

*Российский
государственный гуманитарный
университет*



**абрам
терц**

андрей синявский

литературный процесс в россии

*литературно-критические
работы разных лет*

*Москва
2003*

Художник
М. Гуров

© Розанова М.В., 2003

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2003

Содержание

Георгий Гачев. Эстет-подпольщик 7

Вместо вступления

Диссидентство как личный опыт 20

I

«Новомирские» времена

О новом сборнике стихов Анатолия Софронова 37

Памфлет или пасквиль? (*О романе-памфлете Ивана Шевцова «Тля»*) 51

В защиту пирамиды! (*Заметки о творчестве Евг. Евтушенко и его поэме «Братская ГЭС»*) 62

Поэзия Бориса Пастернака 87

Один день с Пастернаком 129

II

Писатель и преступник

Что такое социалистический реализм	139
Литературный процесс в России	176
Люди и звери (<i>По книге Г. Владимова «Верный Руслан. История караульной собаки»</i>)	205
Анекдот в анекдоте	232
«Я» и «Они» (<i>О крайних формах общения в условиях одиночества</i>)	244
Отечество. Благная песня... ..	255

III

Срез материала

«Панорама с выносками» Михаила Кузмина	287
Литературная маска Алексея Ремизова	299
Мифы Михаила Зощенко	314
Достоевский и каторга	334
О «Колымских рассказах» Варлама Шаламова. <i>Срез материала</i>	337

IV

Споры и разногласия

О критике	345
Солженицын как устроитель нового единомыслия	354
Чтение в сердцах	369
Памяти павших: Аркадий Белинков	382
Пространство прозы	389

V

Вместо заключения

Сны на православную Пасху	397
Река и песня	404

Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Так полагал наивный Поэт, жрец чистого искусства, в диалоге с Чернью в начале пути великой русской литературы; и невдомек ему догадаться, что через полтора века его собрату, наследнику, придется стать подпольщиком, вступить на путь опасного волнения и ввязаться в битву с властью предержавшими, которые эстетику Черни провозгласят как обязательную шкалу ценностей: как «народность» и «партийность» и метод социалистического реализма.

Георгий Гачев

Эстет-подпольщик

Да, воистину: так непопулярна в традиции русской литературы и в интеллигенции была линия художественно-игрового отношения к действительности, так ее загнали в мат и в угол – уже в советских условиях, продолжавших в этом смысле линию содержательно-реалистического отношения к искусству (совпадающего с трогательно-наивным подходом детей и красноармейцев к игре на сцене, когда из зала кричат: «Берегись!» иль в экстазе сострадания герою стреляют в актера, играющего Яго), линию Белинского–Чернышевского–Писарева (при всех их в данном смысле малосущественных дифференциациях), что в начале второй половины XX в. мирному литературоведу Синявскому, любителю красоты в слове и изящного в искусствах, пришлось стать подпольным человеком, натянуть на себя маску во-

инственного вора, картежника и шулера из одесского блатного эпоса – Абрама Терца и, подбадривая-подначивая себя этим образом, вонзить бутафорский литературный нож в рожу Великого Инквизитора, который тот – человек весь серьезный, шуток не понимающий! – принял за сталь (не шлак!) и в оторопи испуга засудил артиста в тюрьгу, в «мертвый дом».

Но литература и тут извернулась, как ванька-встанька: превратила и лагерь – в сюжет и так превозмогла действительность, переливая и ее, таковую и ужасную, в «перлы создания». Как Достоевский тогда написал «Записки из Мертвого дома», так и у нас эпос ГУЛага – у Солженицына, Шаламова и многих. И вот у Синявского: его книги «Голос из хора», роман «Спокойной ночи»...

Нет, хромает эта аналогия – узка для Синявского. Если для упомянутых с ним рядом это – монотема, предмет главный, то для него – модуляция, выпад в игре, фортель – хоть страшный и опасный цирковой номер, но все же – трюк, не всерьез... Точнее: сам «серьез» – то, что так воспринималось всеми: и казнями властями, и доброхотами-сострадавателями из интеллигенции у нас и в мире, – самим автором – актером своей же драмы–игры–постановки проведено (с Божьей помощью, конечно, благоволящей поэтам, людям Восхищенного Разума) как фабула; построена художественная форма из события жизни и истории отношений литературы с обществом, из, так сказать, «эстетических отношений искусства с действительностью». Хотя нет: ныне, для нашей ситуации, в обратном порядке надо расставить персонажей Чернышевского: «эстетические отношения действительности к искусству».

Значится, так. Талантливейший из молодых советских литературоведов и критиков 50 – начала 60-х гг., Андрей Донатович Синявский (1925 года рождения), преподаватель в МГУ и в школе-студии МХАТа, научный сотрудник ИМЛИ¹ и блестящий автор твардовского «Нового мира», в пору начавшейся «оттепели» сильнее всех разогнался и стал, что называется, с жиру беситься: мало ему рамок дозволенного тогда в литературе и не пожелал идти со всеми «в ногу со временем», но разлетелся – и вынесся на свою орбиту, коею назвал «Абрам Терц», и стал кружиться своими подпольно передаваемыми произведениями на страшном Западе, вылившись из нашей и влившись в аккордную литературу, в забугренную словесность...

Десять лет так «двурушничал», пока не был наконец уловлен славными чекистами, предстал перед судом, где, однако, в отличие от показательных процессов сталинской эпохи, виновным себя не признал, получил свои 7 лет лагерей, отсидел 6 (возмуще-

ние мировой общественности) и транзитом через Москву – аж в Париж, где и живет с 1973 г. в домике в предместье, преподает в Сорбонне русскую литературу и издается в издательстве «Синтаксис», затеянном первоначально для него его женою Марьей Васильевной Розановой.

Вот внешний путь Синявского-Терца в литературе и политике второй половины прошлого века. Эффектный процесс Синявского и Даниэля, путь борьбы, заслонил для многих путь мысли и творчества Андрея Синявского, ради чего и сам огород борьбы им городился. И вот в предлежащей для чтения книге – часть его творческого дела: в ипостаси литературоведа, литературного критика, эстетика и эссеиста он выступает. Тут собраны его относительно мелкие произведения этих жанров, как бы рассказы и повести. Крупные – такие, как книги «Прогулки с Пушкиным», «В тени Гоголя», «Розанов» – как бы романы. Также и художественная проза у него есть: рассказы, повести и роман «Спокойной ночи»...

Это я упоминаю, чтобы предстало поприще творческой работы Синявского, диапазон ее, из которого – лишь участок здесь. Однако в нем – завязь всех развитий и ответвлений последующих, так что эта книга наилучша для начала знакомства с тем, что сделал Синявский в русской литературе и советской и мировой культуре минувшего века.

Сейчас, когда проходит зрак мира сего: кончился век, в начале которого Революция, а затем – великое усилие к Коммунизму, понимаешь, что то была целая цивилизация, с лица необщим выраженьем; и вот она уходит в легенду, в эпос, а ее люди, штурмовавшие небо, герои и мученики, видятся как персонажи всемирно-исторической трагедии... И – комедии абсурда. Но – высокой. Потому что и заблуждения тут – всемирно-исторические. Будто Сам Господь Бог здесь режиссер-постановщик: попустил человеку увлечься своим разумом и наукой-техникой, возжечься целью построить своими силами земной рай, то есть дал развернуться религии человекобожества, – чтобы страшно рухнул очередной Вавилонский столп и урок ужасный получило человечество и его идеализм, а разум узнал бы свою меру...

И вот мы – в развалинах. А сыны и внуки – прямо по «Думе» Лермонтова:

И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Так вот: Синявский – это сын любящий и понимающий, великодушный. Советская цивилизация для него родная: он вырос в преданиях Революции и Гражданской войны, в наивной вере – «Мы наш, мы новый мир построим!»; его любимый поэт – Маяковский. Нормальный советский юноша 30–40-х годов, только чуть больше чуткий к тождеству идеала (искусства) и действительности: чтоб последняя соответствовала объявленному Идеалу высокому. И когда пронизательный ум его ошеломился узрением, что – не то, что ЛАЖА и ТУФТА наша жизнь, а не соответствие Идеалу Революции и Коммунизма, он тем более восхитился высоким идеализмом советской цивилизации (как и прежние идеалистические цивилизации – египетская, средневековая европейская и пр.), что так долго, полвека, не видя реальности и осуществления, но вперенно в идеал должного могли строиться действительность и сотворяться литература и искусство! И возник свой космос и созижден миф – и в нем жить могли: во Образе – не в Действительности (перефразируя пару понятий в подзаголовке книги Шпенглера)!

То есть «советчина» – эстетическая эпоха: ее, как произведение искусства (где ангельское смешано с демоническим), лепили из кровей и мяс человеков – и вожди, и рабочие, и чучмеки – «чеченгурцы» Платонова. Хотя, похоже, Синявский не читал «Чеченгура», когда писал свой манифест «Что такое социалистический реализм» (1957), но в подобной же этой ирои-комической, любящей интонации, где грех и смех, и любит, и смеется... Та Цель, что в сердце кровообращения этой религиозно-художественной цивилизации, – это же как Роза, искать которую двинулся Копенкин на коне Пролетарская Сила; вперенный в свою Цель, советский человек может не видеть реальности и даже словно не испытывать боли от голода и пыток плоти. Под наркозом (некрозом) Идеи он – прямо как распяленный на кресте Богочеловек.

Целостная структура советской цивилизации – не как абсурд (как нам она сейчас в развале видится), но как еще живой, но уже умирающий миф, бог – явлена в статье «Что такое социалистический реализм». «Сова Минервы вылетает ночью» – и не случайно в 1956–1957 гг., когда кончилась бессознательная эпоха советской истории и началось самосознание, тогда и родился этот вдохновенный, как откровение, и доселе не превзойденный анализ нашей системы верований. Из Веры и будто «понятия» идеология и эстетика соцреализма проистекали, причем все так стройно, и одно прилегало к другому, и не вытаскать камня... А когда стали вытаскивать и «перестраивать» – настал Хаос и раз-

вал. А был – Космос. Недаром так меланхолически вспоминают о прежнем, когда все было стройно и понятно, а теперь?..

Социалистический реализм и трактуется Синявским не просто как эстетика и поэтика литературы, но как поэтика сочинения советской действительности, сего произведения истории. Так что текст этот – и философский, и культурологический, и социологический, и богословский трактат, а не простая литературно-критическая статья.

Единым взглядом прозирается Целое и связь частей внутри нашего мифа и выстроенной в его подобие действительности. «Наша Цель – Коммунизм!» – это фундаментальный постулат в символе веры (а даже официальная идеология марксизма, полагающая себя наукой, не отрекается от понятия «веры» – и честит «маловеров и нытиков» и «очернителей»...). Эта цель делает понятной всю прошедшую историю: она, как предыстория, целенаправленно ведет к нашему идеалу. Но и смысл каждой жизни придает: теперь ее движение вперед – не к смерти, а всякий новый день приближает реализацию Цели.

«И вот она встала перед нами – единственная Цель мироздания, прекрасная как вечная жизнь и обязательная как смерть. И мы кинулись к ней, ломая преграды и бросая по пути все, что могло замедлить наш стремительный бег... Чтобы навсегда исчезли тюрьмы, мы понастроили новые тюрьмы. Чтобы пали границы между государствами, мы окружили себя китайской стеной. (И эти парадоксы диалектика нам делала понятными: “отмирание государства, что в программе коммунизма, идет через укрепление государства” – с юности помню это учение, и такое воспринималось в контексте Цели как ясное и последовательное объяснение. – Г. Г.). Чтобы труд в будущем стал отдыхом и удовольствием, мы ввели каторжные работы. Чтобы не пролилось больше ни единой капли крови, мы убивали, убивали, убивали...

Наконец он создан, наш мир, по образу и подобию Божьему. Еще не коммунизм, но уже совсем близко к коммунизму. И мы встаем, пошатываясь от усталости, и обводим землю налитыми кровью глазами и не находим вокруг себя то, что ожидали найти.

Что вы смеетесь, сволочи? Что вы тычете своими холеными ногтями в комья крови и грязи, облепившие наши пиджаки и мундиры? Вы говорите, что это не коммунизм, что мы ушли в сторону и находимся дальше от коммунизма, чем были в начале? Ну а где ваше Царство Божие? Покажите его! Где свободная личность обещанного вами сверхчеловека?

Достижения никогда не тождественны цели в ее первоначальном значении. Средства и усилия, затраченные ради цели, меня-

ют ее реальный облик до неузнаваемости. Костры инквизиции помогли утвердить Евангелие, но что осталось после них от Евангелия? И все же – и костры инквизиции, и Евангелие, и ночь св. Варфоломея, и сам св. Варфоломей – это одна великая христианская культура.

Да, мы живем в коммунизме».

В этом патетическом фрагменте, что дает почувствовать раду-гу интонации во фразе, где слог стучит, клокочет и играет, как кровь в организме, пребывающем в своем акме (а Синявский тогда – в нем, в своем расцвете, тридцатидвухлетний!), потрясающ разворот от предмета – к читателю западному, на кого рассчитан этот текст и кому объяснить он пытается нашу суть: «Что же вы смеетесь, сволочи?». Да, обосрались и в говне, но замысел-то, мечта была – не по вашим зубам!

Верно, лишь человек эстетический, понимающий искусство выше действительности (а такое исповедует Синявский), может вполне пережить и потрястись эстетикой нашего эксперимента, жертвенного... и глупого (теперь так видится), но пусть...

Нет, возвышенно звучит синявский анализ этого иератического социума со святыней Цели в центре и впереди. Тут Вечная память коммунизму и соцреализму. Надгробное слово – и со всем пиететом и меланхолией: ТАКОГО больше не будет. Тут – ТЕОДИЦЕЯ, точнее: «Коммо-дицея» = оправдание коммунизму.

И теперь, когда всякая аппаратная шавка лает на коммунизм и отрещивается и «перестраивается», – как гимн его великой попытке звучит этот манифест Синявского, за который его судили и сажали «в мощны (хотя уж, скорее, немощны, при Брежнев-то) годы»... И обращаю внимание: тут от «мы» (не от «они») идет слово: не отрекается от этой легенды и действительности, но отождествляется жизненно с нею (хотя умом – уже отслоен и меланхолически смотрит, как на объект и труп; но «дорогие там лежат покойнички!..»).

Итак, советская цивилизация – как ценность. И притом – эстетическая и художественная: как гениально трагическая и абсурдная выдумка истории и человеческого разума и воли, его творчества и труда. Но не так, как она сама себя ценила и понимала в своих идеологических словесах: как «единство партии и народа», как «морально-политическое единство», как «реальный социализм» – все это уныло и скучно. Синявский хвалил и воспевал советское – тысячекрат выше его ставя, нежели сами себя правители и их писатели и обученные критики. Только он воспринимал это как объективную ценность из иной шкалы – из метафизики, из мира сверхидей, из религиозных и художественных

критериев. И это-то и взбесило наших присяжных заседателей суда и литературы.

Но не «купитесь» тоже, уныло-всерьез принимая и текст Синявского, и мои его анализы (как тогда купились «западники», а ныне «перестройщики», ахая над тем, что, строя коммунизм, мы, как Каменщик в стихотворении Брюсова: «Нет, не мешай нам, мы заняты делом: Строим мы, строим тюрьму...»): сей разворот на «Вы» (как «Иду на Вы...») – в интонации урки – фраерам; или как матрос из «Мы из Кронштадта» (тоже фильм из синявских и моих детских золотых преданий) рвет тельняшку: «Что, взяли, гады?..». Тут – урка-патриот! Свой! Наш человек!

И вырисовывается еще одно важное: если этические люди и разоблачители советской истории как действительности всерьез, как это делают нынешние публицисты, да и большинство писателей на лагерную тему, включая и Солженицына (хотя недаром он так впился в этот сюжет: художническое наслаждение, значит, ему доставляет превращать эту гнусную, жуткую действительность – в «перл создания»; однако ж он не заявит так открыто-вызывающе, как Синявский, что любит лагерь и что лучшие годы жизни – те, что там провел, и что вообще там человек лучше, артистичнее и чище, чем «на свободе...»), расследуют высокую историю: жизнь партии или народа, культуры и личности – то эстетический человек Синявский имеет влечение (род недуга) к блавному миру, к ворам, к их песне и анекдотам, к фольклору, находя тут родственное художественному отношению к действительности – как к игре и чтоб красиво; «костюмчик» – что он ему, как Гекуба актеру шекспирову? – он на выглад нужен. Да и верно: раз все равно помирать человеку, так уж – с музыкой! А уж советчина преизобильна такими возможностями своему человечку... А раз музыка – значит, и прощение...

