображать себя в крайне непрезентабельных позах и положениях — на четвереньках, в растерянном виде по какому-нибудь пустяковому поводу или, с тряпкой в руках, подтирающим "осьмизтажную мочу" из лопнувшей уборной. Даже касаясь самых трагических ситуаций в своей жизни, Ремизов не забывает карикатурно себя унизить, опозорить. Так, за гробом жены он следует в подаренном ему дурацком "эмпермеабле первого танцовщика Опера". Эмпермеабль этот несколько раз поминается, обыгрывается, чтобы своим неуместным "шикарным" видом лишний раз подчеркнуть утрированную нищету и убожество нашего героя¹. Ремизов, вообще, работает на стыке трагедии и пародии, и с такого рода гротеском сопряжены самые блистательные страницы его прозы. Вспомним хотя бы ночной вой замерзающей собаки Шавки в "Подстриженными глазами" в соединении с арией В.Ф. Коммиссаржевской из "Бесприданницы": "Но не любил он..." И это вой самого Ремизова — как плач Адама на проклятой Богом земле...

В искусстве нарочитого, карикатурного самоумаления — в качестве параллелей ремизовской маске — среди его современников стоит вспомнить Розанова, Бабеля и Зощенко. Но в построении и в обрисовке этой фигуры Ремизов, помимо прочего, как никто другой связан с мировым фольклором, с характерными, в частности, для фольклорных сюжетов завязкой и с особым отбором излюбленных героев. В сказках самых разных народов мы встречаемся с одной удивительной закономерностью, которая действует не всегда — не в каждой отдельной сказке, — но к которой сказка, как жанр, явно тяготеет. Сказка избирает в герои не лучших, а худших. Если это мужик, то самый бедный мужик, беднее и худороднее которого нет во всей деревне. Если у отца три сына, то героем непременно оказывается самый младший, третий сын. Хотя в реальной жизни, мы знаем, блага — богатство и власть — распределялись по старшинству, героем сказки становится не старший, а младший, наименее обеспеченный и наиболее обездоленный. И рисуется он подчас как человек, наименее приспособленный к жизни, как самый слабый и самый некрасивый, незавидный и нека-

¹ А. Ремизов. *В розовом блеске.*

зистый. Как Ремизов. В одной русской сказке говорится о трех братьях: "Старшие два брата какие были молодцы: и рослы, и дородны! А меньшей, Ванюша, как недоросточек, как зашипанный утенок, гораздо поплоче!" При этих словах, конечно, в нашем сознании всплывает сказка Андерсена о гадком утенке – о будущем лебедь, о самой прекрасной птице, которая в детстве, да еще в обществе уток, представляется самой уродливой. Схему "гадкого утенка" допустимо распространить на весь сказочный мир – в смысле выбора истинного героя сказки. Здесь особым успехом пользуются люди, сами по себе ничем не замечательные и, более того, от рождения "бесщастные" и "безродные" (сироты), которые только потом, в ходе фабулы или к концу сказки, оказываются победителями. При этом побеждают они обычно не в силу своих достоинств, а в силу своей недостаточности и как бы ниспосланного самим Богом первоначально бесчестия, которое потом разительно изменится знаками как бы "второй судьбы", обеспечивающей счастье тому человеку, который всех несчастнее.

В собственной маске "бедного человека", в "автобиографии" (а все творчество Ремизова это "автобиография") Ремизов использует этот сказочный сюжет. И не только использует, но кладет его в основание своей жизни и личности. Более того, он усугубляет черты своего первородного и греховного ничтожества. В продолжение и в развитие того же мифического сюжета, помимо изначальной уродливости, нищеты и сиротства, он наделяется проклятием матери, тяготеющим над ним от рождения, как Каинова печать, а затем совершенным им якобы "религиозным преступлением" в виде женитьбы на женщине, давшей Богу обет безбрачия... Чуть ли не царь Эдип... И в то же время – царевич Гвидон, спасший от смерти царевну Лебедь и блаженствующий в ее волшебном сиянии, в огне Святого Духа, отраженном "в розовом блеске" икон Андрея Рублева и покровительственном опахании крыльев Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло...

Итак, "бедный человек", с лежащими на нем изначалью виной и карой, лишь один из многих обликов Ремизова, и сама "виновность" и "отверженность" необходимы ему для того, чтобы перевернуться по контрасту, по закону сказки, в иные качества и состояния – самого богатого и счастливого персонажа. Эти новые свойства фигурально выражают его творческие спо-

сности и потенции художника, но они тоже представлены наподобие маскарада. В облике Ремизова появляются или акцентируются черты "китайца", "тибетца", персидского или арабского "мага", мудрого "гнома" или доброго "беса". Это "бедный человек", не переставая быть "бедным"; оделся в другую, противоположную маску — чудотворца, колдуна или сказочника, сопровождаемого своими "игрушками", своими магическими помощниками, которые суть продолжение его авторского "я"... И все негативные его признаки оказываются обратимыми и оборачиваются положительным знаком. Последний становится первым. Нищий и гонимый, он существует исключительно — "чудом". Робеющий перед всем на свете, боящийся перейти улицу показывает бесстрашие жить и мыслить наперекор всей действительности. Его природная близорукость, "подстриженные глаза" таят в себе дар ясновидения и становятся "гномическими", "купальскими", глазами, "приближающими дали" и открывающими невидимый мир чудесного и сверхестественного. У младенца-мученика обнаруживается "счастливая", т. е. магическая, ручка, способная приносить счастье другим бедным людям, а затем этот "счастливый дар чаровать" не исчезает, но переходит в певческий голос мальчика и, наконец, — в писательское слово¹. Само рождение Ремизова — не где-нибудь, а в "сердце Москвы" и не когда-нибудь, а в ночь Ивана Купалы, — подается как сцена рождения чудесного ребенка, в духе картин раннего Ренессанса: "И это не осталолось незамеченным. И как молния и гром среди зимы, запишется в неписанной летописи домашних, близких и знакомых на Москва-реке по Замоскворечью. Будет долго помниться и повторяться: 24-е июня в полночь рождение человека. А досужие астрологи с Зацепы: черный кузнец, оперенный птичник и чешуйчатый рыбак вечерами по своим каморкам при одноглазой коптилке согнуты под гороскопом. И гороскоп показывает: долголетие, бурю приключений и счастье — девать некуда, богатый человек!"² Ведь это почти "поклонение пастухов" Младенцу в яслях!..

Ремизов говорит в "Учителе музыки", что "в каждом человеке не один человек, а много разных людей". А когда его биограф, Н. Кодрянская спросила Ремизова о его многоликос-

¹ А. Ремизов. *Подстриженными глазами*.

² Там же.

ти, — "Алексей Михайлович даже не удивился моему вопросу, а весело воскликнул: "Да ведь они все между собой перекликаются!"¹ Внутреннее единство этих "ликов" или их перекличка достигаются у Ремизова в значительной мере благодаря сквозному сказочному сюжету его жизни и творчества, принятому за основу. Происходит не только смена одной маски другой маской, а их взаимное перемигиванье, взаимообусловленность и взаимозаменяемость. Впрочем, подобная взаимозаменяемость наблюдается и в самой сказке.

Между отмеченными двумя полюсами "бедного человека" и "всемогущего колдуна" расположено множество, условно говоря, "промежуточных звеньев", к которым Ремизов тоже по-своему восходит или реализует их по-разному на своем индивидуальном пути. Среди этих персонажей необходимо особо выделить три образа: сказочного дурака, сказочного вора и сказочного шута-скомороха. Хотя все они между собой явно перекликаются, каждый из них приоткрывает определенную грань в облике писателя и в поворотах сказки.

Еще в детстве Ремизову дали прозвище "пустая голова", и оно прилепилось к нему до конца дней. Перед нами вариация сказочного дурака, который в свою очередь представляет собой вариацию "бедного человека", всеми презираемого, а вместе с тем избранника сказки, самого ею любимого. На социальной и, вообще, на оценочно-человеческой лестнице дурак занимает последнюю ступень. Все над ним смеются, все его бранят, а иногда и колотят. Иной раз дурак приносит вред семье, а то и всему обществу. Но делает он это не по злему умыслу, а по глупости, и наши симпатии в сказке находятся всецело на его стороне, потому что он бесхитростен, простодушен и попадает впросак по своему чистосердечию, по своей безграничной доверчивости. А доверчивость дурака измеряется его феноменальным незнанием самых элементарных понятий и правил нормальной жизни. Все это в избытке мы найдем у Ремизова в его автобиографических сказках. Но дуракам, как известно, счастье, и сказочный дурак становится самым удачливым персонажем, поскольку Божья воля, или судьба, или магическая сила (как вы это ни называйте) расположены к человеку, лишенному всех достоинств и не способному абсолютно ни-

¹ Н.Кодрянская. *Алексей Ремизов.*

чем себе помочь — ни умом, ни силой, ни волей, ни работой. Он открыт "чуду", и в этом его преимущество.

В сказочном дураке исследователи усматривали порою специфически русское народное мирозерцание — пассивность, леность ума, надежда на "авось", на то, что кто-то придет со стороны и все за нас сделает. Религиозный философ Евг. Трубецкой писал по этому поводу с глубокой скорбью: "В ней (в русской сказке о дураке, — А.С.) сказывается настроение человека, который ждет всех благ жизни *свыше* и при этом совершенно забывает о своей личной ответственности... Превознесение дурака над богатырем, замена личного подвига надеждой на чудесную помощь, вообще *слабость волевого героического элемента*, таковы черты, которые болезненно поражают в русской сказке". Заодно сошлюсь на трактовку сказочного вора, который приводил Трубецкого в еще большее отчаяние: "Есть сказки, где хищения облакаются таинственным волшебным покрывалом, но есть и другие сказки, выражающие низшую ступень нравственного сознания, где воровство, ничем не прикрытое и не приукрашенное, нравится само по себе, как "художество" и как наука устройства лучшей жизни"¹.

Напрашивается вывод, что все это свидетельствует о нравственном падении русского народа или каких-то низших его слоев. Ведь предметом воспевания оказывается ничем не прикрытая глупость и не ограниченное никакими моральными запретами воровство, которые пользуются неизменным успехом и сочувствием в сказках такого типа. А поскольку глупость и воровство, действительно, широко практиковались и практикуются на Руси, это можно рассматривать уже как национальное бедствие... Ремизов неизмеримо далек от подобных концепций и ближе стоит к собственно народному и сказочному пониманию роли дурака и вора. Кстати заметим, оба эти персонажа не привилегия русской сказки, а носят международный характер. Столь же неправомерно от одного фольклорного жанра ждать и требовать проявлений другого жанра: от сказки требовать признаков героического эпоса с его воспеванием личного подвига и личного достоинства. Сказка в своих истоках древнее героического эпоса и имеет не героические, а магические корни, производным которых, в частности, и выступает

¹ Е. Трубецкой. *Иное царство и его искатели в русской народной сказке.*

— дурак. Да и в самих сказках, лишь другого типа, мы немало встретим героев и положений, которые звучат как апофеоз здравому смыслу и житейской мудрости. Назначение же и апофеоз дурака в ином: всем своим поведением наглядно представить, что от человеческих усилий, стараний, ума, в конечном счете, ничего не зависит. Все дело в судьбе, в покровительстве "высшей силы".

В отличие от истинного сказочного "дурака", безответственного лентяя, Ремизов всегда очень много работал — и в качестве писателя, и ради поддержания семейного очага. Тем не менее, в своей литературной маске он разнообразно варьировал и подчеркивал "дурацкие" свойства. Это говорит, в частности, о тесном соприкосновении Ремизова с миром волшебного, с магией. С другой же стороны, "дурак" в нем (как и "колдун", и "вор", и "шут") соединен с "веселостью духа" — зерном жизни и источником творчества, — с "веселостью", противопоставленной людям правильным, холодным и безулыбным. "Я узнаю их и в книгах — в этой сухой безжизненной литературе, где все ровно, все в шаг, "логично", ну, хоть бы раз кто-нибудь из них да поскользнулся! — окаменелое сердце и окостенелое слово"¹. И в должности "дурака" Ремизов вечно поскользывается...

Биографически, одно из первых проявлений "дурака" и "дурацкого" в его жизни мы наблюдаем в книге "Подстриженными глазами", в ситуации "Счастливого дня", на похоронах англичанина, обернувшихся светлым праздником. Вслед за похоронной процессией — "Мы тряслись с Мурлыкиным на линейке и было очень весело"². Перед нами состояние какой-то первоначальной — "дурацкой" и "райской" — невинности, позволявшей дураку в сказке плакать на свадьбе и смеяться на похоронах. С этим соседствует прозорливость святого дурака — юродивого, к которому тяготеют и сказочный дурак, и автобиографический герой Ремизова.

Из той же "веселости духа" проистекают всевозможные ремизовские "безобразия", "кикиморы", "игра вещей", мистификации и обманы, его редкая способность и самому попадать и ставить других в "дурацкие положения". Иными словами —

¹ А. Ремизов. *Мышкина дудочка*.

² А. Ремизов. *Подстриженными глазами*.

фантазия и страсть к метаморфозам, питающим основания творчества, чуда, сказки, мифа, религии. Без метаморфозы, вне метаморфозы нет и не бывает – чуда, религии, искусства. Ни даже самой простой поэтической метафоры – бледной копии метаморфозы...

К этой метаморфической стихии в произведениях Ремизова, среди прочих персонажей, руку приложил – сказочный вор. В лице Ремизова, разумеется, этот "вор", если и залезает в чужой карман, то не с тем, чтобы извлечь деньги, а с целью подложить ближнему какую-нибудь несуразную дрянь, в виде, допустим, рыбьих костей или перегоревшей лампочки. Тем не менее "воровская" природа этой маски сохраняется. Недаром, в виде очередной "игры", Ремизов приписывал себе принадлежность к шайке Ваньки-Каина, с одной, однако, существенной оговоркой: "В разбойных делах я принимал самое живое участие. *Меня занимало, как это происходит* (курсив мой, – А.С.). Убивать мы никого не собирались и "в мешок не прятали"... про утопленников после нас не слышать..."¹

Сказочный вор к нравственности отношения не имеет. Сказки подобного типа это не воспитательно-дидактический, а развлекательно-эстетический жанр. Сказка, вообще, не изображает действительность, а ее преобразует. Реалистический подход, предьявленный Трубецким, здесь неуместен. Сказочный вор не скрывает своей профессии, а открыто о себе говорит: я – вор. В более развернутой форме это выглядит немного грубее. Вор заранее всем объявляет, что обучен одному искусству: "воровству-крадovству да пьянству-блядовству". Это звучит подобно заявлению Ремизова: "Без обмана я жить не могу"². Ремизов, согласно его признанию, "врал, как художник, – его ложь была бескорыстной игрой: ведь признак художественности и есть "ни для чего", "само собой" и "для себя"³. То же самое наблюдается за проделками вора в народных сказках. Подобно дураку, сказочный вор – бескорыстен. Воровство для него это не способ наживы и обогащения, не "наука устройства лучшей жизни" (как думал и негодовал Трубецкой), а – самоцель. То есть – чистое искусство, которое он с удовольствием демонстрирует всему честному народу. Да и слушатели сказки

¹ А. Ремизов. *Пляшущий демон. Танец и слово.*

² А. Ремизов. *Мышкина дудочка.*

³ А. Ремизов. *Учитель музыки.*

восхищались не тем, что и сколько вор украл, а как он это сделал. По Ремизову: "Меня занимало, как это (воровство, ограбление, — А.С.) происходит". А делает это вор невероятно хитроумным путем, который и становится в сказке предметом эстетики. Воровство в данном случае это художественный трюк или фокус. Фокусы вора принадлежат к той же магической традиции, которой питается сказка. Но магия в подлинном виде здесь уже утрачена, и вор пробавляется ловкостью рук и виртуозной изобретательностью в искусстве обмана и кражи, как Ремизов, следуя той же традиции, проделывал это в области языка и фантазии. Ведь ранняя кража — магнита, — согласно творимой им о себе легенде, понадобилась Ремизову для того, чтобы "притягивать слова"¹. Словесное же искусство, помимо прочего, предполагает — фокусы: "вертеть и перебрасывать"². К Ремизову применимы слова, сказанные им о Гоголе: "Душа Гоголя: плутня и волшебство"³. А из гоголевских героев наибольшие симпатии и чувство внутренней близости у Ремизова возбуждает Ноздрев — враль, игрок и жулик. Казалось бы, по человеческим признакам Ремизов далек от Ноздрева. Но в писательском качестве он ощущает Ноздрева своим, собою и фокусы, и безобразия его трактует как "поиски совершенства". Перед нами вариант сказочного вора. На обложке "Огня вещей" Ремизов изобразил себя в этой маске — в маске Ноздрева. Это совместно Ноздрев и Ремизов — в одном лице.

Сказочный ряд персонажей, ведущих происхождение от древнего колдуна или героя, снабженного магической помощью, увенчивается фигурой шута. Он же иногда скоморох, рассказывающий сказки и потешающий народ. Говоря по-современному — артист, поэт, писатель. Образ шута существует на скрещении дурака и вора, которые в свой черед промышляют подчас шутовством, так же как шут способен на веселые фокусы вора и проказы дурака. Вместе с тем шуту в сказках отводится вполне самостоятельная роль как носителю искусства обмана и клоунады, с которым скоморохи себя отождествляли, будучи сами носителями и соавторами сказок. Шутовство, можно думать, это вообще стихия сказки на позднем ее этапе, когда оно полностью заменило собой колдовство, принявшее игровой об-

¹ А. Ремизов. *Подстриженными глазами.*

² А. Ремизов. *Огонь вещей. Сны и предсонье.*

³ Там же.

раз, но помнившее о своих волшебных предках и потому введенное в сказку на правах одного из любимых ее героев. В государстве шут-скоморох занимал последнее место, а в искусстве — первое, и сказка об этом знает.

В одной русской сказке о дураке дочь царя выбирает себе жениха по вкусу и никак не выберет, потому что избранник-дурак не присутствует среди претендентов на ее руку. Сначала царь собирает царевичей и королевичей. Но царевна, осмотрев гостей, отвечает: "Здесь мне жениха нет". Во второй раз царь созвал княжеских, боярских и богатых купеческих детей. Тот же результат: "Здесь нет по мне жениха". Тогда разгневанный царь объявляет: "Ах ты, дочь моя разборчивая! Из каких же людей тебе жениха надобно? Коли так, соберу теперь мешан да крестьян, дураков, — голь кабацкую, скоморохов, плясунов да песельников; хочешь не хочешь — выбирай себе мужа!" И, разумеется, в этом третьем туре царевна находит своего суженого, наделенного магической силой, находит в родственной ему среде отбросов общества — пьяниц кабацких, скоморохов, плясунов и песельников. Но для самих скоморохов эта среда избранная: она соседствует непосредственно с чудодейственным строением сказки.

Ремизов многократно и в разных поворотах рекомендовал себя скоморохом, возводя свою родословную к племени "веселых людей". Отсюда в его мифологизированной биографии и дружба в детстве с бедным Иориком, как бы передавшим мальчику по наследству свой драгоценный дар, шута и фокусника, и Сергей Преподобный, являвшийся перед смертью бабушке Ремизова несколько на скомороший манер — с медведем ... Да ведь и сами скоморохи на Руси пели о себе, что они люди не простые, а святые, умеющие творить чудеса. Только святость у них веселая. Это близко ремизовскому пониманию природы и роли искусства — святой скоморох ... Он же, Ремизов, скоморох при дворе Алексея Михайловича. "Царю о ту пору понадобился дурак. Меня и нарядили. Только я нынче не Алексей, а царский дурак. Сергей Зажигай"¹. Он оправдывает свое новое прозвище — Зажигай — и в шутовскую пляску включает магический номер, взвываясь огненным шаром. Так одним этим росчерком сближает он две свои маски — скоморо-

¹ А. Ремизов. *Пляшущий демон*.

ха и чародея — в огне, первостихии Ремизова. И тот же огонь, согласно его мифологии, как Дух Божий, когда-нибудь сотворит на земле новую, справедливую жизнь, без обид, болезни и смерти,—”по образу своему и подобию...”¹

При множестве масок Ремизов целостен в своем образе: за всеми ними прослеживается тема творчества, сам сюжет творчества, принимающего разные позы и очертания с одной исходной точкой: поэт, скоморох, сам Ремизов. И подобно скоморохам Ремизов, как один из немногих современных литераторов, ощущал себя как будто ответственным за жизнь мирового фольклора и художественной словесности в целом. Потому он перелагал без конца наиболее близкие ему сюжеты, мотивы и образы на собственный лад и манер и всюду видел и находил себя. Он способен заново, по-своему, переписать, например, всего ненаглядного своего Гоголя. Создается впечатление, что если б хватило сил и жизни, он мог бы пересказать всю литературу. ”... Попалась легенда, я читаю и вдруг вспомнил: я принимал участие в сказочном событии. И начинаю по-своему рассказывать. ”Пересказ” никогда не оттиск. А воспроизведение оригинала очевидца”². Это свойство и занятие скомороха — разносить по всей земле сказки. Фигурально выражаясь, Ремизов скоморошил, разнося огонь своего и всеобщего творчества, творчества как такового, как единый пламень своей души.

При слове ”маска” в нашем сознании всплывает что-то застывшее, мертвое или искусственное. Но ремизовские маски согреты жаром его сердца, полны игры и мимики его индивидуального лица и его речи. Ремизовские маски пластичны, подвижны и прозрачны. Они живут оттенками значений, так же как его слова. Скажем, своему издательству Ремизов избрал название ”Оплешник”, что, по его же истолкованию, означает ”волшебник”, ”чаровник”, от слова ”оплестать”, — оплетающий мир языком сказок. Но в том же слове ”Оплешник” проглядывает ”плешь”, как знак карикатурного самоуничужения автора и героя сочинений — плешь ”бедного человека”, слабого старика, а, может быть, ”дурака” или ”шута”, способного перед лицом ”пролетариев всех стран” — ”прилетайте! соединяйтесь!” — в ознаменование собственной неугасимой свободы и ”как голос человека о своем праве быть человеком” — ”прокукурекать

¹ А. Ремизов. *В розовом блеске.*

² Н. Кодрянская. *Алексей Ремизов.*

петухом"¹. И тут же, в "Оплешнике", конечно, прячется вечный "леший", веселый и безвредный бес с обезьяньим хвостом, готовый на чем угодно поставить "собственнохвостно" свою подпись. И появляется "плетенка" орнамента — словесного, буквенного и рисуночного — со множеством "закорючек", "кривых рож" и "хвостов" — "хвосты на голове и голова на хвосте", — ремизовская "плетенка", исполнявшая некогда в сказке функцию сакральной охраны, чудодейственного "плетня". Короче, в одном слове мечется толпа масок.

В принципе маски Ремизова образуют бесконечный и не поддающийся точному анализу ряд. Поскольку они весьма переменчивы и прозрачны — из-под одной маски просвечивает другая, за ней третья, четвертая, та возвращается к первой и т.д. Соединение всех этих масок на одном лице писателя напоминает мне портрет юродивого Федя, сыгравшего в детстве Ремизова странную и двусмысленную, до конца непроясненную роль. О Феде сказано: "мне представлялось, что в его глазах еще есть глаза, а за ними третьи и вот ими-то оттуда он и смотрит на нас..."². И вот, посмотрев на Ремизова "десятыми глазами из самой глубины", юродивый Федя плюнул в лицо ребенку — "прямо в глаза". Это подается как знак несмываемого позора и стыда, которым изначально отмечен ничтожный и в чем-то виновный мальчик. Но параллельно возникает другая ассоциация, из Евангелия — исцеление слепорожденного: "как Христос, плюнув на землю, брением помазал слепому глаза и велел промыть — и слепой, промыв глаза, прозрел". Ремизов, однако, подчеркивает, что, в отличие от евангельского слепого, он не промывал глаза. Так что противоречивая эта трактовка не имеет разрешения в тексте. Ремизов и уничтожен, и преобразен плевком ясновидящего Федя, в соответствии с координатами своей автобиографической маски. Но сами его глаза и маски странным образом напоминают Федю...

Что же, спросим себя, покоится в глубине, на самом дне, ремизовских "десятых", "подстриженных глаз"! Здесь нет, я думаю, и не может быть окончательного ответа. Но чтобы все-таки попытаться как-то сформулировать нечто определенное и внятное по такому поводу, следует, мне кажется, обратиться к

¹ А. Ремизов. *Взвихренная Русь*.

² А. Ремизов. *Подстриженными глазами*.

самому имени "Ремизов" в авторском, мифическом истолковании, тоже весьма загадочном. В сниженно-пародийном ключе это имя представлено в ситуации Усть-Сысольской ссылки. Один из ссыльных спрашивает – в присутствии будущей жены Ремизова, что звучало для Ремизова вдвойне унижительно и неприятно:

" – А скажите, – Оводов обернулся ко мне, глаза его хорошо смеялись. – Ремизов! вам не родственник Ремизов у Горького?

Я не сразу сообразил: "у Горького"? но почувствовал ревнивую неприязнь.

– Нет, не родственник, – ответил я растерянно, как пойманый.

– У Горького дважды, – продолжал Оводов, – в "Вареньке Олесовой" Сашка Ремизов конокрад, а в "Фоме Гордееве" золотопромышленник...

– А по моему Ремизов повар, – сказал Щеколдин, – не то в "Троих", не то в "Исповеди"...¹

В сущности, здесь тоже дано столкновение всевозможных литературных масок Ремизова – на сей раз мнимых, фальшивых. Правда, Ремизов тут что-то путает или нарочно приврал – "для украшения": "Исповедь" Горького в ту пору еще не была написана. Но это в глазах чужих людей он то ли пошлый золотопромышленник, то ли конокрад, то ли повар. А в собственных глазах: "происхожу от птицы", от самой "первой у Бога птицы", носящей "знатное царское и волшебное прозвище"². Но и это не окончательно. В наиболее глубоком изводе: "Есть таинственная птичка и имя не простое: по-арабски: "ремз" – "тайна"³. Добавлю от себя: и дна этой тайны – не доискаться: у тайны нет и не бывает дна.

"Тут подошла и собачка, обнюхала голову утячью и меня, и подает мне свою шестипалую лапу. И я читаю в ее глазах:

Ремозу. "От Иорика на память".⁴

Таков удаляющийся от нас, от тайны к тайне, и тающий в веках образ поэта-Ремизова...

¹ А. Ремизов. В розовом блеске.

² Алексей Ремизов. Подстриженными глазами.

³ А. Ремизов. В розовом блеске.

⁴ Алексей Ремизов. Подстриженными глазами.

ИСКУССТВО В ТОТАЛИТАРНОМ МИРЕ

1. Цвет тоталитарной идеологии.

27 мая 1937 года, когда начались переговоры о германо-советской дружбе, высокопоставленный чиновник из Имперского Министерства Иностранных Дел Ю. Шнурре в беседе с советским поверенным в делах в Берлине Г. Астаховым высказал не банальную для того времени мысль: "Несмотря на все различия в мировоззрении, есть один общий элемент в идеологии Германии, Италии и Советского Союза: противостояние капиталистическим демократиям. Ни мы, ни Италия не имеем ничего общего с капиталистическим Западом. Поэтому нам кажется довольно противоестественным, чтобы социалистическое государство вставало на сторону западных демократий"¹. Идея эта не шокировала и не поразила советского представителя. Наоборот, как известно, этот идеологический компонент вскоре привел к пакту Сталина с Гитлером, что фактически развязало вторую мировую войну и привело к уничтожению десятков миллионов людей. В области культуры тот же компонент, с одной стороны, стимулировал в Германии и России настоящий террор против современного искусства, порожденного западными капиталистическими демократиями, что привело к физическому истреблению массы как ценнейших произведений, так и их создателей, а с другой, способствовал возникновению здесь и там искусства "нового типа", сходного по своим идеологическим и политическим параметрам. Процесс такой культурной конвергенции имел свою длительную историю, движущими силами которой была политика Коминтерна, с одной стороны, и

рвущегося к власти нацизма — с другой. В истории этой существует пока еще много лакун, и, возможно, когда-нибудь кропотливый историк сможет заполнить их извлечениями из недоступных сейчас архивов; пока же опубликованные факты, если выстроить их в логический ряд, производят впечатление неплохо придуманного детектива.

В середине 20-х годов, когда Муссолини в Милане торжественно открывал выставки итальянского Новеченто, а Луначарский поучал советских художников, как превратить искусство в "волшебное зеркало", отражающее достижения большевистского режима, Гитлер, уже сменивший профессию художника-неудачника на карьеру политика, еще сидел в тюрьме Ландсберг под Мюнхеном, вербовал сторонников и писал "Майн Кампф". В этой книге, в частности, Гитлер так интерпретировал три цвета германского имперского флага, сохраненного в качестве государственной эмблемы и в Третьем Рейхе: "Красный цвет отражает идеи социализма, белый — националистические идеи движения, черный символизирует борьбу за победу арийского человека и творческого начала, которая по сути всегда была антисемитской и останется таковой на все времена"². В эти три цвета окрашивается идеология всякого тоталитаризма. В Советской России черный и белый стали подмешиваться в идеологическую палитру лишь с середины 30-х годов (об этом речь впереди). В движении национал-социализма вся троица с самого начала выступала на равных правах: кроваво-красное знамя нацизма, созданное по собственноручному рисунку Гитлера, прорывалось пустотой белого круга с черной свастикой посередине. Но если черный притягивал к нацизму главным образом плебс, то на красный цвет — цвет мести угнетенных и бунта эксплуатируемых — слеталась к революции, независимо от ее истинной окраски, интеллектуальная элита. Со временем она передвигалась: кто влево — к большевикам, кто вправо — к национал-социалистам, но в 20-е годы те и другие могли еще мирно сосуществовать под одной крышей, объединенные общей ненавистью к капитализму, демократии и их порождению — Веймарской Республике.