И вот поразительно: нынешние обличители советской действительности, кто не чувят ее как миф и божественную игру нами, как эстетическую реальность – Солженицын, Гроссман, мемуаристы-очеркисты, – не могут оторваться и от поэтики социалистического реализма: пишут схематично, аморфно, уныло и длинно, прозаически, рассуждательски-плоскодонно. То ли дело Платонов, Замятин, Булгаков, Набоков – фантазмагорию действительности нашего века восхитительно явившие!..

Подобно и эстетики–критики–публицисты: Юрий Карякин обличает Андрея Жданова, исходя из того же понимания эстетических отношений искусства к действительности (чернышевско-писаревская традиция). А вот Синявский-Терц пушкинско-гоголевскому, игрово-артистическому отношению к реальности сле-

дует, где все – сюжет и анекдот и просится в текст и форму. И потому советский город у него – не «Глупов», а «Любимов» (в одноименной повести). Не сатирик он, а уж, скорее, «комик ты!» – как добродушно говорят незлобивому смехачу, а и недотепе...

И это не случайно, что в советских условиях глубокие мыслители о бытии, философы работают в поэтике: Бахтин, Тынянов, Шкловский, Лихачев, Топоров, Лотман, Аверинцев, вот Синявский. Советская жизнь очень словесна и стилистична, вербально акцентирована. По произношению и обороту слова уже чутко чувствуется: «наш» или «не наш» – чекистами; да и у всех нас слух изощрен на слог. Ну да: само Государство тут – литератор (и Ленин так свою профессию называл), и партия сочиняет резолюцию – как романы, отменно длинные (естественно, что в такой среде и роман толкуется как резолюция). И все так словесно и глагольно – на уровне слов огромнейшая часть, целая линия жизни проходит: заседания, собрания, чтения по бумажке иль так, отчеты – огромная литература! И магия терминов – чуть ли не мифические заклинания лозунгов-«заговоров»; и редактора, что ровный порядок слов – чтоб «На Шипке все спокойно!» – в твоей фразе выводит...

И inferнальная эстетика Сталина-Сатаналина (представленная Булгаковым в Воланде), сего «Чародея, который самой истории сумел на длительный срок придать силу и видимость сказочной фантастики!» «Искусство улетучилось, сгнуло, чтобы жизнь на время (если посмотреть на нее сторонним, притерпевшимся к злодеяниям оком) получила эстетический привкус кошмарного и кровавого фарса, разыгранного по правилам сцены и изящной словесности. Взять хотя бы детективное понимание истории, которое вождь сумел привить миллионам, или его любовь к реализации метафор» («Литературный процесс в России»).

Смешно было эту фантазмагорическую в своей сути и складе действительность воспроизводить реалистическим бытописанием ее поверхности и расхожих там схем и идей, на что нацеливала партия писателей в методе социалистического реализма, который выступал как занавес, но не «железный», а «транспарант» («прозрачный», по-французски), что-то и приоткрывающий (для имеющего очи видеть, но не по сознательной воле авторов), а именно: советскую мифологию, стройную и совершенную в своем роде. Ее и демонстрирует Абрам Терц – на исходе ее работы, в 1957 г. И не случайно в последующее тридцатилетие уже не создавались классические произведения социалистического реализма, разве что в литературе окраин России (Айтматов...), или в странах «социалистического лагеря», что позднее Союза в эту «зону» вступили.

Кстати, в термине «социалистический ЛАГЕРЬ» очевидно это: как проговаривается система. Ведь, не думая про себя плохо, а лишь хорошее, назвал советский Логос страны своего «блока» – «лагерем», как ГУЛаг; теперь это все слышат, но и тогда чуткому слуху сказуемо сие было. Или как календари и плакаты трезвонили: «60 лет советскому цирку!» – тоже проговор: советчина = цирк... И т. д. Здесь питательнейшая почва – для анекдота, и ему посвящен блистательный анализ Синявским. Анекдот – торжество принципа Формы, особенно в так называемых «анекдотах на небрезгливость» – с соплями, фекалиями и пр. Сумей не расслышать предмета, материала строительного, но оцени структуру, план, форму!.. Но так же подобно и при эстетическом отношении к советской действительности как к спектаклю, произведению исторического искусства: сумей не загнипотизироваться ее ужасами, кровавым месивом и глупостями вождей и народа одураченного – как было можно?! – и ты прорвешься узреть совершенные в своем роде конструкции реализованного Мифа, фантазмагорию...

Но расслышать-взвидеть дано это – кому? Да как раз самому чистосердечному и последовательному советскому человеку, а в литературе – «революционному романтику», сильнее «реалиста» преданному мечте. Из таких-то и вышли «диссиденты» – во вторую половину советского века, когда его классика уже кончилась и началось гниение и корыстное хитрение верхов и пошли молодые толчки снизу. Диссиденты – это как раз люди советского Идеала, оскорбленного его псевдоосуществлением. И когда Синявскому на процессе лепили «антисоветчика», он совершенно искренне мог это отрицать, ибо «диссиденты» – это сыны отцов, делавших революцию, вскормленные в чистоте идеала. «В работе над этой статьей, – рефлексировал автор над своим “Соцреализмом”, – мне приходилось не раз ловить себя на том, что, пользуясь кое-где недостойным приемом иронии, я стараюсь избегать при этом выражения “советская власть”. Я предпочитал заменять его синонимами – “наше государство”, “социалистическая система” и другими. Вероятно, это объясняется тем, что с юности мне запали в душу слова одной песни времен Гражданской войны:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это.

Стоит мне произнести “советская власть”, как я тут же представляю себе революцию – взятие Зимнего, тарактенье пулеметных

тачанок, осьмушку хлеба, оборону красного Питера – и мне становится противно говорить о ней непочтительно. Рассуждая строго логически, “советская власть” и “социалистическое государство” – это одно и то же. Но эмоционально – это совсем разные вещи. Если против социалистического государства у меня что-то есть (самые пустяки!), то против советской власти я абсолютно ничего не имею. Это смешно? Может быть. Но это и есть романтизм».

Сейчас, когда потоки русской литературы сливаются: и первой эмиграции – с нашей литературой 20–40-х годов, и самиздатской и диссидентской 60–80-х с литературой «метрополии» тех же лет, и нам становится очевидно единое русло русско-советского литературного процесса, – пионерское явление Синявского-Терца и как критика-литературоведа, и как эссеиста-мыслителя, и как художественного писателя, и сам его «типикон»: образ-амплуа писателя и модус жизни и пути (в опасной игре-авантюре с властью, суд, лагерь, эмиграция) очень важны нам для самопонимания. Например – двойничество: Синявский – Терц. Да ведь это просто зеркало самораскола (dis-sidere – сидеть врозь, расходиться, по-латыни) советской действительности 50–80-х годов, что после XX съезда пошла двумя потоками, и один, царствующий на поверхности, «легальный», загнал в подполье другой, живой и самородный, что пошел – в САМиздат... Как самонародно звучит слово это: как «самосад»-«самокрутка», как «самогон» – то есть что от себя загнанного, от самости-личности, в охотку зачинается-делается, а не приказно-заказно... Так и литература возникает – непрощеная, а значит, искренняя...

В этом потоке раскольничьей (диссидентской) литературы преобладала в массе ЭТИЧЕСКАЯ струя. И это естественно: оскорбленное нравственное чувство требовало выражения – и это как черный хлеб и вода душе на прокорм. Укор, упрек, обличение – это легко и дешево... Труднее – понимание и – прощение. Это уже требует превосходения и христианского взгляда. Да, да: философский и эстетически-художественный подход к действительности не судит (ибо «Мне отмщение, и Аз воздам»), а понимает и любит – каждое существо, даже злодея, и его-то более всех жалеет...

Показательно, что и Солженицын, самый крупный писатель этического направления, начал с более эстетико-художественных произведений: «Один день Ивана Денисовича», «В круге первом», «Раковый корпус», рассказы: «Матренин двор», «Случай на станции Кречетовка» и др.

Сейчас у нас – разлитое море обличительно-этической словесности; она проще, доступнее массе, и тут царит Солжени-

цын. Но придет время – оценим Терца. На фоне дешевого ныне обличительства он выглядит чуть ли не адептом советской действительности (а что ж делать, если он ее сын, и она – его предмет художественного изображения и мысли, любимый, избранный), апологетом – лагеря! Прочтите его анализ повести Владимова «Верный Руслан» – да тут чуть ли не гимн «зоне» и простым и ясным отношениям существ (собак и людей) там, так что проведенный жизнь в зоне – тоскует по ней и назад норовит, как Потертый... Все мы, «шестидесятники», теперь – такие «потертые». Структура наша и организм уж так прижились, пусть уродливо – но мило... Но мило это – Богу, что всякую свою тварину жалеет, и равноценны они, – но не на суд людской...

Так что снисходителен и наиболее понимающ и мудр может быть не исторический, но метафизический подход, художественно-эстетический, озирающий все Целое, «всю громадно несущуюся жизнь» (слова Гоголя), а не как у нас выходит: часть по части, что высмеял поэт Борис Слуцкий:

Поэт сначала говорит: «Вперед!»,
Потом – «Назад!» с волнением зовет,
А скромные ваятели долбают свой гранит...

Так что по части – не честь по чести: вляпаешься в очередную односторонность идеи, суда и глупости. Нет уж, художник и мыслитель, держись Целого – не Цели.

...Уж поставил было точку, и ударная фраза как специально подошла, а выпирает еще нечто на сказ. Абрам Терц – экспериментатор – на себе, «вплоть до костра – исключительно», как уточнял персонаж Рабле. Помните: «Высокой страсти не имея, для звуков жизни не щадить...» – так вот, Терц – наоборот: предан этой высокой страсти. «Спросят когда-нибудь: кто ты? кем был? как звать?.. Из гроба прошелестю: – пи-пи-пи-пи-пи-сатель... Дайте мне бумажку, я чего-нибудь сочиню!..» («Спокойной ночи»).

Его опыт – «экспериментум круцис», крестный. И многие нам уразумения добыл на своей шкуре – о литературе, писательстве вообще и о русском писателе в особенности. Читайте «Диссидентство как личный опыт», «Литературный процесс в России», «Я и Они» – и вы займете такие познания о литературе, которые и не снились в «доброе старое время» XIX в. русского да и XX в. на Западе. Тюремно-лагерная призма – тут и оптика, и отмычка, и новая точка зрения в эстетике. Тут все – запредельно, трансцендентно, сверхмерно, уму непостижимо. Писатель – Вор, как

Стенька Разин Государству. А произведения его – как храмы на крови, стигматы иль что наколки на теле блатного. С Вором – наибольшее самоуподобление у советского писателя, как сына народа, лишённого собственности и личности. Да и как не быть такому, когда в первопричине нашей действительности лежит акт онтологического грабежа со взломом – революция. Так что в итоге мы, у нас ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКУ – ВОР. И в таком состоянии мы обретаемся в лагере и зоне – как дети, у начальника за пазухой, беззаботны, и нам – «лишь бы вечность проводить». Атрофировалась забота – и то-то страх нас ныне берет, беспечных вечно, от рынка и единоличной ответственности и риска.

И русский писатель – как влюбился в свою неволю: «Не забуду мать родную!»... Власть-то думает, что исказила Дух, Слово, а оно извернулось – и самую пытку-то превратило – в сюжет. Да еще какой!.. «Сейчас во всем мире самый острый, самый сочный сюжет – русский писатель со своей загадочной судьбой. То ли его посадят, то ли подвешат, то ли выпустят, то ли выдворят... В той беззаконности, собственно, и заключается весь восторг и весь вопрос писательства. На какое большое произведение ни посмотри – либо взрыв, либо вывих... Возьмем ли мы “Евгения Онегина” или выберем для солидности “Воскресение” Льва Толстого (и ретроспекция вершится новым удивлением. – Г. Г.), мы заметим, что все они построены на побеге, на нарушении границы... Литературный язык – это выход из языка... И в тех прекрасных словах, что произносит писатель, он просто умирает. Неужто вы не слышите, как писатель агонизирует в своих словах?..». Тут откровение новых понятий о творчестве вообще – и обретенны они из конкретного нашего советского опыта, включая лагерь, Голгофу и «Распни его!».

И в этом торжество и гордость русского, советского писателя: «Русская литература это вам не щи хлебать, не пописывать пером по бумаге, но нечто неизмеримо ответственное и бесконечно запретное». В этой фразе – модель стиля Абрама Терца: одна и та же мысль выражена и на языке интеллигентном, изысканно-рафинированном, бывает, даже, и на блатном – такая у него синонимия. Стяжение высокого с низким, полюсов сих бытия – еще от Державина в русском слоге (как и в мысли и понимании беспредела: «Я царь – я раб – я червь – я бог!»), и далее в Маяковском и Цветаевой. И все заглубляется низовой щуп – Есенин, Высоцкий... И вот – Синявский, что в порядочную академическую залу, как Пьер Безухов, сей enfant terrible, в аристократическом салоне, взошел в ушанке и телогрейке зека и в шапочке блатаря – но не целиком так, а наполовину: половина ж другая – вполне

изысканно европейская: носит, скажем, фрак или набоковский смокинг. Это двойничество предречено глазами его, которые, если всмотритесь, глядят в разные стороны: один косит, как бы подмигивает другому, как плут-трикстер передразнивает Бога-творца... Такой уж сосуд. Такой уж талант. «Если я другой, так уж сразу ругаться?» – как акакиевски вопрошает персонаж синявского рассказа... Но настает новая эпоха, когда запреты снимаются – и пар выпускается. Как-то сможет теперь литература и мысль, привыкшая существовать глубоководно и под большим давлением, – заработать в нормальных цивилизованных условиях, общепринятых европейских? Не затоскует ли по лагерю и по цензуре, как у Щедрина в «Приключении с Крамольниковым» и как с Русланом и Потертым в повести Владимова? То-то ее, литературу, нынче корежит что-то: изгаляются гротескно в малых жанрах одни, а другие – документалистику шпарят плоскую: «реализм» и «правда»!.. Над этим задумывается Синявский-Терц и в текстах, вошедших в данный сборник. Но эти судьбы... нас еще судьбы неизвестные ждут... И для литературы это – слава Богу! Ибо она всегда – и риск, и подвиг.

¹ Институт мировой литературы им. А.М. Горького Академии наук СССР.

Вместо вступления
**Диссидентство
как личный опыт**

Мой опыт диссидентства сугубо индивидуален, хотя, как всякий личный опыт, он отражает в какой-то мере более широкие и общие, разветвленные процессы, а не только мой жизненный путь. Я никогда не принадлежал к какому-либо движению или диссидентскому содружеству. Инакомыслие мое проявлялось не в общественной деятельности, а исключительно в писательстве. Притом в писательстве на первых порах тайном и по стилю закрытом, темном для широкой публики, не рассчитанном ни на какой общественно-политический резонанс.

Первый период моего писательского диссидентства охватывает примерно десять лет (с 55-го года и до моего ареста в 65-м). Тогда я тайными каналами переправлял за границу рукописи и, скрывая свое имя, печатался на Западе под псевдонимом Абрам Терц. Меня разыскивали, как преступника, я знал об этом и понимал, что рано или поздно меня схватят, согласно поговорке «сколько вору ни воровать, а тюрьмы не миновать». В результате само писательство приобретало характер довольно острого детективного сюжета, хотя детективы я не пишу и не люблю их, как человек, совсем не склонный к авантюрам. Просто я не видел другого выхода для своей литературной работы, чем этот скользкий путь, предосудительный в глазах государства и сопряженный с опасной игрой, когда на карту приходится ставить свою жизненную судьбу, свои человеческие интересы и при-

вязанности. Тут уж ничего не поделаешь. Надо выбирать – в самом себе – между человеком и писателем. Тем более опыт писательских судеб в Советском Союзе дает понимание, что литература – это рискованный и подчас гибельный путь, а писатель, совмещающий литературу с жизненным благополучием, очень часто в советских условиях перестает быть настоящим писателем.