В тоталитарном паноптикуме никогда не ощущалось дефицита в идеологических монстрах: в Германии таким противоестественным (конечно, с обычной точки зрения) гибридом было движение национал-большевизма, три раза пережи-

вавшее взлет: в 1919, 1923 и 1930 годах; С одной стороны, его поддерживал советский представитель Коминтерна в Германии Карл Радек, с другой, к нему примыкали такие идеологические лидеры нацизма, как экономист Готтфрид Федер, Эрнст Юнгер и сам будущий фюрер немецкой культуры Йозеф Геббельс. Те и другие имели общего врага, стремились завоевать сердце общего союзника — немецкого пролетариата и сквозь барьеры разделяющей их идеологии интуитивно тянулись друг к другу. Так, молодой Геббельс писал в своих дневниках: "В конечном счете лучше ужиться с большевизмом, чем жить в вечном капиталистическом рабстве... Это ужасно, что мы и коммунисты лупим друг друга по головам"³. И в своем "Письме к левому другу" он выражал надежду, что эта печальная ситуация не будет продолжаться вечно: "Мы боремся друг с другом, хотя на самом деле мы не враги. Делая так, мы только распыляем силы и никогда не достигнем цели. Вероятно, самая крайняя ситуация объединит нас. Вероятно!"⁴ (Геббельс оказался прав: крайняя ситуация раздела Европы привела в 1939 году к Пакту Молотова-Риббентропа).

В области эстетической Геббельс страдал той же "детской болезнью левизны", что и многие его коллеги, и был вынужден наступать "на горло собственной песне". Бойкий журналист, мечтающий о писательской карьере, он в своих литературных опусах был близок к немецкому модернизму, окрашенному тогда в экспрессионистские тона. Так, в его драме "Странник" вступали в роковую борьбу друг с другом близкие символы, взятые из расхожего арсенала образов тогдашнего литературного модернизма: Капиталист, Рабочий, Барон Биржи, Проститутка, Смерть...; а в своем главном романе "Михаэль", изданном всего за 4 года до прихода нацизма к власти, Геббельс прямо излагал свое эстетическое кредо. "Сегодня все футуристы!" — провозглашал Маяковский в 1915 году; "Сегодня мы все экспрессионисты!" — заявляет Геббельс, правда, устами своего героя — рабочего, выдавливающего из себя интеллигента: "Внутренняя структура нашего десятилетия абсолютно экспрессионистична. Сегодня мы все экспрессионисты. Народ, который хочет сформировать мир внутри себя. Экспрессионист сам строит в себе новый мир. Его тайна и его сила — это страсть. Его духовный мир обычно обращается против реальности... Экспрессионистическое чувство взрывчато..."⁵

2. Немецкий авангард.

“Так как у нас теперь нет культуры, а только цивилизация, я убежден, что все приписываемые большевизму грехи являются, очевидно, единственным путем для создания в обозримом будущем предпосылок новой культуры”.

Вальтер Гропиус, 1919.

Экспрессионизм, возникший в Германии в начале нашего века и имеющий здесь за собой большую национальную традицию, был первым по времени радикальным движением внутри немецкого модернизма. В отличие от русского авангарда он был чужд идеи перестройки общества средствами искусства, как на стадии дрезденского “Моста”, так и на более поздней — мюнхенского “Синего всадника”, и радикализм этого течения заключался в его эмоциональном заряде, “обращенном против реальности”. Экспрессионисты стремились к обновлению не столько человечества, сколько человека, и к обновлению не столько социальному, сколько духовному, путем проникновения во внутренние мистические мировые конструкции, в таинственные аспекты души человека и общечеловеческой культуры, живущие в глубинных пластах индивидуального или коллективного подсознания. Однако кошмары войны и послевоенных неурядиц свели немецких художников с метафизических высот и столкнули с конкретными проблемами социальной жизни.

Перед концом войны Германию захлестывает движущаяся из Цюриха и Парижа волна дадаизма, нашедшая здесь питательную среду в социальных конфликтах таких промышленных центров, как Берлин, Кельн, Ганновер и Штутгарт. Отрицание всех ценностей прошлого и настоящего, эпатаж буржуазной публики, апология абсурда — все это определяло чисто негативную социально-эстетическую программу немецкого дадаизма и сближало его с русским футуризмом предреволюционного этапа. Исключением составляла берлинская группа дадаистов, сразу вставшая на политическую позицию, близкую советскому авангарду. В заглавие ее манифеста, выпущенного в 1920 году, выносился вопрос: “Что такое Дада и что оно хочет в Германии?”, и в первой же его фразе давался четкий ответ —

”Международного революционного союза всех творчески и интеллектуально ориентированных мужчин и женщин на основе радикального коммунизма”⁶, а над их Большой Берлинской выставкой того же года реял огромный плакат: ”Искусство умерло. Да здравствует машинное искусство ТАТЛИНА!” Несколько позже ее основатель Хюльсенбек прямо провозгласил: ”Дада – это германский большевизм”⁷.

В политических рисунках Георга Гросса, как бы сотканых из тлена и праха, в фотомонтажах Анны Хох и Джона Хартфельда, входивших в эту группу, компануется из элементов реальности лицо современного мира, искаженное страхом и ненавистью. После 1923 года на стыке этих двух течений возникает Новая вещественность – пожалуй, наиболее остросоциальное течение в современном искусстве. Из трех его крупных представителей Г. Гросс пришел сюда от дадаизма, Отто Дикс и Макс Бекман – от экспрессионизма.

Как национал-большевизм притягивал к себе политических экстремистов, так и экспрессионизм на своем новом этапе притягивал радикалов культуры. Одни видели в нем высочайшее проявление германского или нордического духа, других привлекала к нему его эстетическая революционность, его неприятие буржуазных вкусов, морали и открытая критика язв и пороков капиталистической системы. Поэтому к нему примыкали и коммунисты Георг Гросс, супруги Ганс и Леа Грундиги, и сочувствующие советской России Кете Кольвиц и Макс Пехштейн, и патриарх этого течения Эмиль Нольде, одним из первых вступивший в национал-социалистическую партию, а таких писателей, как коммуниста Бертольда Брехта, с одной стороны, и будущих нацистов Эрнста Юнгера, Готфрида Бенна, Арнольда Бреннера (не говоря о докторе Геббельсе), с другой, разделяли отнюдь не стилистические барьеры.

Немецкий экспрессионизм 20-х годов, как и дадаизм и новая вещественность, был прежде всего негативной реакцией на войну и ее последствия. Для деятелей культуры война выступила в облике некой абстрактной власти, толкающей человечество в мясорубку бессмысленной бойни, и на традиционный вопрос – ”кто виноват?” – и левые, и правые давали сходный ответ: власть капитализма, эксплуатирующая народы, власть либеральной демократии, парализующая их волю к сопротивлению, существующий порядок вещей, открывающий

дорогу деструктивным элементам в обществе и в культуре. Но в послевоенный период, в атмосфере разрухи и разочарований, в грохоте рушащихся империй, идея власти явила человечеству и другой свой лик – лик диктатуры класса или расы, нового государства, новой идеологии, призванных навести порядок и осуществить вечную утопию светлого будущего. Эти два лика перманентно, как в зеркале, отражались в искусстве нашего века: один – отталкивающий и страшный, как в кошмарах Гросса и Дикса, другой – величественный и монументальный, как в шедеврах присяжных художников Гитлера и Сталина.

Позитивные и конструктивные элементы немецкого искусства, существовавшие здесь до войны только в архитектурно-дизайнерских теориях Питера Баренса, Генри ван де Вельде и Гропиуса, выступают на первый план лишь после 1918 года. Ноябрьская революция, свергшая монархию, порождает среди немецких художников (точно так же, как Октябрьская революция среди русских) радостные иллюзии неограниченных возможностей "все строить заново". Меньше чем через месяц после отречения Вильгельма Второго в Берлине создается "Группа Ноября", основанная "как союз между художниками – главным образом экспрессионистами – и новым, в основе своей уже социалистическим немецким государством"⁸. Членами ее были крупнейшие представители революционной немецкой культуры: М.Пехштейн, Э.Нольде, Л.Фейнингер, Бруно Таут, Мис ван дер Роэ, Э.Мендельсон, В.Гропиус, Б.Брехт, Э.Толлер, Альбан Берг, Пауль Хиндемит и др. Несмотря на различие в политических симпатиях, все они рассматривали себя как "революционеров духа" и считали, что революция в искусстве должна непременно повлечь за собой социальную и политическую революцию в послевоенной Германии. "Художники, архитекторы, скульпторы, – обращались они к деятелям культуры, – вы, кому буржуазия платит большие деньги, отбросьте снобизм, тщеславие и развращенность – Слушайте! К этим деньгам прилипли пот, кровь и нервы тысяч голодных людей – Слушайте!.. Мы должны стать истинными социалистами – мы должны зажечь истинную доблесть социализма – братство всех людей"⁹. Под этим первым манифестом "Группы Ноября" стояли в числе прочих имена Вальтера Гропиуса и Лионеля Фейнингера. Эти идеи были положены в фундамент Баухауза, основанного Гропиусом в 1919 году, и зафиксированы в его первой же декла-

рации: "Законченное здание есть конечная цель всех пластических искусств... Давайте создадим новый цех ремесла без классовых различий, которые воздвигают барьер надменности между ремесленником и художником. Давайте вместе спроецируем и создадим новое здание будущего, которое соединит в одно целое архитектуру, скульптуру и живопись и однажды поднимется к небесам из рук миллионов рабочих подобно кристальному символу новой судьбы"¹⁰. Эмблема Баухауза – экспрессионистический рисунок Фейнингера с изображением собора, вздымающегося к звездам, – была пластическим воплощением этих претензий, и в этой точке сомкнулись линии развития немецкого и советского авангарда.

Красный цвет, окрашивающий эти воззвания и манифесты, не был цветом исключительно пролетарской революции. Лозунги "истинного социализма" перекочевывали со знамен спартаковцев и Объединенного фронта на штандарты рабочей национал-социалистической партии Германии, о "братстве всех людей" вещали и коммунисты, и нацисты, однако, исключая из него "иностранцев" – одни по крови, другие по социальной принадлежности, а о коллективном творчестве по возведению здания будущего мечтали не только русские пролеткультовцы и конструктивисты: модель такого "здания" описал еще Эрнст Юнгер в своем раннем романе "Рабочий".

3. «Kulturbolschewismus»

"Если творческий дух эпохи Перикла воплотился в Парфеноне, то эра большевизма выразила себя в гримасах кубизма".

Гитлер.

"Не без основания национал-социализм усматривает в абстрактном искусстве элемент разложения. Однако беспардонной и отвратительной демагогией следует считать квалификацию декадентского продукта буржуазного распада как "художественный большевизм"."

"Искусство", 1934, №5, стр. 59.

В "Майн Кампф" основоположник немецкого национал-социализма впервые определил все радикальные течения в со-

временном искусстве как "художественный большевизм" – термин, который впоследствии под пером А. Розенберга и П. Шульца-Наумбурга обретет более емкое значение "культурбольшевизма" и станет главным стимулом культурной политики Третьего Рейха в его борьбе с модернизмом. "Художественный большевизм, – писал Гитлер в "Майн Кампф", – представляет собой единственно возможную форму и духовное выражение большевизма как целого. Всякий, кому это покажется странным, может просто подвергнуть исследованию искусство процветающих большевистских стран, и, к своему ужасу, он столкнется со смертельными опухолями безумия и дегенерации человека, с которыми мы уже познакомились в начале столетия в облике коллективных концепций кубизма и дадаизма как с официальным и признанным искусством таких государств. Этот феномен появился даже в короткий период Баварской Советской Республики. Даже здесь можно было видеть, что все плакаты, пропагандистские рисунки в газетах и т. п. несли в себе печать не только политического, но и культурного загнивания"¹¹.

Это было написано в 1924 году, когда искусство авангарда еще ассоциировалось с идеологией большевистской революции. Но точно так же, как эстетические воззрения Ленина своим консерватизмом вызывали на первых порах скептическую улыбку у истинных революционеров духа, так и идеи Гитлера разделялись далеко не всеми представителями немецкой интеллектуальной элиты, стоявшими у истоков движения национал-социализма. "Национал-социалисты рассматривали себя как движение культурной революции, и некоторые из них были склонны отождествлять себя с радикальным авангардом"¹².

Как в России, так и в Германии, авангард был своего рода генератором эстетического и политического экстремизма. Его путь шел в революцию, но в Германии 20-х годов его представители оказались перед выбором: революция красная или коричневая. И та, и другая обладали притягательной силой для тех, кто ненавидел существующий буржуазный порядок и жаждал разрушить его основы как в культурной, так и в социальной жизни.

Когда позже, уже в 30-х годах, А. Розенберг называл "культурбольшевизмом" и экспрессионизм, и дадаизм, и новую вещественность, и Баухауз, и когда работы их представите-

лей висели рядом на мюнхенской выставке "Дегенеративного искусства", а глава советских художников А. Герасимов клеймил "фашистским охвостом" отечественных авангардистов, оба они заблуждались, хотя и в разной степени. Конечно, к идеологии нацизма авангард имел весьма косвенное отношение, зато в культурной политике Коминтерна, управляемого из Москвы, ему отводилась определенная и немаловажная роль. (Впрочем, на путях достижения цели тоталитарные режимы не отвлекаются на поиски истины.) Острые этой политики на протяжении всех 20-х годов было направлено прежде всего на Германию.

С момента прихода к власти, и даже до этого, коммунистические руководители и теоретики рассматривали Германию как наиболее слабое звено в системе мирового империализма, как место, где должна начаться следующая после Октябрьской пролетарская революция. Уже в 1919 году, в год рождения Третьего Интернационала, его глава Г. Зиновьев в первом номере журнала "Коммунистический Интернационал" вещал об "абсолютной неизбежности победы коммунизма в Германии", за которой пожар революции распространится по всему миру. На разжигание этого пожара большевики бросали в Германию огромные материальные ресурсы и отборные партийные кадры. Однако и Венгерская революция (ноябрь 1918), и Спартакосское восстание в Берлине (январь 1919), и (почти одновременно) Бременские Советы, и Мюнхенская Советская Республика (апрель-май 1919) — все эти революционные акции терпели крах одна за другой, открывая дорогу Веймарской республике, столь ненавидимой как коммунистами, так и нацистами. Теряя со временем надежды на немедленное осуществление в Германии политической революции, советское правительство повышало ставку на экспортирование сюда революции культурной. "В то время как Коминтерн манипулировал зарубежными коммунистическими партиями с целью осуществления интересов советского государства, а Наркоминдел стремился нормализовать отношения с Западом, здесь все более расцветало третье измерение советской деятельности за рубежом: культивирование в западных прогрессивных кругах солидарности, симпатии и доброй воли по отношению к Советскому Союзу"¹³. В Германии эта деятельность была тесно связана с именем Вилли Мюнценберга.

В 1921 году Ленин поручил Вилли Мюнценбергу организо-

вать в Берлине ассоциацию Международной помощи рабочим (МПР). В России свирепствовал голод, и многие крупные представители западной интеллигенции, движимые кто человеческим сочувствием к умирающим крестьянам Поволжья, кто чисто политическим интересом к "русскому эксперименту", включились в работу этой организации. В комитет МПР вместе с Альбертом Эйнштейном, Бернардом Шоу, Анатолем Франсом вошли и художники – Георг Гросс, Джон Хартфельд и Кете Кольвиц; секретарем ее отдела помощи деятелям искусства стал реформатор немецкого театра Эрвин Пискатор, а его помощником Отто Нагель.* К середине 20-х годов это начинание превратилось в целую могущественную пропагандно-идеологическую империю Мюнценберга со своими ежедневными газетами, политическими и сатирическими журналами, еженедельниками, со своими клубами, театрами, группой "агитпропа" в Кельне и т. д. На поверхности демократической жизни Веймарской республики организация Мюнценберга просматривалась лишь своими либерально-гуманистическими контурами: ее лозунгами были близкие многим антиимпериализм, антифашизм, защита мира, культуры и налаживание различных связей с советской Россией. Но ее главной и прямой целью была пропаганда советского строя и вербовка сторонников и членов для про-советского коммунистического движения. Видный коммунист, депутат Рейхстага от ЦК Немецкой Коммунистической партии Вилли Мюнценберг на словах всячески подчеркивал политическую независимость своей организации, на деле же деятельность ее направлялась Коминтерном и подчинялась Москве. "Мы существуем только для одной цели, – говорил Мюнценберг в кругу посвященных, – чтобы развернуть самую широкую кампанию за Советскую Россию... Перед нами задача пробиться в самые широкие сферы общества, привлечь художников и профессоров, использовать театры и кинотеатры. Все мы понимаем, что МПР, которая не только участвует в этих клубах, но и создает их, должна ими пользоваться, чтобы добиться понимания между широкими буржуазными кругами общества и Россией. В этом направлении МПР может предпринять шаги, которые не могли бы сделать политические партии"¹⁴. Политичес-

* Впоследствии президент Академии художеств ГДР и почетный член советской Академии художеств.

кая нейтральность Мюнценберга была чистым камуфляжем. В толще политической эзотерики деятельность его была тайными и явными нитями связана со множеством обществ, ассоциаций, учреждений и организаций, частично порожденных ею самой, как чисто политических, (таких как Международная Организация Помощи Борцам Революции, Международная Помощь Рабочим (Межрабпом) с обществом Помощь Художникам при нем, Международная Красная Помощь, Лига против Империализма и т. д.), так и прикрывающихся культурными целями (таких как Лига Революционных Пролетарских Писателей, Интернациональное Бюро Революционной Литературы, Международное Объединение Революционных Театров, Ассоциация Революционных Художников Германии, Международное Объединение Революционных Художников и многие другие). Кроме того, его поддерживали многие "прогрессивные" немецкие издательства, галереи и промышленные фирмы, извлекающие из связей с СССР свои коммерческие и политические выгоды. Вилли Мюнценберг стоял за кулисами организации и деятельности всех "прогрессивных" международных съездов и конгрессов, начиная от Всемирного конгресса по экономической помощи и реконструкции Советской России 1923 года и вплоть до такого антифашистского и просталинского форума, как Международный писательский конгресс 1935 года в Париже, закончившийся созданием Интернациональной Писательской Ассоциации по защите Культуры, в президиум которого вошли Горький, О.Хаксли, Б.Шоу, Андре Жид, Селма Лагерлеф, Генрих и Томас Манны, Синклер Льюис, Ромен Роллан и другие власти дум. Через все эти организации и международные форумы нити тянулись к Кремлю. Деятельность Мюнценберга не прошла бесследно и для искусства немецкого авангарда.*

* О судьбе этого, несомненно выдающегося человека, пишет в своих воспоминаниях Артур Кестлер (*Invisible Writings*), в 30-х годах работавший с ним в его парижском бюро. Во время сталинских чисток Мюнценберга через ЦК вызвали в Москву, но, зная чем это грозит, он уклонился от поездки. В начале войны Мюнценберг находился во французском концлагере, но перед немецкой оккупацией французы выпустили заключенных. Из концлагеря Мюнценберг вышел вместе с двумя своими товарищами-коммунистами. Вскоре его труп был обнаружен висящим на проволоке в соседнем лесу. Очевидно, "товарищи" были приставлены к нему НКВД с соответствующим заданием: Мюнценберг слишком много знал. Вместе с ним исчез и главный источник сведений о его "империи": ее роль до сих пор не прояснена до конца.

О "двухэтажности" общей советской политики написано уже достаточно много; история же советских "культурных связей" с границей еще ждет своего исследователя. И тем не менее не приходится удивляться, что и здесь советское руководство преследовало одновременно диаметрально противоположные цели: то, что с самого начала оно подавляло внутри страны, охотно насаждалось им за ее рубежами.

В конце 1918 года при Наркомпросе организуется Интернациональный отдел с целью осуществления связей с революционными художниками Запада. В правление его входили, помимо Луначарского, художники Д. Штеренберг, В. Татлин и (на начальном этапе) В. Кандинский. Коллегия Наркомпроса и Интернациональный отдел при нем выпускают обращения и воззвания к зарубежным мастерам культуры и, прежде всего, к немецким художникам с предложениями сотрудничества и, как говорилось в одном из таких воззваний, с идеей созыва конгресса всех искусств и всех стран для постройки "всемирного здания искусств и выработки его конструктивных планов"¹⁵. Воззвание было опубликовано в мартовском номере берлинского журнала "Das Kunstblatt" за 1919 год, а летом в Москву пришел ответ, подписанный Вальтером Гропиусом, Бруно Таутом, Цезарем Клейном и Максом Пехштейном, в котором они выражали свое согласие работать в единении с коллегией Наркомпроса¹⁶. Футуристической утопии о всемирном государстве художников руководство Наркомпроса сумело придать вполне практический смысл: летом 1919 года его Интернациональный отдел объявил о посылке на Запад "послов от искусства": "товарищ Камп направляется в Италию, а товарищ Крайний в Германию и Австро-Венгрию". Под псевдонимом Крайний выступал художественный критик, большевик Константин Уманский. В Германии Уманский активно пропагандирует завоевания советского революционного искусства и в конце 1920 года выпускает на немецком языке книгу "Новое искусство в России; 1914 — 19 гг." — первую в этой области. Эта апология авангарда (особенно Татлина и конструктивистов) стала ценным источником информации для немецких художников; она была переведена на другие европейские языки, но так и не появилась в России. В 1921 году в Германию командировается Л. Лисицкий для "восстановления контактов с деятелями западноевропейской культуры"¹⁷. Здесь он встречает-

ся с Георгом Гроссом, который в качестве члена МОПРа был чем-то вроде помощника Мюнценберга по культурным связям. "Я не из тех птиц, которые поют, чтобы петь"¹⁸, — говорил про себя Лисицкий, и из той же породы художников был и Георг Гросс. Об их совместной деятельности мало что известно,* однако, контакты налаживались и работали. Очевидно, немало важную роль играло в этом и "Общество друзей новой России", основанное тем же Мюнценбергом.

По каналам налаживаемых культурных связей (в основном односторонних) идеи революционного авангарда из России перекачивались в Германию.

4. Берлин — центр советского авангарда.

Когда уже во время оккупации Франции Гитлер узнал, что парижский осенний салон полон работ, которые нацизм считал дегенеративными, он отреагировал на это просто: "Зачем нам заботиться о интеллектуальном здоровье французского народа? Дайте им дегенерировать, если они хотят! Тем лучше для нас"¹⁹. Очевидно, аналогичной логике следовал и Ленин вместе с деятелями из Коминтерна. Разрушительную энергию авангарда, игравшего когда-то активную роль в низвержении всего жизненного уклада монархической России, Коминтерн стремится теперь направить на подрыв основ либерально-демократического строя Веймарской Республики.

Не будет большим преувеличением сказать, что после 1921 года центр советского авангарда из Москвы переносится в Берлин. В 20-х годах столица Германии становится местом паломничества деятелей советской культуры в гораздо большей степени, чем любой другой художественный центр Европы. С. Третьяков, Луначарский, Лисицкий, Эренбург, Маяковский, О. Брик, Горький, Есенин, Таиров, Эйзенштейн, Дзига Вертов читают здесь лекции, ведут переговоры о совместных постановках, публикуют свои статьи и книги. Именно в Берлине, а не в Москве, Лисицкий и Эренбург с марта 1922 года начинают из-

* Г. Гросс в своей автобиографии "Маленькое Да и большое Нет", написанной им в эмиграции, в США, когда он уже "послал чуму на оба дома", почти не говорит о своем коммунистическом прошлом и совсем не упоминает имен ни Лисицкого, ни Мюнценберга. Последнее не упоминается и ни в каких советских источниках.

давать журнал "Вещь", ставший главным органом мирового конструктивизма. В открывающей его первый (сдвоенный за март и апрель) номер декларации под заголовком "Блокада России кончается" за эстетической терминологией уже достаточно четко просвечивают контуры советского культурного экспансионизма:

"Искусство ныне ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНО, при всей локальности частных симптомов и черт. Между Россией, переживающей величайшую Революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понедельником, минуя разность психологии, быта и экономики, строители нового мастерства кладут новый скреп "ВЕЩЬ" — стык двух союзных окопов". Список сотрудничавших с этим "окопом" лиц, помимо Маяковского, Малевича, Татлина, включал Л.Фейнингера, Ле Корбюзье, А.Глеза, Ф.Леже, Тео ван Десбурга и многих других западных авангардистов. Автор этого манифеста Эль Лисицкий проводит здесь свои идеи на практике: он оформляет советские павильоны, пропагандирует достижения советского режима в самых различных областях промышленности и культуры, на выставках в Берлине (1923), Кельне (1927), Штутгарте (1929), в Дрездене и Лейпциге (обе в 1930), причем, оформляет их в конструктивистском стиле, уже ошельмованном в России как явление буржуазного декаданса. Выставки искусства советского авангарда устраиваются в Германии и после того, как их практика в Советском Союзе была, если не окончательно прекращена, то крайне затруднена.

Первой и самой громкой из них была *Erste russische Kunstausstellung*, открывшаяся 15 октября 1922 года в галерее ван Диемен в Берлине.* План этой выставки представил непосредственно Ленину Вилли Мюнценберг во время его пребывания в Москве в ноябре 1921 года. Его главным аргументом в пользу организации этой выставки был ее пропагандистский характер: с одной стороны, она должна была проходить под лозунгом помощи голодающим в России и тем самым вызвать сочувствие у либеральной западной интеллигенции, с другой, нейтрализовать влияние русских эмигрантских кругов в Берлине и вопреки ему показать высокие достижения русского искус-

* На ней было представлено около 1000 работ 180-ти художников разных направлений, но с явным преобладанием авангардистов.

ства за годы советской власти, а также толерантность большевистского руководства по отношению как к революционным художественным течениям, так и к культурному наследию. Ленин, который в это время путем идеологических предписаний и организационных пертурбаций стремился нейтрализовать влияние отечественных авангардистов внутри страны, охотно согласился переключить это влияние на Германию и асигновал на этот проект 70 миллионов рублей. А постановлением ВЦИК от 28 марта 1922 года в Москве был создан комитет по устройству зарубежных выставок во главе с Луначарским. Мюнценберг взял на себя роль посредника в переговорах в Берлине, а его Ассоциация международной помощи рабочим выступила в качестве финансового мецената этой выставки²⁰. "Детали этой истории приоткрывают удивительную смесь самых разных мотивов, влияющих на ее развитие, где интересы пропаганды переплетались с коммерческими, дипломатическими и художественными"²¹. Но все же пропагандистские задачи были преобладающими. С этой точки зрения берлинская выставка целиком оправдала себя: на немецких революционно настроенных художников она произвела эффект разорвавшейся бомбы. И Луначарский в статье, опубликованной в "Известиях" от 2 декабря 22 года, отмечая многочисленные недостатки в ее организации и, в частности, ее "левый уклон", подчеркивал одновременно, что все оправдывает ее "пропагандистский эффект".

Сходный резонанс вызвала и персональная выставка Малевича, устроенная советским правительством в Берлине в 1927 году. Характерно, что, покидая Берлин, Малевич, хорошо зная положение с советским авангардом и предчувствуя еще более страшную уготованную ему судьбу, все свои работы с этой выставки (около 70-ти) и весь свой архив оставил на хранение своим немецким друзьям, чтобы, как свидетельствует один из бывших опекунов его наследия Ганс Рихтер, "спасти их от уничтожения и чтобы они со временем вошли в культурное обращение".

В это же время издательство немецкого Баухауза публикует на немецком языке теоретические трактаты Малевича, до сих пор не изданные в Советском Союзе.

Если все эти факты воспринимать не как случайные совпадения или плод детективного понимания истории, а как по-

литическую реальность, то за гитлеровско-розенберговским термином "культурбольшевизм" можно рассмотреть не только желание нацистов "эмоционально дискредитировать" модернизм²², но и конкретное рациональное содержание. В этом свете не приходится удивляться, что и немецкий Баухауз оказался ареной закулисной борьбы, в ходе которой эстетические идеи и их носители подчас выполняли роль фигур, расставленных на двцветном поле сложной идеологической игры. Может быть, такой подход даст один из ключей к разгадке "загадочной" судьбы этой организации.

5. Баухауз.

Баухауз — этот эстетический двойник советского ВХУТЕМАСа, ставший со временем одним из главных центров культурной жизни всей Германии, возник на гребне революционной волны. На протяжении всей своей истории Баухауз через Лисицкого, Малевича, Эренбурга поддерживал связи с советским авангардом; одним из главных его "мастеров" с 1922 года и до конца был В.Кандинский. Однако в практической деятельности Гропиус старался держаться в стороне от политики и построить работу Баухауза по принципу живого организма. Он объединил здесь художников самых разных направлений: от сторонников чистого искусства (Кандинский, Клее, Фейнингер, И.Иттен) до глашатаев чистого техницизма (Л.Маголи-Надь, Ганнес Майер и др.). Первые открывали перед учащимися чистые "интуитивные" источники творчества, вторые (на следующем этапе) обучали их рациональному подходу к материалу, конструкции, функции, и совместными усилиями тут создавалось то, что получило наименование "Стиля Баухауза". Политическая толерантность, широта взглядов и высокий профессионализм Гропиуса, столь соответствующий "духу Веймара" (и столь недостающий ВХУТЕМАСу), обеспечивали плодотворную работу Баухауза и делали его объектом притяжения интеллектуальной элиты (от Эйнштейна до Шенберга). Но в 1926 году Гропиус вдруг покидает Баухауз и передает бразды правления Ганнесу Майеру — самому радикальному в политическом и эстетическом отношении члену этого коллектива. Историки Баухауза до сих пор считают этот шаг Гропиуса "загадочным".