С самого начала литературной работы у меня появилось, независимо от собственной воли, своего рода раздвоение личности, которое и до сих пор продолжается. Это – раздвоение между авторским лицом Абрама Терца и моей человеческой натурой (а также научно-академическим обликом) Андрея Синявского. Как человек я склонен к спокойной, мирной, кабинетной жизни и вполне ординарен. Соответственно и люди чаще всего ко мне как к человеку доброжелательно относятся. То же можно сказать о моей научно-исследовательской или преподавательской работе, которой я и в те годы занимался параллельно писательству и сейчас продолжаю заниматься. Хотя у меня и случались по этой части различные неудобства в жизни (в связи с тем, например, что я занимался одно время поэзией Пастернака), но это, в общем, пустяки. В целом моя научная и литературно-критическая карьера складывалась довольно удачно. И я был бы, наверное, до сего дня вполне благополучным сотрудником советской Академии наук и преуспевающим литературным критиком либерального направления, если бы не мой темный писательский двойник по имени Абрам Терц. Этот персонаж, в отличие от Андрея Синявского, склонен идти запретными путями и совершать различного рода рискованные шаги, что и навлекло на его и, соответственно, на мою голову массу неприятностей. Мне представляется, однако, что это «раздвоение личности» не вопрос моей индивидуальной психологии, а скорее проблема художественного стиля, которого придерживается Абрам Терц, – стиля ироничного, утрированного, с фантазиями и гротеском. Писать так, как принято или как велено, мне просто неинтересно. Если бы мне, допустим, предложили описывать обычную жизнь в обычной реалистической манере, я вообще отказался бы от писательства. И поскольку политика и социальное устройство общества – это не моя специальность, то можно сказать в виде шутки, что у меня с советской властью вышли в основном эстетические разногласия. В итоге Абрам Терц – это диссидент главным образом по своему *стилистическому* признаку. Но диссидент наглый, неисправимый, возбуждающий негодование и отвращение в консервативном и конформистском обществе.

Здесь уместно немного отвлечься и напомнить, что всякая настоящая литература в новой истории – это чаще всего отступле-

ние от правил «хорошего тона». Литература по своей природе – это инакомыслие (в широком смысле слова) по отношению к господствующей точке зрения на вещи. Всякий писатель – это инакомыслящий элемент в обществе людей, которые думают одинаково или, во всяком случае, согласованно. Всякий писатель – это отщепенец, это выродок, это не вполне законный на земле человек. Ибо он мыслит и пишет вопреки мнению большинства. Хотя бы вопреки устоявшемуся стилю и сложившемуся уже, апробированному направлению в литературе.

Может быть, писателя, в принципе, надо убивать. Уже за одно то, что, пока все люди живут как люди, он – *пишет*. Само писательство – это инакомыслие по отношению к жизни. В России один из тюремщиков мне как-то признался в интимную минуту: «Всех писателей без исключения, независимо от их величины – Шекспира, Толстого, Достоевского, – я бы поместил в один большой сумасшедший дом. Потому что писатели только мешают нормальному развитию жизни». И я думаю, этот человек по-своему где-то прав. В том смысле прав, что писатель самим фактом своего существования вносит какое-то беспокойство в общество. В особенности это касается стандартизованного общества, которое живет и мыслит по государственным предписаниям. Писатель в таком обществе – преступник. Преступник более опасный, чем вор или убийца. Мне говорили в тюрьме по поводу моих сочинений: «Лучше бы ты человека убил!». Хотя в этих сочинениях я не писал ничего ужасного и не призывал к свержению советской власти. Достаточно уже одного того, что ты как-то по-другому мыслишь и по-другому, по-своему, ставишь слова, вступая в противоречие с общегосударственным стилем, с казенной фразой, которая всем управляет. Для таких авторов, так же как для диссидентов вообще, в Советском Союзе существует специальный юридический термин: «особо опасные государственные преступники». Лично я принадлежал к этой категории.

Между тем я не был с самого начала таким плохим человеком. Мое детство и отрочество, которые падают на 30-е годы, протекали в здоровой советской атмосфере, в нормальной советской семье. Отец мой, правда, не был большевиком, а был в прошлом левым эсером. Порвав с дворянской средой, он ушел в революцию еще в 1909 году. Но к власти большевиков, сколько она его ни преследовала за прежнюю революционную деятельность, относился в высшей степени лояльно. И, соответственно, я воспитывался в лучших традициях русской революции или, точнее сказать, в традициях революционного идеализма, о чем, кстати, сейчас несколько не сожалею. Не сожалею потому, что в детстве

перенял от отца представление о том, что нельзя жить узкими, эгоистическими «буржуазными» интересами, а необходимо иметь какой-то «высший смысл» в жизни. Впоследствии таким «высшим смыслом» для меня стало искусство. Но в 15 лет, накануне войны, я был истовым коммунистом-марксистом, для которого нет ничего прекраснее мировой революции и будущего всемирного общечеловеческого братства.

Хочу попутно отметить, что это довольно типичный случай для биографии советского диссидента вообще (доколе мы говорим о диссидентстве как о конкретном историческом явлении). Диссиденты в своем прошлом – это чаще всего очень идейные советские люди, то есть люди с высокими убеждениями, с принципами, с революционными идеалами. В целом диссиденты – это порождение самого советского общества послесталинской поры, а не какие-то чужеродные в этом обществе элементы и не остатки какой-то старой, разбитой оппозиции. На всем протяжении советской истории существовали противники советской власти, люди, ею недовольные или от нее пострадавшие, ее критикующие, которых тем не менее невозможно причислить к диссидентам. Мы также не можем назвать диссидентами, например, Пастернака, Мандельштама или Ахматову, хотя они были еретиками в советской литературе. Своим инакомыслием они предварили диссидентство, они помогли и помогают этому позднему процессу. Но диссидентами их назвать нельзя по той простой причине, что своими корнями они связаны с прошлым, с дореволюционными традициями русской культуры. А диссиденты – это явление принципиально новое и возникшее непосредственно на почве советской действительности. Это люди, выросшие в советском обществе, это дети советской системы, пришедшие в противоречие с идеологией и психологией отцов. И этим, мне кажется, отчасти объясняется интерес современного Запада к проблемам советского диссидентства. Ибо диссиденты – это взгляд на советское общество изнутри его самого. Их нельзя обвинить в чужеклассовом происхождении или в том, что они не принимают революции, как люди, от нее потерпевшие. И это не политическая оппозиция, которая борется за власть. Характерно, что политический акцент в диссидентстве вообще притушен и на первый план выдвигаются интеллектуальные и нравственные задачи. Этим, в частности, они заметно отличаются от русских революционеров прошлого. И если производят, условно назовем, «революцию», то в виде переоценки ценностей, с которой и начинается диссидентство. У каждого диссидента этот процесс переоценки ценностей происходит индивидуально, под воздействием тех или иных жиз-

ненных противоречий. У каждого нашелся свой камень преткновения. Для очень многих диссидентов, мы знаем, таким камнем преткновения был XX съезд партии в 56-м году. Не потому, что только тогда открылись у них глаза на колоссальные преступления прошлого. А потому, что, раскрыв какую-то часть этих преступлений, XX съезд и вся последующая советская идеология не дали этому никакого, сколько-нибудь серьезного, исторического объяснения. И хотя режим относительно смягчился после Сталина, это не привело к либерализации и демократизации государственной системы как таковой, что послужило бы хоть какой-то гарантией человеческих прав и человеческой свободы. В итоге XX съезда советским людям было просто предложено, как встарь, во всем доверяться партии и государству. Но эта вера слишком уж дорого стоила в недавнем прошлом и чересчур далеко завела. И вот у диссидентов партийная или детская вера в справедливость коммунизма уступает место индивидуальному разуму и голосу собственной совести. Поэтому диссидентство – это прежде всего, на мой взгляд, движение интеллектуальное, это процесс самостоятельного и бесстрашного думания. И вместе с тем эти интеллектуальные или духовные запросы связаны с чувством моральной ответственности, которая лежит на человеке и заставляет его независимо мыслить, говорить и писать, без оглядки на стандарты и подсказки государства.

Лично у меня этот «общедиссидентский» процесс протекал несколько по-иному. Временем переоценки ценностей и формирования моих индивидуальных взглядов была эпоха второй половины 40-х и начала 50-х годов. Эта эпоха позднего, зрелого и цветущего сталинизма совпала с моей студенческой юностью, когда после войны я начал учиться на филологическом факультете Московского университета. А главным камнем преткновения, который привел к обвалу революционных идеалов, послужили проблемы литературы и искусства, которые с особой остротой встали в этот период. Ведь как раз тогда проводились ужасающие чистки в области советской культуры. На мою беду, в искусстве я любил модернизм и все, что тогда подвергалось истреблению. Эти чистки я воспринял как гибель культуры и всякой оригинальной мысли в России. Во внутреннем споре между политикой и искусством я выбрал искусство и отверг политику. А вместе с тем стал присматриваться вообще к природе советского государства – в свете произведенных им опустошений в жизни и в культуре. В результате смерть Сталина я уже встретил с восторгом... И потому, начав писать «что-то свое, художественное», заранее понимал, что этому нет и не может быть места в советской лите-

ратуре. И никогда не пытался и не мечтал это напечатать в своей стране и рукописи с самого начала пересылал за границу. Это было просто выпадением из существующей литературной системы и литературной среды. Пересылка же произведений на Запад служила наилучшим способом «сохранить текст», а не являлась политической акцией или формой протеста.

Поэтому, когда меня арестовали и когда начался второй период моей писательской жизни, я не признал себя виновным в политических преступлениях. Это было естественным поведением, а не какой-то хитростью с моей стороны. Вообще человек, попав в тюрьму, должен вести себя естественно, и только это помогает. Писателю, в частности, естественно утверждать, что литература неподсудна и не является политической агитацией и пропагандой, как это утверждает советское правительство, ведущее, кстати говоря, свободно и неподсудно политическую агитацию на Западе... Таким образом, мне и моему другу Юлию Даниэлю удалось остаться на позиции «непризнания себя виновными», вопреки давлению суда и органов госбезопасности. Это довольно тяжелое давление, связанное с твоей жизнью и жизнью твоей семьи. И наше «непризнание» сыграло определенную роль в развитии диссидентского, или, как его называют, демократического движения, хотя мы просто с этим движением никак не были связаны, а действовали в одиночку. Дело в том, что раньше на всех публичных политических процессах в Советском Союзе «преступники» (в кавычках и без кавычек) признавали себя виновными, и каялись, и публично унижались перед советским судом. На этом и строилось советское политическое правосудие. Конечно, и раньше находились люди, не раскаявшиеся и не признавшие себя виновными. Но об этом никто не знал. Они погибли в неизвестности. А внешне все обстояло гладко: «враги народа» сами признавали себя «врагами народа» и просили, чтобы их расстреляли или, еще лучше, чтобы их не расстреливали, потому что они исправятся и, искупив свою вину перед Родиной, станут хорошими, честными советскими людьми. Со стороны властей это было приведением родины к единому знаменателю, к «морально-политическому единству советского народа и партии». Нам, диссидентам, удалось эту традицию нарушить. Нам повезло остаться самими собою, вне советского «единства». И в нашем с Юлием Даниэлем судебном эпизоде произошло так, что это получило огласку и поддержку в стране и на Западе в виде «общественного мнения». Все это случилось помимо нашей воли. Находясь в тюрьме и стоя перед судом, мы не предполагали, что вокруг нашего процесса начнется какой-то другой процесс. Мы были изоли-

рованы и не могли думать, что это вызовет какие-то «протесты» в стране и за рубежом и поведет к какой-то цепной реакции. Мы просто были писателями и стояли на своем.

Здесь опять-таки уместно вспомнить, что «диссидент» (я беру это понятие сейчас в самом общем и широком выражении) – это не только человек, который мыслит несогласно с государством и имеет смелость высказывать свои мысли. Это также человек, который не сломался под давлением государства и не признал себя виновным. Разумеется, это дело личного выбора и никто никому не должен навязывать «нормы поведения» перед судом. Это проблема каждого, в отдельности, человека. Но понятие «диссидент» предполагает известного рода нравственное сопротивление или силу совести, что не позволяет ему раскаяться и превратиться в обычного советского человека, который всю жизнь говорит под диктовку государства. Вот почему в последние годы на судах и под следствием в Советском Союзе происходит строгий отбор. Одни не раскаиваются в своих словах и поступках и потому идут в лагерь и остаются диссидентами. Другие, раскаявшись в диссидентстве, отказавшись от себя, выходят на волю и вновь становятся «честными советскими людьми»... Проверка «диссидента» – тюрьма.

Теперь я обращусь к третьему и последнему периоду моего диссидентского опыта, который относится к эмиграции, к сегодняшнему дню. На этом материале я хочу несколько задержаться, поскольку он особенно сложен и, на мой взгляд, драматичен. При этом я почти не буду касаться собственно Запада. Меня интересует в данном случае диссидентско-эмигрантская среда и печать, в которую мне довелось окунуться достаточно глубоко и вынести оттуда весьма неутешительный личный опыт.

То, что в самое последнее время происходит с диссидентами, приехавшими на Запад, я бы обозначил понятием «диссидентский НЭП». Это понятие я употребляю не как научный термин, а скорее как образ по аналогии с тем колоритным периодом советской истории, который начался в 20-е годы после Гражданской войны и продолжался лет пять или семь. Тогда власть предоставила стране так называемую экономическую «передышку» с целью наладить разрушенное войной и революцией хозяйство. Как известно, это сравнительно мирный и благополучный период, позволивший народу вздохнуть относительно свободнее и немного откормиться. Вместе с тем это время разгрома всяческих оппозиций и создание мощной сталинской консолидации, время перерождения революции как бы в собственную противоположность, в консервативное, мещанско-бюрократическое устройство. Достоин удивления факт, что в годы НЭПа многие герои революции и

Гражданской войны проявили себя как трусы, приспособленцы, покорные исполнители новой государственности, как обыватели и конформисты. Значит ли это, что они в недавнем прошлом не были подлинными героями? Нет, безусловно, они были героями, они шли на смерть и ничего не боялись. Но изменился исторический климат, и они попали как будто в другую среду, требующую от человека других качеств, а вместе с тем – как будто в *свою* среду победившей революции. И вот вчерашние герои если не погибают, то превращаются в заурядных чиновников.

Теперь переведем некоторые черты НЭПа на наш диссидентский опыт. Попав на Запад, мы оказались не только в ином обществе, но и в ином историческом климате, в ином периоде своего развития. Это мирный и сравнительно благополучный период в нашей собственной истории. Нам приходится выдерживать испытание – демократией и свободой, о которых мы так мечтали. В диссидентском плане нам ничто не угрожает, кроме собственного перерождения. Ведь быть диссидентом на Западе (диссидентом по отношению к советской системе) очень легко. То, что в Советском Союзе нам угрожало тюрьмой, здесь, при известном старании, сулит нам престиж и материальный достаток. Только само понятие «диссидент» здесь как-то обесцвечивается и теряет свой героический, свой романтический, свой нравственный ореол. Мы ничему, в сущности, не противостоям и ничем не рискуем, а как будто машем кулаками в воздухе, думая, что ведем борьбу за права человека. Разумеется, при этом мы искренне желаем помочь и порою действительно помогаем тем, кого преследуют в Советском Союзе, и это надо делать, и надо помнить о тех, кто там находится в тюрьме. Только с нашей-то стороны (и об этом тоже стоит помнить) все это никакая уже не борьба, не жертва и не подвиг, а скорее благотворительность, филантропия. И даже – заработок, средство собственного прокормления, а иногда, к сожалению, и доходное предприятие. Вот это последнее обстоятельство вносит порою не совсем благородный привкус в диссидентское дело на Западе.

Конечно, всякому человеку нужны деньги, и если у диссидента нет другой специальности, ему приходится зарабатывать на жизнь этим проторенным путем. Нужны также деньги, чтобы издавать книги, журналы, собирать конференции и т. д. И все это вещи совершенно необходимые и России, и Западу. Однако деньги, как это известно во все времена, не только дают возможность творить добро или позволяют жить независимо, но, случается, развращают и даже закабаляют. И диссиденты поддаются этому общечеловеческому закону.

Я не называю никаких имен, потому что дело не в именах, а в тенденциях. А тенденция состоит, к сожалению, в том, что бываю случаи, когда диссидент, оказавшись на Западе, теряет главное свое преимущество – независимость и смелость мысли и идет в услужение какой-то диссидентско-эмигрантской корпорации или какому-то диссидентскому боссу-идеологу. И говорит уже не то, что думает, а то, что от него требуется. И свое приспособление мотивирует словами: «А здесь иначе не проживешь!». Причем это говорит человек, который вчера еще рисковал жизнью за свои убеждения. Что же получается? В Советском Союзе, в тюрьме, он был внутренне свободным человеком и мог жить по-своему, по-другому, чем большинство, не поддаваясь никакому давлению и никакому подкупу? А здесь, в ситуации свободы, он приспособливается к обстановке, потому что вдруг выясняется, «здесь иначе не проживешь»? Свобода, выходит, для него, для диссидента, психологически опаснее, чем тюрьма? Дайте нам свободу, и мы станем – рабами? Или прав Великий Инквизитор Достоевского, сказавший, что люди не любят свободы и ее боятся, а ищут какую-то опору в жизни в виде хлеба, авторитета и чуда? Люди ищут, перед кем бы преклониться, и «чтобы непременно *все вместе*», ищут «*общности* преклонения» перед каким-то авторитетом, которому они и отдают свою свободу... Однако мы здесь занимаемся не проблемами человеческой истории и психологии вообще, а конкретным явлением – диссидентством. Так вот, применительно к диссидентам на Западе главная опасность приспособленчества или конформизма состоит, мне кажется, в потребности общего, непременно общего, совместного преклонения перед чем-то или перед кем-то.

Здесь следует учитывать специфику эмигрантской жизни. Ведь, приезжая на Запад, мы оказываемся очень одинокими и страдаем от своего одиночества. И это особенно касается русских людей, которые привыкли к более тесному дружескому общению, чем это мы наблюдаем в западном образе жизни. Естественно, мы ищем *своих* людей, *свою* среду и таковую находим в виде диссидентско-эмигрантского сообщества. И легко идем на уступки этой среде и ее авторитетам, поскольку боимся ее потерять, а выбор весьма и весьма ограничен. Единомыслие, которое возникает в этой среде, узость этой среды и ее замкнутость, а порою ее консервативность и подчиненность одному авторитетному лицу, иногда даже материальная зависимость от этого лица и от этой среды – все это и создает благоприятную почву для развития конформизма. При этом мы сами не всегда замечаем, как из диссидентов становимся конформистами. Ведь мы не совершаем пре-

дательства, не переходим из одного лагеря в другой лагерь. Мы только слегка приспосабливаемся. Но точно так же не замечали своего перерождения герои революции в период НЭПа. Ведь они не изменяли идеалам коммунизма. А только из революционеров становились послушными партийными функционерами. Вот почему я боюсь, что мы в эмиграции, под теплым крылом демократического Запада, сами того не желая и не сознавая, воспроизводим в миниатюре прообраз советской власти. Только с другим, антисоветским знаком. Да еще существенное различие: у нас нет своей полиции и нет своих тюрем. Но своя цензура уже есть. И свои доносчики тоже уже есть. Только опять-таки западная полиция почему-то не принимает наши доносы. Ах, да, мы забыли: ведь здесь же – демократия!..

Для стороннего зрителя, который интересуется нашими проблемами, не всегда понятно, о чем и почему так горячо спорят между собою советские диссиденты, выехавшие на Запад. И почему у нас нет единства взглядов: ведь все же мы – диссиденты. Лично я считаю, что у нас единства больше чем достаточно. Даже с излишком, в ущерб нашему диссидентству. Ведь диссиденты по своей природе – это не какая-то политическая партия и даже не идеология. Отказ от советской идеологии предполагает не только инакомыслие по отношению к *этой* идеологии, то также разномыслие внутри инакомыслия. Если мы еретики, то ересей должно быть много. И в этом, мне представляется, ценность диссидентства, которое в идеале не зачаток новой церкви или нового, единого антисоветского государства, но плюралистическое общество, хотя бы на бумаге. Я говорил уже, что советские диссиденты по своей природе – это интеллектуальное, духовное и нравственное сопротивление. Спрашивается теперь: сопротивление – чему? Не просто ведь советскому строю вообще. Но – сопротивление унификации мысли и ее омертвлению в советском обществе. И если мы хотим, чтобы вольная русская мысль, вольное русское слово и культура развивались, нам необходимо разномыслие. Это важнейшее условие развития русской культуры. Почему на Западе возможно разномыслие, а у нас, у диссидентов, не может быть и не должно быть разномыслия? Мы такие же, между прочим, люди. С зачатками разума, правосознания...

Помимо того, в диссидентском движении (в особенности на эмигрантской почве) в последнее время происходит очевидный раскол. Это раскол на два крыла или направления, которые условно можно обозначить как «авторитарно-националистическое» крыло, во-первых, и «либерально-демократическое», во-вторых. По природе своей диссидентство либерально и демокра-

тично, и с этого оно начиналось. И поэтому были и остаются синонимы: «советские диссиденты» – или «демократическое движение». «Национально-авторитарное» крыло выявилось позднее и вступило в противоречие, как мне кажется, с основными посылами диссидентства. Понятно, в результате и в процессе этого раскола, который еще не закончился, вспыхивают сейчас серьезные и принципиальные разногласия. Они-то и составляют основу наших споров.

Сам я принадлежу к либерально-демократическому крылу. Не потому, что я верю в скорую победу свободы и демократии в России. Напротив, в такую победу я совсем не верю. Во всяком случае, я не вижу такой перспективы в ближайшем, обозримом будущем. Но в условиях советского деспотизма русскому интеллигенту подобает, на мой взгляд, быть либералом и демократом, а не предлагать какой-то другой вариант нового деспотизма. Пускай, допустим, у демократии как социально-государственного устройства нет никакого будущего в России. Все равно наше призвание – оставаться сторонниками свободы. Ибо «свобода», как и некоторые другие «бесполезные» категории – например, искусство, добро, человеческая мысль, – самоценна и не зависит от исторической или политической конъюнктуры.

Вот почему я не могу согласиться с теми диссидентами, которые предлагают сменить коммунистический деспотизм другой разновидностью деспотизма – под национально-религиозным флагом, пускай, может быть, подобные перемены исторически осуществимы. И хотя сам я принадлежу к православному вероисповеданию и очень люблю древнерусскую культуру, а также многих писателей и мыслителей славянофильского круга, меня в современном русском национализме весьма настораживает и охлаждает идеализация государственных и социальных порядков России в ее прошлом. Я против смешения ценностей духовных и земных, религиозных и политических. Скажем, многие современные русофилы склонны упрекать Запад за формализованный образ жизни, за то, что здесь господствуют юридические и националистические категории «закона» и «права», тогда как, дескать, России изначально присущи понятия христианской «любви» и «милости». И «милость» выше «закона»... Да, согласен. Божественная милость и любовь выше и больше всех человеческих, установленных на земле законов. Но в применении к государственному устройству мне эта теория представляется опасной и оскорбительной. Опасной – для человека, оскорбительной – для религии. Ведь деспотическим государством (при всех его религиозных склонностях) в действительности управляет не Бог, не Христос, а

царь или вождь, который, к сожалению, нередко больше похож не на Бога, а на черта, даже если это православный царь. Конечно, этот царь имеет возможность проявлять «милость» в обход «закона». Но сама эта «милость», для того чтобы проявиться, нуждается в невероятной, бесконтрольной, самодержавной власти. А такая власть на практике оборачивается не любовью и не милостью, а – казнями. Точнее говоря: много-много казней и немножко милостей. Так что уж лучше, на мой вкус, формализованный и рационалистический «закон», чем царская «милость».

Русские диссиденты, попав на Запад, подчас побаиваются здешней демократии. Им кажется, Запад вот-вот развалится под напором монолитной системы Советского Союза. И предлагают Западу перестроиться на более авторитарных началах. Да и будущей России, соответственно, желают не демократии, а более прочной авторитарно-теократической системы управления. В итоге люди, которых западная демократия, можно сказать, спасла от гибели, теперь, ею спасенные, хотели бы ее ограничить. Отсюда же нравоучительные и учительские сентенции Западу со стороны некоторой части советских диссидентов, которые этот Запад впервые видят и плохо знают.

Наверное, нам следует быть скромнее и, передавая Западу свой печальный опыт, остерегаться учить его, как жить и строить свое фундаментальное западное общество. Свое общество мы уже построили в образе коммунистического государства, от которого не знаем куда деваться.

Новые русские националисты, правда, на это возражают, что все наши российские беды пришли с Запада. С Запада явился марксизм. С Запада пришел либерализм, подточивший самодержавно-патриархальные устои России. С Запада проникли инородцы (поляки, евреи, латыши, венгры), которые и произвели Октябрьскую революцию. Все это поиски «виновного» где-то на стороне. Не мы виноваты, а кто-то чужой (Запад, мировой заговор, евреи...). По существу это отчуждение собственных грехов и оплошностей. Мы-то хорошие на самом деле, мы – чистые, мы – самые несчастные. Потому что мы – русские. А это «черт» вмешался в нашу историю...

То, что я говорю здесь, это – кощунство, с точки зрения националистов. За подобные настроения русские националисты называют русских либералов (и меня в частности) *русофобами*. Мы, дескать, так же, как прогнивший, либеральный, атеистический Запад, вкупе с коммунистами, ненавидим русский народ и Россию. От этого обвинения трудно защититься. Ведь не кричать же в голос, что ты любишь Россию? Смешно... По моим-то наблюдениям

руссофобов не так уж много на Западе. Подобного же типа «руссофильская» позиция содержит неуважение к русскому народу. Если Россию завоевала кучка инородцев, то какая же цена этой великой нации? И если России противопоказана демократия, то не значит ли, что сам народ, в такой трактовке, склонен к рабству? Кстати говоря, эта боязнь демократии применительно к русскому народу имела горькие прецеденты в нашей истории. «Русские патриоты» так долго не решались отменять крепостное право в России – из опасения: как же дать свободу русскому мужику? – ведь без помещичьей опеки он сразу бросит работать и сопьется!..

Таковы наши споры в самых общих и утрированных чертах. Эти споры полезны для выявления разных точек зрения на вещи, но практически довольно утопичны. А мы уже спорим: нужна ли нам свобода? И стрелка компаса, как это давно повелось, склоняется в сторону деспотизма. Печальный знак.

Как это ни странно, в нашей среде на Западе ббльшим успехом и влиянием пользуется авторитарно-националистическое крыло, нежели демократическое. Это связано с тем, что по самому психологическому складу авторитарное направление более партийно, дисциплинированно, прямолинейно, более повинуетя авторитету «вождя», нежели демократы, которым по природе свойственны терпимость, плюрализм, разномыслие. Кроме того, основная масса старой эмиграции, составляющая большинство русской публики, или, так сказать, здешняя российская почва поддерживает национализм и сторонников авторитарной системы в силу своей застарелой, еще монархической консервативности. Для старых эмигрантов дореволюционная Россия – это непререкаемый идеал, к которому, по их представлениям, только и мечтает вернуться нынешняя народная Россия, оккупированная большевиками. Одна милая пожилая дама в Париже, узнав, что я недавно из Москвы, спросила, бывал ли я когда-нибудь в московских церквях и встречал ли там «наших». «Каких наших?» – прошептал я испуганно. Она ответила: «Белых!». На этом уровне понимания диссиденты-демократы, приезжающие на Запад, что-то вроде «советских бесов», специально засланных сюда большевиками, для того чтобы «разоружить» последний оплот Отечества.

Интересно, однако, что и западные круги порою склоняются в пользу русских националистов и авторитарников, хотя диссиденты-демократы им психологически ближе. Логика здесь такая: свобода и демократия хороши для Запада, а для России нужно что-нибудь попроще и пореакционнее. Как для дикарей. Задам чисто риторический вопрос: не потому ли демократическая Америка порою поддерживала в отсталых странах крайне реакцион-

ные, диктаторские, авторитарные режимы, надеясь таким способом уберечь эти страны от коммунистической заразы, и на этой политике, случалось, проигрывала? Но меня интересует не американская политика, в которой я плохо разбираюсь, а русская культура. И вот эта разность интересов подчас нам мешает столкнуться и понять друг друга.

Сошлюсь, в виде иллюстрации, на частный разговор, который был у меня недавно с одним очень умным и тонким западным советологом. По своим убеждениям и вкусам он либерал и демократ, но политическую ставку делает на русский авторитаризм и национализм. Как человека культурного его шокирует грубость этого направления, и, будь он русский, он никогда бы к нему не примкнул. Но оно ему представляется более перспективным и выгодным для Запада движением, нежели русские демократы. Я его спрашиваю: «А вы не боитесь, что в результате на смену советскому режиму или, скорее всего, в виде какого-то с ним альянса в России просто-напросто восторжествует откровенный фашизм?» Оказалось, это его нисколько не смущает. В русском фашизме он видит реальную альтернативу советскому коммунизму и надеется, что русский фашизм, занявшись своими национальными делами, спасет Запад от коммунизма. Я не столь оптимистичен. Кроме того, на мой взгляд, от коммунизма Запад должен спасаться собственными силами, а не с помощью чьих-то фашизмов. Но главное разноречие состоит в том опять-таки, что для русской культуры нужна свобода, а для моего западного собеседника русская культура – дело третьестепенное и вообще необязательное. Ему важно спасти мир от катастрофы. За такие большие задачи, как спасение мира, лично я не берусь. У меня узкая специальность: писатель.

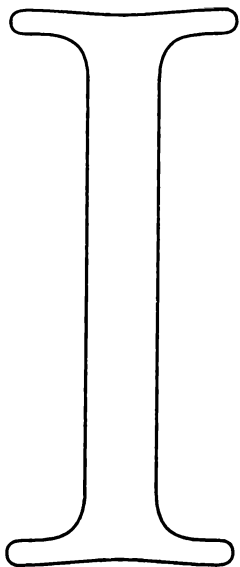
В заключение мне остается лишь подтвердить мое «диссидентство». Под обвалом ругани это нетрудно. В эмиграции я начал понимать, что я не только враг советской власти, но я вообще – враг. Враг как таковой. Метафизически, изначально. Не то чтобы я сперва был кому-то другом, а потом стал врагом. Я вообще никому не друг, а только – враг... Разумеется, Запад на эти «русские штучки» только радостно улыбнется: экзотика. Ведь Запад не читает русскую прессу по ту и по другую сторону океана. А я – читаю. И вижу. И вот какой вывод: там, в Советском Союзе, я был «агентом империализма», здесь, в эмиграции, я – «агент Москвы». Между тем я не менял позиции, а говорил одно и то же: искусство выше действительности. Грозное возмездие настигает меня оттуда и отсюда. За одни и те же книги, за одни и те же высказывания, за один и тот же стиль. За одно и то же преступление.

Психологически это немного похоже на страшный сон во сне, который не может окончиться. Знаете, как бывает во сне: вроде бы проснулся, а это только еще худшее, еще более глубокое продолжение твоего сна. Куда ни кинься – ты враг народа. Нет, еще хуже, еще страшнее: ты – Дантес, который убил Пушкина. И Гоголя ты тоже – убил. Ты – ненавидишь культуру. Ты ненавидишь «все русское» (раньше, в первом сне, это звучало «ты ненавидишь все советское», а впрочем, «все русское» я уже тогда тоже ненавижу). Ты ненавидишь собственную мать (уже покойную). Ты – антисемит. Ты – человеконенавистник. Ты – Иуда, который предал Христа в виде нового, коммунистического, национально-религиозного Возрождения в России. Сам-то я, в уме, думаю, что я, при всех недостатках, с Христом, а не с Антихристом. Но мало ли что я думаю... Все это субъективно. Объективно же, то есть общественно, публично, я враг всему прекрасному на свете. И более того – всему доброму, всему человеческому... Хватаюсь за голову. Спрашиваю себя: как я мог дойти до таких степеней падения? А ведь был когда-то хороший мальчик. Как все люди. Но, видимо, общество лучше меня знает, кто я такой. После советского суда – пожалуйста – эмигрантский суд. И те же улики. Конечно, не посадят в лагерь. Но ведь лагерь – это не самое страшное. Там даже хорошо по сравнению с эмиграцией, где скажут, что ты вообще ни в каком лагере не сидел, а послан «по заданию» – разрушить русскую культуру...

Один вопрос сейчас меня занимает. Почему советский суд и антисоветский, эмигрантский суд совпали (дословно совпали) в обвинениях мне, русскому диссиденту? Всего вероятнее, оба эти суда справедливы и потому похожи один на другой. Кому нужна свобода? Свобода – это опасность. Свобода – это безответственность перед авторитарным коллективом. Бойтесь – свободы!

Но проснешься наконец утром после всех этих снов и криво усмехнешься самому себе: ты же этого хотел? Да, все правильно. Свобода! Писательство – это свобода.

1982 г.