В том же 1926 году Ганнес Майер становится активным

членом швейцарской группы конструктивистов АВС, основанной под влиянием визита сюда Эль Лисицкого. "АВС требует диктатуры Машины" — эта концепция, провозглашенная в ее манифесте 1928 года, точно выражала эстетические (или антиэстетические) взгляды самого Ганнеса Майера²³. Пожалуй, лишь у немногих авангардистов мы обнаружим такой пафос отрицания искусства, такую чистоту и последовательность в проведении функциональных идей, как в трудах этого второго директора Баухауза: "наше знание прошлого это груз, который отягощает нас", "безоговорочное утверждение настоящей эпохи предполагает бескомпромиссный отказ от прошлого", "строительство есть процесс технический, а не эстетический" и вплоть до дословного повторения Корбюзье: "Идеально и элементарно дизайн нашего дома есть машина для жилья"²⁴. Однако, когда Гропиус передавал управление Баухаузом этому убежденному техниксту, он, по его словам, не знал, что за всем этим скрываются еще и идеи убежденного коммуниста. Ганнес Майер не только перевел деятельность Баухауза на чисто авангардистские, техникстские рельсы, но и предельно политизировал ее: при нем видную роль стала играть коммунистическая ячейка Баухауза, в его типографии печатались листовки политического содержания, устраивались антифашистские демонстрации и т. д. В ситуации сгущающейся нацистской угрозы все это неизбежно вело к разгрому Баухауза. В 1930 году Ганнес Майер неожиданно покидает Баухауз и с группой студентов переезжает в Советский Союз. И тут мы сталкиваемся еще с одной загадкой: в Москве он начинает писать нечто диаметрально противоположное тому, что сам утверждал еще 2-3 года назад: "Мы, советские архитекторы, должны сознательно и упорно изучать методы строительства классиков всех эпох. Для нас, архитекторов, классическое наследие не менее важно, чем теория контрапункта для музыканта... Наконец, наше отношение к новейшей западной архитектуре. С нею, как известно, я не в ладу... Во всяком случае, любой "подвал", опубликованный в нашей "Правде", кажется мне значительно более важным событием, отмечающим рождение социалистической архитектуры, чем изысканно-легкомысленные фельетоны Корбюзье"²⁵. Ганнес Майер писал это в то время, когда нацисты в Германии закрыли разгромленный ими Баухауз, а коммунисты в России проделали то же и почти одновременно с ВХУТЕМАСом,

когда и те и другие обрушивались на "буржуазные коробки" новой архитектуры и на те идеи, которые сам Майер столь последовательно насаждал в Баухаузе.

Где кончается у ангажированного художника его творческое Я и где начинает действовать политическое МЫ? К сожалению, носители такого рода психологии редко оставляют после себя описания внутренних механизмов трансформации собственной личности, столь важных для понимания процессов, происходящих в тоталитарном обществе. Во всяком случае, скоропалительная метаморфоза, приключившаяся с Ганнесом Майером, хронологически совпадает с радикальным изменением советской художественной политики, как внутренней, так и внешней, по отношению к авангарду и левому искусству.

С выходом на политическую арену нацизма и с крушением надежд на красную революцию в Германии, идеи переделки мира средствами революционного искусства теряют свой пропагандистский смысл в глазах кремлевских руководителей. Художественная политика переводится теперь на новые рельсы. В конце 20-х годов в России и в Германии разгорается жестокая битва за искусство, которое и правые, и левые, и коммунисты, и нацисты, и Гитлер, и Сталин рассматривают теперь прежде всего как удобный инструмент для удовлетворения человеческих душ.

6. Политическая конвергенция.

"Битва не на жизнь, а на смерть происходит сейчас в искусстве, как и в политике. И эту битву за искусство мы должны вести с такой же серьезностью и решительностью, как и битву за политическую власть"²⁶, — писал в 1932 году видный нацистский теоретик П. Шульце-Наумбург.

Решительная серьезность отношения к искусству, его отождествление с политикой — это естественное стремление всякого тоталитаризма включить область художественного творчества в свою систему и сделать его, как и все прочее, интегральной частью самого себя. В этом смысле идеи нацистского теоретика Шульце-Наумбурга ничем не отличались от лозунгов советских партийных постановлений и резолюций, которые начали появляться с середины 20-х годов, и поток коих не прекращается и по сей день. Искусство здесь следует за политикой, пе-

ред ним ставятся те же задачи, и на решительных поворотах политической игры оно меняет кожу, а вернее ему меняют кожу, мучительно натягивая на его тело одеяния новых призывов и догм. В подобных процессах насилие является "повивальной бабкой" не только истории; оно стоит также и у колыбели рождающихся форм тоталитарной культуры.

"Битва за искусство" в Германии и России шла параллельно с битвой за политическую власть. С выходом на политическую арену нацизма борьба эта обрела весьма причудливый и парадоксальный характер. На ее поверхности скрещивали шпаги сторонники Сталина и Гитлера, однако, не только Геббельс выражал сомнение в истинности этой борьбы.

Еще в 1924 году, во время Пятого Международного Конгресса Коминтерна, Сталин определил его генеральную линию в отношении фашизма и социал-демократии. "Фашизм, — объяснял он, — это воинствующая организация буржуазии, которая пользуется активной поддержкой социал-демократии... Объективно социал-демократия представляет собой умеренное крыло фашизма... Эти организации не исключают друг друга; скорее они дополняют одна другую; они не антиподы, а близнецы"²⁷. Сталин использовал здесь (как впоследствии и Гитлер) типичный прием тоталитарной пропаганды: приписывать врагам свои собственные грехи, ибо Сталин уже тогда не мог не понимать, что близнецами являются не фашизм и социал-демократия, а его собственная идеология и нацизм. Эта внутренняя близость все отчетливее выступает на поверхность с укреплением позиции Сталина, с одной стороны, и с продвижением нацизма к вершинам власти, с другой.

В 1930 году, перед выборами в Рейхстаг, когда уже мало кто сомневался в грядущей победе нацизма, Интернационал и КПГ по приказу из Москвы концентрируют огонь не на нацистах, а на социал-демократах. Для коммунистического движения в это время социал-демократы превращаются во врага № 1, в некое воплощение зла, в "главную опору мирового империализма" и "главный фактор" подготовки войны против Советского Союза. Глава КПГ Эрнст Тельман предостерегает немецкий пролетариат от "преувеличения опасности фашизма" и заявляет: "На данном этапе нашей классовой борьбы мы должны, в новой ситуации, применять стратегию "главного огня" против социал-демократов в большей степени, чем когда бы то

ни было"²⁸. Такого рода пропаганда, ведущаяся и слева, и справа, оттягивала потенциальных избирателей от социал-демократической партии и открывала дорогу нацизму. 14 сентября 1930 года на выборах в Рейхстаг за национал-социалистов проголосовало 6 миллионов человек, и партия Гитлера стала второй по величине в германском правительстве.

И коммунисты, и нацисты главной опасностью для Германии считали не утверждение здесь тоталитарной диктатуры, а либерально-демократический способ правления. Теоретический орган коммунистов журнал "Интернационал" писал тогда: "Коалиция социал-демократов, противостоящая несознательным, разрозненным и не готовым к борьбе массам пролетариата, есть в тысячу раз большее зло, чем откровенная фашистская диктатура, которой противостоит объединенный, обладающий классовым сознанием пролетариат, готовый бороться"²⁹. Устами коммунистов вещали здесь сами непреложные законы исторического развития, диалектика которых сводилась к тому, что если фашизм есть неизбежная фаза на пути к революции, то почему бы не помочь нацистам прийти к власти? Теория определяла практику, и после 1930 года, несмотря на численный перевес социал-демократов над любой из партий в правительстве (им принадлежало 143 места в Рейхстаге, нацистам 105, коммунистам 77), их деятельность была фактически во многом парализована: почти всякое их начинание наталкивалось на дружное сопротивление и коммунистических и нацистских депутатов. Все это играло на руку нацистам и облегчало их путь к окончательной победе. На выборах 1932 года национал-социалисты получают абсолютное большинство в Рейхстаге, а 30 января 1933 года Гитлер становится канцлером Германии. И этот окончательный триумф нацизма по сути приветствуется Коммунистическим Интернационалом в резолюции его Исполнительного Комитета от 1 апреля 1933 года: "Утверждение открытой фашистской диктатуры, которая разрушит все демократические иллюзии масс, и освободит их от влияния социал-демократов, ускорит движение Германии на пути к пролетарской революции".*

* Исаак Дойчер в одной из своих книг приводит высказывания двух людей, которые, быть может, были лучше всех информированы о закулисных манипуляциях Кремля внутри международного коммунистического движения. Карл Радек как-то в разговоре с одним немецким ком-

Врагом № 1 была демократия и для Гитлера, который, как и Сталин, обвинял своих противников в "демократических" грехах, когда писал: "Я многому научился у марксизма... Национал-социализм есть то, чем марксизм мог бы стать, освободись он от абсурдных и противоестественных связей с демократическими системами"³⁰. И далее фюрер поясняет, что в отличие от буржуазных политиков, которые пользуются исключительно интеллектуальным оружием, "марксисты представляют гармоническое сочетание интеллекта и грубого насилия... SA только подражало им"³¹.

Их лозунги были взаимозаменяемы, они апеллировали к тем же ценностям и пользовались для их утверждения одинаковой фразеологией. Так, Гитлер с гордостью называл себя пролетарием, а ярким образцом нацистской лозунговой фразеологии служит его речь, произнесенная в начале второй мировой войны, когда английские города бомбили немецкие самолеты, заправленные советским горючим, и на том же бензине входили во Францию танки со свастиками: "Если в этой войне все указывает на то, что здесь золото борется против труда, капитализм против народа, реакция против прогресса человечества, тогда труд, народ и прогресс добьются победы"³².

Чтобы проводить в массы подобного рода идеи, требовались совершенно иные формы художественного воздействия. До выхода на политическую арену нацизма советские руководители еще могли смотреть на искусство авангарда как на некий отстойник революционных идей, предназначенных на экспорт, как на своего рода приманку для западной интеллигенции, сочувствующей революционным преобразованиям, но склонной по своей природе к либеральной социал-демократии. На нее-то и была в первую очередь ориентирована деятельность идеологической империи Мюнценберга. В новой обстановке подобная политика становится, с точки зрения руководителей Интернационала, вредным идеологическим анахронизмом. Лозунги авангарда, отвлеченная, а подчас и переусложненная форма его обращения, перестали быть эффективным средством воздействия на толпу, лишенную революционного духа. В борьбе за

мунистом сделал жест по направлению кремлевского кабинета Сталина и сказал: "Там сидит тот, кто виновен в победе Гитлера". Григорий Зиновьев – бывший глава Коммунистического Интернационала: "Помимо немецких социал-демократов, Сталин несет главную ответственность за приход Гитлера к власти". (Цит. по D. Pike).

души следовало обращаться к широким народным массам на простом и доступном им языке, и Геббельс, вопреки личным эстетическим пристрастиям, очень рано потребовал от немецких художников создания произведений, которые "были бы понятны даже самому необразованному штурмовику"³³. Сходные установки получают из Кремля и культуртрегеры из Коминтерна, налаживает свою работу машина управления культурой и внутри Советского Союза.

7. Культурная конвергенция.

Генеральная линия советской культурной политики, начатая еще Лениным, обретает свои четкие формы в середине 20-х годов. В частности, ее конечная цель была сформулирована в резолюции ЦК РКП (б) "О политике партии в области художественной литературы" от 18.6.1925 года, по мнению некоторых историков, еще "либеральной", "ленинской", ибо, в числе прочего, в ней говорилось о том, что партия на данном этапе не может предоставить монополии в области искусства ни одной из существующих художественных группировок. Смысл же этой резолюции сводился к обращенному к писателям и художникам призыву ЦК, чтобы они создавали искусство, "понятное и близкое миллионам трудящихся", и, используя все технические достижения старого мастерства, "выработали бы соответствующую форму, понятную миллионам"³⁴. В том же 1925 году, на встрече с советской интеллигенцией (последней такого рода), тогдашний теоретик и "любимец партии" Н. Бухарин в лицо художникам, писателям, ученым, собравшимся в Большом зале московской консерватории, откровенно высказал то, что собирается проделать с ними партийное руководство (а советская интеллигенция покорно согласилась на эту вскоре и произведенную с нею техническую операцию): "Нам необходимо, чтобы кадры интеллигенции были натренированы идеологически на определенный манер. Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их как на фабрике"³⁵. В этой речи Бухарин заявил, что такие категории, как "свобода", "народ", "благо" и пр. это "словесные знаки-шелуха". К той же категории "словесной шелухи" составители текста резолюции ЦК от 18.6.25, очевидно, относили и содержащиеся в ней сентенции о "бережном отношении к художникам", о необходимости

предоставить равные возможности разным художественным направлениям, о недопустимости монополии какой-нибудь из них и т. п. Ибо, по крайней мере в области изобразительного искусства, такая монополия была фактически предоставлена, и создателем ее являлась Ассоциация Художников Революционной России.

АХРР была основана в 1922 году и вскоре превратилась в удобный инструмент по радикальной перестройке всей художественной жизни страны в руках набирающего силу тоталитарного режима. Руководствуясь принципами "партийности", "правдивости" и "массовости", его члены разъезжают по заводам и стройкам, проникают в кабинеты правительства, партийных вождей, военных командиров, пишут портреты Сталина, Ворошилова, Буденного, Калинина, Менжинского, изображают их на прогулках и на трибунах, на фоне гигантских строек и восторженных масс трудящихся, беседующими с писателями или произносящими пламенные речи; они создают огромные полотна на темы революции, гражданской войны, социалистического строительства в стиле и технике передвижников или салона начала века и выдаваемые за творения нового — революционного и героического реализма.

"Нашему политическому росту помогала мастерская С.А. Уншлихт в Кремле, — пишет в своих воспоминаниях тогдашний секретарь АХРРа Е. Кацман. — Она помещалась тогда в Зимнем Саду. Эту мастерскую Стефания Арнольдовна предоставила нам, ахровцам. Мы имели постоянные пропуска в Кремль и могли часто видеть руководителей партии и правительства. Я могу с полной откровенностью сказать, что советское изобразительное искусство своими достижениями во многом обязано К.Е. Ворошилову, который повседневно общался с нами, художниками, и помогал нам ценнейшим советом или идейной консультацией, то дружеской товарищеской беседой. Будущие историки советского искусства еще не раз остановятся на огромной роли членов Реввоенсовета, которую они сыграли в искусстве той эпохи". Это ценное признание: деятели АХРРа хорошо представляли второй адресат своей первой декларации, в которой они, обещав "правдиво изобразить сегодняшний день", на первое место поставили — "быт Красной Армии". Их первая выставка, открытая в 1922 году, называлась — "Выставка этюдов, эскизов, графики из жизни Рабо-

че-Крестьянской Красной Армии". Троцкий, посетив их вторую военную выставку, посвященную пятилетнему юбилею Красной Армии (март 1923 года), оставил в книге отзывов шутиливую надпись: "Хорошо, но на 5 лет запрещаю рисовать генералов". Троцкий имел в виду перенасыщенность этой выставки портретами военных вождей. Персонажи этих портретов не остались неблагодарными: они открыли перед АХРРом широкие источники финансирования из своих огромных материальных ресурсов. Главкомверх Троцкий, лихой рубака Семен Буденный, луганский слесарь (впоследствии маршал) Клим Ворошилов стали первыми меценатами советского искусства, (Ворошилов сохранил эту свою роль вплоть до середины 50-х годов в качестве куратора над искусством при ЦК партии). Однако военное ведомство было не единственным покровителем АХРРа.

О характере этой продукции высказался на открытии 7-й выставки АХРРа (февраль 1925 года) нарком Луначарский: "Общее впечатление таково, что, если снять хорошую фотографию и более или менее удовлетворительно раскрасить, то мы получим как раз то, что нам часто дают вместо картины"³⁶. Однако, открывая следующую (8-ю) выставку этой Ассоциации в мае 26-го года, Луначарский уже отмечал "значительное повышение мастерства" и объяснял при этом, что "Массы рабочих... хотят, чтобы искусство в своем волшебном зеркале как можно шире и концентрированное отражало бы для сознания страны то, что она собой представляет"³⁷. Эта эквилибристика словесных определений (от "раскрашенной фотографии" до "волшебного зеркала") отражала не эволюцию определяемого объекта, а изменение официальной оценки одного и того же явления, которое диктовалось новым оборотом в механизме тоталитарной машины.

Крупный партийный босс Емельян Ярославский, открывая в 1928 году Первый съезд АХРРа, с неодобрением отмечал все усиливающиеся нападки на эту организацию: "Создается впечатление, что почти вся советская печать настроена враждебно против АХРРа, что АХРР — это что-то антисоветское"³⁸. Действительно, к этому времени лучшие силы советского искусства оказываются не только вне АХРРа, но и занимают к нему все более отрицательную позицию. Однако мнение большинства никогда не являлось препятствием на пу-

ти советского руководства. Вдова Ленина Н. Крупская, клеймящая авангардистов как "выразителей самых худших элементов в искусстве прошлого", в качестве главы могущественного тогда Главполитпросвета открывает АХРРу широкий, как моральный, так и материальный кредит³⁹. Наконец, в 1928 году Политбюро ЦК в полном составе и во главе со Сталиным посещает 10-ю выставку АХРРа и дает самую высокую оценку ее достижениям. Ассоциация совершенно справедливо рассматривала это посещение как свой наивысший триумф, ибо никогда ни до, ни после, ни одна советская художественная выставка не удостоивалась чести посещения самим Сталиным.

Синхронно этим событиям ВКП(б) через Коминтерн отлаживает в Германии новые звенья в своей сети "международных культурных связей". В марте 1927 года 11-й конгресс КПГ в Эссене принимает решение о создании в стране групп агитпропа под названием "Красный фронт борьбы за культуру". Годом позже основывается так называемая Рабочая партия художников-коммунистов, видную роль в которой играет Джон Хартфелд. В 1928 году при КПГ образуется специальный "секретариат по культуре", на который возлагается задача идеологического надзора над всеми этими и прочими культурными учреждениями. Наконец, в том же 28-м году в идеологической империи Мюнценберга возникают еще две мощные организации: Ассоциация Художников Революционной Германии и Международное Объединение Революционных Художников. В 1930 году центр этого Международного объединения переносится в Москву, и во главе его становятся художники-эмигранты: коммунисты Бела Уитц и Альфред Курелла. Если принять во внимание полную зависимость немецкой компартии от кремлевских руководителей, то подчинение ее культурной политики интересам Москвы едва ли вызывает хоть какие-то сомнения.

В качестве своих прототипов большинство этих объединений имело советские организации подобного рода. В частности, АХРГ представляла собой почти точный слепок с АХРРа. Живописная продукция его наиболее известных мастеров (Отто Грибеля, Курта Квернера и др.) была близка к работам левого крыла АХРРа. В массе своей это были лобовые изображения рабочих митингов, стачек, демонстраций, сделанные в несколько упрощенной манере с осязательным на первых порах привкусом экспрессионизма. Как и АХРР, АХРГ открывает

свои отделения в разных городах Германии, и к 1932 году число их достигло 17-ти. Хотя между этими организациями существовали сложные отношения (в 1929 году АХРГ даже формально порвала с АХРРом), они лишь отражали общую борьбу группировок и тенденций этого периода, в том числе и внутри самого АХРРа накануне его превращения в магистральную линию официального советского искусства. Как бы там ни было, но ахрровские установки на партийность, народность, массовость, культурное наследие и борьбу с формализмом становятся теперь обязательными и для немецких коммунистов, втянутых в сферу культуры.

Как говорилось в отчете АХРГ, сделанном осенью 1931 года перед Интернациональным Бюро Революционных художников в Москве: "Необходимо взять курс на создание массовой организации. Мы начали теперь принимать всех художников, которые вообще проявляли интерес к нашей ассоциации, в то время как раньше мы требовали от каждого поступающего предъявления работ, проникнутых духом революционно-классовой борьбы... Безусловно необходимо перетянуть на нашу сторону наиболее значительных и авторитетных левонастроенных мастеров"⁴⁰. В отчете упоминалось и об обширной воспитательной программе новых членов, которая включала в себя "изучение марксизма в качестве постоянного предмета преподавания", "диамат", "строительство в Советском Союзе", "стратегия и тактика" и т.д. Формально АХРГ объявляет себя организацией беспартийной, однако, ее аполитичность была таким же камуфляжем, как и всех других начинаний Мюнценберга. Ганс Грудниг, закончивший свои дни в ГДР убежденным коммунистом, вспоминает в своей автобиографии о деятельности дрезденского отделения АХРГ, к которой он принадлежал: "Нам помогало лишь убеждение в необходимости участвовать в классовой борьбе средствами нашего искусства. И мы участвовали как единая группа во всех мероприятиях партии. Мне уже сейчас и не вспомнить, сколько мощных демонстраций мы оформляли в течение года. В каждом районе города была группа художников, ответственных за подготовку рисунков и плакатов для всех грузовых машин и фургонов, участвующих в демонстрациях"⁴¹.

Одновременно с возникновением в немецких городах отделений АХРГ, 26 февраля 1929 года, Арнольд Розенберг осно-

вывает свою Лигу Борьбы за Немецкую Культуру. Она тоже объявляла себя организацией, стоящей вне политических партий, однако, одной из ее задач было "внедрение идей национал-социализма в круги людей, которые обычно не посещают массовых политических митингов". Как и АХРГ, так и члены розенберговской Лиги были заняты оформлением демонстраций, организацией политических собраний и лекций по вопросам национальной культуры и искусства. Как конкурирующие организации они не только вступали в конфликты, но и старались перетянуть противника на свою сторону. Ганс Грундиг пишет в той же автобиографии: "В первые годы нацизма нас не трогали. Быть может, о нас забыли, а может быть, не принимали всерьез. Не исключено, что гитлеровцы уже видели в нас опасных противников, но еще надеялись склонить на свою сторону. Во всяком случае, это было странно". Нацистские художники Гаш и Вальдапфель, прежде всего Гаш, писали в 1934 году в газете "Фрейхейтскампф", что в бывшей Ассоциации революционных деятелей изобразительного искусства много художников, которых они, нацисты, хотели бы видеть в своих рядах. Я и поныне испытываю глубочайший стыд при мысли о том, что подавляющее большинство художников действительно пошло на мировую с палачами. Да, к сожалению, мы не раз наблюдали такую метаморфозу: не успеешь оглянуться, как художник, разделявший наши взгляды, уже изменил и себе и партии⁴². Впрочем, удивляться таким метаморфозам не приходится. И Ассоциация Художников Революционной Германии и Лига Борьбы за Немецкую Культуру прочно стояли на тех же позициях искусства массового, народного, идейного, опирающегося на культурное наследие. Только одни называли это искусство пролетарским, а другие "нордическим" или "арийским". Однако для профессионального художника такие политические различия отступали на второй план перед его общей эстетической основой. Ведь и в России бывшие передвижники, первоначально настроенные враждебно к большевистскому перевороту, стали под революционные знамена, как только рассмотрели на них знакомые лозунги реализма, идейности и народности искусства.

С подъемом нацизма члены розенберговской Лиги проникают в городские органы власти и начинают осуществлять контроль над центрами художественной жизни. Так, уже в 1930 го-

ду П.Шульце-Наумбург назначается главой Веймарской школы прикладного искусства и начинает свою деятельность с того, что выбрасывает из музейных экспозиций работы Барлаха, Клее, Кандинского и Шлеммера. В январе 1932 года пронацистский муниципалитет Дессау разгоняет Баухауз. В немецкой прессе все усиливаются нападки на буржуазное, формалистическое, дегенеративное искусство, отождествляемое с культур-большевизмом. И не только в нацистской.

8. Тоталитаризм против модернизма.

"Помните, что все наши соглашения только временны. Не забывайте, что мы, коммунисты, боремся за мировую революцию. Когда она с триумфом осуществится, стальные колонны коммунизма пройдутся по телам тех людей, которые сейчас торопятся предложить нам свою протекцию. Этому помочь нельзя. Это – неизбежное последствие".

Г. Димитров.

"Мы были как шлюпки на море с поднятыми против ветра белыми, красными и черными парусами. Некоторые несли на себе эмблемы Объединенного фронта, другие – коммунизма, нацизма или Стального Шлема. Но, наблюдаемые с расстояния, все эти флаги выглядели одинаково".

Георг Гросс.

С конца 20-х годов ленинская вивисекция культуры на "буржуазную" (реакционную) и "социалистическую" (прогрессивную) начинает с равным успехом выполнять свою функцию по обе стороны от линии идеологического фронта. И Лига Борьбы за Немецкую Культуру и Красный Фронт Борьбы за Культуру точно знают, с кем и за что они борются. Буржуазным и реакционным становится для тех и других модернизм в самом широком толковании этого термина, социалистическим и прогрессивным – реалистическое искусство, опирающееся на национальное или культурное наследие, и их битва за искусство на первом этапе превращается в борьбу против революционно-радикальных художественных течений. На "революционеров духа" сыпятся теперь и справа, и слева те же идеологические сна-

ряды, заряженные той же словесной взрывчаткой.

Своей кульминации битва за искусство достигла в Германии с выходом на арену, с одной стороны, розенберговской Лиги, а с другой, АХРГ и МОРХ, поддерживаемых как германской, так и советской компартиями. Что касается отношения АХРГ к авангарду, то о нем докладывал в Москве активный член этой ассоциации художник Алекс Кейль: "Формалистическое движение всевозможных "измов" претендовало в Германии на революционную роль. Но в действительности это движение здесь, как и в других странах, явилось только выражением идеологического разложения известной части буржуазной интеллигенции, вызванного приближающимся революционным кризисом"⁴³.

Главный орган КПГ газета «Die Rote Fahne» в это время предостерегает рабочих против нападков дадаистов на культурное наследие, утверждая, что "такие люди не имеют права называть себя коммунистами"⁴⁴. В 1929 году крупный немецкий поэт Иоганнес Бехер, превратившийся в партийного функционера, объявляет безусловно реакционным творчество художников новой вещественности, к которой принадлежал и Георг Гросс. В 1931 году для укрепления фронта культурной борьбы из Москвы направляется в Берлин крупный философ теоретик и коммунистический деятель Георг Лукач, сыгравший такую же роль в теоретическом обосновании реализма, как Шульце-Наумбург искусства национал-социализма. В Берлине Лукач сразу же занимает пост главы коммунистической фракции в Ассоциации Немецких Писателей и на страницах коммунистической прессы начинает широкую атаку на "формализм": он критикует Вилли Бределя за искажение языка, нападает на принципы монтажа Оттвальда и т. д. В тот же период главный редактор «Die Rote Fahne» Альфред Кемений (под именем Альфред Дурус) всю совокупность "искусства измов" печатно объявляет формализмом, обвиняет его в отрыве от жизни, в пренебрежении к интересам классовой борьбы пролетариата и называет его "эманацией капитализма", которую тот испускает "каждый день, каждый час, каждую минуту": "Мы не увидим конца формализма до тех пор, пока капитализм не ляжет в свою могилу"⁴⁵. Под формализмом Альфред Дурус, как и Георг Лукач, подразумевает прежде всего экспрессионизм.

Как уже отмечалось, экспрессионизм в Германии в нача-

ле 20-х годов привлекал к себе как правых, так и левых радикалов. Одни видели в нем (и не без оснований) продолжение старой, идущей еще от готики, национальной культурной традиции, другие ценили (и тоже с полным основанием) его революционную антибуржуазность, и мало кого смущал его повышенно эмоциональный язык, переходящий подчас в прямую деформацию. В новой ситуации в Германии экспрессионизм и для нацистов, и для коммунистов становится врагом номер один – таким же, как для деятелей советского АХРРа стали русский футуризм и конструктивизм. Судьба его была одинаково решена как красным, так и коричневым тоталитаризмом, проявившим в эстетических дискуссиях вокруг этого вопроса еще одно удивительное "родство душ".

Геббельс, заняв в марте 1933 года пост министра Просвещения и Пропаганды и памятуя еще о грехах своей молодости, стремился, если и не превратить экспрессионизм в официальное искусство Третьего Рейха, то по крайней мере закрепить за ним право на существование в будущей культуре нацизма, но натолкнулся на упорное сопротивление А. Розенберга – убежденного сторонника "народных" форм и массового искусства. Влияние Геббельса тогда стремительно возрастало: любимец Гитлера, он единолично отстраивал гигантскую мегамашину тоталитарной культуры; влияние Розенберга столь же стремительно шло на убыль: его административная бездарность и тяжеловесное философствование в "Мифах XX века" вызывали снисходительное презрение фюрера и зевоту скуки в кругах нацистской интеллектуальной элиты. Тем не менее, в этом конфликте Гитлер твердо взял сторону Розенберга. В своей мюнхенской речи он объявил экспрессионизм "дегенеративным искусством", а в 1937 году на выставке под этим названием картины Эмиля Нольде, члена национал-социалистической партии, уже висели рядом с работами антифашиста Отто Дикса под рубриками "варварские методы изображения" и "орудие марксистской пропаганды". Личные амбиции Геббельса столкнулись здесь с железными законами развития тоталитарной культуры, и он потерпел такое же поражение, как до него Маяковский и Маринетти, когда они пытались протолкнуть футуризм на вершину коммунистической и фашистской культурной идеологии.

Казалось бы, гитлеровский разгром экспрессионизма должен был укрепить политические позиции этого течения в лагере

противников нацизма — немецких коммунистов, однако, тоталитарная идеология никогда не руководствовалась простой человеческой логикой. Если в 1924 году Первая всеобщая выставка германского искусства в Москве (организованная Межрабпом Мюнценберга в ответ на Первую русскую выставку в Берлине) заслужила положительную оценку Луначарского, а известный критик Я. Тугенхольд критиковал ее только за то, что на ней не был представлен во всем своем блеске немецкий экспрессионизм⁴⁶, то в 1933 году Георг Лукач из эмиграции, из Москвы, официально отлучает экспрессионизм от коммунистической церкви. В статье "Величие и падение экспрессионизма", перепечатанной в немецкой эмигрантской прессе, он называет экспрессионизм "художественной формой развитого империализма, легко встающий на службу фашистской демагогии"⁴⁷. Мысли Лукача развивает его ученик Альфред Курелла. Художник по образованию, писатель по профессии и политик по призванию, Курелла активно действует во всех этих трех областях, занимая высокие посты в советских, немецких и международных художественных и писательских организациях. В 1928 году он входит в состав художественного объединения "Октябрь" (главного тогда соперника АХРР) и вызывает бурную дискуссию в советской прессе своими нападка на АХРР⁴⁸. 9 лет спустя он становится причиной еще одной дискуссии, на этот раз в немецкой эмигрантской прессе. В 1937 году он опубликовал статью, в которой обвинил экспрессионизм в "ликвидации культурного наследия" и в том, что "порождаемый им дух" прямо ведет к фашизму. Статья Куреллы была подписана псевдонимом "Б. Циглер". В это время другой Циглер во главе специально назначенной Гитлером комиссии разъезжает по немецким музеям с целью изъятия из их экспозиций произведений "дегенеративного искусства". Немецкая эмиграция, рассыпанная по разным городам Европы, долго ломала голову над вопросом, во-первых, о том, написана эта статья до или после мюнхенской речи Гитлера и, во-вторых, какому из Циглеров принадлежат содержащиеся в ней идеи. Один из них, писатель Эрнст Блох, в частном письме выражал опасения, что противники Советского Союза могут обнаружить в этой статье "опасные параллели между нацистским официальным функционером от искусства по имени "Циглер" и нацистскими проклятиями в адрес "дегенеративного искусства", и точкой зрения советского

”Циглера”, считающего экспрессионизм декадансом”⁴⁹.