«Новомирские»
времена

О новом
сборнике стихов
Анатолия
Софронова

Стихи А. Софронова последних лет, опубликованные в его новой книге «От всех широт», большей частью связаны с его многочисленными поездками за границу, с путевыми впечатлениями автора. Это произведения действительно летящие «от всех широт» – посвященные Индии и Китаю, Англии и Исландии, Египту и Индонезии, Австралии и Японии. С первого же взгляда они поражают своей географией, масштабами и маршрутами дальних путешествий, обилием редких имен и названий: Ява, Суматра, Порт-Саид, Редфорт, Джамна, Рейкьявик, Акурейри...

Зарубежная тема не нова в нашей литературе. Многие советские поэты, начиная с Маяковского, выступают в разных странах как посланцы дружбы и носители новой, социалистической культуры. Нередко они привозят оттуда прекрасные стихи. И каждый раз, когда сталкиваешься с поэзией на эту тему, от нее ожидаешь большего, чем от «обыкновенных» стихов. Ведь произведение подобного рода предполагает новый взгляд и свежесть восприятия, оно вводит нас в ту страну, которую мы не знаем или знаем недостаточно, «не по-нашему», «не по-своему». Вместе с поэтом мы, русские, советские люди, вступая на чужую землю, как бы уподобляемся Христофору Колумбу. Недаром Маяковский назвал свои очерки «Мое открытие Америки». Это не было спором с великим мореплавателем. Это было «свое» – его, Маяковского – открытие...

В работе над зарубежной тематикой А. Софронов придерживается давней и хорошей традиции, прочно утвердившейся и в нашей литературе, и в нашем быту, в сознании каждого советского гражданина. Мотивы дружбы и братства между народами, сочувствия угнетенным классам и нациям, любви к родному краю составляют идейное наполнение книги «От всех широт». В этом ее очевидное достоинство...

Но сколько-нибудь значительных поэтических открытий новые стихи А. Софронова, к сожалению, не содержат, потому что великие идеи предстают здесь по преимуществу в виде общих понятий. Для того чтобы стать явлением настоящего большого искусства, эти понятия нуждаются в ярко выраженной индивидуальной трактовке, в образной конкретизации, в наличии оригинального поэтического взгляда на мир.

Автор много ездил и многое видел, он проделал большую полезную работу и собрал большой материал, о чем говорит хотя бы его книга очерков на ту же тему. Но в стихах Софронова, перегруженных названиями разных стран, рек, морей, городов, улиц, лиц именно *этой* страны, именно *этого* народа зачастую лишь едва намечено. Общее и отвлеченное преобладают здесь над конкретным и индивидуальным, декларация – над картиной, идея – над образом.

Есть у меня друзья на белом свете,
Считай их день, неделю – не сочтешь;
И друг за друга мы всегда в ответе,
И каждый чем-нибудь особенным хорош!

...На всех долготах и земных широтах, –
Куда б судьба тебя ни занесла, –
Тебя встречает, обнимает кто-то,
Ты узнаешь друзей – и нету им числа!

Вот эти друзья «вообще», безымянные «кто-то» (кто-то встречает, кто-то обнимает), иногда, впрочем, названные по имени, но редко раскрытые как живые человеческие лица, и являются героями стихов А. Софронова. Чем же *особенно* хорош каждый из них, поэт не говорит. Поэтому, при всем географическом разнообразии, его стихи страдают поэтическим однообразием. В них нередко повторяются одни и те же слова, формулы, положения. Так, рукопожатие представителя другой нации становится тем символическим жестом, который, переходя из одного стихотворения в другое, постепенно утрачивает свою живительную теплоту и превращается всего-навсего в условное, отвлеченное обозначение идеи дружбы, в повторяющийся литературный прием, в штамп.

Меня в Каире друг назвал
При первой встрече просто братом
И просто руку мне пожал,
Как руки могут жать солдаты...

Дорога в Порт-Саид

Мне запомнилось рукопожатье
Над фиордом в тиши голубой...

Рукопожатье

Запомним мы друзей из Акурейры,
Рукопожатья, взгляды и слова.

Исландскому народу

Пусть ты не знаешь языка,
Пришел сюда таким,
Но руку жмет тебе рука:
Москва – Пекин, Москва – Пекин.

Песня

Ты руки честных пожимал,
Без перевода понимал.

Над Бенгальским заливом

Потому и понятны
Пожатья мужские...

Зимнее...

В пожатье руки братские сплелися,
И дружбы круг незыблем и широк.
Есть у меня друзья на белом свете,
Пожатья их я чувствовал в руках...

Есть у меня друзья на белом свете...

Автор находится как бы в плену своей фразеологии. Он топчется на месте, не в силах преодолеть тесные границы раз и навсегда заданного лексикона. Вместо того чтобы выразить предмет словами, поэт как бы надевает на него постоянную словесную маску, скрадывающую реальные черты, физиономию жизни. Привязалось, например, слово «шрамы», и вот оно уже употребляется всюду – к месту и не к месту, точно автор им пользуется автоматически, по привычке. И на зданиях Плимута «всюду виднеются шрамы», и на теле яванца «под рубахой – черный шрам»,

и щит лондонской рекламы «черными шрамами букв поражен», и в Нагасаки «шрам не зажил еще у людей ни один» (хотя, как известно, шрам появляется на месте зажившей раны).

Разумеется, у каждого поэта есть свой стиль, свой словарь. Но эти «шрамы» не приметы творческой индивидуальности автора, а результат шаблонных поэтических решений.

В стихах А. Софронова можно встретить запоминающиеся детали, открывающие на минуту живую картину. Например, на вечерних улицах Лондона поэт видит женщин, стоящих «в нимбах неоновых»... Но таких деталей немного. Приметы чужой земли, так называемый местный колорит, характерные черточки национального быта, психологии тонут в потоке общих фраз, которые сами по себе могут быть очень правильными, но мало нас удовлетворяют в силу своей применительности ко всем вообще и ни к кому в частности. Создается впечатление, что автор смотрит на жизнь в большинстве случаев из кабины самолета; земля в его глазах застлана туманом; ее формы и образы сливаются в одно расплывчатое пятно. В этом смысле названия некоторых произведений приобретают значение автохарактеристики: «*Над* Суматрой», «*Над* Бенгальским заливом», «*Над* австралийской пустыней».

Я все пишу тебе с полетов,
И все на разной высоте...

Дело, конечно, не в условиях поездок автора и даже не в беглости его путевых наблюдений. В стихах А. Софронова часто и самые близкие, хорошо знакомые явления предстают в виде холодной абстракции, потому что поэт общими рассуждениями о жизни подменяет ее конкретное изображение. Книга «От всех широт» замыкается стихотворением «Современник», героем которого выступает наш советский человек сегодняшнего дня. Но это опять-таки не живое лицо, а сухая, отвлеченная, выведенная логическим путем формула, воспроизводящая некие атрибуты некой субстанции:

Мой верный товарищ, мой друг,
современник,
Работник, кующий истории звенья.
Всему, что когда-то в салютах звучало,
Ты знаешь, кто дал и конец и начало.
Давай же посмотрим мы мирной порою,
Кто зданье великой победы построил
И кто тебя вывел, товарищ, в герои.

...Ты был в пионерском отряде горнистом,
Ты был комсомольцем, ты стал
коммунистом,
Ты можешь быть слесарем, зодчим,
министром –
Любые пути тебе в жизни открыли,
Лишь было бы сердце да были бы крылья,
Да воля большая, да творческий разум.
Захочешь – добьешься ты многого разом...

Перед нами, по сути дела, не образ, не характер, а растяжимое понятие, схематическая идея современника, лишенного каких бы то ни было индивидуальных признаков. В этой идее ни слесарь, ни зодчий, ни министр *себя* не узнают, а найдут лишь анкетные данные даже не своей, а какой-то универсально-безличной биографии. Широкая, пожалуй слишком широкая, трактовка темы оборачивается здесь неоправданными длиннотами. Мысль автора, растекаясь в многословии, движется медленно и часто застревает на одном месте:

К заводу спешил ты в рабочей спецовке,
Спешил до гудка ты, траву приминая,
Встречала прохладой тебя проходная,
Знакомая, близкая, просто родная.

Герой спешит, но автор не торопится, повторяя одни и те же слова и обороты, и какой-то вялостью, необязательностью веет от этого перечисления: «знакомая, близкая, просто родная...».

В последних стихах А. Софронова слабо выражены не только конкретные черты жизни и людей, о которых в них рассказывает, но и конкретное авторское лицо, индивидуальный взгляд поэта, присущий только ему и никому больше. Они часто звучат как подражание Есенину, Маяковскому, Исаковскому и другим поэтам. Но говорить здесь нужно не о заимствованиях, а о более глубокой причине: у А. Софронова нет своего устойчивого, ясно выраженного индивидуального стиля. Именно потому, что он пишет слишком «общо», его муза легко настраивается на чужие интонации, знакомые нам по другим образцам.

Я прошел над Алазанью,
Над волшебною водой,
Поседельй, как сказанье,
И, как песня, молодой.

Как свежо, как неповторимо звучало в стихах Н. Тихонова это сравнение человека со сказкой и песней! Но когда А. Софронов, говоря о Григе, пользуется сходными сравнениями:

Как будто бы из сказки стародавней
И вместе с тем, как песня, молодой –

они теряют в его стихах первоначальную яркость, превращаются в обычное «общее место», мало чем отличающееся от других «общих мест», мирно соседствуя с такими же безликими, никому не принадлежащими оборотами:

Он в скалы врос, возник для жизни
в бунте,
Наполненный суровой простотой,
Навеки обратив себя в «Пер Гюнте»
К бессмертной жизни вечной красотой.

Тихоновский образ в новой интерпретации как-то стерся, потерял лицо, постарел, поблек. О каком же заимствовании или влиянии может идти речь? Здесь стоит говорить лишь об утрате.

Временами в стихах о загранице А. Софронов сознательно стремится к тому, чтобы в памяти читателя возник образ и стих Маяковского:

Пейзажи не трону,
не трону погоду,
Не буду тревожить
отдельные лица я, –
Хочу посвятить
всю данную оду
С благодарностью
в целом
английской полиции...

Да, при чтении этих строчек действительно вспоминается Маяковский. О том, как далеко и насколько верно следует автор этой традиции, речь впереди. Теперь же хочется ответить на другой вопрос: ну а где же сам А. Софронов как таковой, в чистом виде, вне «общих мест» и литературных реминисценций?

Наиболее удачными стихами А. Софронова в поэтическом отношении представляются именно те, в которых отчетливее всего слышна личная интонация. Это главным образом произведения, проникнутые любовью к родной земле, тоской по родному дому,

жене – по всему тому, что поэт оставил на время путешествия. Личное преломление большой общей темы придает этим стихам жизненность:

Как австралийский бумеранг,
Твоею пущенный рукой,
Перелетая океан,
Лечу к тебе, к тебе, домой.
...И ты зови, зови, зови, –
От всех широт, из дальних стран,
К тебе, к тебе, как бумеранг,
В ладони
теплые
твои.

Вместе с тем среди немногих стихотворений А. Софронова, окрашенных сильным чувством, встречаются и такие, с которыми хочется спорить. Спор в данном случае возникает по существу авторской концепции, а вопрос о художественном достоинстве вещи остается в стороне. Впрочем, самый этот факт уже говорит об известном поэтическом качестве произведения: если оно как-то задевает, волнует заключенной в нем мыслью – значит, у него есть свое лицо и с ним можно согласиться или не согласиться (чего нельзя делать со штампом или схемой).

Стихотворение, возбуждающее желание спорить и принадлежащее к лучшим вещам А. Софронова, называется «Когда человеку за сорок...». В нем поэт говорит о себе самом и, касаясь тех мнений, которые ему приходилось слышать о себе как о человеке, высказывает свое жизненное кредо.

Когда человеку за сорок,
Когда он уже поседел, –
За ним обязательный ворох
Прошедших событий и дел.

И как бы он сам ни старался
Укрыться от них и уйти, –
Он с ними навек повязался,
И нету другого пути.

Кого-то когда-то обидел,
Кому-то чего-то не дал:
Кого-то, увидев, – не видел,
Кого-то, узнав, – не узнал!

Тяжелые все прогрешенья!
Но как бы мне руки сложить,
Чтоб эти случайные мненья
Мне дали б по-своему жить.

В этом признании друзья поэта почему-то усматривают покаяние и сокрушаются, что их товарищ «сдается на милость врагу», «ищет спокойную пристань», тогда как раньше он «был неплохим коммунистом». Поэт им возражает:

Да, было мне горько, не сладко,
Но сладости я не хочу.

Не надо тягучих сиропов
И песен, что пел соловей, –
Не надо мне тонкой Европы
С ее психологией всей.

С ее двусторонним виденьем,
Где вместе и «против» и «за»...

Стихотворение заканчивается утверждением правильности того прямого пути, которым и впредь поэт желает следовать:

Если пойду я не прямо –
Пусть взгляд от меня отведут!

Несмотря на опасность «двустороннего видения», следует заявить откровенно, что высказанные здесь мысли возбуждают двойственное, противоречивое чувство. Прямота, о которой говорит поэт, достойна всяческого уважения, если под ней понимать идейную принципиальность, твердость духа и т. д. Но в том-то и дело, что в данном стихотворении к этому понятию примешивается другой оттенок, в отношении которого приходится выступать уже не «за», а «против». «Случайные мненья», которые никак не идут к человеку, действительно принципиальному, в ходе стихотворения не снимаются, а под видом прямоты как бы утверждаются и оправдываются. Но разве истинная прямота коммуниста, непримиримость к врагам состоят в том, чтобы кого-то когда-то обидеть, кому-то чего-то не дать, кого-то, увидев, не видеть, кого-то, узнав, не узнать? Это скорее напоминает мелкие бытовые дразги, а не борьбу за свои принципы и идеалы, и мы относимся с недоумением к тому, что автор как-то смешивает, совмещает столь разные вещи под единым именем «прямоты».

Вызывают возражение и слова А. Софронова по поводу «тонкой Европы». С Европой у нас, как известно, давние и сложные

отношения. Многое мы отвергаем и многое принимаем. На заре советской поэзии А. Блок, не раболепствуя «перед Европою пригожей», но предрекая поражение старому миру, угрожающему нам войной, говорил в то же время, что мы любим и ценим все лучшее, что создано европейской культурой.

Нам внятно все – и острый галльский
смысл,
и сумрачный германский гений...

Маяковский достаточно резко, прямо, по-коммунистически принципиально разоблачал пороки западной буржуазной цивилизации. Но к ее явлениям он подходил очень глубоко, показывая жизнь в ее сложности, противоречивости. Знаменитый Бруклинский мост вызывал в нем восхищение как создание современной техники и культуры, и вместе с тем он с гневом и болью писал о том, как американские безработные кидаются с Бруклинского моста. Обо всем этом приходится напоминать, потому что строкам А. Софронова

Не надо мне тонкой Европы
С ее психологией всей –

недостает глубины, и в них сказывается упрощенная прямолинейность. Примитивное решение темы вообще нередко дает о себе знать в поэтическом творчестве А. Софронова¹. В его стихах встречаются образы, которые режут слух своей аляповатостью, отсутствием чувства меры, вкуса. В стихотворении «Исландскому народу» Софронов пишет:

Мы видели суровую природу,
Считали горы по крутым зубцам –
Они под стать исландскому народу,
Его поэтам и его борцам.

Народные желанья прочитали
В его душе открытой и простой...

Хорошая, правильная мысль выражена здесь очень неуклюже: в душе *народа* прочитали *народные* желанья... Эта досадная тавтология – следствие нечуткости автора к движению своего стиха, к его смыслу и звучанию.

В основу сатирического стихотворения А. Софронова «Откуда ангелы?» положен такой острый, актуальный материал, как пребывание американских солдат в Англии. Однако для его воплощения поэт избрал сюжет не первостепенной значимости – появле-

ние в Англии незаконнорожденных детей – и, следуя этим легким путем, на поводу у сюжета, начал размениваться на мелочи, обыгрывать различного рода «веселые» детали, связанные с незаконнорожденными малютками. В итоге большая политическая тема свелась к тому, что американцам «очень нравится ходить с красавицей», «хватать за талию, ну и так далее...», в результате чего

Родится лапонька...
А где же папонька?
Да ведь у папеньки
Стыда ни капельки.
...Взмахнул он крыльями
Над эскадрильями,
Взлетел над берегом
И – скоч в Америку.

Сюсюканье с «лапонькой» нарушает тональность сатирического произведения, мельчит образ самого сатирика.

К сожалению, в нашей современной поэзии появляется еще немало произведений, написанных на весьма невысоком художественном уровне, и стихи А. Софронова в этом смысле не являются каким-то исключением. Но вредно выдавать этот уровень за высокий класс мастерства. Это значило бы снизить общие требования, которые мы предъявляем к современной поэзии, запутать, сбить с толку и читателей, и поэтов, предложив последним равняться на такие образцы, которые еще очень далеки от художественного совершенства.

Между тем в периодической печати появились отзывы и статьи, в которых стихи А. Софронова последних лет не только получили завышенную оценку, но и были в смысле их литературного качества поставлены в образец, в передний ряд нашей современной поэзии. Так, например, А. Марков утверждал в «Литературной газете» (7 октября 1958 г.), что новая книга А. Софронова «От всех широт» в смысле мастерства «*стоит на хорошем, добротном уровне*» (выделено мною. – А. С.). Здесь прежде всего нужно говорить о емкости, зримости образа, точности выражения. «Пленившие небо и землю Британии», – говорит автор об американцах в Англии. Какое точное слово – «пленившие», и не что-нибудь, а небо! Поставь здесь другое слово, и оно окажется не на месте... Вот примеры таких же точных, безошибочных «попаданий» поэта: «Чтоб Англии земли ангары не пучили» – удивительная зримость в этом эпитете «не пучили»...

Странные порой происходят вещи! Стоит придать языку мало-мальски заметную образность, и в этом уже усматривают ог-

ромные достижения. Элементарную литературную грамотность выдают за откровение. Конечно же, в стихах А. Софронова есть и метафоры и эпитеты, в которых путается поэт А. Марков (второй пример, им приведенный, это не эпитет, а метафора). Некоторые из этих образов неплохи, но особой «емкостью» и «зримостью» тут не разживешься. Кстати сказать, «чтоб Англии земли ангары не пучили» – не такая уж находка, поэт выразился здесь очень неуклюже, неловко, и подобных нагромождений следует избегать, чтобы было ясно, кто кого «пучит»: ангары – земли Англии или наоборот.

«А возьмите такую немаловажную сторону нашего ремесла, как рифма, – продолжает А. Марков. – Приведу только один пример из стихотворения “Откуда ангелы?” Разве это не то, о чем Маяковский говорил как о рифме – “бочке с динамитом”: “сужены – южными”, “Лондона – продано”, “грохоте – похоти” и другие. Благодаря точной рифмовке стихи запоминаются, стреляют!».

Приведенные Марковым примеры сделаны «под Маяковско-го». Но существует большая разница между ними и подлинным Маяковским, который, во-первых, был неустанным изобретателем новых рифм и новых способов рифмовки (А. Софронов же пользуется рифмами, в лучшем случае созданными по типу рифм Маяковского), а во-вторых, никогда не калечил им в угоду смысл слова. Одну из рифм А. Софронова, очаровавшую А. Маркова, стоит привести в контексте как пример искажения русского языка. Американские солдаты, пленившие Англию,

Привыкли в грохоте
Мечтать о похоти...

Мечтать о похоти так же трудно, как мечтать о голоде, о жажде и т. д. Мечтать можно об их удовлетворении, утолении, насыщении, но мечтать о самом желании, «мечтать о похоти» нельзя.

Многие стихи потому и не удались А. Софронову в поэтическом отношении, что он здесь лишь внешне следует за Маяковским, пытается почти буквально воспроизвести его образы, интонацию, подделываясь под чужой стиль, и вместе с тем нарушает некоторые основные принципы Маяковского. При этом легко обнаруживается, что это нарушение – не плод новых творческих исканий, не проявление самобытности поэта, а результат неумения, небрежности, торопливости и т. д. Например, подражая Маяковскому, поэт в то же самое время рифмует случайные, не ударные в смысловом отношении слова или пользуется «кое-какими рифмами» («коттеджам – колледжей», «ушло – повело» и т. д.),

по поводу которых Маяковский, как известно, высказывался весьма иронически.

И с точки зрения ритмической организации речи произведения Софронова в большинстве случаев походят на Маяковского лишь «лесенкой». Это опять-таки только наружное сходство с Маяковским, потому что стих А. Софронова часто спотыкается, вязнет, звучит расслабленно, тяжело.

Здесь все в памяти ранней еще,
но и давней,
Под подошвой еще не истерся порог,
Но из каждого
старого
черного камня
Рвется к солнцу
и все раздвигает росток.

Такого нагромождения «все» и «еще», утяжеляющего стих, делающего его аморфным, вялым, Маяковский бы не потерпел.

Поэтому нельзя согласиться и с той оценкой, какую получила книга «От всех широт» в рецензии В. Литвинова («Знамя», 1959, № 4): «...Софронов всегда тяготел к распевному, мягко инструментованному стиху. Но вот поэт обратился к зарубежной теме, и в новой его книжке отчетливо зазвучали энергичные “разговорные” метры Маяковского». Стихам Софронова, написанным под Маяковского, не хватает именно энергичности, собранности, волевого напора. Обращение поэта к новой теме не повлекло глубокой перестройки его художественной системы, он усвоил лишь отдельные внешние признаки стиха Маяковского. Отсюда некоторая принужденность, искусственность, неуверенность А. Софронова, заметная именно в тех случаях, где Маяковский был «самим собою» и где его ни на кого не похожая интонация звучала в высшей степени свободно и естественно.

Наши современные поэты, желая подражать Маяковскому, часто пользуются его «лесенкой», но забывают при этом, что разбивка строки в стихах Маяковского не главное, а производное вспомогательное средство, что это лишь способ графически выделить, подчеркнуть ритм, интонацию. А если нет соответствующего ритма, сколько ни разбивай стихи лесенкой – не поможет.

Насколько чужда, неорганична «лесенка» Маяковского стихам А. Софронова, показывает следующий пример:

...Наших друзей боевые колонны;
Наших друзей трудовые

колонны, –
Вот он, наш брат и наш
друг и товарищ,
Вот он, Китай молодой!
...Листья зеленые ветер колышет,
Дали широкие к счастью
зовут!..

Попробуйте эти стихи прочитать вслух, делая паузы в обозначенных местах разбивки, как полагается, и вы увидите, что «дорожные знаки» расставлены здесь случайно, как попало.

Стоит ли искусственно подводить под «хороший, добротный уровень» стихи, явно до него не дотягивающие? Давайте лучше повысим наши критерии в оценке художественного качества новых произведений. Вспомним Маяковского:

Дайте крепкий стих
годочков этак на сто,
чтоб не таял стих,
как дым клубимый,
чтоб стихом таким звенеть
и хвастать
перед временем,
перед республикой,
перед любимой.

Вот к такому добротному, крепкому стиху стоит стремиться, и таким стихом можно хвастать.

1959 г.

¹ В этой связи обращает на себя внимание такой факт, как перепечатка поэмы А. Софронова «Батожок», написанной в 1944 г., в его новой, вышедшей недавно книге «Избранные стихи». Эта поэма уже вызвала справедливую критику, и странно, что автор счел возможным опубликовать ее теперь в новом издании. «Батожок» посвящен казацкой нагайке, плетке, описанной с необыкновенной тщательностью, с любовью и восхищением.

А на правой стороне,
На витом винтом ремне,
Вниз стекал, как ручеек,
Тонкий жесткий батожок;
Светло-желтый, сыромятный,

Заплетенный в три ряда, –
Не забудешь никогда.

Многие предметы военного снаряжения, солдатского обихода вошли в нашу поэзию вместе с изображением фронтовой жизни. Воспевались и сапоги, и шинель, и наша честная винтовка-трехлинейка. Но казацкая нагайка вызывает у нас совершенно иные ассоциации, не связанные с Отечественной войной и уходящие в дореволюционное прошлое. Не следовало ей подменять, как это делает Софронов, благородное оружие советского воина, тем более не следовало возводить плетку в ранг самостоятельной поэтической темы, в объект эстетизации.

Публикация этой поэмы в 1958 г. Государственным издательством «Художественная литература» вызывает недоумение.

В предисловии к этой книге действительный член Академии художеств А. Лактионов предупреждает читателей: «“Тля” — роман-памфлет едкий, боевой и гневный. Наверняка он вызовет горячие споры, возможно, и резкие нападки со стороны некоторых искусствоведов и критиков. Что ж, борьба есть борьба...».

Приступая к разбору романа «Тля», в порядке предварения хочется возразить почтенному рекомендателю: «горячие споры» и «резкие нападки» здесь едва ли уместны. Хотя «борьба есть борьба», существуют, очевидно, различные ее формы и способы. Борьба, которую ведет Иван Шевцов на страницах своей книги, граничит, нам представляется, с такими вне-литературными формами, как уличный скандал, трамвайная пербранка, квартирная склока... Она требует от критики не ответных нападков и споров, а прежде всего спокойствия, миролюбивой рассудительности. Участвовать в этой полемике на предлагаемых условиях как-то стыдно, унизительно; с горячностью опровергать ее доводы — смешно. Полезнее, набравшись терпения, разобраться в книге, войти в положение автора, учтя его, как рекомендует А. Лактионов, «ершистый» характер, и, может быть, не столько нападать на Ивана Шевцова, сколько пожалеть его, посочувствовать...

Памфлет

или пасквиль

(О романе-памфлете

Ивана Шевцова «Тля» *)

* Шевцов И. Тля. М.: Советская Россия, 1964.

Положение, в котором оказался автор «Тли» и его герои – художники-реалисты, ведущие борьбу с разнообразными врагами, в самом деле достойно всяческой жалости. В нашей художественной жизни, по уверению Шевцова, действуют неуловимые силы «темной, но спянной, спевшейся кучки» – «немногочисленные, но поразительно активные» «модерняги», «космополиты», «поджигатели», «эстеты и формалисты всех мастей». Они «безнаказанно издеваются» над честными художниками, дают им советы, в которых «есть что-то дьявольски подкупающее», «несут чертовщину», стараются «протащить» всюду «своих людей», насадить «крамолу»¹.

Роман «Тля» приправлен уголовной хроникой, скандальными разоблачениями. Знаменитый художник Лев Барселонский (а большинство персонажей обрисовано здесь как личности весьма известные в мире искусства) в годы революции, оказывается, едва ушел от расстрела. Его дальнейший путь отмечен сделками и уловками политического свойства, а «золотой значок лауреата и звание действительного члена Академии художеств» он получил, по слухам, выдав чужую работу за собственное творенье. Мастиный искусствовед и критик Осип Давыдович Иванов-Петренко также добился славы с помощью подозрительных махинаций, каковой была, к примеру, его докторская диссертация о Сезанне: «Сведущие люди говорили, что существо этой диссертации составляли неизвестные материалы, случайно попавшие в руки ловкого дельца».

«...На том же Оське, – по чеканному определению положительного героя романа, – чистого места нет, пробы ставить негде. И с эсерами, и с троцкистами, и с кем только он не якшался. А Оське хоть бы что. Он живет, здравствует, процветает и делает свое грязное дело».

Воровством, подлогами, гнусными спекуляциями и другими преступлениями переполнены биографии сторонников «чистого искусства», пользующихся успехом, задающих тон в художественной среде. Даже о погоде они изъясняются как опытные заговорщики, уподобляясь матерым шпионам из детективного романа:

«Они обменялись понимающими улыбками.

– Хорошая погода, – сказал Иванов-Петренко, энергично подавая Барселонскому теплую руку. Вид у него был бодрый и решительный. – Оттепель!

– Хорошая оттепель, – подтвердил Лев Михайлович, испытующе посмотрев собеседнику в глаза. Осипу Давыдовичу был знаком этот внимательный, выматывающий душу взгляд...».

То, что негодующий автор на своих идейных противников взвалил все грехи, нацепил на живые лица маски кровожадных злодеев, – прием не новый. В романе «Тля» нашли развитие черты, восходящие к давней традиции, по счастью, не привившейся в советской литературе, но хорошо знакомые желтой прессе. Неожиданно в книге Шевцова другое: ослепленный ненавистью к людям, которые, по его понятию, чернят действительность, снижают уровень советского искусства, автор настолько увлекся и сгустил краски, что – по всей вероятности, невольно, сам того не желая, – выступил в роли очернителя нашей жизни и культуры. Уголовные типы, дельцы, прохвосты составляют в романе «Тля» мощную организацию, такую всеильную мафию, гласно или негласно управляющую эстетической жизнью страны. Мало того, что они экономически преуспевают, строят роскошные дачи, пьют коньяк, тогда как реалисты, в шевцовском изображении, бедствуют, влачат по преимуществу нищенское существование и занимают на жизнь деньги у благоденствующих эстетов, они еще (Уголовные типы. – *Прим. ред.*) оказывается, проникли во все поры общества, добились высоких постов, влиятельного положения. Разорвать их сети трудно, почти невозможно.

До того как появился роман «Тля», мы наивно полагали, что одним из выражений общественного мнения служат у нас книги отзывов на художественных выставках. Ничего подобного. Книжки отзывов, как это установил Шевцов, находятся под контролем агентов Осипа Давыдовича, которые систематически поносят хороших художников и рекламируют бездарность.

Мы полагали, что в мире искусства действует демократия, обеспечивающая развитие творческих возможностей, справедливость оценок, свободу слова. Нет, демократия в романе «Тля» подчинена «машине» вездесущего Иванова-Петренки. Осип Давыдович в выставкоме имеет большинство, проголосуют, и точка. «...Барселонскому и К° каким-то образом удалось завоевать или одурачить МОСХ». «Выступать здесь бесполезно: освищут, запугают, заплюют. Полон зал молодчиков Барселонского и К°». «Ежели, скажем, я, ты или кто-нибудь из неугодных Барселонскому людей когда-нибудь сделает пустяковый грешок, стгоряча не то слово скажет, – это ляжет пятном на всю жизнь. Уж Оська раздует пожар на всю вселенную...».

– Но существует же печать, пресса?! – не понимаемся мы.

– Печать в руках Барселонских, – отвечает хмуро Шевцов.

«Петр Еременко нес свою статью “Творить для народа” в третью редакцию. В двух редакциях статью продержали по две неде-

ли и не напечатали. В одной редакции темноволосая узколицая дамочка сказала отчужденным голосом:

– На эту тему у нас уже заказана статья одному искусствоведу. – И подала Еременко его рукопись.

Она лгала – никакому искусствоведу редакция не заказывала такой статьи... В другой редакции с ним разговаривал пожилой мужчина, похожий на старого ворона:

– Статья ваша, Петр Александрович, интересная. Но понимаете, какая штука, на редколлегии высказали мнение: наша газета решила пока не выступать по вопросам изобразительного искусства.

Это тоже была отговорка: никто из членов редколлегии статьи не читал».

Удостоверясь в зараженности прессы ядами формализма, один из положительных героев романа приходит к решению: «Не заглядывать в газеты и не включать радио с передачами о лже-Репиных».

В такой обстановке, естественно, художественная общественность парализована и повинуетса самым диким порядкам. Роман «Тля» стремится внушить читателю, что у нас в мире искусства господствуют вздорные слухи, сплетни, «циничная клевета, злой вымысел, глупые инсинуации», распространяемые «салонем» Иванова-Петренки. «Они, как едкий дым, выползали из “салона” и распространялись среди людей с невероятной быстротой, сопровождаясь зловещим шипением клеветников». Художники живут в состоянии моральной подавленности, выслуживаются, а в отношениях между собою руководствуются личной завистью, соображениями карьеры, родственными связями, приятельством – по принципу «свой своему на мозоль не наступит».

В этих условиях честные люди чувствуют себя «прокаженными», пребывают в полнейшей изоляции, в тягостном одиночестве. Они бессильны противостоять натиску формалистической банды. Когда, например, у талантливого колхозника Алексея руководительница ансамбля, некая Вика Гомельская, украла сочиненные им песни, тот обратился к передовому художнику Владимиру Машкову за помощью. «Жаловаться бесполезно и некому, – через силу выдавил Владимир, расхаживая по комнате. – Ты ей ничего не сделаешь, потому что она не просто Вика, а частица целой группы, цепкой и сильной, с которой одному бороться очень трудно».

У положительных героев Шевцова «душа в синяках». «Состояние было такое, будто ему в душу наплевали». Не переставая бороться с формализмом, они живут на грани отчаяния, физическо-

го и нравственного истощения, теряют веру в справедливость нашего общества, приходят к мыслям о самоубийстве. «А у меня уже нет веры, этой самой глубокой и сильной. Честное слово, иссякла вся до капельки. Потому как никакого просвета не вижу», – признается Петр Еременко. Даже непреклонный Михаил Герасимович Камышев, выполняющий в романе «Тля» роль идейного вождя реалистического направления, трагически переменяется: «...Лицо покрылось вдоль и поперек несметным числом морщинок, стало каким-то сухоньким, на нем прочно поселились усталость и тоска. Плохо видят глаза, поблекли, затуманились, затаили в себе холодные блески скептицизма и душевной боли».