Таким образом ”культурбольшевизм”, если понимать под ним не стиль модернизма, а внешнюю политику большевиков по отношению к культуре, выступает теперь в новом обличи. Он сбрасывает с себя и желтые кофты футуризма, и прозодежды конструктивистов и производственников и предстает перед изумленными взорами многих его сторонников, обряженный в общую униформу тоталитарного реализма. Эта униформа явилась как бы материализацией или визуальным воплощением сложных процессов в политике, экономике и культуре, в результате которых ”с 1929 года Россия заняла свое место в ряду тоталитарных, фашистских держав”⁵⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ.

1. Ю.Фельштинский (составитель). СССР – Германия, 1939. Документы и материалы о советско-германских отношениях в апреле-сентябре 1939 года. 1983, стр. 21-22.
2. Цит. по: J.M.Ritchie. German Literature under National Socialism, Groom and Hilm, 1983, p. 19.
3. The Goebbels Diaries (ed. Louis P.Lochner). New York and London. Запись от 23 октября 31 января 1926 года.
4. Цит. по: J. FAST. The Face of the Third Reich, Penguin Books, 1972, p. 139.
5. Цит. по: Ritchie..., p. 40.
6. D.D.Egbert. Social Radicalism and the Arts: Western Europe. A Cultural History from French Revolution to 1968, N.Y., 1970, p.633.
7. Ibid.
8. Ibid., p. 644.
9. B.S.Myers. The German Expressionism, N.Y., p. 279.
10. H.M.Wingler. Das Bauhaus, 1962, S. 39.
11. A.Hitler. Mein Kampf, Boston, 1971, p. 258.
12. Ritchie..., p. 13.
13. D.Pike. German Writers in Soviet Exile, 1939-45. The University of North Carolina Press, 1982, p. 23-24.
14. Ibid., 24.
15. В.П. Лапшин. Первая выставка русского искусства. Берлин, 1922. Материалы из истории советско-германских художественных связей. Сб. ”Советское искусствознание”, 1982, №1, стр. 329.
16. Там же, стр. 330.
17. Там же, стр. 331.
18. S.Lissitzky-Küpper. El Lissitzky: life, letters, texts. London, 1968.
19. A. Spéer. Inside the Third Reich, London, 1972, p. 268.
20. P. Nislet. Some Facts of the Organisational History of the van Diemen Exhibition. «The First Russian Show», London, 1983, p. 69 – 71.
21. Ibid., p. 69.

22. B. Hinz. Art in the Third Reich, Oxford, 1979, p. 53.
23. D.D.Egbert..., p. 649.
24. C.Schnaitl. Hannes Mayer, Tangen (Schweiz), 1965.
25. "Архитектура СССР", 1933, №6.
26. B. Hinz..., p. 45.
27. D.Pike..., p. 14.
28. D.D.Egbert..., p. 678.
29. D.Pike..., p. 18.
30. J.C. Fest. Hitler, Penguin Books, 1977, p. 188.
31. Ibid. p. 214.
32. A. Bullock. Hitler: A Study in Tyranny.
33. W. Hoftmann. Painting in the Twentieth Century. London, 1976, p. 305.
34. История русского искусства, Москва, 1957, т. XI, стр. 175. 35.
35. М.Геллер, А.Некрич. Утопия у власти, Overseas Publication Interchange Ltd., 1982, том 1, стр. 210.
36. Сборник "Борьба за реализм в искусстве 20-х годов", Москва, 1962, стр. 127.
37. Там же.
38. Там же.
39. U. Lodder. Russian Constructivism, Yale University Press, New Haven and London, 1983, p. 184.
40. "Искусство", 1933, №5, стр. 120-121.
41. Г.Грундиг. Между карнавалом и великим постом. М., 1963, стр.175.
42. Там же, стр. 184-185.
43. "Искусство", 1933, №5, стр. 119.
44. B.Hinz..., p. 54.
45. Ibid., p. 57.
46. Я. Тугенхольд. Выставка германского искусства в Москве. "Печать и революция", 1934, стр. 105 – 111.
47. Pike", p. 286.
48. "Советское искусство за 15 лет"..., стр. 383-90.
49. Pike..., p. 287-88.
50. E.Nolte. Three Faces of Fascism: Maurras, Mussolini, Hitler. 1965, p. 24.

НОВАЯ КНИГА ИЗДАТЕЛЬСТВА «СИНТАКСИС»

В. СОРОКИН **ОЧЕРЕДЬ** РОМАН

Цена – 58 фр. фр.



Наталья Рубинштейн

ПАМЯТИ СКАНДАЛИСТА С ВАСИЛЬЕВСКОГО ОСТРОВА

Бывает так: в один день проходят два очень далеких друг от друга события, но вечером, замыкая в сознании круг минувшего дня, вдруг начинаешь тревожно ощущать их связанность между собой и пытаешься понять характер этой связи и ее значение...

Утром позвонила по телефону молоденькая сотрудница израильского телевидения. Они готовят программу о Бабеле, не могла бы я им помочь... Спрашиваю — чем? И слышу: может быть, вы встречались с Бабелем... Не знаю, смеяться или плакать в ответ, и объясняю, что родилась на свет уже после того как Бабель был навсегда изъят из жизни и надолго вычеркнут из литературы. Посчитаем, говорю: Бабелю сегодня было бы девяносто лет, его сверстники и его младшие современники в большинстве своем уже покинули этот мир, и в большинстве своем покинули этот мир преждевременно, поскольку столетие выдалось богатое лагерями и войнами. Людей, знавших Бабеля, вы и в Москве-то сегодня с трудом найдете, самым молодым из них уже за семьдесят... Но одну собеседницу Бабеля нам удалось разыскать и в Тель-Авиве. Итак, я все же пригодилась израильскому телевидению, но весь день как-то не могла успокоиться и все перебирала несбывшиеся варианты: и всевозможные "если бы"...

Если бы Буденный, Семен Михайлович, "первый красный офицер", как мы распевали в детском саду, не ринулся в каван

лерийскую атаку на Бабеля сразу после "Конармии"... Если бы Бабель не любопытствовал входить в логово зверя и не сиживал на чекистских вечеринках у наркома Ежова... Если бы он не написал пьесу "Закат", в которой проявилось пронзительное предзнание собственной судьбы... Если бы он не онемел надолго вследствие сокрушительной победы социалистического реализма в одной отдельно взятой стране – чему свидетельством такая косноязычная и неудачная попытка речи как сусальнейший рассказик "Карл-Янкель"... Если бы все эти "если бы" перевести из сослагательного наклонения в изъявительное, – может, тогда Бабель и дожил бы до наших дней, а судьба позволила бы мне хоть издали взглянуть на него, услышать, как он беседует с кем-нибудь близким, и сегодня я рассказала бы тельавивской труженице по личным впечатлениям, как старик Бабель часто снимает с переносицы круглые простые очки и протирает толстые стекла широким, непременно клетчатым, платком, и эта деталь, как подпись нотариуса, заверяла бы мои показания: "с подлинным верно".

А вечером, в шесть часов, в новостях, сообщают: в Москве скончался писатель Виктор Борисович Шкловский. И вдруг – сомкнулось: последний, уже почти последний из того поколения, ровесник Бабелю, годом даже постарше, всех переживший. Всех участников Общества изучения поэтического языка, сокращенно называемого ОПОЯЗ, которое впоследствии регулярно казнили за формализм в каждой присталинской проработочной кампании. А туда входили Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум, Осип Брик, Евгений Поливанов, Лев Якубинский... И все они умерли, умерли. Намного раньше его. Он пережил всю – уже можно сказать – гениальную плеяду поэтов своего поколения, с каждым из которых водил доброе знакомство: Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского, Осипа Мандельштама, Анну Ахматову... И все они умерли намного раньше его. Он пережил и прозаиков – Булгакова, Бабеля, Эренбурга, Платонова... Прежде него ушли его соратники по работе в кино – Эйзенштейн, Пудовкин, Абрам Ромм, Довженко...

Его поколение не было поколением долгожителей. В маленькой мемуарной заметке о Бабеле он объясняет почему:

"Мы шли вдвоем по зеленой мягкой траве, перед нами синела неширокая река, она была как линия, проведенная синим карандашом на бухгалтерской книге, для того чтобы написать под этой чертой слово "итог".

Мы были тогда не стары, пошел 1937 год”.

Нет случайных слов у опытного Шкловского, и бухгалтерская книга — здесь не случайное слово. Она должна напомнить знаменитое высказывание тогдашнего вождя: “Смерть одного человека — трагедия, смерть миллионов — только статистика”. Статистически маловероятно было перешагнуть глубокий водораздел 1937 года, отделявший безвременно сгинувших от морально погибших. Бabelь пропал. Шкловский остался.

Уже на Западе я прочла “Сентиментальное путешествие”, книжку, изданную эмигрантом Виктором Шкловским в 1923 году в Берлине. Раннее трезвое знание правды о революции, о стране после революции, о ходе ее жизни и природе ее власти, — знание, выраженное беспощадно резко, удивило меня по многим причинам. Как при этом объеме понимания и с такой книжкой в багажнике прошлого можно было захотеть вернуться, проситься вернуться и осмелиться вернуться?... Как повезло уцелеть впоследствии автору такой книжки?

Была ли плата за такое долголетие? Она несомненно была. Парадоксалисту и остромыслу Шкловскому удалось вывести новую породу литературного слова, слова гибкого, с повышенной приспособляемостью к суровым климатическим условиям тоталитарного отечества. Он писал пунктиром. Ставил точку вместо запятой. Белые пропуски между черточками говорили больше, чем прерывисто прочерченная линия. Суть сообщения помещалась в умолчании. Вениамин Каверин, его младший современник, в раннем своем романе “Скандалист, или Вечера на Васильевском острове” сделал его главным героем повествования: скандалист, бунтарь, возмутитель академического спокойствия... В процессе прохождения обработки советской жизнью скандалист стал эквилибристом. Не я брошу в него камень. В него, всю жизнь проходившего по проволоке и многократно видевшего, как другие канатоходцы свергались в пропасть. Мне только жаль, что нельзя озвучить паузы его синкопированной речи. Он унес с собой многое, о чем хотел, но не отважился рассказать.

Если бы тельавивское телевидение загорелось желанием сделать программу о Викторе Борисовиче Шкловском, я могла бы рассказать о своих мимолетных пересечениях с ним.

Первое было в конце пятидесятых годов. ОПЯЗ и формалистов еще ругали на лекциях по теории литературы, но как-

то вяло, без вдохновения. Работу Шкловского "Искусство как прием" еще, конечно, не включили в список рекомендованной литературы. Но тем охотнее мы ее прочитали. Брат на лето получил дачу в литераторском поселке близ Шереметьево. Соседний домик занимал Виктор Борисович Шкловский. По утрам бритоголовый крепкий дед с несколько татарским разрезом глаз выходил на дорожку перед домиком. В поселке жила нечиновная литературная братия — чиновная обреталась в Малеевке и Переделкине. Шкловский был в Шереметьеве редкостного оперения птицей, достопримечательностью и гордостью. Он знал это. Отогревался после долгих лет подозрительности и проработок. По утрам, шурясь от солнца, он зорко выбирал себе собеседника. Собеседник весь остальной день чувствовал себя так, точно его наградили орденом: "Утром мне Виктор Борисович сказал..."

В безумном порыве родственных чувств брат вдруг в одно прекрасное утро предложил: "Хочешь — пошли, с Шкловским познакомлю". И мы пошли по дорожке к соседнему домику. В это утро обсуждалась теория и практика засолки огурцов в связи с домашней деятельностью, которой о ту пору предавалась жена писателя. Устная речь Шкловского больше всего была похожа на его письменную речь. Короткие фразы с одышкой между ними. В засолке огурцов главная роль принадлежала бочке. Технология же изготовления бочки отразилась — дальше следовали ссылки на художественную литературу вплоть до "Песни о Гайавате", потому что только индейские племена выработали... Брат сказал: "Вот, Виктор Борисович, позвольте познакомить вас с моей сестрой, она студентка филологического факультета". Виктор Борисович прямо посмотрел мне в очки и прошумел: "Боже мой, девочка. Далась вам эта филология. Купите лучше себе мотоцикл. Покатаетесь — и разобьетесь, а то разобьетесь — и даже не покатаетесь".

Разумеется, я не напомнила об этом полужнакомстве, когда позвонила к нему зимой 1968 года. Я присехала в Москву в командировку от Всесоюзного музея Пушкина в Ленинграде, где я тогда работала. В квартире Пушкина на Мойке 12 мы намеревались провести вечер, посвященный памяти Юрия Николаевича Тынянова, и теперь я приглашала на вечер людей, состоявших некогда с Тыняновым в родстве или дружбе. Я уже договорилась с Вениамином Александровичем Кавериним, с

Лидией Николаевной Тыняновой, с Зоей Александровной Никитиной. Юлиан Григорьевич Оксман отнесся к идее вечера крайне сочувственно, но приехать в Ленинград отказался: "Нет, нет, я в такую стужу из дома ни ногой. За окном такой колымский пейзаж... А вот не пропустите позвонить Шкловскому, он живчик, он поедет, и все вы там умирать будете от счастья, чего он вам нараскажет, и он скажет вам, что Юрий умер у него на руках, а это неправда — Юрий умер совершенно один. Но вы его все равно позовите, потому что это стоит".

И вот я звоню.

Шкловский болен, у него грипп. Он хотел бы повидаться со мной, но в эти дни принять меня не может. Зато готов приехать. Однако гостиница должна быть непременно "Астория". Вот уже сорок лет он останавливается только там. "Виктор Борисович, — спрашиваю я, — подскажите, кого стоит пригласить еще?" Он называет несколько ленинградских имен. И после паузы сипит в трубку: "Там еще этот есть у вас, Жирмунский. Его позовите. Юрий, правда, его не слишком любил. Но для вас это вряд ли имеет значение..." "Виктор Борисович, — говорю я, — я отвечу вам перифразом цветаевской строчки: "Ваша ссора — не наша ссора..." "Что? Где это у Цветаевой? Ах, вот как? Погодите минуточку, я запишу. Я этой строчки не знал, за подарок спасибо. Ну и я вам подарком на подарок отвечу. Я вам расскажу: у меня есть тайная мысль. В связи с Пушкиным. Раз вы в Пушкинском музее работаете. Но это тайная мысль, которую можно будет обнародовать не раньше чем через тридцать лет. Обещаете?" — Я, конечно, обещаю. И тогда он говорит вот что:

"В 1999 году исполнится 200 лет со дня рождения Пушкина. Я, наверное, до этого не доживу. Но вы доживете. И вот тогда — но только тогда — вы вспомните мои слова и передадите их ленинградским властям. К этому дню надо ангела с Александровской колонны снять, и фигуру Пушкина туда поставить. Так он хотел. И так будет справедливо. Вот. Так пока не говорите никому, договорились?"

"Никому... Договорились..." — почти в онемении шепчу я, ужасаясь. И не знаю, позволить ли себе робкий смешок, означающий чуткое понимание обветшавшей, но элегантно стилистики разыгрыша, или молча проглотить прямо здесь в стеклянном промерзшем стакане уличного телефон-автомата сты-

лый сгусток величественного маразма. Вспоминаю, как тот же Шкловский пару лет назад сказал одному моему приятелю, молодому киносценаристу: "А главное — побольше, батенька, пишите. Рука — умнее головы". Так вот что такое старость крупного ума — инстинкт и рефлекс остаются, даже когда мысль уже не приходит.

Он приехал на вечер памяти Тынянова. Обрюзгший, старый, булькающий и шипящий, он все равно был лучше всех и ярче всех. Председательствовавший Каверин усмехался и понимающе переглядывался с Лидией Николаевной в местах, где, я полагаю, правда искусства теснила правду факта. Саша Чудаков прочел письмо Шкловского к Тынянову, выуженное им из архива. "Дайте, дайте, — оживленно потребовал Виктор Борисович, — это ж совершенно замечательный текст. И я его совершенно не помню". И восхищение, и остранение, и измена памяти — все было подлинным. Уже за пределами официальной программы вечера, когда мы заказали гостям такси, а машин не было, и ждать надо было больше часа — да хоть бы и два: мы не торопились — он говорил, не заботясь о связи между абзацами: "Когда-нибудь я хотел бы написать книгу о писательских женах. Не о своей жене. Вот как у Юрия. Ну, у нее же талант, трагедия — руку перетрудила... Я был в Италии несколько лет назад. Университет. Конференция. Банкеты. Вечером приходят в номер студенты. Говорят: мы прочли вашу работу "Искусство как прием" — и теперь мы все поняли. А я им в ответ: но ведь я ж это написал сорок лет назад. Когда ж вы поймете то, что я теперь пишу? У меня нет сорока лет впереди, чтоб дожидаться вашего понимания. А они оправдываются: вам хорошо, у вас была великая революция, от этого вы так разбирались; а нам, что делать — революции нет и не предвидится. И загрустили. Да! Ну, я их утешил, утешил..."

Все-таки он был замечательный мастер: его новеллы только притворялись обрывками. Но после его многоточия, поставленного чуть ли не 20 лет назад, мне и сегодня трудно найти место для точки.



Джеймс Джойс

**ПИСЬМА.
НЕКРОЛОГ.
С. БЕККЕТ О Д. ДЖОЙСЕ**

Генрику Ибсену
Март, 1901 год

*Роял Террас, 8
Ферфилд, Дублин*

Достопочтенный сэръ! Я пишу Вам, чтобы поздравить с семидесятитрехлетием и, таким образом, присоединиться к Вашим почитателям, живущим во всех странах. Быть может, Вы помните, что после публикации Вашей последней пьесы — "Когда мертвые просыпаются" — отклик на нее — под моим именем — появился в английском журнале "Фотнайтли ревью". Я знаю, что Вы знакомы с этим откликом, ибо Уильям Арчер прислал мне письмо, в котором приводит цитату из Вашего письма, адресованного самому Арчеру: "Я прочел, точнее, расшифровал рецензию в "Фотнайтли ревью" Джеймса Джойса, рецензию весьма благожелательную, и хотел бы поблагодарить автора, если мне это позволяет знание языка"... У меня не хватает слов, чтобы описать, как я тронут Вашим посланием. Я молод, очень молод, и, возможно, мое возбуждение вызовет у Вас улыбку. Но у меня нет сомнений, что вспомнив те времена, когда Вы учились, как я сейчас, в Университете, и вспомнив, что бы тогда для Вас значило слово человека, которого Вы столь цените, Вы поймете мои чувства. Я сожалею лишь об одном: что столь незрелая и торопливо написанная статья попалась Вам под руку. По крайней мере, моя глупость не была преднамеренной. Наверное, Вам может показаться досадным, что Ваше про-

Материалы были подготовлены Русской службой Би-Би-Си к столетию со дня рождения Джойса. Составитель и переводчик И. Померанцев.

изведение было отдано на милость юнцу, но я уверен, что Вы предпочтете горячность невозмутимости и "академическим" парадоксам.

Что еще я могу сказать? Я открыто провозглашал Ваше имя в колледже, где оно было либо неизвестно, либо вспоминалось с трудом. Я отстаивал Ваше право на подобающее место в истории драмы. Я говорил о том, что, как мне кажется, является характерным для Вашего таланта: божественной надличностной мощи. Я не забывал и о менее важных свойствах Вашего творчества... Не думайте, что я — идолопоклонник, во все нет. И если я говорил и спорил о Вас, то не затем, чтобы привлечь внимание к пустой риторике. Но самое дорогое всегда оставляешь для себя. Я никогда не говорил о том, что столь крепко привязывает меня к Вам. Никогда не говорил, что горжусь тем, что угадываю Вашу жизнь, о том, как вдохновляют меня Ваши сражения — не те очевидные, вполне материальные сражения, но внутренние, интеллектуальные, о том, что Ваше упорство и решимость докопаться до тайны жизни придавали мне сил, о том, как полностью пренебрегая художественными канонами, друзьями и шибболетами, Вы шествовали в лучах внутреннего эгоизма. И именно об этом я пишу Вам сейчас. Ваши земные труды завершаются, Вы у самой кромки тишины. Тьма вокруг Вас сгущается...

Будучи одним из представителей того молодого поколения, к которому Вы обращались, я приветствую Вас — забыв про смирение, ибо я в тени, а Вы в блеске и сиянии, забыв про печаль, ибо Вы старик, а я молод, забыв про самонадеянность и сентиментальность, я приветствую Вас радостно, с надеждой и любовью.

С совершенным почтением

Джеймс Джойс



Станислаусу Джойсу

18 сентября 1905 года

Улица Св. Николо 30, Триест

Дорогой Стэнни! Я удивлен, что ты до сих пор ничего не написал мне, как обещал, и не выслал назад рукопись. Я взываю к твоему воображению, дабы оно не упускало меня из ви-

ду. Я даю ежедневно 8-10 уроков (да еще каких уроков!) и к тому же пытаюсь закончить "Дублинцев". Так что если ты и тетьа Джозефина обижены тем, что я не пишу, примите во внимание мое положение. Я на самом деле хотел бы получить вразумительный ответ: вышлите вы мне деньги или нет.

Я благодарен тебе за тщательный разбор моих рассказов. Сравнение их с рассказами классиков более чем лестно. Репутация этих классиков столь высока, что, боюсь, ты ошибаешься. Относительно "Исповеди" Руссо Лермонтов заметил, что ее недостаток уже в том, что Руссо читал ее своим друзьям. Я не склонен думать, что эти рассказы — не в последнюю очередь из-за условий, в которых они писались, — превосходны. Я хотел бы поговорить с тобой об этом, а также о многом другом. Твое замечание о том, что рассказ "Двойники" обладает русским свойством увлекать читателя в путешествие вглубь сознания, заставил меня задуматься над тем, что же люди имеют в виду, говоря "русский". Ты, должно быть, имеешь в виду некую тщательно вымеренную чувственную мощь, однако, судя по тому немногому, что я прочел из русских, мне не кажется это отличительной русской чертой. Главное, что я обнаружил почти у всех русских — это развитой инстинкт касты. Разумеется, я не согласен с твоей точкой зрения на Тургенева. Мне не кажется, что он намного лучше Короленко (читал ли ты что-либо его?) или Лермонтова. Он скучноват (не умен) и временами театрален. Я думаю, многие восхищаются им потому, что он "приличен", как восхищаются Горьким, потому что он "неприличен". Что ты думаешь о Горьком? Он очень знаменит в Италии. Что касается Толстого, то здесь я с тобой совершенно не согласен. Он — великолепный писатель. Он на голову выше других. Я не воспринимаю его всерьез как христианского святого. Я думаю, он — очень искренняя в духовном отношении натура, но я подозреваю, что он говорит на прекрасном русском языке с санкт-петербургским акцентом и помнит имя своего пра-прадедушки (я думаю, это и лежит в основе по существу феодальной культуры России).

Я видел в лондонском "Таймсе" его короткое письмо с критикой правительств. Даже английские "либеральные" газеты возмущены. Он критикует не только гонку вооружений, но и называет царя слабоумным гусарским офицером, чей умственный уровень ниже, чем у большинства его подданных... Анг-

лийские либералы шокированы: они назвали бы его вульгарным, если б не знали, что он граф. Один из авторов "Илластрейтид Лондон Ньюз" иронизирует над Толстым за то, что тот не понимает ВОЙНЫ. "Бедняга!" – восклицает он. Ладно. Хотя я, черт побери, вполне равнодушен, но и для меня это уже чересчур. Слыхивал ли ты когда-либо подобную наглость? Или они думают, что автор "Воскресения" и "Анны Карениной" – глупец? Или этот наглый, бесчестный журналист думает, что он ровня Толстому – физически, интеллектуально, морально, художественно? Все это абсурдно. Но когда думаешь об этом, испытываешь отвращение. Возможно, этот журналист теперь переоценит всего Толстого – его романы, рассказы, пьесы и так далее. Я согласен с тобой, однако, в отношении Мопассана. Он отличный писатель. Порой его рассказы написаны неряшливо, но едва ли он мог избежать этого, принимая во внимание обстоятельства его жизни.

.....

Слышал ли ты о землетрясении в Калабрии? Я внес свою крону в фонд для пострадавших. Некоторые природные явления ужасают меня. Странно, что человек большой моральной отваги – а я именно такой человек – может быть столь малодушным трусом в физическом смысле. Иногда ночами я смотрю с сожалением на руки моей девочки и думаю о том, что моя вежливость – тоже форма физической трусости. Как бы мне хотелось – если б я твердо стоял на земле – окунуть всех, кто молод, в поток спонтанного счастья. Как бы я хотел увидеть самых разных молодых людей кувыркающимися друг над другом. Впрочем, возможно, мое желание эгоистично...

Джим



(Из письма брату Станислаусу)

24 сентября 1905 года

Улица Св. Николо 30, Трест, Австрия

... Ты уже долго читаешь мой роман. Я бы хотел знать, что ты о нем думаешь. Единственная книга, подобная ему, – "Герой нашего времени" Лермонтова. Конечно, мой роман много длиннее, кроме того, герой Лермонтова – аристократ, человек

пресыщенный, храброе животное. Однако подобие — в цели и в названии, а иногда в едкости. В конце книги Лермонтов описывает дуэль между героем и Г. Г. гибнет и падает в пропасть. Прототип Г. — ужаленный иронией поэт — так же вызвал Лермонтова на дуэль. Они стрелялись так же возле пропасти в горах Кавказа. Лермонтов был убит и скатился в пропасть. Можешь себе представить, какие мысли пришли мне в голову. Книга произвела на меня большое впечатление. Она намного интересней всего, что написано Тургеневым...



Норе Барнэкл Джойс

2 декабря 1909 года

Фонтени Стрит 44, Дублин

Дорогая, я вынужден просить у тебя прощения за, должно быть, из ряда вон выходящее письмо, которое я написал тебе вчера вечером. Когда я писал его, передо мной лежало твое письмо, и мои глаза неотрывно смотрели — смотрят и поныне — на одно определенное слово. Есть нечто непристойное и распутное в самом виде писем. Они звучат как сам акт — коротко, грубо, неотразимо, дьявольски.

Дорогая, не обижайся из-за написанного мной. Ты благодаришь меня за имя, которое я тебе придумал. Да, любовь моя, это действительно прекрасное имя: "Мой дикий цветок, вьющийся по ограде! Мой темно-синий цветок под дождем!" Видишь, я все еще немного поэт. Я также дарю тебе милую книгу: и это подарок поэта женщине, которую он любит. Но бок о бок и в сердцевине той духовной любви к тебе я испытываю дикое животное вожделение к каждой пяди твоего тела, к каждому укромному и стыдливому уголку его, к каждому запаху и движению. Моя любовь к тебе позволяет мне обращаться с мольбой к духу вечной красоты и нежности, который отражается в твоих глазах, или швырнуть перед собой на мягкий живот, взгромоздиться сверху и отделать, как кабан свинью.

.....

Я научил тебя едва ли не замирать при звуке моего голоса, напевающего или бормочущего твоей душе о страсти, печали и таинственности жизни, и в то же время я научил тебя пода-

вать мне непристойные знаки губами и языком, научил соблазнять меня непристойными прикосновениями и звуками и даже самыми бесстыдными и извращенными позами.

Нора! Моя верная любовь! Моя ясноглазая испорченная школьница, будь хоть стервой, хоть возлюбленной — для меня ты всегда остаешься диким цветком, вьющимся по ограде, моим темно-синим цветком под дождем.

Джим



Норе Барнэкл Джойс (открытка)

12 июля 1912 года

Виа делла Барьера Веччия, 32

Триест

Дорогая Нора, продержав меня пять дней в полном неведении, ты, наконец, небрежно поставила свою подпись среди прочих на открытке. Ни слова о тех уголках Дублина, где мы встречались и которые столь дороги нашей памяти! С тех пор, как ты уехала, я нахожусь в состоянии угрюмой злости. Все происходящее представляется мне диким и несправедливым.

Я не могу ни спать, ни думать. У меня все еще болит бок. Сегодня ночью я боялся лечь. Мне казалось, что во сне я умру. Из-за страха одиночества я трижды будил Джорджи.

Страшно сказать, но, кажется, ты забыла меня в течение пяти дней заодно с прекрасными днями нашей любви.

Сегодня вечером я покидаю Триест, ибо боюсь оставаться в нем — боюсь себя. Я приезжаю в Дублин в понедельник. Если ты забыла, то это не значит, что забыл и я. В полном одиночестве я буду бродить с образом той, кого помню. Можешь написать мне в Дублин на адрес моей сестры.

Чего стоят Дублин и Гэлвэй в сравнении с нашими воспоминаниями?

Джим



Вчера вечером, когда я ожидал хоть какого-то знака от вас, меня била лихорадка. Отчего вы не желаете написать мне хоть несколько слов, хоть ваше имя? И отчего вы всегда опускаете жалюзи? Я хочу видеть вас. Я не знаю, что вы обо мне думаете. Я говорил вам, что мы встречались и разговаривали, но вы забыли меня. Хотите, я вам что-то скажу? Первые впечатления о вас? Вот они. Вы были одеты в черное, на голове большая шляпа с развевающимися перьями. Цвет вам очень шел. И я подумал: милое животное. Ибо в вашем очаровании было что-то очень откровенное, почти бесстыдное. Потом, когда я присмотрелся, я отметил мягкость и правильность ваших черт и нежность глаз. И я подумал: еврейка. Если это не так, то вы не должны обижаться. Иисус Христос обрел плоть в чреве еврейки. Я часто думал о вас, и позже, когда узнал вас в окне, смотрел с восхищением, которое был не в силах преодолеть. Но, возможно, вам все это безразлично. Возможно, я вам кажусь просто смешным. Я готов принять любой ваш приговор. Но вчера вечером вы подали мне знак, и мое сердце затрепетало от радости. Я не знаю, сколько вам лет. Что касается меня, то я стар, и мне кажется, что я даже старше, чем на самом деле. Возможно, я жил слишком долго. Мне — 35. В этом возрасте Шекспир загорелся нежной страстью к "смуглой леди". В этом возрасте Данте шагнул в ночь своего существования. Мне неизвестно, что случится со мной. Возможно ли, чтобы человек испытывал чувства, подобные моим, и чтобы у других они даже не появлялись? Я не знаю, чего хочу. Я хотел бы поговорить с вами. Я представляю туманный вечер. Я иду — и вижу, как вы приближаетесь ко мне, одетая в черное, молодая, неизвестная, нежная. Я смотрю вам в глаза, и мой взгляд говорит вам, что я бедный искатель в этом мире, что я ничего не понимаю ни в своей судьбе, ни в чужих судьбах, что я жил, грешил и творил, и что однажды меня не станет, хотя я так ничего и не понял в этом мраке, породившем нас обоих. Возможно, вы разгадываете тайну вашего тела, когда смотрите на себя в зеркало; откуда, откуда этот дикий свет в ваших глазах? а цвет волос? Как грациозны вы были вчера вечером, когда сидели за столом, погрузившись в мечты, а потом внезапно поднесли мое письмо к свету. Как

вас зовут? Думаете ли вы обо мне хоть когда-нибудь? Напишите мне по адресу, который я указываю. Вы можете писать мне также по-немецки. Я хорошо понимаю его. Расскажите мне что-нибудь о себе. Да, напишите мне завтра же. Мне кажется, что вы добры...