Но странное дело: чем больше узнаешь о страданиях положительных героев Шевцова, тем меньше веришь в истинность горя, постигшего этих людей. Ведь тот же тоскующий Камышев, по словам автора, «никогда и никому не давал спуску». «Он пользовался авторитетом среди лучших советских художников, но еще больше он был авторитетен среди простых советских людей и их руководителей». Зачем же при таком авторитете затаивать в глазах скептицизм? Или признание народа, руководителей, лучших художников – не главное для Камышева?..

О судьбе своих героев Шевцов в эпилоге рассказывает: «А как живут Машков, Еременко, Окунев, Вартамян? Да все так же. Много разъезжают по стране, по селам, заводам и стройкам. Пишут в старой манере, которая не приносит им ни шумной славы, ни денег. Но они, упрямы, остаются верными самим себе и своим зрителям – миллионам простых смертных тружеников, которые еще не научились понимать “новое” искусство. Но ничего, это вопрос времени: Винокуров и Иванов-Петренко их научат и воспитают. Они уже выпустили по нескольку книг о современном западном искусстве, о новых тенденциях в советской живописи».

Трудно сказать, чего тут больше: наигранной бодрости или неоправданного минора? И почему приверженцы «старой манеры» не имеют «ни славы, ни денег», хотя работают не покладая рук и пользуются успехом у массового зрителя?

Подобные недоуменные вопросы по тексту «Тли» возникают на каждом шагу. Они результат того, что автор на страницах своей книги не свел концы с концами и сам, видимо, плохо верит созданной им картине. Ужасы, им нарисованные, вымышлены, а характеры, при всем расчете на узнавание реальных прототипов, до невероятности искажены. Преувеличения, к которым прибегает Шевцов, имеют мало общего с гиперболизмом сатиры. К ним больше подходит житейская поговорка: у страха глаза велики.

Поэтому, между прочим, и положительные герои романа зачастую предстают в несколько неожиданном свете, проявляют качества, не свойственные ни просто хорошим людям, ни тем более передовым художникам. Хотя их высокие убеждения декларированы Шевцовым, психология и поведение этих героев противоречат их убеждениям. На словах они – борцы, на деле – нытики. На словах – тверды, самоотверженны, принципиальны, на деле – ущербны, патологически пугливы, мстительны, завистливы. Они только и думают о том, что их недооценили (хотя тут же сказано, что народ их любит и ценит). Их беседы между собою оснащены сенсационными слухами по адресу ближнего. Они напряженно собирают сведения, компрометирующий материал, призванный уничтожить противника. Речи их пестрят сенсациями такого типа: «Пока Варягов на коне, Оське нечего бояться» (Варягов – ответственный работник в Министерстве культуры). Ведущие деятели искусства – его надежда и будущее – слишком поглощены кухней, распределением наград и должностей, мелочными обидами. Они мало чем отличаются от отрицательных персонажей Шевцова и своими конспираторскими замашками, намеками, угрозами нагнетают в произведении ту тяжелую атмосферу взаимной подозрительности, которая возвращает нас к нравам, ушедшим в прошлое под именем «культы личности». Вот пример нездоровой психологической взвинченности положительных героев романа:

«Утром на третий день после открытия выставки Владимиру позвонил Павел Окунев.

– Читал сегодня “Советское искусство”? – спросил он загадочно.

– Нет, а что? – с неосознанным беспокойством спросил Владимир...

– Прочти. Невероятные вещи творятся на белом свете... – И положил трубку.

Владимир босиком побежал на лестничную площадку к почтовому ящику, дрожащими пальцами извлек газету...».

Эта атмосфера подозрительности, заговорщицких ужимок, шпиономании и служит питательной почвой невероятных страхов Шевцова, а затем и недозволенных приемов, к которым он прибегает. Вся сложная проблематика современного художественного развития смещается в плоскость каких-то батальных и разведывательных операций, любая эстетическая дискуссия превращается в сражение, пахнущее кровью. Стратегические и тактические удары, маневры, расчеты прочно входят в психологию автора и героев «Тли», предпочитающих военную лексику языку

искусств: «Апологеты “искусства для искусства” были оттеснены на задний план. Все эти винокуровы, яковлевы, ивановы-петренки, как тараканы, попрятались по щелям и временно не проявляли особой активности. В тиши дачных особняков они производили перегруппировку своих сил, вырабатывали новую тактику и вели разведку наблюдением».

За «разведкой наблюдением», как полагается на войне, следует «разведка боем»: «Акварели Барселонского были хорошим началом, – говорил Иванов-Петренко, и все понимали, что это, собственно, была успешная разведка боем и что настало время переходить в решительное наступление на реалистическое искусство».

В подобных случаях уже и в разгоряченном сознании положительного героя Петра Еременки подготовка художественной выставки облекается в живописные образы рукопашной схватки, заимствованные из «Тараса Бульбы»: «И уж так-то рубились они!».

Это бряцание оружием далеко от задач идейной борьбы, стоящих перед советским искусством. Батальные аналогии сами по себе еще ничего не решают. Напротив, в некоторых случаях они вредят. Состояние военной тревоги, угрюмой напряженности, искусственно подогреваемое в романе «Тля», сплошь и рядом разрешается паникой, истерией, кликушеством, когда у автора и его героев не выдерживают нервы и они принимают «рубить» направо и налево, не разбирая своих и чужих. Нагромождение подозрений, сочинение слезливых жалоб, доносов, пасквилей имеют уже вид не защиты реалистических традиций от эстетских посягательств, но злой пародии и на эту защиту, и на сами традиции.

Психология страха ведь на том и основывается, что человек теряет чувство реального и начинает «бороться» в выдуманном мире, пугая себя все новыми и новыми домыслами. На таком самовозбуждении строятся обличительные тирады шевцовских героев, одержимых манией преследования и готовых прицепиться к любой фразе воображаемого противника, для того чтобы, вывернув ее наизнанку, путем подтасовок отыскать в ней очередную «диверсию». Стоит кому-нибудь выразиться о многообразии искусства социалистического реализма – и начинается вакханалия.

«Слышал, они тоже за социалистический реализм, за его неограниченное многообразие, за свободу творчества! – восклицает Камышев. – Знаю я, какой они свободы хотят! Им нужна свобода расправы над инакомыслящими, свобода командования искусством, чтобы они могли изготавливать всякую стряпню и выдавать за шедевры, создавать своих “гениев” и “классиков”. Им нужна свобода на запрещение социалистического реализма в искусстве.

Понимаешь? Свобода на запрещение! Мы не дадим им этой свободы. Партия не позволит.

...В одном журнале статейку напечатали: требуют открыть в Москве музей так называемого нового западного искусства, то есть музей эстетско-формалистического кривлянья. В свое время в Москве был такой, – пояснил Камышев. – Снобствующий купчишка Щукин открыл. А зачем нам такой музей?.. Вот я и думаю: ну, дадим им эту “свободу”, откроем музей Синьяка и Сезанна, а ты думаешь, они успокоятся? Палец дашь – руку откусят. Третьяковку, может, и не рискнут закрыть, зато Шишкина и многих других народных художников из залов повыбросят... Им только дай волю, они и Художественный театр закроют...».

Почему «свобода» означает «запрещение», «многообразие» – «расправу», почему «открыть» музей означает «закрыть» театр?.. Спрашивать бесполезно: Камышев не услышит. Ему ничего не стоит черное превратить в белое, а белое в черное. Ему нет дела до того, что «снобствующий купчишка» Щукин, подобно купцу Третьякову, оставил нам огромное художественное богатство, которым мы, русские, вправе гордиться перед всем миром, что щукинское собрание «великих европейских мастеров, по преимуществу французских, конца XIX и начала XX века» уникально и «по своей высокой художественной ценности имеет общегосударственное значение в деле народного просвещения», как гласил подписанный Лениным декрет, на основании которого был в свое время открыт Музей нового западного искусства. Какие там французы?! Для Камышева и его единомышленников все иноземное морально и политически подозрительно, а все французское искусство, начиная с импрессионистов, – одно «кривлянье». Французы, уверяют они, «первыми и начали губить искусство»(!).

Впрочем, о взглядах на искусство, изложенных в романе «Тля», можно особенно не распространяться. Если в междоусобных расправах герои романа знают толк, то в области эстетики они сущие дети. Уровень эстетических представлений И. Шевцова достаточно характеризует одна деталь. У негодя и пошляка Бориса Юлина комнату отдыха украшают «цветные фоторепродукции обнаженных женщин: “Даная” Рембрандта, “Венера” Джорджоне, рубенсовская “Сусанна”, брюлловская “Вирсавия” и, конечно, ренуаровская молодая дама, сидящая спиной к зрителю с мягким поворотом головы». Перечислив эти создания мирового гения, Шевцов разъясняет читателю, что они помогали Борису Юлину соблазнять девиц.

Попутно заметим, что автор вообще склонен воспринимать работу над обнаженной натурой, мягко выражаясь, слишком

утилитарно. Сам Камышев, оказывается, грешил подобным образом (только у эстета Юлина это было признаком пошлости и формализма, а у Михаила Герасимовича – физической крепости и здорового реализма). Но вот, сокрушается автор, пришла старость и «увела с собой молоденьких натурщиц». Может, у Михаила Герасимовича так оно и было на самом деле, как рассказывает Шевцов, – мы не знаем. Только ведь, к слову сказать, в ободрение живописцам, «молоденькие натурщицы» не уходят с наступлением старости и старость тут не помеха, если, конечно, подходить к натуре с самыми прямыми, то есть художественными, намерениями.

Загадочно и шевцовское толкование реализма. В реализме особое значение придается тщательному выписыванию подробностей, вплоть до того, например, что в жанровой композиции «В загсе», которая здесь демонстрируется в качестве реалистического шедевра, настроение жениха «можно читать по дрожащим длинным ресницам», а на столе виден «незаполненный бланк», над которым «застыло перо», готовое зарегистрировать брак. Если принять во внимание, что все это, с массой других деталей, представлено «на холсте небольшого размера», то станет ясно, с какой кропотливостью работал художник над отделкой мелочей, усматривая в этом истинное торжество реализма. Над изображением того, «как дрожат ресницы», много бьются и другие герои Шевцова, а в пейзажном этюде для них особенно важно «написать бриллианты росинки, сверкавших на елочке».

Нужно ли говорить, что все эти росинки и бриллианты чрезвычайно сужают и опошляют задачи искусства, выдавая себя за реализм? Главная беда, однако, что лишь такое искусство наделяется в романе «Тля» высокими полномочиями, а всякая иная живопись подвергается хуле, зачисляется по разряду эстетства, формализма.

В романе «Тля» всего хватает – и ругани, и безграмотности, и крокодиловых слез... Это понятно: то, что всей нашей жизнью исключено из обращения, иногда пытается мстить за свои несчастья и ради этого ничем не брезгует. Но непонятна, непостижима новость, поджидающая нас в самом конце книги, когда, дочитав ее, мы узнаем, что издательство «Советская Россия» размножило «Тлю» стотысячным тиражом и выпустило, как сказано там, в «дополнение к тематическому плану 1964 г.», то есть зеленой улицей, в ударном, сверхурочном порядке, как радостный сюрприз...

На роман «Тля» появились критические отклики в «Литературной газете», «Комсомольской правде», «Огоньке». Книга под-

верглась решительному и единодушному осуждению. Такое единодушие радует, хотя, нам кажется, иногда критика «Тли», как это произошло в «Огоньке», по своему тону снижается до уровня разбираемого романа и дает автору аттестации, напоминающие его же художества. Но дело состоит не в том, чтобы публично оттолкнуть Шевцова или обругать его покрепче. Важнее задумать: только ли Шевцов проповедует невежество под видом реализма и смешивает с грязью художественную интеллигенцию? Ведь тот же человек, который «Огоньком» теперь причислен к «приживалкам», «салопницам», «бутербродникам», еще недавно пользовался признанием в определенной среде, получал напутствия. «Ведь он отлично знает нашу среду, разбирается во всех тонкостях нашего творчества», – писал о нем А. Лактионов в предисловии к «Тле»². А предыдущий роман Шевцова «Свет не без добрых людей» сопровождался сочувственным послесловием А. Герасимова...

Знакомство с рецензиями на роман «Тля» наводит и на другого рода вопросы. Вот ведь, точно сговорившись, все на одного напали. Не значит ли это, что «Тля» своей печальной судьбой косвенным образом вдруг подтверждает собственную версию – горестный рассказ об участии борца, которого теснят злые недруги да еще вдобавок безнаказанно издеваются? Не воскликнет ли обиженный автор, что он был прав, когда писал о гонениях на реалистическое искусство, и вот теперь все в жизни происходит почти что по роману – напрасно его обвинили в неправде и клевете? И не призовет ли он снова к оружию, брэнча цитатами из Гоголя и Гюго, из Репина и Чайковского, из Даля и Карамзина, и не напишет ли новую книгу на эту тему, снабдив, как и в романе «Тля», каждую главу неопровержимыми эпиграфами?..

Во избежание подобных недоразумений я тоже позволю себе воспользоваться цитатой, на мой взгляд, хорошо объясняющей беду, случившуюся с Иваном Шевцовым. Эта цитата заимствована из одной старинной книги, в которой речь идет о различных чудесах природы и людского нрава. Среди прочих интересных предметов здесь дается научное объяснение граду, ниспадающему на землю в виде «твердых и льдистых шаров». Заранее прошу извинить меня за длинную выдержку: стиль старой книги, неизмеримо прекрасный, все же чем-то созвучен с человеческими страстями, бушующими в романе Шевцова, а приводимый текст может послужить послесловием к этому произведению, ниспосланному на нас внезапно, подобно граду.

«Сии шары то угловатые, то круглые будучи, поелику от воздуха и ветров больше или меньше соглажены, с ужасным визгом

свирепствующих ветров, на грады и поля стремятся... Звери, пораженные сим необыкновенным ударом, которого избежать не могли, воют и режут, объята унынием и страхом. Люди на полях и стогнах, постигнутые градом, укрывают лицо свое и оному противопоставляют твердый и не столь чувствительный свой хребет; но его свирепством часто низвергаются, и от ударяющих шаров, подобно как сражающиеся на битве от смертоносного свинца, повергаются на землю...

Таков есть Хулитель. Из очей его сверкает завистливый и снедающий огонь, а из свирепых челюстей исходит на врагов и на приятелей град, преисполненный поношений и ругательств. Сии ударяют и разят жестоко, терзают и язвят, и нигде не можно от них укрыться. Но, к счастью нашему, Хулитель опровергает через то купно и собственное свое благоденствие; и будучи поправ, исчезает он, подобно граду, тающему на разженной земле.

Приводит в страх, разит и часто убивает;
Но чуть появится, сам скоро исчезает».

(«Свет, зримый в лицах: или величие и многообразность жидительных намерений, открывающиеся в природе и во нравах, объясненные физическими и нравственными изображениями, украшенными достойным сих предметов словом, в пользу всякого состояния людям, а наипаче молодым витиям, стихотворцам, живописцам и другим художникам». СПб., 1789.)

1964 г.

¹ Все закавыченные выражения взяты у И. Шевцова.

² В «Литературной газете» от 17 декабря появилось письмо А. Лактионова, в котором говорится: «Я не читал роман, когда подписывал предисловие к нему, заранее заготовленное автором романа...».

В защиту пирамиды!

(Заметки о творчестве

Евг. Евтушенко

и его поэме

«Братская ГЭС»)

В журнале «Юность» № 4 Евгений Евтушенко опубликовал большую поэму – итоговое и одновременно программное для его творчества произведение, призванное обобщить опыт современной эпохи, соотнести его с опытом прошлого, с историей России, раскинув панораму разнообразных человеческих судеб, испытаний, труда, борьбы. Объединяющим началом, как сказано в авторском предисловии, служит спор двух тем: «темы безверия», заключенной в монологах египетской пирамиды, и «темы веры», выраженной монологами ГЭС и связанными с ее строительством фигурами, эпизодами, лирическими размышлениями. Перед нами очертания гигантского, монументального замысла, да и по величине произведение Евтушенко заметно превышает объемы, свойственные в большинстве случаев поэмам наших дней, словно и внешне оно хочет уподобиться постройке, давшей ему жизнь и название, – Братской ГЭС.