Гарриэт Шо Уивер

20 июля 1919 года

Университетштрассе 29, Цюрих

Дорогая мисс Уивер!

.....

В последние дни ожидания я пребываю в растерянности, ибо как раз тогда, когда я узнал, что именно вы столь щедро помогали и помогаете мне, вы написали, что последний раздел — СИРЕНЬ — который я послал вам, показался вам в какой-то мере многословным и слабым. Получив ваше письмо, я несколько раз перечитал этот раздел. Я писал его пять месяцев, и всегда, когда я заканчиваю целый раздел, я впадаю в полную апатию, из которой, как кажется, ни мне, ни этой чертовой книге вряд ли выбраться. Эзра Паунд ответил мне довольно быстро и неодобрительно, но его неодобрение представляется мне необоснованным в силу специфических интересов всей его замечательной и полной энергии жизни художника. Господин Брок также обратился ко мне с просьбой объяснить метод (или методы) безумия, но эти методы столь многогранны, изменчивы от часа к часу, от эпизода к эпизоду, что даже при всем моем уважении к его критическому долготерпению, я вряд ли попытаюсь ответить... Если уж Сирены оказались несостоятельными, то я почти не надеюсь на одобрение Циклопов и последующего раздела Цирцея; более того, я не в состоянии написать эти разделы быстро. Составные части сливаются в единое целое лишь после того, как притрутся друг к другу. Смею сознаться, что это предельно скучная книга, но в то же время никакой иной книги ныне я написать не могу.

В течение двух лет, пока я получал подарки от вас, у меня было предчувствие (как оказалось сейчас — ложное), что каждый раздел книги будет встречен вами, столь великодушно помогающей мне, с сочувствием... Стоит мне упомянуть или вве-

сти какой-либо персонаж, я тотчас слышу о его или ее смерти, отъезде или несчастье: и каждый последующий эпизод, относящийся к той или иной сфере культуры (риторике, музыке или диалектике) оставляет за собой выжженное поле. С тех пор, как я закончил Сирен, я не способен слушать никакую музыку.

Я пытаюсь выразить мою благодарность вам, но у меня не получается. Именно вы в свое время обратили "внимание" публики на мою книгу "Портрет художника в юности", и потому я буду весьма благодарен, если вы примете от меня рукопись этой книги...

Ваша помощь щедра и постоянна. Я хотел бы быть достоин ее как поэт или как человек. Все, что я могу — это лишь благодарить вас.

Искренне, искренне Ваш
Джеймс Джойс



Эзре Паунду

5 июня 1920 года

виа Санита 2, Триест

Дорогой Паунд! Я отправился сегодня на вокзал, чтобы выехать утром в 7.30. По прибытии туда я узнал, что накануне столкнулись два пассажирских поезда... К счастью, меня там не было. Я намерен отправиться этим маршрутом в Англию и Ирландию как можно быстрее, однако ныне обстоятельства для этого не представляются благоприятными...

Причины для моей поездки на север таковы. Мне необходим длинный отпуск (я не имею в виду прервать работу над УЛИССОМ, скорее, найти спокойное место, чтобы завершить книгу). Даже ничего не говоря о городе, положение мое в последние семь месяцев было весьма неприятным. В квартире вместе со мной живут еще одиннадцать человек, и мне не достает времени и покоя, чтобы написать намеченные две главы. Вторая причина: одежда. У меня ее нет, и я не могу ее купить. У других, моих домочадцев еще есть приличная одежда, купленная в Швейцарии. Я ношу ботинки моего сына — они на два размера больше, и его поношенный костюм, который узок мне в плечах... С тех пор, как я приехал сюда, я едва ли вымолвил

сто слов. Большую часть времени я провожу, растянувшись сразу на двух кроватях, окруженных горами страниц... Третье: два моих сына со времени приезда сюда не спят в кровати... Надеюсь, госпожа Паунд чувствует себя хорошо. Дайте мне знать без промедлений, получили ли вы рукопись главы.

С сожалениями и пожеланиями, искренне ваш

Джеймс Джойс

P.S.

Это очень поэтическое послание. Только не подумайте, что это деликатно сформулированная просьба прислать мне поношенную одежду. Послание следует читать вечером, размеренно, под плеск озера.



Гарриэт Шо Уивер

8 февраля 1922 года

Париж

Дорогая мисс Уивер! Тысяча благодарностей за добрую телеграмму. Два экземпляра УЛИССА пришли в Париж 2 февраля, а еще два 5-го. Один экземпляр — на витрине, три других уже забраны подписчиками, живущими в разных частях света. С тех пор, как было объявлено о поступлении книги, магазин буквально осажден — покупатели приезжают по два-три раза в день и уезжают ни с чем. Благодаря дюжине телеграмм и телефонных разговоров по всей вероятности уже сегодня поступит 7 экземпляров, а завтра еще 30. Такого головокружительного завершения истории книги вряд ли можно было себе представить!

.....
С наилучшими пожеланиями, Ваш предельно искренний и докучливый

Джеймс Джойс



Уильяму Батлеру Йитсу

5 октября 1932 года

Отель Метрополь, Ницца

Дорогой Йитс! Большое спасибо за письмо и за добрые

слова. Уже тридцать лет прошло с тех пор, как вы впервые протянули мне руку помощи. Пожалуйста, передайте также мою благодарность Бернарду Шоу, с которым я никогда не встречался.

Я надеюсь, Академия Ирландской словесности, которую вы вдвоем создаете, с успехом достигнет своих целей. Я же, как и прежде и, как, по-видимому, в будущем, не вижу причин для упоминания моего имени в связи с Академией; я со всей ясностью осознаю, что у меня нет никаких прав выставлять себя в качестве кандидата.

Возвращаю вам с благодарностью Устав Академии. Надеюсь, вы в добром здравии. Что касается меня, то я вынужден наезжать в Цюрих каждые три месяца из-за болезни глаз. Все же я работаю со всей энергией.

Искренне Ваш

Джеймс Джойс



Газета "Таймс"

14 января 1941 года

Вчера в Цюрихе умер Джеймс Джойс, ирландец, книга которого "Улисс" вызвала противоречивые отклики. Джеймс Августин Алоис Джойс родился в Дублине 2 февраля 1882 года. Закончил Ирландский Университет в 1902 году. С юности проявлял интерес к литературе. Любовь Джойса к Ибсену была столь велика, что он выучил норвежский язык. Уже в студенческие годы Джойс был настолько самоуверен, что как-то заявил Ййтсу: "Мы встретились слишком поздно: вы чересчур стары, чтобы я смог повлиять на вас". Публикация первых рассказов не принесла Джойсу достатка, и он вместе с женой переехал в Триест, где преподавал английский. Джойс обладал большими способностями к языкам и выучил итальянский настолько хорошо, что мог писать статьи для итальянских газет. В 1914 году вслед за сборником стихотворений Джойса "Камерная музыка" вышел сборник его рассказов "Дублинцы" — с девятилетней отсрочкой из-за требований издателей сделать ряд сокращений. В 1914-1915 годах Эзра Паунд в журнале "Эгоист" опубликовал роман Джойса "Портрет художника в юности". Над

романом "Улисс" Джойс работал с 1914 по 1920 год в Триесте и в Цюрихе. Книга вышла в Париже в 1922 году, но не была допущена к продаже в Англии и Америке за непристойность. Однако тысячи экземпляров "Улисса" контрабандой все же были доставлены в Англию.

В жизни Джойс был мягким и добрым человеком. В 20-30 годы он жил в Париже и трудился, не покладая рук. О нем заботилась преданная жена, обладающая большим чувством юмора. У них было двое детей: сын и дочь. Любимым хобби Джойса была музыка.



Самюэль Беккет

Из эссе "Данте... Бруно... Вико... Джойс"

Здесь форма — содержание, а содержание — форма. Кое-кто жалуется, что все это написано не по-английски. Но это вообще не написано. Это не следует читать, точнее, это следует только читать. Это следует видеть и слышать. Его проза не о чем-то, а само ЧТО-ТО... Когда чувство спит, слова тоже закрывают глаза. Когда чувство вальсирует, слова тоже кружатся. Вот завершающий абзац пасторали Шона:

— И чтоб шипела молодая шипучка любви, я сжимаю бока бокала с шампанским; сладкий дурман от ее вздернутых, играющих в прятки, крепко прижатых к моей белой как снег, и пока мои острые жемчужины в припадке искристой мудрости прокалывают ее надувные, я клянусь — заодно с вами — необхватной округлостью принадлежащей мне бедолашной беззубой задницы, что докажу, что всегда буду верен тебе (аплодисменты!) и буду любить тебя до тех пор, пока моя прямая кишка гнется. Долу.

Сами слова под газом. Они играют и пенятся. Как определить эту неусыпную эстетическую зоркость, без которой не было бы никакой надежды заманить, поймать в ловушку чувство, всегда устремленное к поверхности формы, становящееся само формой?..

И еще об одном следует сказать со всей ясностью: красота "Поминок по Финнегану" имеет не только пространственное измерение; ее восприятие зависит в равной мере от глаза и от

уха. Время и пространство в "Поминках" следует воспринимать в единстве. Джойс вернул языку простоту. Это тем более важно, что нет языка, который был бы мудреней английского. Английский смертельно абстрактен... Конечно, Джойс не первый писатель, который понял, что слова это не просто устоявшиеся символы. Шекспир находит жирные, лоснящиеся слова, чтобы описать разложение:

*Быть тебе глупее жирного сорняка,
сгнившего под корень на летейском причале.*

В диккенсоновском описании Темзы в "Больших ожиданиях" слышишь мерное хлюпанье воды. Писательская манера такого рода, которая кому-то может показаться темной и путаной, — квинтэссенция, сгусток языка, цвета, жеста, не мыслимая без иероглифического лаконизма. Слова здесь набираются не типографской краской. Они — живые. Они локтями прокладывают себе путь на бумагу, раскаляются, сгорают, истекают, улечучиваются.

... Стихийная внутренняя энергия и "неправильность" языка делают саму форму буквально ненасытной... Происходит бесконечное словесное почкование, вызревание, разложение, цикл сменяет цикл. Подобное сведение различных средств выразительности к простоте, к лаконизму и слияние этих простейших элементов в единую массу, чтобы мысль обрела плоть — школа Джамбаттисты Вико... Если английский еще и не стал, подобно латыни в средние века, своего рода необходимостью, то вряд ли кто-либо будет оспаривать, что английский ныне соотносится с прочими европейскими языками примерно так же, как средневековая латынь с итальянскими диалектами. Данте воспользовался языком улицы не из-за местного ура-патриотизма и не для того, чтобы возвысить тосканский разговорный диалект... Данте приходит к заключению, что из-за коррозии диалектов невозможно остановить свой выбор ни на одном из них и потому пишущий на языке улицы должен отобрать самые чистые элементы каждого диалекта и объединить их в синтетический язык, лишенный, по крайней мере, провинциальной узости. Именно так Данте и поступил. Его язык нельзя назвать ни флорентийским, ни неаполитанским. Он писал на языке, на котором мог бы говорить некий идеальный итальянец, усвоивший все лучшее, что было в различных диалектах Италии, но такого идеального итальянца не существовало, как не существовало

идеального итальянского языка. Те, кто отрицают близость Данте и Джойса в подходе к языку, утверждают, что Данте писал на языке улицы, а на языке "Поминок по Финнегану" никто никогда не говорил... Не стоит забывать, что читатель Данте знал латынь и воспринимал "Божественную комедию" на глаз и на ухо с точки зрения этого знания, не говоря уж о присущей латинской эстетике нетерпимости к новациям...

И напоследок — о Чистилищах. У Данте — Чистилище коническое, устремленное к вершине. У Джойса — сферическое, без вершин и взлетов. У первого — восхождение: от реального Пред-Чистилища к идеальному Раю Земному. У второго — никакого развития или восхождения к идеальному. У Данте — неукоснительное движение вперед и не менее неукоснительное достижение конца, у Джойса — движение рывками, либо движение вспять и кажущееся завершение. В "Божественной комедии" движение целенаправленно, шаг вперед означает на самом деле продвижение вперед. В "Поминках по Финнегану" движение лишено направленности или направлено в разные стороны, и шаг вперед означает в действительности шаг назад. Дантовский Рай Земной — это перегон на пути к Раю Неземному; Рай Земной Джойса — это перегон на пути торговцев к берегу моря. Грех — помеха на пути к вершине конуса и в то же время условие движения вокруг сферы. В каком же смысле произведение Джойса соотносимо с Чистилищем? В абсолютном отсутствии абсолюта. Ад является статичной безжизненностью, удручающей стерильностью. Чистилище — само движение и энергия, порожденные союзом этих двух сил. Работа в Чистилище идет беспрерывно, то есть порочный круг, в котором оказалось человечество, замыкается, и это замыкание зависит от чередующегося превосходства одного из двух элементов. Никакого сопротивления, никаких взрывов; и такая тишь только в раю и аду, ибо лишь там не бывает взрывов, в них попросту нет нужды. На земле же — Чистилище; Добро и Зло, которые делают человеческую натуру столь противоречивой, должны поочередно очищаться духом бунтарства. Вслед за сопротивлением, которое упрочено затвердевшей коркой неразлучных Добра и Зла, — взрыв, за взрывом вновь сопротивление и так далее и так далее. А больше ничего; ни вознаграждений, ни наказаний; просто новые уловки, чтобы заохотить котенка ловить свой хвост.



Джеймс Джойс

Два отрывка из "УЛИССА"

Из монолога Леопольда Блума

...Я заговорил с ней. О чем? Если не знаешь, чем закончить разговор, твой план никуда не годится. Задай им какой-нибудь вопрос, они спросят в ответ. Хорошо, если ты на колесах. Отлично начать, к примеру, с "добрый вечер" и посмотреть, сработало ли: добрый вечер. Но в тот темный вечер на Аппиевой дороге я едва не заговорил с миссис Клинч — думаю, это была она. Да. Девчонка с Мит-стрит в ту же ночь. Вся эта грязь, которую она несла в ответ, сущий вздор. "Моя зоба" — как она называла ее. Не легко найти такую, которая. Должно быть, им просто ужасно, если не обращаешь внимания на их приставания, пока не привыкнут. Поцеловала мне руку, когда дал ей два лишних шиллинга. Попугай. Нажми на кнопку и птичка зачирикает. Лучше бы она не называла меня "сэр". О, ее рот в темноте! И ты, женатый мужчина, с незамужней девчонкой! Это им и нравится. Отбить мужчину у другой. Или хотя бы услышать про такое. Нет, это не по мне. Радоваться тому, что уломал чью-то жену. Доедать чьи-то объедки. Пережевывание жвачки. Этот гондон все еще в моем бумажнике. Сколько треволнений из-за него. Может, что-нибудь и выгорит. Не знаю. Вперед. Все готово. Довольно мечтать. О чем? Хуже всего начало.

Как они переворачивают все с ног на голову, когда им что-то не нравится. Спрашивают, нравятся ли тебе грибы, только потому, что знавали какого-то господина, которому. Или спрашивают, что собирался сказать некто, когда вдруг передумал и остановился. А если напрямик: хочу так-то и так-то. Потому что хочу. И она тоже. Оскорбить ее. Потом помириться. Притвориться, что страшно хочешь. Потом пожертвовать – ради нее. Это им льстит. Должно быть, она все время думала о ком-то другом. Ну и что с того? Должна же она, если уж думает: он, он. Главное – первый поцелуй. Выбрать подходящий момент. Что-то в них выстреливает, лопается. По глазам видно, как обмякают. Первые мысли самые лучшие. Помнят их до смерти. Молли, лейтенант Малви, целовавший ее у Мавританской стены возле сада. Говорила, ей было пятнадцать. Но грудь уже была развита. Потом уснула. После обеда в Гленкри, когда ехали домой ко взбитой, как перина, горе. Во сне скрежатала зубами. Мэр тоже положил на нее тогда глаза. Вэл Дилон Апплектик.

Вот она с ними внизу ждет фейерверка. Моего фейерверка. Вверх как ракета, вниз как палка. И дети, кажется близнецы, в ожидании события. Хотят быть взрослыми. Переоделись в мамину одежду. Времени вдоволь, чтобы все понять, во всем разобраться. И та, черная, с волосами как проволока и негритянским ртом. Я-то знал, что она умеет играть на дудочке. Такой уж у нее рот. Как у Молли. Отчего эта потрясающая шлюха в Джемете прикрывала вуалью лишь пол-лица, до носа. Будьте любезны, скажите, пожалуйста, который час? Скажу, скажу в том темном закоулке. Каждое утро повторяй без счету "ехал грека через реку", иначе губы так и останутся толстыми. Приласкать своего малыша. Со стороны видней. Конечно, они понимают птиц, зверей, детей. По-своему.

Не оглянулся, когда она спускалась к берегу. Легче от этого б не стало. Эти прекрасные, прекрасные девушки побережья.

.....

Постой. Да. Это ее духи. Отчего она махнула рукой. Ты думай обо мне, покуда я вдали, уткнув лицо в подушку. Что за запах это был? Гелиотропы. Нет, гиацинты? Розы, должно быть. Ей нравится такой запах. Сладкий и дешевый, а потом прогорклый. Отчего Молли нравится смолистый аромат. Он и впрямь

как раз для нее, если подмешать чуточку жасмина. Ее, то высокий, то низкий голос. Она встретила его в ночь, когда были танцы, часы напролет. Все раскалилось. Она была в черном и пахла прежними духами. Хорошо удерживает запах, да? Свет тоже. Кажется, тут есть какая-то связь. Например, если спуститься в подвал, где темно. Почему я почувал его только теперь? Нужно время, чтоб он всплыл, как и ей самой, медленно, но верно. Должно быть, миллионы мельчайших крупинок непрерывно взрываются. Да. Потому что острова, где пряности, Цейлон этим утром, чуют их издали. Сейчас опишу. Это как тонкая пелена или паутина, которая покрывает кожу, тонкая как осенью, и они всегда обволакивают себя ею, тонкая как ничто иное, они — цвета радуги, не ведающие об этом. Въедается во все, что они снимают с себя. В носок чулка. В еще теплую туфлю. Остается. В штаны: слегка подтолкнуть ногой, и они сброшены. Пока — до скорого. Кошка тоже любит обнюхивать ее ночную рубашку в кровати. Различит ее запах из тысячи. Вода в ванне тоже. Отдает клубникой со сливками. Интересно, откуда же он. Отсюда или из подмышек, или от шеи. Потому что он исходит из всех ямок и уголков. Гиацинтовые духи из масел, эфира или чего-то. Выхухоль. Железы под хвостом, одного зернышка хватит, чтоб запах держался годы. Собаки, обнюхивающие друг друга. Добрый вечер. Вечер добрый. Как нюхается? Гм. Отменно, спасибо. У животных так водится. Ладно, с другой стороны, и у нас точно так же. Некоторые женщины, например, предупреждают, если у них месячные. Подойди ближе. А запах такой, что хоть шляпу на него вешай. Как от селедочки в консервах, чуток подгнившей. У-у-у! Не ходить по газонам.

Может, они пропитываются мужским запахом. Тогда каким? Перчатки, виски и табак — ты джентльмен, а не простак. Дыханьем? Но дыханье — это то, что ты ешь и пьешь. Нет, я имею в виду мужским запахом. Да, да тем самым, потому что у священников, говорят, его нет. Женщины так липнут к нему, как пчелы к меду. Так и тянутся за ограду алтаря, лишь бы дорваться, любой ценой. Дерево запретного священника. Отец, прошу вас. Позвольте мне быть первой. Пропитывает все тело насквозь, проникает. Источник жизни, до чего странный у него запах. Приправы из сельдерея. Дай, дай.

Из монолога Молли Блум

...женщина хочет чтобы ее обнимали чуть ли не двадцать раз на день лишь бы выглядеть молодой плевать кто лишь бы любить и быть любимой кем угодно если уж того кого хочешь нет под боком иногда о Господи я подумывала а не пройтись ли возле порта вечером в темноте где меня никто не знает и заклеить матроса только-только сошедшего на берег с торчащим на изготовку и которого не колышет из-под кого я лишь бы спустить в первой попавшейся подворотне или какого-нибудь дикого цыгана из Рэтфарнэма

где они разбили табор возле прачечной Блумфилда чтобы попробовать стащить наши шмотки если удастся я пару раз посылала туда свои только из-за названия образцовая прачечная и они отсылали мне назад снова и снова то же старье те же старые чулки или если бы этот парень с виду отпетый мерзавец с красивыми глазами сдирающий кожу с прутика накинулся на меня в темноте и отделал прижав к стене молча или убийца да хоть кто что делают наедине эти безукоризненные джентльмены в своих цилиндрах

этот К.С. живет где-то там наверху как он вышел из своего переулка в ту ночь когда угощал всех жареной рыбой с картошкой после того как боксер на которого он ставил одержал победу конечно угощал только ради меня я узнала его по гамашам и походке и когда обернулась минуту спустя просто чтоб посмотреть за ним уже шла женщина какая-то грязная шлюха и после этого он возвращается домой к жене вот только сдается мне добрая половина всех этих моряков прогнила от подцепленных болезней сдвинь же наконец бога ради свою тушу вслушайся пусть до тебя доносит мои вздохи ветер как сладко наверное спит и посапывает великий Искуситель Дон Польдо дела Флора если б он только знал какие карты выпали ему сегодня утром тогда б ему было отчего вздыхать король черной масти под конвоем двух семерок Господь ведает что творит это

я не ведаю и должна болтаться на кухне готовить его высочеству завтрак пока он лежит завернувшись как мумия во тебе видел ли ты меня когда-нибудь с высунутым языком хотела б видеть прояви внимание как они сразу станут относиться

ся к тебе как к дерьму плевать что думают другие но было бы в сто раз лучше если б миром правили женщины уж они не убивали бы друг друга и не устраивали резни видывал ли кто-нибудь женщину напившуюся вдрызг как это делают они или проигрывающую последнее пенни или выбрасывающую его на лошадей да потому что женщина что бы она ни делала знает где остановиться да были бы они вообще на белом свете если б не мы разве они знают что такое быть женщиной и матерью да что с ними было бы и где бы они были если б у каждого из них не было заботливой матери которой у меня никогда не было вот почему должно быть он с таким остервенением убежал в ночь подальше от своих книг и занятий и не живет в своем сварливом доме должно быть вшивый случай те у кого хороший сын не довольны им а у меня нет был ли он способен сделать сына уж это не моя вина мы делали это и я видела как одновременно с нами прямо посередине пустынной улицы тем же самым занимались две собаки и это сломало меня нет пожалуй не нужно было хоронить его в этой короткой шерстяной курточке что я сама связала плача без передышки а отдать ее какому-нибудь несчастному ребенку но я-то знала что другого у меня не будет это была наша первая смерть с тех пор мы уже не были такими как прежде нет хватит убиваться из-за этого отчего он не остался на ночь я все время чувствовала что он привел кого-то чужого незнакомого вместо того чтоб шататься по городу натыкаясь черт знает на кого воришек шлюх его бедной мамаше будь она жива вряд ли понравилось бы что он губит свою жизнь тишь какая чудная пора ни звука я бывало любила возвращаться домой после танцев этот воздух ночи у них были друзья с которыми можно было поговорить а у нас не было то ли ему хочется недостижимого то ли за всем этим стоит какая-то женщина ненавижу это в женщинах потому-то они и обращаются с нами так мы и впрямь порядочные суки должно быть все эти невзгоды сделали нас такими хваткими я-то не такая он запросто мог остаться и переночевать на диване в другой комнате представляю каким застенчивым мальчиком он был до чего молод едва за двадцать тогда бы в его комнате были слышны мои упражнения на горшке ну и что с того Дёдалус такие имена в Гибралтаре Делапáс Делагрáсиа у них были там чертовски причудливые имена отец Виáл плáна Сáнта Марíа который дал мне четки Розáлес-и-О'рáйли из Кáйе лас Сьeté Ре-

вуэльтас а Писимбо и госпожа Описсо с улицы Гавернор ну и
имя да я утопилась бы в первой же реке будь у меня такое имя
.....

Я люблю цветы я бы хотела чтобы все вокруг было затоплено
розами видит Бог разве что-то может сравниться с природой не-
приступные горы море набегающие волны или великолепный
деревенский пейзаж поля овса пшеницы и всего-всего и ухо-
женный скот бредущий куда-то от всего этого глаза открыва-
ются на реки и озера и цветы самые разные формы и запахи и
краски распукаются нет выпрыгивают из канав примулы и
фиалки это и есть природа а что до тех кто говорит что Бога
нет да я бы и не плюнула в их сторону гроша б не отдала за их
ученость отчего бы им не попробовать сотворить чего-то я час-
тенько спрашиваю его всем этим атеистам или как там они се-
бя называют сперва надо пойти да отмыться дочиста ведь идут
к священнику плакаться когда умирают а почему почему пото-
му что боятся преисподней из-за нечистой совести уж я-то знаю
их кто был тем первым во всей вселенной кто создал все это
кто этого они не знают я тоже так-то может они могут и солн-
цу не позволить взойти завтра утром солнце светит для тебя
сказал он в тот день когда мы лежали на мысе среди рододен-
дронов в сером костюме из твида и в своей соломенной шляпе
в тот день когда я добилась от него предложения да я дала ему
сперва кусок булки с тмином прямо изо рта и это был высо-
косный год как теперь да шестнадцать лет тому господи после
того долгого поцелуя я едва не задохнулась да он сказал что я
горный цветок да все мы цветы женское тело да это он пра-
вильно сказал единственный раз в жизни и солнце светит для
тебя сегодня да вот почему он мне нравился потому что я виде-
ла он понимает или чувствует что такое женщина и я знала я
всегда перехитрю его и я давала ему все что могла пока он не
попросил сказать ему да и я не ответила сперва только взгля-
нула на море и на небо я думала о самом разном о чем он и не
знал о Малви и о мистере Стэнхоупе и о Хестере и об отце и о
старом капитане Гроувсе и о матросах играющих в лети лети
птица хоп или как там они еще это называли и о карауле перед
губернаторским домом с какой-то штуковиной вокруг шлема
от солнца бедолага как на сковородке и об испанских девуш-
ках хохочущих в шали и об их высоко заколотых гребнях и
торге по утрам о греках и евреях и арабах и черт знает еще о

ком из всех уголков Европы об улице Дюка и о птичьей базе вонючей кудахчущей клохчущей и о заезженных полусонных осликах у которых земля уходит из-под копыт и о сомнительных парнях спящих под плащами в тени на ступеньках и о больших колесах подвод запряженных быками и о старом тысячетлетнем замке да и о красивых Мурах одетых сплошь в белое в тюрбанах словно короли приглашающих посидеть в их лавчонке и о площади Рогда со старыми окнами домов о глазах глядящих сквозь решетку упрятанных от поцелуя возлюбленного о железе и винных магазинах чьи двери приоткрыты и ночью о кастаньетках и о той же ночи когда мы опоздали на парад на Алесирах о ночном стороже безмятежно бродящем со своей лампой и об этом ужасно глубоком потоке и о море море порою темно-красном как пламя и о потрясающих закатах и о фиговых деревьях в садах Аламеда да и об этих причудливых улочках и розовых голубых и желтых домах и розовых садах и жасмине и герани и кактусах и о Гибралтаре где когда-то я была горным цветком да когда прикалывала розу к волосам как это делают андалузские девушки или больше подошла бы ярко-красная да и о том как он целовал меня у Мавританской стены и я думала да что он не хуже других и после я попросила глазами чтобы он спросил меня снова да и он спросил да ответу ли я да мой горный цветок и тогда я прижала его к себе чтоб он почувствовал мою грудь ее благоухание да и его сердце колотилось как бешеное и да я сказала да да.

Перевод Игоря Померанцева

●●●●● ЧТО ТАКОЕ ЭМИГРАЦИЯ? ●●●●● ЧТО ТАКОЕ ЭМИГРАЦИЯ? ●●●●●

●●●●● ЭМИГРАЦИЯ? ●●●●●



*Про это мы вам расскажем
в "Синтаксисе" № 15*

●●●●● ЧТО ТАКОЕ ЭМИГРАЦИЯ? ●●●●●

Ю. Вишневская

ГИПЕРРЕАЛИЗМ ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

"Наша жизнь, проходит в очередях!" — повторяет несколько раз на дню многомиллионный хор советских граждан и гражданок. Можно ли построить художественное произведение, основанное на столь очевидном трюизме?

Общество, живущее в очередях, — тысячеликый герой романа молодого московского писателя Владимира Сорокина. В очереди любят и изменяют, в очереди едят и перекусывают, пьют и напиваются, в очереди обмениваются самыми различными сведениями, начиная от случаев из жизни знакомых и кончая рассказами об Америке, в очереди обсуждают современных поэтов и классическую музыку, в очереди дерутся, в очереди спят, в очереди заключают браки и растят детей. Короче говоря, в очереди живут.

На Западе, точнее, пока что в русском Париже, имя автора "Очереди" Владимира Сорокина — новость этого года. Известно, что автору сейчас тридцать лет (родился в 1955 году в поселке Быково Московской области), что пишет он с пятнадцати лет, что в 1977 году он окончил Московский институт нефтехимической и газовой промышленности, где получил специальность инженера-механика, однако работает художником-оформителем (оформляет книжные обложки).

Все эти биографические данные вместе с портретом автора мы находим в альманахе "Литературное А-Я", где, помимо отрывков из "Очереди", опубликовано еще пять рассказов

Сорокина и три самиздатские статьи о нем и о его романе.

Традиции русского авангарда, как мы знаем, были насильственно прерваны в 1930-40-х годах. Попытки возродить их в самиздатской "второй" культуре начались сразу же после смерти Сталина в конце 1950-х. Однако случаи творческих удач в этом направлении можно перечислить по пальцам.

Насколько можно судить по другим публикациям "Литературного А-Я", в том числе и по текстам авторов, написавших рецензии на "Очередь", в кругу писателей, поэтов и художников, к которому принадлежит Сорокин, царит буквально культ Даниила Хармса. Влияние Хармса, как отметил один из упомянутых рецензентов, чувствуется и в прозе Сорокина. Однако прием, делающий "Очередь" произведением гораздо более интересным, чем его рассказы, позволяет говорить об органическом переходе традиций авангарда в гиперреализм.

"Очередь" состоит исключительно из диалога — а диалогом автор владеет мастерски. Эти междометия, фразы, короткие рассказы, скандалы — настолько знакомы и настолько естественны, что, кажется, Сорокин просто записал разговоры в московских очередях на магнитофонную пленку и теперь представил на суд читателя фонограмму.

Разумеется, это только кажется. Начнем с того, что скандалы в "Очереди" вспыхивают в среднем через каждые четыре страницы: и все скандалы чем-то похожи друг на друга, но все они — разные. Трижды в очереди переписывают номера, и каждый раз делают это немного по-другому. И наконец, дважды происходит перекличка. В первый раз:

— *А порядок тот же остался?*

— *Нет, то есть, — да. Номера у всех свои. Просто выбывшие номера я не зачитываю. Пропускаю... Тысяча двести двадцать восемь.*

— *Покровский.*

— *Тысяча двести двадцать девять.*

— *Бородина.*

— *Тысяча двести тридцать. (И так далее еще 38 номеров и фамилий).*

Во второй раз:

— *Так, семьсот двадцатый, Значит, каждый просто вычтет это число из своего известного номера и все будет ясно... Микляев!*

- Я!
- Кораблева!
- Здесь!
- Викентьев!
- Я!
- Золотарев!
- Я!
- Буркина!
- Здесь мы!

И так далее – примерно на тридцати страницах.

Из разговоров в "Очереди" западный читатель может узнать, что знают простые советские люди об Америке? Почему они тоскуют по Сталину и по "порядку", который был при Сталине!

– Тогда, я помню, как первое апреля – удешевления, понижения, понимаешь, цен.

– А щас наоборот – дороже и дороже.

.....

– И порядок был.

– Конечно был. На двадцать минут опоздаешь – судят.

– Кажется, на пятнадцать.

– На двадцать. Моя жена покойная однажды весной через Урал бежала, по льдинам, чтоб на завод успеть. Автобус сломался, и она побежала. Вот! А кто теперяшний победит?

– Да, смешно сказать.

– Вон мастер знакомый говорил, я, говорит, захожу в раздевалку, а там в домино вся бригада зашибает. Я им – а ну идите работать! А они ему – матюгом.

– Работнички. Только пьянствовать и умеют.

– А вот посадили бы всю бригаду, и другие почесались бы.

Читатель "Очереди" узнает, как подъезжают автобусы с какими-то таинственными "товарищами", которые почему-то имеют право покупать без очереди. Он может удостовериться, как относятся люди из "очереди" к животным, к милиции, к советским пропагандистским песням, к приезжим вообще и к представителям других народов в особенности: "Я еще не видел, чтобы грузин в очереди стоял". Он узнает, где стоящие в очереди достали масло, гвоздики, молодую картошку, помидоры. В какое время суток разбавляют водой сметану, как рабо-

тает ближайшая галантерея и ближайшая парикмахерская. Единственное, что ему так и не придется узнать до последней реплики — за чем стоит очередь.

Еще десять лет тому назад, в первом романе Александра Зиновьева "Зияющие высоты", очередь за таинственным товаром под названием "ширли-мырли" играла хотя и не главную, но все же достаточно значительную роль. Кто знает, может быть, в советской литературе последних лет очереди как месту действия суждено иметь такое же значение, какое в течение предыдущих десятилетий имела коммунальная квартира? С той разницей, что коллизии, имевшие место в рассказах Зощенко, романах Ильфа и Петрова, некоторых повестях и пьесах Михаила Булгакова, были безумно смешны. "Очередь" из романа Владимира Сорокина цинична и жестока. Трудно разобраться, обязан ли роман в этом смысле влиянию "черного юмора и абсурда" рассказов Даниила Хармса или просто — жестокости и абсурдности окружающей автора реальности?

ЛЮБИТЕЛЯМ ПОЭЗИИ!

Издательство "Синтаксис" предлагает:

Геннадий АЙГИ. Отмеченная зима — 115 фр.

Вадим КОЗОВОЙ. Прочь от холма — 84 фр.

Алексей ХВОСТЕНКО. Подозритель — 60 фр.

Алексей ХВОСТЕНКО. Поэма

эпиграфов — 60 фр.

Марина ТЕМКИНА. Части часть — 84 фр.

Требуйте во всех русских книжных магазинах!

При заказе в издательстве — скидка 20%

Вадим Крейденков

КРУПНЕЙШАЯ РУССКАЯ АНТОЛОГИЯ

На антологию-эпопею К.К. Кузьминского следовало бы ожидать потока отзывов и обсуждений, ибо это не еще одна-другая книга, а явление в литературе. Тем не менее отзывы малочисленны, оценки невняты, а дискуссий не предвидится. В чем причина? Разве не производит впечатления этот монументальный труд? Разве не вызволены почти из небытия сотни имен и тысячи произведений? Разве не заслуга, само по себе, публикация стихов Стратановского, Еремина, Горбовского, Гаврильчика, Р. Мандельштама, Чейгина, Охупкина, Кривулина и ряда других, без упоминания которых *отныне* нельзя излагать историю русской поэзии? Разве не заслуживают эти четыре фолианта (еще четыре ожидают своего издания) не только рецензий признательности, но и монографии и диссертаций? Разве мемуарный материал о поэтах и их времени такой уж маловажный? Разве не будут писать об "Антологии" будущие учебники русской литературы? Серьезных негативных ответов на эти вопросы не может быть. Причина вялотекущей реакции на опубликование этих четырех томов вся состоит в литературных нравах, к которым, к несчастью, причастен и сам составитель.

Все это так. Но какой уж там высокий стиль по поводу этой гуши мата и прочего "непристой"! Какое, к черту, красноречие по случаю этого капустника, многостраничной стенгазеты, самодеятельности, окололитературных анекдотов, хохмачества и трепотни!

На самом же деле, оба эти крайние подхода верны, ибо они возможны на двух разных *уровнях*. Правы те, кто похвалит, и те, кто возмутится, на своем уровне правы, ибо не знают,

что говорят. В любом случае публикация такой антологии — факт сенсационный.

Давид Дар писал, что он смотрит на это издание как на совершенно новый литературный жанр. Кузьминский теперь называет своей многотомник — коллажем. В чем-то "Антология" подходит на чудовищных размеров альманах: пять тысяч страниц, из которых половина уже вышла из печати. Ю. Милославский в своем отзыве на первый том в журнале "22" назвал труд составителя "сверхчеловеческим". Если в этом слове есть преувеличение, то не сверхпреувеличение. Попробуем подыскать, если угодно, более точный эпитет к работе длиной в двадцать лет и состоящей в интенсивном и бережном собирании не только множества стихотворений, но и множества проявлений современной художественной культуры в условиях подполья и в многолетнем целенаправленном осуществлении замысла. Благодаря этой работе по собиранию, публикации и комментированию впервые стала ясной внутренняя цельность этой культурной эпохи и тот факт, что она имела свое лицо, свой стиль, свое единство.

Кузьминский задумал свою книгу как антологию третьей четверти века. Таковой она и воспринимается. Но составителю приходилось часто открывать хронологические шлагбаумы и в ту и в другую сторону. Естественно было задаться вопросом: неужели в сороковые годы вся поэзия, кроме оставшейся в Союзе писателей, была выкорчевана или задавлена? Почти вся. Поэтому велик и оправдан соблазн включить в многотомник то, что осталось от сороковых годов: Ривина, Кропивницкого, Вольпина, Бахтерева. С другой стороны, говоря о поэтах, родившихся около 1950 г., как не включить их наиболее зрелые вещи, написанные после 1975 г.? И это значит, что в ядре своем многотомник есть антология указанного двадцатипятилетия. Но фактически она же включает хронологическую бахрому — добавочные 25 лет. Если время-ядро показано в подробностях, то время-бахрома представлено, конечно, менее фундаментально. Или, скажем, дано пунктиром, а не сплошь.

К. Кузьминский считает, что он взял за образец антологию Ежова и Шамурина. Действительно, их "Русская поэзия XX века" (М., 1925) самая лучшая и самая полная в своем роде, хотя в ней имеются странные пробелы: нет, например, Крученых, Сельвинского, Заболоцкого, Ивнева, Тэффи. У Кузьминского пробелов почти нет, за исключением вынужденных. Это два-три

поэта, которые по ведомым им причинам пожелали остаться вне, либо неразысканные поэты. Но таковых среди ленинградцев и москвичей практически нет. Как будет представлена провинция — увидим, но ожидаю такого же умного отбора.

У Ежова и Шамурина поэзия представлена ретроспективно и структурно, т.е. имена группируются по школам. Но на этом сходство двух отличных антологий кончается. Прежде всего сами периоды глубоко разные. Серебряный век дал Сологуба, Блока, Анненского, Хлебникова, Мандельштама, Гумилева, Маяковского, Пастернака, Цветаеву, Клюева, Ахматову, Вяч. Иванова, Г. Иванова, Есенина, Ходасевича, Вл. Соловьева, Белого, Кузмина, Северянина, Фофанова, Лохвицкую, Садовского, Городецкого (раннего), Бальмонта, Чурилина. Эти двадцать пять, может быть, самые лучшие.

"Бронзовый век" (железный?), над которым работает Кузьминский, богат, но победнее. Соотношение между названными поколениями — соотношение дедов и внуков. Время отцов оказалось вообще неурожайным, а для поэзии, в частности. Оно явилось (кроме обзриутов) временем Жарова-Светлова-Безыменского. Антология Ежова включает, правда, некоторых из них, но могла бы и исключить без нанесения культурного ущерба.

Ежов и Шамурин, составляя "Русскую поэзию XX века", имели дело с публикациями. "Из поэтов выбраны лишь те, — пишут составители, — которые выпустили *отдельные сборники*". У Кузьминского задача противоположная и, значит, несоизмеримо более трудная. Он имел дело с ненапечатанной поэзией — подпольной, неофициальной, неконформистской, самиздатской, неподцензурной, инакомыслящей, инакопишущей. Из 150 поэтов ничтожное меньшинство имеет свои книги. Но даже в случае публикации книг (Горбовский, например) поэт представлен стихами, которые не могут быть напечатаны в нынешней России.

Кузьминский принялся за дело, будучи уже самым опытным антологистом в своем поколении. В 1962 году он участвовал в составлении "Антологии советской патологии"; в 1973 г. составил два выпуска самиздатского "Живого зеркала"; также принимал участие в составлении сборника ленинградской поэзии "Лепта". Участие в "Аполлоне-77", вышедшем заботами М. Шемякина, для Кузьминского было важной репетицией. Представленные им для "Аполлона" стихи, считаясь с их общим объемом и достоинствами, сами по себе могли бы со-

ставить антологию. Кроме того, его краткие эссе о поэтах в "Аполлоне" явились пробой пера для множества фельетонных и мемуарных эссе в его многотомной "Антологии". В "Аполлоне" проза Кузьминского представлена еще скупой: несколько абзацев о Кривулине, Охупкине, Цветкове, Волохонском и еще "Поэты северной столицы" — любопытная информация об истории публикуемых им текстов. Зато в "Антологии", о которой идет речь, в четырех томах рассеяна целая книга прозы Кузьминского. В одном лишь первом томе содержится пятьдесят очерков да в каждой последующей книге (тома 2Б, 4А, 4Б) еще по несколько десятков. В основном это литературные портреты поэтов и художников. Но есть очерки о собирателях поэзии, музыкантах, фотографах и просто о колоритных индивидуальностях, без которых художественная и общественная жизнь неофициальной Москвы и Ленинграда не полна, немислима, непредставима.

"Аполлон" был экспериментом по изданию произведений подпольного авангарда. Эксперимент во многом удался, и часть этой традиции мы видим теперь в нетрадиционном многотомнике Кузьминского. Как и "Аполлон", Антология есть издание альманашного рода. Как и "Аполлон", Антология Кузьминского включает все искусства. Конечно, это сбор и собор поэзии прежде всего. Но среди стихов представлены: проза, драматургический жанр, живопись, графика, даже скульптура, фотография — художественная, иллюстративная и документальная, искусствovedческие статьи, дневник, письма, литературные анекдоты, пародии, эпиграммы, коллажи, а также документы, воспроизведенные факсимиле. Включены подпольные сборники стихов и целый самиздатный альманах "Май".

Кузьминский не только поэт и оригинальнейший антологист, но к тому же прозаик с определенно своей манерой. Проза поэта держится на трех китах. Во-первых, близкое личное знание литературной жизни Ленинграда — знание рекордное по обилию и подробностям, по числу поэтов и количеству свидетельств. Во-вторых, просторная, хотя и хаотическая эрудиция, позволяющая видеть поэзию 1950-х—1970-х гг. в контексте, в реальных взаимных связях, в процессе, вширь. В-третьих, живая, меркурианская ассоциативность поэтического мышления, где последующая мысль приходит спонтанно, как последующая строка стиха. Это проза более личная, чем интимные заверения

Розанова, хотя и без философской глубины последнего. Но жизненный опыт, достаточный на двух Розановых, и конкретный эстетический вкус, как правило, не дают сфальшивить. По части же вкуса многим будет претить обильное сквернословие. Но рожа русской действительности крива, и зеркалом ее не удивишь. Понравится или нет проза Кузьминского – никто не оспорит ее мемуарной ценности. Стиль Кузьминского – это он сам; никто другой не сможет написать таким же образом.

Кузьминский – неофутурист. Эта принадлежность к существующему в полной расплывчатости течению обязывает его иметь столько всяких “анти”, сколько игл у ежа. Он и анти-ахматовец, и анти-блоковец, он против Г. Иванова в целом и против Охупкина в частности. Все это по-своему правильно: у таких личностей и у таких поэтов мир построен по Эмпедоклу, состоя из отталкиваний и притягиваний. Но к чести Кузьминского-составителя, он благородно щедр. Он, например, отводит 65 (!) страниц Охупкину, поэту, причастному к акмеизму и посему литературному противнику. Точно так же Кузьминский “обходится” с Кривулиным и другими, так как поверх барьеров расхождений во вкусах, ставит на первое место талант поэта, а на второе свой вкус.

В дальнейшем, когда выйдут книги Охупкина, Кривулина, Чейгина, Стратановского, Куприянова, Ширали, можно будет определить, в какой степени их стихи представлены в антологии. Но сейчас, за редким исключением, мы фактически располагаем *только* публикациями Кузьминского. На их основе стоило бы издать более компактную антологию, показывающую каждого поэта в четырех, пяти лучших его стихах.

Теперь, после выхода в свет этих томов, вряд ли кто-нибудь может сказать, что он хорошо знает современную поэзию, если он не знаком с Антологией. Современную русскую поэзию характеризует глубь тьмы и веселость, искание мудрости и ничтожное легкомыслие, осмысление реальности и ее деформация, серьезность, но чаще ирония, разговорный стиль и просторечье и в то же время чистая лирика. Три поколения послевоенной поэзии – большое культурное богатство, порой и духовное богатство, которое теперь ожидает своего осмысления в критике, в исследовании, в оценке.



Б. Гройс

ЖУРНАЛ "МУЛЕТА": НАШИ НОВЫЕ ЯЗЫЧНИКИ

После новых христиан появились теперь у нас и новые язычники. Особенно второй номер "Мулеты" поражает обилием антично-греческих ассоциаций — в первую очередь визуальных: иллюстрации к Бахчаняну, рисунки Купера, фотографии Волхонского и Гробмана. Да и что такое сама коррида, из обихода которой взято название журнала, как не воспоминание о кровавых развлечениях античного Рима?

Но, конечно, все это лишь внешнее обрамление — хотя и весьма красноречиво проповедуемого издателем журнала, художником Толстым (в миру Владимиром Котляровым), "визризма", долженствующего возродить в душе несколько приунывших русских эмигрантов изначальную радость жизни. Проект подобного рода, естественно, возникает — и уже неоднократно возникал также и в русской литературной традиции — вслед за крушением социальных утопий (или даже, скорее усталостью от этих утопий) с присущим им моральным пафосом. Возрождение неоязыческих тем, апелляция к непосредственной радости жизни и к ее непосредственному трагизму характерны также и для западной культуры конца 70-х начала 80-х годов и вызваны теми же причинами: утопизм 60-х годов, их ставка на социальное преобразование общества, их прожектерство, их обличение наличных форм жизни как неистинных, противоморальных и исключающих для человека нормальное существование без их фундаментальной перестройки начал постепенно восприниматься как бессмысленное критиканство, как прикрытие для бессильного брюзжания против жизни как таковой.

Человеческая жизнь коротка, если мерить ее историческими сроками. Если человек для того, чтобы жить в полную силу и радоваться жизни, должен ждать, когда изменятся те или иные общественные условия, будут даны те или иные общественные права, преодолены те или иные социальные и политические несправедливости и т.д., то можно гарантировать, что человек так и помрет, ничего этого не дождавшись. Кроме того, жизнь всегда и во все времена полна несправедливостями — если не теми, так другими — и поэтому, если кто раз встанет в позу морального негодования, то ему уже из нее явно никогда не выбраться. Постоянным обвинением против христианства и вышедшего из него морализма современной европейской культуры, было то, что они отчуждают человека от мира, делают его несчастным в мире. И прежде всего тем, что они игнорируют тело человека — игнорируют смертность человеческого тела, его потребности и ту специфическую изначальную жизненную связь, которая связывает тело человека со всем миром еще до того, как человек пытается установить эту связь на уровне сознания — что ему очевидным образом до конца никогда не удастся. Разумеется, образцом подобной критики является философия Фридриха Ницше. В наше время ницшеанские темы встречаются повсюду. Нашу эпоху объявляют эпохой постмодернизма, под чем имеется в виду, что в наше время наступило разочарование в идее прогресса, в идее самой ориентации на будущее, в стремлении реализовать во времени, в истории свои этические, социальные, эстетические или религиозные идеалы — в стремлении, составлявшем суть европейского модернизма, одержимого идеей исторического авангарда.

Интерес к истории и вера в ее возможности сменяется сейчас прежде всего интересом к природе, но не как к объекту научного изучения или эстетического созерцания, а как ко внутри нас самих действующей витальной силе. Один из ведущих современных французских философов постмодернизма, Жиль Делез, пишет, что мир представляет собой "круговращение еды, крови, мочи, кала и спермы" (по-видимому, имеется в виду приспособленная к современному способу выражаться отсылка к ницшеанскому "дионисийскому началу"), которому надо внутренне отдаться, чтобы обрести свободу от требований истории и социума. Эта декларация как нельзя более точно характеризует умонастроение, господствующее у ведущих

авторов "Мулеты". Бесконечные описания физиологических отклонений и совокуплений, понятых как физиологические отклонения, наполняют, например, пространственный роман К. Кузьминского. Несомненно, автор стремится таким образом создать образ новой идиллии, в которой для человека нет более преград и запретов. Скучная эмигрантская жизнь становится земным раем, сферой бесконечной невинно-эротической игры, счастьем здесь и сейчас — по ту сторону любых социальных условий или моральных императивов. Аналогичные цели ставит себе и проза Э. Лимонова. Лимонов уже в России написал поэму "Золотой век", где представил жизнь свою и своих знакомых как некое парение в идиллически преображенной повседневности. В своей нынешней прозе Лимонов, однако, не столь однозначен: он постоянно играет двумя планами — идиллическим и реально-социальным, нагруженным условностями и моральными требованиями. Романтика повседневности и всяческие "артисты жизни" описываются им достаточно отчужденно, чтобы в итоге получился сатирический эффект: Лимонов и восхищается своими альтер-эго, утопающими в нарциссизме, и в то же время дает читателю почувствовать их артистическое позерство, ничем, по существу, не уступающее позерству морализаторскому.

Ницшеанский пафос ниспровержения христианства направлен, разумеется, только против христианства, понятого как моральная или социальная проповедь. На деле же христианство — религия вечной жизни, обещающая человеку воскресение в теле и освящающая весь мир как творение Божие. В свое время античный мир принял христианство как "благую весть" о примирении с миром: античная философия стремилась, как раз напротив, порвать связи с миром, освободиться от всего телесного. Язычество очень способствует появлению именно того мировосприятия: буддизм — хороший тому пример. Известно, кстати сказать, какое сильное влияние оказал Ницше в этом отношении на русскую философию и литературу конца XIX — начала XX века. Сочинения Вл. Соловьева, Н. Федорова, Л. Шестова, Н. Бердяева, В. Розанова и др. полны филиппиками против морали и морализаторства. Ницше был прочитан ими как христианский философ, освободивший христианство от служения социальным целям, от использования христианства как приставки к политической проповеди, от интерпретации христиан-

ства как социально-исторической программы перестройки общества на "христианских началах", которые на поверку оказывались теми же самыми обычными началами социального господства в новой упаковке. Христианство было прочитано этими философами как достижение гармонии человека с Богом и человека с миром здесь и сейчас — как альтернатива социальной жизни как таковой, а не той или иной социальной системе в пользу другой.

В этой перспективе наивная оппозиция язычества, как радости жизни, против христианства, как критики условий земного существования, оказывается легко преодолимой. Некоторые авторы "Мулеты" пытаются также идти в этом направлении. Так И. Бурихин создает в своих стихах образ освященного христианством, освященного Церковью тела. Таинства христианства для него прежде всего таинства телесной жизни, он постоянно прислушивается к своему телу, к происходящим в нем скрытым процессам и ищет соответствия этим процессам в Писании и в церковной традиции, так что два эти условия, два эти опыта взаимно интерпретируют и раскрывают друг друга. Очевидно стремление понять жизнь художника в христианской перспективе также и у редактора Толстого. Он постоянно возвращается в своих перформансах к теме подражания Христу: Распятие, Несение Креста. Любопытно, что накануне наступающего безумия Ницше подписывал свои письма иногда "Дионис" и иногда "Распятый". Художник предстает у Толстого священной жертвой — разумеется, жертвой силам, чья подлинная природа остается скрытой, хотя и позволяет различным образом себя символизировать.

В "Мулете" печатаются не только художники, писатели и поэты, апеллирующие в своем творчестве к витальным силам, как к альтернативе силам историческим и социальным. Следует сказать, что с самого начала большинство представителей советской "неофициальной" или "второй" культуры с определенной враждебностью относились к различным проектам социального переустройства, борьбе за политические права и т.д., поскольку видели во всем этом продолжение иллюзий, уже разоблачивших один раз свою несостоятельность. Большинство творческих людей этой культуры стремилось не к иллюзорной политической, а к реальной жизненной и творческой альтернативе сложившемуся положению вещей. Т.е. они стремились —

и стремятся — работать в своем искусстве на таком уровне, который отменяет социальные и политические реальности как нерелевантные и соотносит человека напрямую с тем, что неподвластно истории, чем бы это ни было — чистым искусством, поэтическим вдохновением, внутренней структурой языка, смертью, абсурдом, духом и т.д. "Мулета" печатает или хочет печатать этих авторов и в этом ее большая заслуга, поскольку речь идет о мужественных и талантливых и много работающих людях, незаслуженно остающихся малоизвестными.

В то же время, хотя "Мулета" и является по своей природе журналом постмодернистским, т.е. стремящимся работать по ту сторону иллюзий, ее тон продолжает быть во многом наивно "авангардистским", даже футуристическим — прежде всего в комментариях. Внутреннее противоречие здесь налицо. "Мулета" яростно бросается в бой — хотя смысл того, что она говорит, заключается в том, что в бой бросаться не надо. В результате многие ее тексты воспринимаются как пародия на борьбу за права человека — а именно как борьба за право совокупляться со всеми подряд и выражаться нецензурно в общественных местах. Еще того хуже, когда "Мулета" переходит на личности. Ее нападки большей частью грубы по форме и несправедливы по содержанию. Когда футуристы призывали "сбросить Пушкина с парохода современности", то это было забавно и внутренне оправдано, так как предполагалось столкновение двух мифов общественного сознания того времени — Пушкина и парохода. Когда то же самое пытается делать "Мулета", то получается грубо и плоско, потому что у нее нет нового мифа на замену старому, и "пощечина общественному вкусу" превращается в заурядное личное оскорбление.

Впрочем, переходом на личности страдает не только "Мулета", а, как известно, и другие русско-язычные издания за рубежом. Это обстоятельство меня всегда поражало и поражает. Ведь всякий, пишущий за границей по-русски, знает, как это занятие затруднительно, каких оно стоит усилий и как мало удовлетворения приносит: и денег мало, и читателей мало, и критиков мало — всего мало. Все это знают и ценят в себе способность и волю тем не менее продолжать это базрадостное занятие. Почему же тогда не умеют в других этого ценить?

Иногда кажется, что все дело в том, что поле русской культуры представляется столь скудным, что успех другого на-

стораживает: вдруг мне меньше останется. Странное рассуждение. Оно понятно было бы в голове человека с социалистическим пониманием экономической жизни: социалисты действительно обычно представляют себе дело так, что благ — ограниченное количество, и что задача в том, чтобы их равномерно распределить. Западное капиталистическое понимание — совершенно другое. Здесь исходят из того, что каждый личный успех открывает новые возможности и новые рабочие места для всех. Если мой оппонент добился признания, успеха и денег, то я должен этому только радоваться и быть ему за это благодарным, поскольку я, благодаря этому, получаю возможность, как минимум, его публично обругать и превратить этот свой акт — который в противном случае имел бы только частное значение — в факт культуры. И если я удачно выступлю против моего удачливого оппонента, то и мне тогда предоставится возможность быть с интересом выслушанным, поскольку всем интересно выслушать что-нибудь критическое об известном человеке. Таков механизм культурного производства.

Этот механизм является, однако, только внешним выражением более глубокого уровня, на котором порождается культурный дискурс: всякое публично сказанное слово есть не только слово самоутверждения или самозащиты, но и акт отдания себя во власть другим, предоставление им за твой счет проявить и выразить себя. Во всяком творчестве присутствует фундаментальное бескорыстие, жертва. При этом совершенно безразлично, что именно человек пишет, каких взглядов он придерживается и т.д.: если какое-либо слово сказано, какое-либо мнение произнесено, то механизм культуры сразу же начинает работать и предоставляет возможность артикулировать любое другое мнение, сказать любое другое слово. Если же царит молчание, или если говорится мало и еле слышно, то артикуляционные возможности культуры в целом падают и каждый мало что может в ней сказать, будь он хоть семи пядей во лбу. Этот механизм культуры был очень хорошо описан Бахтиным — как раз, я думаю, потому, что он начал в его время постепенно останавливаться

Всякий пишущий знает о своей беззащитности, о своей открытости и надеется, что другие будут благодарны ему за это и не воспользуются предоставленным им преимуществом во зло. Если пишущий разочаровывается в этом, то он становит-

Эмиль Коган

КОЛЕСА И ТОРМОЗА ИСТОРИИ.

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство
И дышит почва...*

Пастернак.

После двенадцатилетнего перерыва пришло в движение "Красное колесо". Со скоростью узел в год появляются на свет тысячестраничные тома. И это значит, что самый мощный в мире литературно-исторический компьютер АИС — Александр Исаевич Солженицын — пребывает в зените творческой продуктивности.

Как и первый узел, "Октябрь" распадается на военные и мирные главы. С ситуацией на фронте нас знакомит все тот же неутомимый полковник Воротынцеv. И его диагноз все так же безнадежно суров. В то время как немцы наступают "одним артиллерийским огнем, не пуская в дело пехотные массы", русское командование посылает свои войска в любую мясорубку. И все наступления терпят фиаско, потому что продиктованы не внутренним расчетом и стратегически оправданной целью, но желанием помочь уставшим союзникам, "снять давление с итальянцев, с Вердена". В окопах 12-миллионной армии уже сидят "плечом к плечу", а волны новых ополчений продолжают загружать траншеи, облегчая задачу немецким пушкам и газам. Бездарные полководцы проматывают частные успехи и усилия толковых и умных офицеров, таких, как сам Воротынцеv.

Просидев два года на передовой и уложив в землю не

* Сокращенный вариант этой статьи был опубликован в «Le Monde» от 21 июня 1985 г.

один состав своего полка, Воротынцев решает взять отпуск и ринуться в столицу в поисках спасительного решения...

Военный обозреватель уступает место политическому. И мы узнаем от него, что положение в тылу еще хуже, чем на фронте. В городах забастовки, манифестации, очереди. Они переполнены миллионами беженцев, поскольку правительство, вдохновляясь примером 1812 г., устраивает исход населения с оставляемых врагу территорий.

Каждую неделю царь по наущению царицы и Распутина меняет и назначает "ничтожных министров". А весь запад страны отдан под контроль военной администрации. Генералы и прапорщики управляют четвертью империи, дезорганизуя транспорт и продовольственное снабжение.

В подражание Германии, ограниченной в аграрных ресурсах, правительство ввело обязательные хлебные поставки и смяло свободную торговлю, запретив вывозить зерно из губерний. Такие меры "военного социализма" вызывали отчаянную дороговизну, и для ее обуздания были установлены "твердые цены". И вот в "расцветающей, обильной, великой стране" исчез хлеб и овес, грозя парализовать кавалерию и артиллерию, бывшую целиком на конной тяге. Возмущение перекинулось из города в деревню, истерзанную ненужными наборами, которые царь ухитрился объявлять как раз перед уборкой урожая.

По многолюдным очередям, как и по окопам, ползут, словно газы, деморализующие слухи о всеильном Распутине и "царице-шпионке".

На берегах Невы Воротынцев открывает *второй фронт*: "смертельную рознь власти с обществом", борьбу демократической России с самодержавием. В обход разлаженных государственных механизмов по всей стране хозяйничают Земский и Городской Союзы, всякого рода общественные комитеты, и среди них "военно-промышленный", взявший на себя снабжение армии. Дума требует ответственного перед нею правительства: "Дайте нам управлять страной, иначе она погибнет!"

Предупредим сразу же. Воротынцева совсем не прельщает подобная перспектива: переход власти от абсолютизма к обществу, и тем более в военное время. Не в восторге он и от политических партий, и менее всего от кадетов — "сборища министерiableных оппортунистов", демагогов и безответственных критиканов. Мешая с грязью правительство, депутаты разру-

шают остатки государственного авторитета. А у Воротынцева есть все основания полагать, что министры Думы были бы ничуть не лучше царских. Недаром говорят в казармах: "Нынешние министры хоть дерьмо, так служить умеют, приучены. А эти думские — только болтать. Поставьте завтра их Россию вести — они из клозета не будут вылезать". Или еще: "Страна состоит из мужиков, а Дума забита столичными адвокатами".

Не по душе Воротынцеву и "военно-промышленный комитет", лобби пушечной индустрии, жадной до "многомиллионных военных заказов". Уполномоченные разных общественных организаций ("почти поголовно левые и много евреев") требуют войны до победного конца, мечтают о Босфоре и Константинополе, а сами отлынивают от воинской повинности и получают баснословные оклады.

Историки скажут, заслуживает ли русский политический класс такой уничижительной оценки или же здесь виноваты антидемократические убеждения романиста и печальный опыт Февральской республики. Как бы то ни было, побежденных судят, и им не приходится ждать милосердия ни от автора, ни от его полномочного представителя в эпопее.

Отметим, что в 1971 г., в первом варианте "Августа", "ясноокий полковник" еще с надеждой взирал на Думу. Она, по его словам, требовала увеличения кредитов на артиллерию. В новом издании эта счастливая инициатива приписана Столыпину. И вообще за минувшие годы наш герой изрядно поправел. Раньше он был аполитичным военным специалистом, теперь его всюду принимают за монархиста. Он уверен, что "делать историю может... началоспособное меньшинство", а для общества — "смирение полезней".

Воротынцев ищет встречи с Гучковым, лидером консервативной монархической партии "октябристов". И тот без обиняков предлагает полковнику вступить в заговор: "Дворцовый переворот — единственное спасение России". И нужно спешить, настаивает Гучков, "чтобы все совершить исключительно русскими руками. Обойтись не только без плебса, но и без еврейства. Тогда и развитие страны будет русское".

Было бы, конечно, неверно сводить все содержание узла к одной, хотя и центральной фигуре Воротынцева. Эпопея замыслена как гигантский *полифонический* роман. Мы услышим

в нем голоса крестьян, депутатов, царей, рабочих, казаков, большевиков, генералов... Мы увидим в нем газетную рекламу, кинематографические блицы, набранные петитом объемные исторические справки и протоколы думских и министерских заседаний, путеводитель московских и питерских улиц, инвентарную ведомость дореволюционного сельмага...

И здесь-то подспела пора сформулировать наш первый упрек. Ибо интеграция этих разнородных элементов потому и наводит на мысль о компьютере, что она не во всем достигает той безусловной органичности, которая и делает роман романом. Бесконечные сюжетные рукава не всегда сливаются в единое русло. А документальные вставки, ничего не добавляя к сущности текущего момента, выявленной в параллельном художественном тексте, лишь тормозят поступательное движение эпоса.

Не повезло и периферийным героям. Они настолько иллюстративны и условны, что мы не узнаем их при следующей встрече через каких-нибудь сто пятьдесят страниц. Пороку нам кажется, будто все эти крестьяне только для того и понадобились режиссеру, чтобы показать, как богато и привольно жилось народу до революции и как негативно он относился к демократическим институтам: "Дума должна царю помогать. А царь жизнь устраивает"; "От такой Думы мы, мужики, правды не дождемся" и т. д.

Много в романе групповых портретов. Но их подлинность ослаблена идеологической ретушью. С крестьянских лиц, милых писательскому сердцу, не сходит благостная мина. Зато у рабочих, оторванных от почвы и ставших почвой для большевизма, "не шибко лица развиты, да, помертвей, поодинаковой крестьянских". А статисты из демократической интеллигенции и вовсе награждаются рожками. Политизированные до мозга костей, они высокомерно поучают или брызжут слюной: "Правительство азиатского деспотизма, каннибальского кровожадия!"

И это про вялых царских министров! И это не на митинге, а в мирной домашней обстановке, на квартире депутата Шингарева! Залетевшему сюда Воротынцеву тоскливо и зябко в кадетском окружении. Герой и толпа разделены идеологической пропастью, но еще больше — несовместимостью художественных тканей. Персонажи, занятые в массовых съемках, словно выскочили из "Окон Роста". Такой социальный фон дестабилизирует образы солистов, выполненные в спокойной, реалистической манере.

Посетуем и на то, что в индивидуальные портреты и жизнеописания внесено немало типовых деталей в горичного, книжного происхождения. Скажем, Шляпников был сначала старовером, "но гонения отменили, пострадать за веру стало невозможно" и "Александр пошел в социал-демократию". О том, что партия и секта — близнецы-братья, написана целая научная библиотека. Но по ней, переходом из молельни в ячейку до сих пор руководило подсознание. В цитированных строчках безотчетный порыв представлен сознательным мотивом. И получается, будто Шляпников удручен, что староверам уже не рвут ноздрей и не вздергивают более на дыбу.

К тому же, он ошибается партией. Эпопея вышучивает "героизм" большевиков и возмущается их безнаказанностью при царе. Так что любитель страданий Шляпников не рискует ничем, кроме вывихнутых мозгов, что для него не мученье, но отрада... Не покладая рук и не считаясь с ГОСТом, писатель создает новую историческую атмосферу. И едва мы успеваем к ней привыкнуть, как в повествование вваливаются без стука прежние книжные стереотипы...

Ни в одной другой книге Солженицина нет такого обилия любви: дворянской, крестьянской, романтической, эротической и даже садомазохистской с кучей ритуальных подробностей. К несчастью, во многих своих разновидностях любовь не имеет иного назначения, как сдобрить густой документальный петит и послужить увертюрой или антрактом к неиссякаемым "историческим разговорам".

К примеру, в перерывах между объятиями профессор Андозерская, "самая умная женщина Петербурга" (и дополним, одна из самых прелестных) убеждает Воротынцева в преимуществах монархии перед республикой.

"Поднявшись на подушке, избочившись и строго, не полюбовнички", она растолковывает ему свое политическое credo. Монархии незачем угождать "избирательному большинству, серому и посредственному", добиваться призрачного равновесия между классовыми и корпоративными эгоизмами. Не ограниченная во времени, она стремится ко всеобщему благу, духовной и социальной гармонии... Так говорила Андозерская, развивая аргументы, хорошо известные читателю по статьям Солженицина в защиту христианского авторитаризма.

Вернемся, однако, к эпицентру событий. Что же ответил

Воротынцев на предложение Гучкова, ради которого он, как мы поняли, и приехал с фронта? А то, что обстоятельства не позволяют ему присутствовать на собрании заговорщиков, поскольку вечерним же поездом он отбывает в Москву... на день рождения жены.

Гучков, разумеется, не так уж и прост, чтобы объяснять отказ полковника одним супружеским долгом. Но он ничего не знает о влиянии на него любовницы-монархистки. А ее, конечно, не могла увлечь идея "дворцового переворота". Андозерская знала, как это опасно поднимать руку на символ, укорененный в народном сознании. Подмененный царь не получит народной легитимации, режим рухнет, и вместе с ним — Россия.

Через несколько дней Воротынцева снова позвали в заговор, на этот раз в пользу нынешнего царя. Генерал Нечволодов, душа монархического подполья, изложил полковнику программу, и она показалась ему "естественной": "Думу распустить манифестом — и бессрочно", ввести осадное положение, заткнуть глотку "разрушительной печати", собрать правительство "из преданных трону" людей...

Увы, Воротынцев слишком презирал "безвольного, безъязыкого, бездейственного царя" и он ответил погрустневшему Нечволодову: "Как хотите, Алексан Дмитрич, но вокруг одного символа я объединяться не могу. Должна быть и голова достойная".

Перечеркнув для себя перспективу либерально-демократического развития, Воротынцев мечется, как между любовницей и супругой, между различными вариантами авторитаризма с человеческим лицом, чтобы в конечном счете внять благоразумным советам друзей: "перетерпеть" и "переждать". "Не надо взбрыкивать, не надо из упряжки выбиваться... — убеждал его генерал Свечин. — А где поставлен — там и тяни. И так идет история".

По инерции, по старой памяти, сохранившейся еще от "Августа", Свечин видит в Воротынцеве *бунтовщика*, а читатель отмечает колебания и нерешительность. И, кажется, не он один.

"— Это ужасно! — вскипает под простыней Андозерская. — Офицер — с таким военным опытом! С такой твердой рукой! С таким общественным горением... И в какое грозное время! А — потерял перспективу, волю... У тебя от женской близости больше энтузиазма, чем от твоей ясной задачи!"

— Укоряешь? — завыл-засмеялся он — и ткнулся головой, лицом, бородой в ее лоно”.

Порадуемся за полковника, начинающего отходить в столице от окопной жизни, но в отличие от него не позволим себе отмахнуться от Ольдиных слов, обратить в шутку ее нелицеприятное суждение. Роман пестрит призывами Воротынцева к действию и экстренным мерам, переполнен его тирадами типа “Да неужели же мы, такие решительные, умные, энергичные люди — не умеем ничего придумать? не сможем спасти дела?”, а между тем, так же как и в “Августе”, играющий мускулами Воротынцев выглядит бессильным свидетелем событий, киснувшим в резерве бездарной монархии, “лишним человеком” исторической модели романиста.

Место спасителя в ней предназначено для Столыпина. И с тех пор как кумир полковника пал от выстрела *еврейского* террориста, возвестившего начало антирусской революции, это место по-прежнему вакантно, и никто не смеет на него претендовать. “Над всеми путями нависал убитый, остановленный Столыпин”. Нависая над героями романа, тень *великого* премьер-министра леденит их решимость и волю. Но представляя Столыпина этаким Гулливером в стране лилипутов, автор разрушает жизненные пропорции романа, намертво блокирует его драматический механизм. Такой разорительной ценой утоляется, очевидно, потребность в провиденциальном лице, строителе провиденциального миропорядка.

На словах Солженицын — сторонник активного участия в историческом процессе, и его философия отвергает марксистский детерминизм и неизбежность. И тем не менее грядущая революция надвигается на страну как бешеный, неуправляемый поезд. Его приближение чувствуют все, кроме, пожалуй, Ленина и большевиков. Но смеясь над вождем, проспавшим начало революции, к которой он готовился всю жизнь, автор, по сути, утверждает ее закономерный и неизбежный характер, а это обратное тому, что он намеривался нам доказать.

Из всех политических сил, выведенных им на историческую арену, лишь русские демократы во главе с кадетами пытаются преградить дорогу революции. Они пользуются думской трибуной как клапаном, предохраняющим страну от взрыва. Автор же обвиняет их в том, что они наклепали революцию, что своими постоянными предостережениями узаконили ее в

сознании масс. Как будто нарисованная им апокалиптическая картина всеобщего развала и разложения империи — недостаточное основание для народного возмущения!

Солженицын ставит депутатам в вину их постоянную obstruction и, комментируя выступление Николая в Думе, вздыхает, что вот-де упущен последний спасительный шанс сплотиться общественности вокруг монарха и тем самым предупредить катастрофу. Автор словно забывает, что первые десять месяцев войны Дума, согласно его же хронике, безоговорочно поддерживала правительство, пока страна не очутилась на краю пропасти. А потом, если царь и депутаты такие никчемные люди, какими он их изобразил, то чего же стоит их священный союз, с каких это пор множество нулей давали в сумме положительный результат? И наконец, что бы тогда оставалось делать решительным полковникам и генералам, у которых в романе моральная монополия на вмешательство в историю?

Нечего и говорить, досье "Октября" ломится от непослушных, своенравных фактов. И когда они не ссорятся между собой, то опрокидывают концепции и диатрибы романиста.

"Безвольный" якобы флюгер-царь упорствует до последнего в своих ошибках и успешно отражает давление министров, Думы и всей страны. О таких людях говорят: упрямый как осел или твердый как скала — в зависимости от социального ранга.

Но солженицынский царь противоречит не только авторской характеристике. Еще больше он расходится с мемуарной литературой. А из нее явствует, что Николай II отнюдь не был любезным идиотом, скучающим на докладах и отводящим душу на парадах. Напротив, царь покорял собеседников живым интересом к их мнению, знанием государственных дел и законодательных тонкостей. Его заблуждения и печальная участь имеют под собой политические корни. Романов не желал ничего уступать из своих самодержавных прерогатив и управлял страной по семейным рецептам XIX века без твердого курса и четкой программы, с помощью министров, исполнявших обязанности директора департамента¹. Такая власть, встречая военно-экономические неудачи, могла держаться только на полиции. Но царь как раз и не питал чрезмерного пристрастия к репрессивным процедурам, считая свой режим справедливым и отвечающим духу России.

Поэтому, невзирая на требования окружения, он наотрез отказался размещать в столице гвардейские части, в чем его и упрекает Солженицын, умалчивая, впрочем, о причинах упорства. А подобные акции, полагает один из свидетелей-историков, "затрагивали понятия царя об офицерской чести"²: армия не должна делать работу полиции. Короче говоря, реальный царь не тянул на роль христианского автократа с его военно-полевым правосудием по-стольпински.

Здесь не место и не время заниматься исторической сверкой, наша задача — литературно-критическая. И это свидетельское показание мы привели с единственной целью: продемонстрировать содержащуюся в нем логику, которой не хватает романическому образу. Его не назовешь психологическим ансамблем. Царь Солженицына — нагромождение нелепостей, колебаний и вечных "нет" на все дельные предложения.

Аmplифицирует писатель и влияние на Романова царицы Александры и Распутина. Если верить серьезным историческим источникам, оно существовало более всего в распаленном общественном воображении эпохи³.

Почему же, покровительствуя героям-монархистам, Солженицын развенчивает, растаптывает царя? На сей счет напрашиваются два объяснения. Во-первых, за отсутствием убедительных примеров продуктивного исторического поведения, романист по крайней мере хочет показать, как "многое в великой истории народов зависит от ничтожных людей и ничтожных событий", и этим способом (*a contrario*) остаться в рамках активной историографии, выскобленной его речами от ржавчины детерминизма. Во-вторых, бывший советский писатель Солженицын умеет описывать лишь такую власть, которая не поддается терапевтическому воздействию и, как я уже когда-то писал, "созрела для хирургического ножа революции"⁴. Автор "Архипелага", вероятно, способен воссоздать лишь такую общественную конструкцию, что выходит фасадом на площадь Восстания.

А это умение совсем не легко согласовать с охранительной философией, с глаголами без-действия, вроде *смириться*, *перетерпеть*, *задремать*, *переждать*, которыми сыпят как из рога изобилия морально-политические авторитеты романа. Эту революционную потребность чертовски трудно увязать с программными цитатами, наподобие следующей: "Смысл нашей жизни — творить не свою волю, но уяснять себе смысл миродержавного начала".

Если, разумеется, перед нами и в самом деле противоречие. Потому что, вчитываясь в вещую сентенцию, невольно спрашиваешь, а вдруг она — всего лишь маскарад, фальшивая ряса, скрывающая нелегальное возвращение к жизни трижды изгнанной и трижды проклятой *объективной, осознанной необходимости* из комсомольской юности Нобелевского лауреата?

И если это так, то мы, наверное, будем в состоянии выявить подспудный код романа, извлечь на поверхность "постоянную память" его компьютера. И нас тогда осенит догадка, что стихийная Февральская революция была закономерной ступенью Промысла-Прогресса и было бы глупо и бесполезно оказывать ей серьезное сопротивление (поэтому-то Воротынцев и прочие генералы сопротивляются только для вида).

И нам тогда станет ясно, что большевики прекрасно усвоили смысл миродержавного начала, подобрав свалившуюся им под ноги власть, о чем они, кстати, и твердят до сих пор.

Ведь в Ленинской революции, как намекает Солженицын и другие оракулы вечной России, таится некий высший знак. И выпавшие *нам* египетские казни послужили, должно быть, какой-то цели. И вот теперь, когда Западная Европа задыхается в материальном, демократическом чаду, Восточная — не случайно вступает на светлый путь духовного возрождения, на путь сплошной евангелизации, проложенный "объективно" советскими танками. И мандат бегемотоподобного Парвуса — дьявола, банкира и марксиста, поклявшегося погубить Россию за унижения евреев, — приближается нынче к долгожданному концу...

Консервативная утопия Солженицына восходит, несомненно, на марксистских дрожжах. Но они, к сожалению, не поднимают романического теста, замешанного на материалах иной жизни, иного опыта, иной эпохи, в которую человек еще оставался хозяином своей и общей судьбы, и будущее было в известной мере итогом открытой и беспощадной борьбы между свободой и рабством идеологий.

Главные протагонисты узла — левые и правые. Сам Солженицын до небес превозносит *центр* и дает понять, что это и есть его политическая и писательская позиция, в равном и мудром отдалении от крайностей. Однако обязанности арбитра заставляют его мириться с несправедливостью. А восстановить справедливость для него означает восстановить репутацию пра-

вых, избавить последних от их исторической закомплексованности. Автор удивляется, что слово *правый* "сделалось бранью", что "патенты на честность выдают левые". Ведь это же все равно, что глядеть на мир левым глазом, что "покупать перчатки только левые"!

И в демарше писателя есть, вероятно, свой резон. Беда лишь в том, что его "правые" — скорее всего крайние консерваторы, ультрареакционеры, такие, как, например, генерал Нечволодов, что "гордится быть причисленным к черной сотне". А "левые" — читай, все остальные. Сюда, между прочим, попадают и кадеты, которых учебники истории относят к либеральному центру. И таким образом, дуэль в "Октябре" происходит не между левыми и правыми, как наивно или лукаво представляет автор, а фактически — между умеренными и крайними, между "ультра" и демократами.

"Правые" в романе — усталые рыцари, замордованные "левым террором", и за редким исключением — компетентные, умные, простые и милые люди (почти как в песне: "Все они красавцы, все они таланты, все они поэты").

Другое дело "левые". В своем подавляющем большинстве — это вздорные, самонадеянные и мелкие личности, наделенные нехорошими побуждениями и тиками. Коли это депутат, то вот он к трибуне "семенит, неряшлив, не молод, а как подвижен?". В ходе речи он "картинно откидывает изящную руку" и размахивает "змеиной головой". Понятно, что само выступление уже имеет мало значения.

Кадетские дамы втайне радуются неприятностям страны, исходя из принципа "чем хуже, тем лучше", которым в "Августе" бравировали большевики. И вообще, каких только ужасов не услышишь в романе об этой публике! "В больнице левые врачи лечили одних революционеров и солдат. А из народа, кто крестится, того не брали"?!

И все что позволено Юпитеру в золотых погонах, не разрешается "левой саранче". Социал-демократ Чхеидзе требует в Думе прекращения войны — так это "порхающая легкость мелкой фракции". Воротынцев мечтает о сепаратном мире — так то боль за судьбу отечества.

Можно сказать, что при всем богатстве и разнообразии голосов *полифонический* роман Солженицына воспринимается единообразным грегорианским пением. Оно и становится цен-

тральной партией романа. Другого *центра* мы просто не слышим. Другие голоса арбитр забивает иронией и сарказмом. И вливает свой собственный в хор единомышленников.

И мы не слишком изумляемся под занавес, обнаружив основные мысли писателя, его акценты, филиппики и суждения, сконцентрированными словно резюме урока в парламентской речи Маркова-2, главы "Союза русского народа".

О чем же поют патриотические басы? Они оплакивают гибель и разорение крестьянства, последнего хранителя традиционной морали. Жалуются на роскошь и бесстыдство плутократов, разбогатевших на военных поставках. Сегуют на "русоненавистнические" настроения общественности. На *еврейскую* печать, *еврейский* международный капитал, на проникающих всюду масонов...

Война еще не окончена, но ущемленный национализм уже ищет пособников поражения. Среди них "Лига образования", то есть школьные учителя, которые "ненавидят все русское, все православное, все уходящее вглубь веков".

Союзники, что вовлекли Россию в "чужую" для нее войну (а какая, собственно, страна считала эту войну "своей"?) и держатся на дешевой и обильной русской крови. Румыны-"мамалыжники", чью армию Воротынцев рисует ордой унтерменшев. Ненадежные национальные меньшинства империи.

Особенно раздражает автора выступающий в Думе Чхеидзе своим "гортанным клеткотом", "неясной дикцией", которую битый час вынуждены выслушивать русские депутаты. (Бедный Чхеидзе, наверное, предпочел бы говорить по-грузински, и такая возможность ему была дана в парламенте независимой Грузии. Увы, ненадолго...)

Но более всего достается евреям. Мы уже как-то свыкли с тем, что в литературе конца нашего века антисемитские высказывания сопровождают отрицательных героев. Роман-новатор порывает с этим обветшалым правилом. Здесь отрицательные кадеты возмущаются погромами и требуют "еврейского равноправия", за что подвергаются бесконечным издевкам автора. Зато положительные заговорщики не перестают клеймить *еврейское засилье*.

В "Августе" имелся для равновесия хотя бы один *полезный еврей*, российский патриот инженер Архангородский, но он бесследно исчез в "Октябре". В нем нет ни одного семитско-

го лица, на котором можно было бы отдохнуть взглядом и не испытывать потребности плюнуть с досады. Еще хорошо, что за эту нацию вступается храбрый полковник Воротынцев: "Я — решительно никогда не соглашусь отдать Россию евреям под снисходительное руководство, даже только интеллектуальное. Но я никакого зла против них не имею и никакого желания их притеснять".

Спасибо и на том, хотя и не совсем понятно, как он собирается препятствовать "интеллектуальному руководству" евреев. Ввести процентную норму в вузы? Так сочтут, пожалуй, за притеснение?..

Драматическим рычагом в инертном и рыхлом "Октябре", помимо любовных коллизий и мелодрам, служит "левый террор". Андозерская лишь на подушке решает высказать свои сокровенные убеждения. Воротынцев боится перекреститься на улице при виде церкви. Большевики терроризируют меньшевиков. Меньшевики и эсеры — кадетов. Кадеты "окадечивают" националистов и т. д.

Историки снова придут нам на помощь и разъяснят, так ли уж свирепствовал "левый террор" в годы первой мировой войны или Солженицын приписал им те впечатления, которые он испытал, оказавшись на Западе десять лет назад.

Но крутится колесо истории. И на смену "левому" вырисовывается на горизонте "правый террор", такой же фанатичный, узкий, глухой...

Вертится "Красное колесо". И сколько лет оно еще будет крутиться, прежде чем мы соберемся с духом и выскажем все, что думаем об этой книге?

Примечания:

1. См.: M. de Enden. *Raspoutine et le Crépuscule de la monarchie en Russie*. Paris, Fayard, 1976.
2. А. Столыпин. Неосуществленные преобразования в период Думской монархии. — *Посев*, 1984, № 12, с. 52.
3. M. de Enden. *Op. cit.*
4. Э. Коган. *Соляной столп*. Париж, 1982, с. 205.

Юрий ГЛАЗОВ

АНАТОЛИЙ ЭММАНУИЛОВИЧ КРАСНОВ-ЛЕВИТИН (К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Кажется даже странным, что было время, когда я не знал Анатолия Эммануиловича и даже не ведал о его существовании. Странно потому, что с середины шестидесятых годов он — часть моей жизни, моего видения мира. Иногда мне чудится, что он учил меня литературе в одной из школ Марьиной Рощи. До двадцати лет с лишним я жил там по соседству. Общих наших знакомых и друзей не перечесть. В начале шестидесятых годов о нем мне много рассказывал наш общий друг — московский священник. Любовное отношение к Анатолию Эммануиловичу было тронуту иронией. Предостерегал, что лучше ничего не рассказывать Анатолию Эммануиловичу такого, чего бы не хотел делать достоянием Москвы. Другой наш общий друг и тоже священник говорил об А.Э. с неизменным восхищением. В то же время с запальчивостью рассказывал, как однажды, А.Э. обрушился на него и его жену с бранью за то, что те осмелились сказать несколько равнодушных слов в адрес депортированных из Крыма татар. Та же попадья, миловидная молодая женщина, чуть ли не со слезами рассказывала, как она однажды подавала на стол, за которым сидел приодетый А.Э. и как он, размахивая руками во время очередного своего рассуждения, задел тарелку с борщом в ее руках и все содержимое тарелки вылилось на новый и, конечно, единственный костюм их гостя. Борщ был прямо с раскаленной плиты, и обожженный, расстроенный за свою обнову А.Э. вскричал в сердцах: "Безобразие, даже тарелку с супом не могут подать на стол, как следует!"

Пути наши сошлись в бурном 1968 году. В то время А.Э. находился в более привлекательной ситуации, чем я. Его уже неоткуда было гнать. Разве что сажать в тюрьму. Но этого он уже не боялся. Уволенный отовсюду, он питался как птица небесная. Об одежде, впрочем, тоже не шибко заботился, памятуя евангельские слова о цветах полевых.

Поздней весной 1968 года я повстречал А.Э. и отца Сергия Желудкова в комнате Павла Литвинова на улице Алексея Толстого, в один из четвергов. В тот день там было полным-полно народу. За квартирой, разумеется, следили и, конечно, подслушивали. Даже там, как всегда, отец Сергей продолжал спорить с А.Э., и на невозмутимом лице последнего нельзя было заметить ни малейшего признака тревоги или дурного предчувствия. "Церковный писатель", как он именовал себя в стране атеистической диктатуры, вел оживленную светскую беседу и уже тогда поразил меня своей стремительной речью. Он знал об этой своей черте и добавлял, что даже кагебист, вызывая его к себе в кабинет, просил говорить медленнее, иначе, мол, он не мог уследить за потоком мыслей своего подопечного. Вскоре после советского вторжения в Чехословакию А.Э. приехал ко мне домой: в тот раз он привез свои "Строматы" и без обиняков, во время нашего разговора, выразил убеждение, что в России без революции никак не обойтись.

Месяца два спустя А.Э. вместе с отцом Сергием навестили меня в академической больнице на улице Ляпунова. Мой близкий друг слезно просил обоих теологов во время посещения воздержаться от употребления сугубо религиозной лексики, ибо ко мне в крохотную палату только что ввезли другого больного, по всей видимости партийца с большим стажем, от которого выли все соседние палаты, где он уже перебивал до тех пор. Я же только-только начал поправляться от длительной и тяжелой болезни. В последовавшей беседе с А.Э. и отцом Сергием, к которой очень внимательно прислушивался мой сосед по палате, каждым вторым словом было "Слава тебе, Боже, начали поправляться", "отец Глеб и отец Николай просили передать Вам их благословение", "причастились Святых Даров на Рождество Христово". В продолжение нашего разговора мой партийный сосед поминутно вздрагивал и все пытался исподволь разглядеть лица столь необычных для закрытой больницы посетителей. Нужно сказать, что после этой беседы мой сосед

проникся ко мне полным доверием, и на протяжении нескольких вечеров я распевал ему тогда еще достаточно новые песни Галича.

Несколько дней я провел у А.Э. в гостях в Люцерне. Дни эти остались в моей памяти праздником. Не перевелись еще на Руси люди с благородными манерами, с учтивым отношением к гостю. Весной этого года пригласил я его к нам в Новую Шотландию прочитать ряд лекций о положении Русской Церкви и демократическом движении в России. Повез его в Аннаполийскую долину к своим друзьям, фермерам и рыбакам. Просил его на одной-единственной лекции среди фермеров воздержаться от разговоров относительно его социалистических и революционных воззрений. Я имел основания думать, что моему другу, субсидировавшему поездку Левитина из Европы, может оказаться не очень-то приятно слышать все эти разговоры. Началась лекция. Стою рядом, перевожу. С первых же слов заявляет о своей приверженности социализму и новой революции в России. На другой лекции об Андрее Дмитриевиче Сахарове в моем университете было несколько сот профессоров и студентов. А.Э. обещал, что комар носу не подточит — все будет абсолютно корректно. В зале сидело несколько проалбанских коммунистов, которые пытались сорвать беседу методом обструкции и болтовни о рабочем классе и диктатуре пролетариата. В те несколько минут, когда коммунист разразился своей галиматией, а я даже не мог сразу сообразить, как быстро перевести суть его рассуждения, которое вообще-то даже не было вопросом, разгоряченный выступлением и взбешенный обструкцией А.Э. вдруг с трибуны покрыл коммуниста трехэтажным русским матом, который я еще меньше того мог перевести на английский. Самое же удивительное было то, что коммунист тотчас же сел на свое место и уже более не осмеливался ничего говорить. Аудитория рукоплескала Анатолию Эммануиловичу и устроила овацию. Надо сказать, что и фермеры с рыбаками в Аннаполийской долине влюбились в А.Э. со всеми его рассуждениями о социализме и необходимости революции.

Чем больше я узнавал Анатолия Эммануиловича, тем более росло мое уважение к нему. Его преданность России — безгранична. Любовь к родной литературе и поэзии трогательна до предела. Человеку, оговорившему Льва Толстого и его вегетарианские привычки, он заочно хотел дать по морде. Память его,

хотя и не вовсе безупречная, поражает своей обширностью. Любовь к людям, даже и к врагам своим, заставляет невольно задуматься. Преданность друзьям — на одном уровне с самопожертвованием. Трезвость оценок во многом поразительна. Преданность идеям православия и христианства менее всего связана со славянофильством или с убежденностью в особой религиозности русского народа. Социализм его — вовсе не поза и не игра в свободомыслие. Его защита революционных демократов, начиная с Белинского и кончая Герценом и другими, связана прежде всего с умосердечными движениями. Менее всего он склонен делить людей по принципу верующие-неверующие. Он может быть резок, бранчлив, по его собственным рассказам, даже драчлив, но никогда не отходит от того, что называется благородством поведения. В нем не проглядывает ни малейшего намерения льстить западным людям, ни лицепрятия. К умершим он относится с особым чувством. Каждый день он поминает какое-то громадное число прошедших через его жизнь людей. В его фигуре, с отросшим брюшком, в его смуглом, закрытом большими роговыми очками лице есть что-то недосказанное и очень напоминающее Пьера Безухова. Садясь за стол и увлекаясь разговором, он явно нуждается в няньке, которая бы нацепила ему салфетку, дабы он не запачкал себе костюм, рубашку и галстук. Но не полюбить этого человека невозможно. Он состоит из любви и создан для любви, к людям, интеллигентам, к милым и умным женщинам. Он полон любви к природе, к красоте.

Кто же он и каковы наиболее важные аспекты его мировоззрения и творчества?

Анатолий Эммануилович Левитин родился 21 сентября 1915 года в Баку. Его отец, Эммануил Ильич, происходил из обеспеченной еврейской семьи. Из прагматических соображений принял православие и, закончив юридический факультет Киевского Университета, принял назначение в Баку на пост мирового судьи. Там он познакомился с Надеждой Викторовной Мартыновской, из рода украинских священников, и женился на ней. С началом февральской революции жизнь молодой семьи подверглась катастрофическим переменам. С разворачиванием дальнейших событий отец потерял службу, несколько раз находился на волоске от смерти, но по прошествии нескольких лет ему удалось устроиться на советскую службу уже в Петрограде.

Отец кутил и повесничал. Мать, ставшая профессиональной актрисой, оставила семью и ушла к любимому человеку. С малых лет Анатолий не знал материнской ласки и воспитывался бабушкой со стороны отца. С отцом же до самой его смерти 3 июля 1955 года установились отношения трогательной любви и дружбы, пронизанные взаимной иронией. С матерью, дожившей до преклонных лет, отношения носили печать холода, если не просто отчужденности. Бабушка-еврейка посвятила свою жизнь внуку, для которого с самых малых лет главным домом и очагом тепла стала русская православная церковь, с ее храмами, монастырями и удивительным миром молитвы. От родителей своих мальчик унаследовал любовь к русской и европейской литературе, к культуре и театру. От бабушки — глубокую связь с миром еврейского самоощущения, не связанного, однако, ни с еврейским бытом, ни с традиционной еврейской религиозностью. "Лихие годы" до начала войны с Гитлером — с выбитостью из колеи и безотцовщиной, убийством миллионов, искусственным голодом, преследованием религий, — это и многое другое оказало колоссальнейшее влияние на подростка. Узнав о смерти Ленина, "вбегает отец, радостно возбужденный, хватая меня за руки, начинает плясать по комнате. "Толя, танцуй! Главный подлец, бандит сдох — Ленин!", — пишет Левитин в своих мемуарах. Отец иначе не называл Сталина, как "обер-бандит". Правда, он знал, где и при ком говорить это, тогда как сын его получил в 1949 году "десятку" прежде всего за этот эпитет в адрес "отца и учителя". Но до тех грустных событий еще немало воды утечет. Поначалу мальчик получал домашнее образование. С десяти же лет пошел в школу, и с этой поры для религиозно настроенного мальчика начинается в полном смысле слова хождение по мукам. Все время, свободное от школы, а чаще всего вместо самой школы подросток, ощущающий себя в классе белой вороной, стремится провести в церкви. С самых ранних лет он — памятный свидетель гонений на православную церковь. Более того, каждый день его жизни готовит из него человека, сознательно идущего на мученичество, если такое потребуется. В шестнадцать лет он бежит "спасаться" в Макарьеву пустынь, затерянную среди болот и глухих лесов в километрах ста от Ленинграда. Паломничество юноши в эту затерянную обитель почти совпало с Варфоломеевской ночью русского монашества. Между тем отец требует, чтобы сын получил

хоть какое-нибудь образование, прежде чем уйти в церковный мир. Семнадцатилетний Анатолий выбирает себе профессию учителя и поступает в Педагогический техникум, а потом, в 1935 году, и в Педагогический институт имени Герцена. В эти годы юноша близко сходитя с целым рядом людей, вовсе не связанных с церковью, сближается с людьми эсеровских и троцкистских взглядов. В эти несколько лет пелена с его глаз упала окончательно. Он понял, что "советская власть — это и не романтично, и не смешно, а очень страшно и гнусно". В апреле 1934 года происходит первый арест Анатолия и начинается его первая тюрьма, к счастью, не очень продолжительная благодаря связям хорошо соображающего отца. С этого же времени у Анатолия возникает острый интерес к философии Владимира Соловьева и почти одновременно с этим к обновленчеству.

В 1940 году он заканчивает институт, поступает в аспирантуру Института театра и музыки в Ленинграде. Он оказывается среди весьма незаурядных людей того времени, которым не нужно было объяснять, что происходило вокруг.

Начинается война с Гитлером. Левитина мобилизуют в армию, но вскоре освобождают по врожденной близорукости. Эвакуация на Кавказ, в Среднюю Азию, Сибирь, Поволжье. 28 февраля 1943 года его рукополагают в дьяконы обновленческой церкви, а в ноябре 1944 года в присутствии трех священников он отрекается от обновленчества. В этот период он страстно мечтает стать священником, и после окончания войны, летом 1945 года, тщетно пытается поступить в Московскую духовную академию. Мечте стать священником не дано было осуществиться.

8 июня 1949 года — второй арест. Лубянка, осуждение на 10 лет. Следователь не осмеливался вслух повторить слова, за которые судили Левитина: кагебист наклонился к Левитину и на ухо шептал: "Вы называли обер-бандитом одного из руководителей нашего государства". В тюрьме и лагерях Анатолий Эммануилович встречает множество интереснейших людей. Об этом он подробно пишет в своих воспоминаниях. Умер Сталин, многих освободили после доклада Хрущева, а Левитина выпустили из лагеря позже других, 26 мая 1956 года. Три с небольшим года после своего освобождения он работает в московской школе, преподает литературу. Но заинтересованные инстанции не могут примириться с тем фактом, что учитель лите-

ратуры в одной из вечерних московских школ верует в Иисуса Христа. С 1 декабря 1959 года Анатолий Левитин без работы. С той поры в глазах советского закона он практически тунеядец.

До сентября 1974 года, когда Левитин выехал из Москвы в Западную Европу, его жизнь — уже не столько хождение по мукам, сколько по водам. Почти с момента выхода своего из лагеря он открыто прокламирует свою веру. Его преследует КГБ, и он начинает отвечать недругам христианства своими статьями в самиздате. Статьи его, разумеется, попадают за границу. То были первые ласточки послесталинского возрождения.

В течение нескольких лет Анатолий Эммануилович вместе с Вадимом Шавровым, своим близким другом, трудился над трехтомной Историей Церковной Смуты. Громадную помощь в этой работе оказал митрополит Мануил, живший в Самаре (Куйбышеве). Под псевдонимом А. Краснов Анатолий Эммануилович пишет и распространяет в самиздате статьи и очерки о преследовании церкви в СССР. Ему принадлежит почетное место среди тех писателей, кто в пятидесятых годах начал мужественно писать о том, что было сокрыто в душе многих людей. С полной ясностью понимал он, каковы могут быть последствия его писательской деятельности и публикаций за границей. Всем вокруг него было ясно, что Левитин-Краснов играет с огнем и очередная посадка — дело времени. Но советская система примечательна не только ужасами. Она одновременно выковыривает людей подлинного бескорыстия и абсолютного бесстрашия. Ни малейшего ропота никто никогда не слышал от Анатолия Эммануиловича об его лагерных невзгодах. В первые же годы после возвращения из лагеря он не только начинает свою писательскую деятельность в "Журнале Московской Патриархии", но и хладнокровно выдерживает одну схватку за другой с нападающим на него богоборческим государством. В 1959 году Левитин пишет огненные статьи против богоотступника и черносотенца Дулумана. В 1963 году Левитин пишет статьи в защиту преследуемых монахов разгоняемой Почаевской Лавры. Весной 1965 года московский КГБ тщетно пытается запугать и подкупить Левитина. Ему предлагается работа в атеистической редакции Политиздата. Разумеется, безуспешно. В конце этого же переломного года Анатолий Эммануилович со свойственной ему страстью поддерживает двух опальных священников, о. Ни-

колая Эшлимана и о. Глеба Якунина с их протестами против церковных гонений. В то же самое время он принимает участие в нарастающем демократическом движении, которое в значительной степени благодаря ему невозможно отделить от оппозиционных церковных кругов. В последующие два года архиепископ Иоанн Сан-Францисский публикует два сборника статей Анатолия Эммануиловича под названием "Защита веры в СССР" и "Диалог с Церковной Россией". Одновременно продолжается упорный труд над "Историей Русской Церковной Смуты", и в 60-х годах за границу попадает первый из трех томов. Прокормиться ему помогает не только архиепископ Мануил, но и собственное его умение "редактировать" диссертации кандидатов богословия в духовных академиях. КГБ преследует Левитина по пятам, но курилка жив и с голоду он никак не умирает.

В 1967-68 гг. Левитин выступает в качестве свидетеля на нескольких процессах, вошедших в историю. В своих ответах и заявлениях на суде он поражает своим мужеством, человечностью, прямоотой, а, где необходимо, и удивительной гибкостью. И каждый раз он изумляет присутствующих в суде не только своим свидетельством в защиту христиан, но и изысканным юмором вперемежку с сарказмом. Вероятно, не раз даже кагебшники поражались жизнелюбию и христианскому смирению травимого ими человека, который никогда не снисходил до ненависти или злобы к своим истязателям.

Список "преступлений" Анатолия Эммануиловича стремительно нарастал. В самый разгар демократического движения в 1968 году появляются его "Строматы", зовущие людей к мужеству в борьбе с деспотизмом. В своих работах того периода он отзывается на важнейшие события жизни в порабощенной России, дает великолепные портреты тех лучших людей страны, на которых обрушивается кривая Немезида с Лубянки. Нужно было обладать мужеством и живостью Анатолия Эммануиловича, чтобы в самые горячие и напряженные дни писать о заключенном в темницу генерале Петре Григорьевиче Григоренко и арестованном в который уже раз Владимире Буковском. И нужно было обладать незаурядным характером, чтобы после третьего ареста в сентябре 1969 года на протяжении одиннадцати месяцев следствия отвечать на все обвинения: "Ни в чем виновным себя не признаю. В моих произведениях есть лишь

правда, одна только правда, ничего кроме правды. Мой арест лишь подтверждает мои утверждения о наличии у нас в стране беззакония и произвола. Я категорически отказываюсь назвать имена каких бы то ни было лиц, которым я давал читать свои произведения”.

Невиновность Левитина была настолько очевидна, что власти вынуждены были выпустить его на свободу до окончания следствия. Сразу по выходе из тюрьмы Левитин выпускает свою новую работу о том, что он видел в заключении. Дух его не сломлен ни на одно мгновение. В своих воспоминаниях и статьях Анатолий Эммануилович неоднократно пишет о том, что в лагере и в тюрьме он был самым счастливым человеком, поскольку там уже ничто не отделяло его от Бога. Что ж, можно безусловно ему верить в этом, но трудно без боли смотреть на его фотографию вскоре после прибытия в Армавирскую тюрьму в 1969 году. В начале мая 1969 года Левитина арестовывают в четвертый раз. На этот раз главным основанием была его статья-воззвание в защиту недавно арестованного Буковского. Новый приговор присуждает его к трем годам заключения. По отбытии наказания близким Анатолия Эммануиловича, да и ему самому, становится слишком уж очевидно, что единственный способ избежать нового и на этот раз гораздо более длительного заключения — это эмигрировать. Власти не собираются чинить ему особых препятствий, делая, однако, все возможное, чтобы эмиграция не сопровождалась чрезмерным шумом вокруг изгнанника за веру. 20 сентября 1974 года Анатолий Эммануилович покидает родину, и поселяется в швейцарском городе Люцерне, где и проживает по сей день.

Десять лет пребывания в Швейцарии дали Левитину редкую возможность продумать свое богатое прошлое, с новой силой, но в несколько менее напряженной атмосфере сформулировать свое мироощущение и подвести определенные итоги. За эти десять лет он успел написать удивительно много, не говоря уже о той общественной деятельности, которой он продолжает заниматься за рубежом без устали. К таким людям, как Анатолий Эммануилович, с полным правом можно отнести знакомые слова: “Вы свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы. И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме”. После одной из его лекций в Новой Шотландии одна из слушательниц спросила приехавше-

го гостя: "Что помогло Вам выжить все эти годы?" и получила короткий ответ: "Иисус Христос!" Сидевшие в зале застыли от этих простых и чистосердечных слов.

Высшей точкой в творчестве Левитина, на наш взгляд, являются его четырехтомные воспоминания, написанные в эмиграции и вышедшие в Париже в 1977 году, в Тель-Авиве в 1979 и 1980 и во Франкфурте на Майне в 1981. ("Лихие годы", "Рук Твоих жар", "В поисках Нового Града" и "Родной простор"). Со страниц своих воспоминаний писатель встает со всем присущим ему человеческим обаянием, во всей полноте дарованной ему свыше любви, энергии, нетерпеливости и трогательных слабостей, чудачеств. В самое пекло кошмарного двадцатого века, с его буйством, зверствами и кровью, но вместе с тем и с его неустанными поисками добра и правды словно бы по воле Провидения заброшен в XX век мальчуган, пропитанный до мозга костей любовью к России, равно как и идеей жертвенности. На протяжении многих этих десятилетий менялась жизнь, менялся во многом и сам мальчик, но в чем-то главном он оставался удивительно все тем же упрямым, строптивым, беспризорником, бродягой, русским странником, которым, как и положено, от времени до времени овладевает "беспокойство, охота к перемене мест".

Сквозь жизнь Левитина в то время, как он рос, учился и работал в Петрограде, ставшем затем Ленинградом, в Москве, в периоды, когда он сидел в тюрьмах и лагерях, прошло невероятное множество людей. Людей ярких, благородных, устремленных к одной цели, и многих из тех, кто был сокрушен жизнью, стал несчастным, потерял всякую надежду и сбился с пути. Приходится лишь удивляться тому, как память Анатолия Эммануиловича сохранила не только имена этих людей, но их дела, мысли, слова.

Из бесчисленных образов, оживающих в его воспоминаниях, лично меня пронзила фигура упомянутого уже выше Эммануила Ильича Левитина, отца писателя. Мысли об отце проходят через все книги воспоминаний. Сам он пишет, что со смертью отца (извещение о его смерти пришло к Левитину в лагерь) в душе его что-то оборвалось. Находясь в стороне от церковной жизни, Эммануил Ильич до конца своих дней оставался думающим, интеллигентным человеком, весьма и весьма страстным, хотя по понятным причинам и в силу необходимости ос-

торожным. Развал царской власти проходил на его глазах. Он вынужден был пойти на службу к советской власти, но до конца своих дней по справедливости считал ее бандитской.

Несмотря на весь увлекательный характер изложения, впечатляющий язык, мастерские зарисовки людей и судеб, четырёхтомное это повествование невозможно прочитать в очень короткий срок. Это не "Детские годы Багрова-внука" и не "Записки моего современника". Воспоминания — это правдивая летопись страшных, кроваво-страшных дней и лет. Сплошь и рядом рассказ прерывается документацией. Есть досадные неточности, повторения. Но нельзя не признать, что это — повествование великой души, щедрой и любвеобильной. Не забыты друзья юности, что "отшумели да сгнули смолоду". Проходит несколько женщин, к которым питал нежные чувства автор. Оживают сокамерники, солагерники, однодельцы. "Душа моя, печальница о всех в краю родном, ты стала усыпальницей замученных живьем". Но Левитин далек от желания вызвать одну только жалость к замученным и погибшим.

Набатом звучит его призыв не оплакивать жертвы и не мстить за них, но внутренне преобразиться при каждой картине внутреннего падения, социального садизма, варварской несправедливости.

Входят в жизнь читателя и уж не уйдут из нее друзья писателя в более зрелые годы. В "Звезде Маир", одной из его последних книг, автор вспоминает свои строки, написанные в середине шестидесятых годов: "Не любил я русских интеллигентов, и всегда чувствовал их глубоко мне чуждыми и неинтересными". Но наиболее трогательные страницы посвящены, например, историку Евгению Львовичу Штейнбергу, "настоящему русскому интеллигенту" (II, 168), бывшей балерине Ираиде Генриховне Бахта (I, 174), Елене Яковлевне Ведерниковой (III, 32). Встают со страниц воспоминаний едва ли не все активные участники демократического движения. Чуть ли не каждого из них Левитин знал лично и на протяжении многих лет. Будущий историк найдет здесь массу интересных фактов, хотя должен будет принять во внимание известную эмоциональность автора. Говоря о своих учениках, Александре Огородникове и Владимире Пореше, Левитин добавляет в "Родном просторе": "От диссидентов эта религиозная молодежь отличалась внутренней культурой, полным отсутствием тех элементов хамст-

ва, которые свойственны современным людям” (483).

Записаны в книгу живых многие и многие обаятельные простые русские люди, согретые своим вниманием нашего русского странника в его поисках истины. Пожалуй, подлинно неумирающие страницы посвящены многим русским богоискателям, “ходившим по верам”. Забыть ли Федора Гончаренко, верующего крестьянина из Воронежской области, который несмотря на все “четвертаки” в лагере и прямые угрозы вышки не шел на работу ни в колхозе, ни в лагере, повторяя одно и то же слово: “не пиду!”. Неповторим Иван Тимофеевич Колесников, пятидесятник из той же области. “Ходя по верам”, был православным, стал баптистом, но в лагерь угодил как пресвитер общины пятидесятников. Как-то раз Левитин идет по зоне и видит идущего ему “навстречу Ивана Тимофеевича с рассеянным, блуждающим взглядом, смотрящим по сторонам. Я его окликаю. “Куда вы, Иван Тимофеевич?” “Да я смотрю, нельзя ли кого обратиться”. Вот он, русский мужик, на долгие годы отлученный от своей семьи, истязаемый в сталинском аду и все-таки мечтающий обратиться “в настоящую веру” не только еще какого-нибудь бедолагу в лагере, но и самого митрополита Николая Крутицкого. Вспоминается описанный Андреем Синявским каторжник, который, узнав о смерти Ворошилова, сидел горестный посреди ликования своих солагерников и на вопрос, почему он так грустит об усопшем Ворошилове, как бы спросил самого себя: “Где же теперь его душа-то?”. И как, создавая эти незабываемые картины немудрящей веры простых русских людей, может всерьез соглашаться Анатолий Эммануилович с кощунственным утверждением В.Г. Белинского в его письме к Гоголю, что в простом русском народе нет веры?

И в тех же воспоминаниях идет длинный-предлинный список русских священнослужителей: патриархов, митрополитов, епископов, священников и простых монахов. Подробно воссоздаются священники-диссиденты и новые претенденты на славу Иуды и его злополучную мзду в тридцать сребреников. Горестна и в то же время величественна история отца Глеба Якунина. Печальна судьба отца Димитрия Дудко. Но с чем можно сравнить жуткую биографию Феликса Карелина – платного провокатора КГБ, убийцы, ищущего спасения в церкви и, подобно евангельскому псу, вновь возвращающемуся на свою блевотину? В воссоздании многих деталей церковной смуты на Руси, в

воспроизведении образов живых людей, подвизающихся в Церкви, заслуга Анатолия Эммануиловича.

На солнце — пятна, на драгоценных фарфоровых вазах — трещины, а в благородном семействе русских диссидентов — скандал: набожный и богобоязненный Анатолий Эммануилович — социалист-революционер! С неукротимой энергией отстаивает Анатолий Эммануилович свои социалистические убеждения в своих последних книгах "У ворот" и "Звезда Маир".

Со многими утверждениями А.Э. нельзя не согласиться. За многие другие — полюбить. Но кто, кроме наивных людей, готов разделить теперь энтузиазм Анатолия Эммануиловича в отношении Февральской революции, свергнувшей царя, положительное отношение нашего автора к богоборческому взрыву в октябре 1917 года и его слова о каких-то "незабываемых и прекрасных" двадцатых годах?

Дерево узнается по его плодам. Плоды последних двух столетий с абсолютной очевидностью показали, каково дерево социализма и марксизма-ленинизма... Пусть современный капитализм далеко не рай, но все, что до сих пор приходило ему на смену, оказывалось сущим адом. Не должно ли глубокое и малоприятное на вид море, до краев своих наполненное кровью жертв социалистических утопий, охладить энтузиазм новоявленных маниловых и ноздревых? Россия времен Романовых отнюдь не была Царством Божиим на земле, но тысячи и тысячи свидетелей трезвых и здравомыслящих людей, знавших эту пору, наряду с тем "великолепным обществом", которое было установлено вскоре после свержения царя, — вполне достаточное основание для того, чтобы считать вместе с авторами "Вех" и "Из глубины", что интеллигенция, жаждавшая революции, была больна и весьма серьезно.

Вот что пишет Аркадий Левушин, в котором не так уж трудно узнать нашего Анатолия Левитина, в упомянутой уже "Звезде Маир": "Великим же идеалом является создание единой всемирной общины, в которой должны потонуть национальные различия, должны быть стерты политические границы и классовые различия. Неограниченные возможности для талантов. Все необходимое всем, но никакой роскоши. К чорту роскошь! На фуй ожирение! Строй общинный, но да здравствует индивидуальность. Община только во взаимной помощи. И называется это социализмом. Хорошее слово! Доброе слово! Ос-

вященное в "Деяниях Апостолов". Оранное на весь мир Сен-Симоном и Фурье, Ламенне и Лакордером, обоснованное, хоть и испорченное Кырлой Мырлой и его веселым дружкой Энгельсом". Этот эпилог к книге, рассматриваемый как программа самим автором, может невзначай и покоробить иного читателя. Оставим без внимания крепкие выражения, свидетельствующие скорее о чрезмерной, эмоциональности. То, к чему автор стремится, он называет христианским социализмом, а не просто социализмом, который "опоганили сначала фанатики Ленин и Троцкий, а потом палачи и бандиты – Сталин и его ученики". Но скорее всего автор имеет в виду Царство Божие на земле. К этому ведь должны стремиться все христиане: "Да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли".

Конечно, можно было бы предположить, что Левитин намеренно создает терминологическую путаницу, употребляя слово "социализм", подвергшееся в наше время такой чудовищной инфляции. Но я по личному опыту знаю, что тут дело намного серьезнее, чем иные могут предполагать. Для Левитина социализм – часть его веры. Символа веры. Hier stehe Ich. Ich Kann nicht anders. "Я стою на этом месте и не могу иначе" (слова Лютера). По поводу "христианских социализмов" начались у него первые споры с отцом еще на заре юности, и в свои восемнадцать лет именно за это Левитин угодил в первый раз в Большой Дом. В деле Левитина-Краснова в 1969-70 гг. проходила святотатственная, с точки зрения ленинского гуманизма, фраза: "Христианин одинаково не может одобрить ни "кровавого воскресения" в 1905 г., ни убийства пяти невинных детей в Екатеринбурге – в 1918 году". За подобные фразы судебная экспертиза занесла в свое решение: "Левитин является злостным антисоветчиком". Жизнь Левитина прошла в отстаивании своей нелегкой философии, и поистине "дело прочно, когда под ним струится кровь". Едва ли Левитин может уподобиться своему любимому писателю*, который после устрашающей каторги, как это явствует из его знаменитого письма к генералу Тотлебену в 1856 г., отрекся от своих просоциалистических убеждений, за которые однажды шел на казнь.

Сам внутренний облик Анатолия Эммануиловича останется неполным, если не раскрыть его идейную и духовную связь с

* Ф. М. Достоевскому.

партией социалистов-революционеров, за воссоздание которой он ратует на последних страницах "Звезды Маир". Гимн эсерам и ведущим историческим фигурам этой партии не скоро забывается. Память великих революционеров прошлого, их "бескорыстие, героизм, самоотверженность" не могут быть легко отброшены "в наше время шкурное", хотя, как пишет сам автор, партия эсеров "порой в борьбе и переходила границы нравственно дозволенного и не отказалась от зверских методов. Увы! Такие крайности иной раз неизбежны". Эти слова настораживают. Не сам ли Левитин возмущается в своих книгах тем подходом, который наиболее отчетливо формулируется в бандитской фразе "лес рубят – щепки летят". После такой крови и стольких казней неужели лучшие люди России опять должны встать на путь террора, покушений на членов правящей мафии? Во всяком случае это никак не исключено в свете трагических событий последних десятилетий и неспособности советских "вождей" хоть что-то сделать, чтобы свежий воздух проник в задыхающееся от удушья общество. Что же?

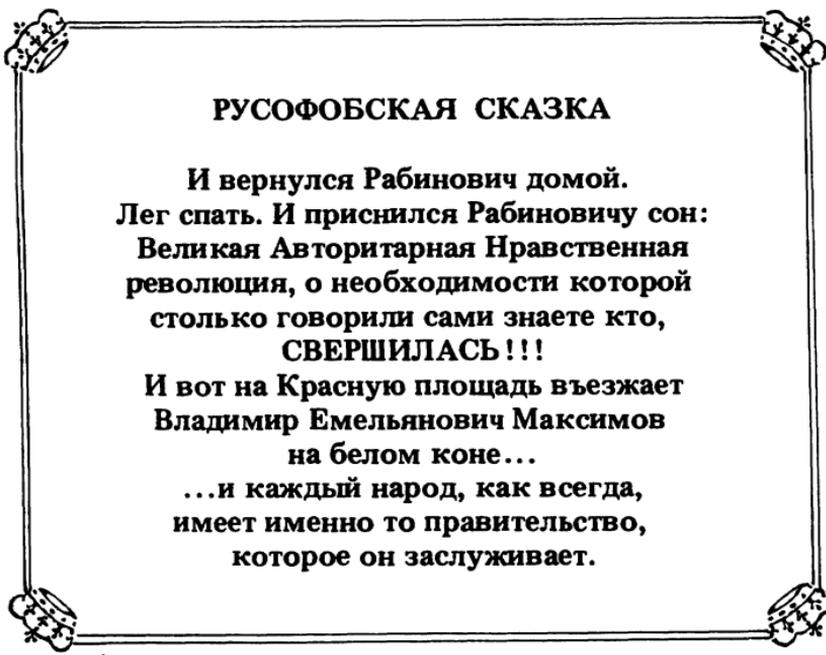
Было бы ребячеством и бестактностью с нашей стороны убеждать Левитина оставить его идеи социализма, столь непопулярные, как нам думается, в теперешней России. Кто любит Левитина, должен принимать его вместе с его социализмом, тем более, что социализм его, как мы видели, восходит к раннему христианству, да и сам наш великий эсер едва ли обидит муху. Разве покроет только матом, если уж очень его вывести из себя, а потом будет себя бить в грудь с чувством детского покаяния.

Кроткий и молитвенный Левитин зовет к революции в России. До последних лет сам я был решительным противником революции в стране, где мы родились, а вот теперь пришел к убеждению, что без революции в теперешней России никак нельзя. Не может, не может быть, чтобы Россия, давшая таких гигантов в самых разных областях духа, социальной активности, науки и культуры, смирилась бы навеки с тлетворной псевдомарксистской татарщиной.

Русскому эмигранту, живущему тихой и незаметной жизнью в Люцерне, 21 сентября 1985 года исполнилось семьдесят лет.

Как и каждый из нас, Анатолий Эммануилович чего-то не понимает, а чего-то и не хочет понимать. Мимо чего-то просто

проходит мимо. Но дух пламенной жертвенности и сыновней любви к России попрежнему пылает в его сердце. Он никогда не уходил с того перекрестка, где встретились славянофильство и западничество в России. Никогда чрезмерно не обольщался Западом, но не питал к нему и презрения. Поэтому, попав на Запад, он не чувствовал потребности в "духовном возвращении" на Родину. Из своей Родины, ее культуры, веры и освободительных традиций он никогда не уезжал. Любви к России, служению ее призывам и интересам ему ни у кого не занимать. Живет в тихом Люцерне русский, до каждой клеточки своего существа, русский человек. Просьшаясь, начинает думать о России. Ходит по западной зоне в надежде хоть кого-нибудь обратиться в свою правильную веру. Отходя ко сну, поминает в своих молитвах многих умерших и многих живых, несущих тяжкий Крест за веру, за правду, за возрождение России. И страстная любовь к России, та самая, что жила в груди Пушкина, В. Соловьева и Пастернака, продолжает биться в его сердце вместе с животворной верой в Распятого за ны.



РУСОФОБСКАЯ СКАЗКА

**И вернулся Рабинович домой.
Лег спать. И приснился Рабиновичу сон:
Великая Авторитарная Нравственная
революция, о необходимости которой
столько говорили сами знаете кто,
СВЕРШИЛАСЬ!!!**

**И вот на Красную площадь въезжает
Владимир Емельянович Максимов
на белом коне...**

**...и каждый народ, как всегда,
имеет именно то правительство,
которое он заслуживает.**

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Последнее слово Гунарса Астры	3
<i>А. Синявский. Солженицын как устроитель нового единомыслия</i>	16
<i>Ф. Горенштейн. Искра</i>	33

ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО

<i>Жорж Нива. "И не было ошибкою родиться"</i>	67
<i>А. К. Жолковский. Механизмы второго рождения</i>	77
<i>А. Синявский. Литературная маска Алексея Ремизова</i>	98
<i>И. Голомшток. Искусство в тоталитарном мире</i>	115
<i>Наталья Рубинштейн. Памяти Скандалиста с Васильевского Острова</i>	148
<i>Джеймс Джойс. Письма. Некролог. С. Беккет о Д. Джойсе</i>	154
<i>Джеймс Джойс. Два отрывка из "Улисса"</i>	168

СРЕДИ КНИГ

<i>Ю. Вишневская. Гиперреализм повседневной жизни</i>	175
<i>Вадим Крейденков. Крупнейшая русская антология</i>	179
<i>Б. Гройс. Журнал "Мулета": наши новые язычники</i>	184
<i>Эмиль Коган. Колеса и тормоза истории</i>	191

ЮБИЛЕЙНОЕ

<i>Юрий Глазов. Анатолий Эммануилович Краснов-Левитин</i>	204
---	-----



Отвергнутые рукописи не возвращаются и по их поводу
редакция в переписку не вступает.



Цена номера 55 фр.фр.

Подписка в редакции на 4 номера – 200 фр.фр.

Пересылка за счет подписчика.