Правда, как опять-таки оговорено в предисловии: «Может быть, это и не поэма, а просто мои раздумья, объединенные спором двух тем». Не будем придираться. После тридцати, а затем и сорока отступлений к поэме «Треугольная груша» Андрея Вознесенского мы призывали к самым свободным композициям и не станем искать неперменной сюжетной стройности или чистоты жанра. Отступления, монологи, раздумья, дискуссии – пусть растянувшиеся до размеров поэмы – могут быть

интересными и поэтически оправданными. Но воспользуемся появлением столь ответственной вещи, предложенной непринужденностью разговора, который ведет Евтушенко с читателями, и вяжемся в него, попытаемся – даже если для этого понадобятся отступления – не ограничиваться оценкой «Братской ГЭС», коснуться некоторых более общих проблем, поставленных его творчеством перед современной поэзией.

Первая из них – сам Евтушенко, пользующийся необычайным успехом у широкой, главным образом молодой, аудитории. Даже лица, относящиеся сдержанно или скептически к его стихам (в том числе – будем говорить в открытую – и автор настоящей статьи), вынуждены признать, что слава поэта, разлетевшаяся по стране, перешагнувшая за рубеж и, может быть, самая громкая среди поэтических слав последнего времени, имеет реальные основания и не сводится лишь к скоропреходящей моде, к нетребовательности читателя или незнанию ими других, более достойных предметов любви и почитания.

Популярностью Евтушенко обязан прежде всего себе – очень ярким и коренным особенностям своего поэтического характера и таланта, давшим ему возможность, худо ли, хорошо ли, стать в определенной среде властителем дум своего времени и в какой-то, пускай сравнительно ограниченной степени, восполнить пробел, образовавшийся в поэзии с уходом Маяковского. После длительного перерыва он вернул нам ощущение лирической *биографии*, развертывающейся у нас на глазах цепью стихотворений, скрепленных единым сюжетом – личностью и жизнью поэта. В новых, иных условиях и на свой евтушенковский лад он примкнул к той, по выражению Пастернака, «зрелищной концепции» биографии поэта, которую в начале столетия гениально продемонстрировал Блок, а затем по-разному реализовали в стихах Маяковский, Есенин, Цветаева. При всех принципиальных различиях в ее индивидуальном истолковании суть «зрелищной концепции» заключалась в том, что поэт не просто сочиняет стихи, но как бы живет в них у всех на виду, щедро, без стеснений предлагая на обозрение современникам и потомкам свой жизненный путь, ставший литературным сюжетом, увлекательным романом в стихах с ярко выраженным героем – поэтом в центре, во главе. Жест приглашения к спектаклю, праздничному и трагическому («Не таюсь я перед вами, посмотрите на меня...», Блок; «Грядущие люди! Кто вы? Вот – я, весь боль и ушиб», Маяковский), предельная откровенность в рассказе о себе, стремление ввести себя в стих настолько полно, что мы воспринимаем героя почти физически, любимся им, страдаем за него и отождествляем его невольно с

личностью автора (хотя на самом деле они, конечно, не вполне совпадают), – все это Евтушенко усвоил, перенял прямо или косвенно от своих великих предшественников.

Не сравнивая разнохарактерные масштабы дарований, можно, однако, установить черты глубокого несходства в самом понимании личности и ее судьбы, биографии. У Евтушенко – при всей его склонности к самодемонстрации – отсутствует печать личной исключительности, идея избранничества, великого и страшного жребия, сообщавшие судьбе поэта нечто провиденциальное, непреложное и в то же время позволявшие развернуть собственную биографию наподобие легенды, мифа, мистерии, возвысить частную жизнь до уникального «бытия», наполовину реального, наполовину вымышленного, творимого изо дня в день на глазах изумленной публики. Рядом с титанами, гиперболистами, максималистами, какими были поэты названного круга, герой Евтушенко выглядит обыкновенным человеком; привлекательные черты, высокие идеалы не мешают ему быть «как все» и чаще выступать в роли «славного малого», «хорошего парня», интересно, доброго, смелого, но никак уж не избранника. Далекий от мифотворчества на тему собственной личности, к которому тяготели, не говоря уже о Блоке или Цветаевой, и Есенин, и Маяковский, от их душевных бурь и мессианских претензий, Евтушенко тем не менее подобно им вносит с собою в поэзию достоверные подробности своей жизни и окружения, рассказывает, откуда он родом, где проживает, с кем встречается, кого любит, каков он видом и нравом – и поддерживает в стихе иллюзию знакомства с живым человеком – Евгением или, лучше сказать, Женей Евтушенко («...Чтоб читали еще и еще и сказали мне просто “Женя, а вы знаете – хорошо!”»), и про него точно известно, что он не кто-нибудь, а Женя, едущий со своей Галей к морю на «Москвиче»...

Здесь, именно здесь – в широкой демонстрации конкретных примет своей личной биографии – таится секрет Евтушенко, создающего атмосферу личного обаяния помимо всего прочего уже тем, что он представился, познакомился с нами собственной персоной, а не в качестве этакого безглазого «положительного героя». За это доверие, дружелюбие, общительность его полюбили. Знаете, даже на улице, подойдет человек, попросит закурить и вдруг протянет руку, пожмет и скажет «Вася» – уже этого довольно, чтобы вы его приняли в сердце и пошли дальше, с улыбкой вспоминая, что есть на свете некий Вася, который вот сейчас тоже следует своей дорогой, и ему, наверное, тоже трудно и одиноко, ну совсем как вам в данную минуту... Короче говоря, Евту-

искупления и выглядят как тяжелые раны на теле павшего героя, не одолевшего своей буйной, титанической природы (*такие* увечья сами по себе уже значительны и говорят о силе, о праведности: «Но коль черти в душе гнездились – значит, ангелы жили в ней»...).

Очевидно, существует некая пирамида, иерархия ценностей, в соответствии с которой то, что хорошо одному, не всегда идет другому, что позволено царю, звучит претенциозно в устах простого смертного. Евтушенко в общем и не претендует на царские роли; строго говоря, он менее самоуверен, чем Маяковский или Есенин; но именно поэтому, в скромном обличье «простого парня», он иногда ведет себя нескромно, бестактно и походит на выскочку, забывшего свое место. Гипертрофия личного «я», оплаченная в одном случае крестом, ношей, судьбою, мотивированная размерами творимой легенды и переживаемой трагедии, в иной, не мотивированной ситуации оборачивается заурадной самолюбленностью.

Весенней ночью думай обо мне
и летней ночью думай обо мне,
осенней ночью думай обо мне
и зимней ночью думай обо мне.

Тревожьтесь обо мне
Пристрастно и глубоко.
Не стойте в стороне,
когда мне одиноко.
В усердии пустом
на мелком не ловите.
За все мое «потом»
мое «сейчас» любите.

Эти строки посвящены возлюбленной и друзьям поэта, но сквозит в них какое-то потребительское отношение и к любви, и к дружбе (так воспринимают, скорее, не друзей, а поклонников). Все они обязаны обо *мне* думать и помнить, потому что мое «я» огромно, универсально, вознесено на пьедестал неслыханной страсти и муки.

Разумеется, поэт не стремится к тому намеренно, однако в плане широких литературных аналогий допустимо заметить, что он упрощает, роняет высокую традицию любовной лирики Блока, когда, например, на самый обычный, житейский лад перетолковывает тему «верности-измены» («Опять – любить Ее на небе и изменить ей на земле»):

На их коленях головой лежу,
но я не им –
тебе принадлежу.

По иному обстоит дело с традицией гражданской поэзии Маяковского, которую Евтушенко наследует, продолжает, будучи одним из самых острых, актуальных поэтов новой генерации и охотно выступая в роли трибуна. Гражданскими чувствами в большой мере продиктована и «Братская ГЭС», со специальной главой в честь Маяковского, служащего автору образцом для подражания, примером стойкости, благородства, революционной чистоты.

Но пафосный стих Маяковского, не подкрепленный изнутри личностью такого же заряда и калибра, в его устах нередко звучит как-то голо, разреженно, декламационно и легко переходит в простую публицистику (что свойственно многим поэтам, подражающим Маяковскому). С другой же стороны, Евтушенко и в самом амплуа борца, трибуна, агитатора представляет собою несколько иной, более ослабленный, что ли, вариант гражданственности. Не располагая силами Маяковского, который всегда шел прямо, напролом и доходил до конца, не допуская никаких околичностей и кривотолков, он вынужден прибегать к маневрам, засадам, обходным путям, камуфляжу («Мы ухитрились брать заказы, а делать все наоборот») и даже выработал свою особую «стратегию борьбы». У него поэт «отступает, чтобы наступать», лавирует, заманивает, хитрит.

В движенье орудья,
фуры,
флаги
приводит его властная рука.
Пуškai считают, что на правом фланге
сосредоточил он свои войска.
Но он-то,
он-то знает,
что на левом,
с рассвета ожидая трубача,
готова к бою
конница за лесом,
ноздрями упоенно трепеща.

Многое, видать, изменилось и усложнилось с тех пор, когда поэт не держал в тайне, на каком он сосредоточился фланге («Кто там шагает правой?левой!левой!левой!»), когда он и в атаку шел во весь рост, всем фронтом, «парадом развернув» свои вой-

ска... В происшедших переменах трудно винить Евтушенко, и все-таки нельзя не заметить с огорчением, что боевой темперамент, смелость, непримиримость к «подонкам» каким-то удивительным образом уживаются у него с податливостью, изворотливостью и все сложные дислокации, перегруппировка войск то на правом, то на левом фланге, вся «стратегия борьбы» вдруг оказывается просто-напросто приспособлением к обстановке. Он так искусно маневрирует, что можно залюбоваться его неожиданными фехтовальными выпадами, но на него трудно положиться, за ним не хочется идти: он способен завести нас невесть куда и ради очередного маневра бросить на полдороге.

Евтушенко сам прекрасно отдает себе отчет в этой уступчивости, половинчатости своей гражданской музы, и потому высшие «стратегические» соображения, которыми он оправдывает себя, иной раз сменяются другими признаниями: «Порою не то, что трушу, а все же не очень-то смел»; «Я был как среднее из воска и металла...». Ощущая себя поэтом переходного времени, еще недо воплощенным, не вполне последовательным, он приветствует будущего художника, способного осуществить его благие намерения, исполнить то, на что он не посмел посягнуть:

и там, где я перо бросал:

«Не стоит...» –

он скажет:

«Стоит!» –

и возьмет перо.

У него в поэме «Братская ГЭС» даже Стенька Разин перед смертью кается: «я был против – половинно, надо было – до конца», высказывая, конечно, не столько разинскую, сколько евтушенковскую самооценку.

Вместе с тем упреки по своему адресу имеют больше резона, чем самовосхваление. Не строя из себя ходячую добродетель, сплошь и рядом признаваясь в слабостях и недостатках, поэт усиливает у нас ощущение контакта с живым человеком, который при всей своей простоте не так уж прост и совсем не наивен. А главное, эти признания говорят, что он способен к сомнению и анализу, позволяющим трезво взглянуть на действительность в ее сложностях и противоречиях, задуматься над своим непрочным положением в мире и этим уже сделать шаг в сторону от себя вчерашнего, возвыситься над собой, открыть в себе какие-то иные возможности. На этой психологической основе написан ряд лучших стихотворений Евтушенко, например, его давние «Сапоги», а из недавних – некоторые стихи под общим заголовком

«Поездка на Север», опубликованные в новогоднем номере журнала «Знамя». В последнем цикле настойчиво звучит тема переоценки своего прошлого, и неуверенность в себе спорит с надеждами на будущее:

Неужто, льдами собственными сдавлен,
треща по швам, со льдинами в борьбе,
я плюну зло, я поверну, я сдамся,
усталый, не пробившийся к себе?!

*

Что жизнь меня швыряла,
я это просто врал,
и не было аврала,
а лишь игра в аврал.

Но по ночам подспудно
твердит какой-то бес,
что будет крик «Полундра!»,
что будет главный бенц!

Тельняшка жаждет шквалов.
Пришли бы поскорей
мои двенадцать баллов –
двенадцать козырей.

Но нет пока полундры,
и ветер не разыграл..
Гуляю, полуюнга
и полуадмирал.

Евтушенко – поэт неопределившихся возможностей, частых переоценок своего жизненного и поэтического пути, хватаящийся за все и от всего готовый отказаться, чтобы испытать еще новый шанс, испробовать себя на новом поприще и наконец выйти на дорогу «к себе настоящему», который еще только-только собирается жить. Больше десяти лет назад он высказал опасение: «...неужто я не выйду, неужто я не получусь?» – и до сей поры продолжает беспокоиться на эту тему, словно все его книги лишь проба пера, подготовка, разбег, настройка. Это сообщает его творчеству печать спешки, торопливости, неустойчивости, разбросанности, он пишет много, жадно и подчас небрежно, неглубоко, как будто гонится за кем-то, хочет кого-то опередить – по всей вероятности, себя самого, который все еще «не получается».

Но те же свойства его природы, дающие почувствовать живое, полное конфликтов становление человеческой личности, при-

шлись по сердцу и вкусу юности, молодежи, которая ведь тоже стоит где-то на полпути к себе, тоже торопится жить и не знает, что из этого получится, сомневается, выбирает, переоценивает, ищет, находит и не находит себя. У Евтушенко этот процесс несколько затянулся и принял более острые формы, чему способствовали, может быть, некоторые специфические моменты его литературной биографии, сопровождаемой то овациями, то разносами, сочетающей редкое «везение», удачливость с официальным полупризнанием, выработавшим у поэта привычку всегда чего-то добиваться, в чем-то оправдываться... Не потому ли его искренняя «тревога за себя» («Завязывается характер с тревоги первой за себя») по временам вдруг отдает суетностью, желание «казаться» берет верх над жаждою «быть», волнение по поводу «кто я такой?» перебивается заботой «а как я выгляжу?», проблема судьбы поэта сводится к тривиальному успеху выигрыша? Евтушенко так навязчиво иногда рассуждает в стихах, победу или поражение ему принес очередной выход на публику, так откровенно ищет похвал, рукоплесканий (или адекватной, заменяющей рукоплескания ругани), что центральная для его творчества тема становления личности, формирования характера внезапно смещается в совершенно иную плоскость – выдвижения автора на литературной арене – и в вопросе «выйду – не выйду», «получусь – не получусь» начинает звучать азартная интонация игрока: «выгорит или не выгорит?», «повезет или не повезет?».

Не станем за это упрекать поэта в тщеславии: кому не дорог успех? кто не грезил о славе? Страшно другое – отношение к себе как к лотерейному билету, который может и выиграть, если представится случай, выпадет номер, но от которого, в сущности, ничего не зависит, – *неуважительное* отношение к собственной личности, способное одним этим жестом перечеркнуть все возвышенные монологи о вере в человечество, ставшего хозяином своей судьбы.

К счастью, подобным настроениям, в свете которых и вся жизнь кажется нескончаемой каруселью, и сам поэт кружится, словно белка в колесе, лишь с нетерпением поджидая «своего шанса», объективно противостоят в творчестве Евтушенко иные мотивы, усилившиеся в последнее время, – недовольство собою, желание вырваться из заколдованного круга, остановиться, перевести дух, задуматься... Именно этими мотивами отмечен уже упоминавшийся цикл «Поездка на Север» – наиболее зрелое, значительное, как нам кажется, что им написано до сих пор. Переживания, о которых здесь идет речь, может быть, и тяжелы, и грустны, и противоречивы, но они способны служить условием

для более глубокого мирозерцания, они свидетельствуют о глубокой требовательности поэта и оставляют впечатление, что вечная спешка и суета на какое-то время его покинули, чтобы дать место серьезным размышлениям о жизни, о себе.

Что ж ты, оратор, что ж ты, пророк?
Ты растерялся, промок и продрог.
Кончились пули. Голос твой хрипнет.
Дождь заливает твой костерок.

Но не тужи, что обидно до слез,
Можно о стольком подумать всерьез.
Времени много... «Долгие крики» –
так называется перевоз.

Ноты недовольства собою и окружающей средой, стремление пересмотреть знакомый, надоевший круг занятий, привычек, навыков, явственно слышатся и в поэме «Братская ГЭС», которая писалась в основном несколько раньше. Ее появление в значительной мере мотивировано этими новыми потребностями: поэт не хочет больше тратить жизнь по пустякам, не желает скользить по поверхности, отрекается от некоторых распространенных грехов своего и чужого прошлого.

Соперники мои, отбросим лесть
и ругани обманчивую честь.
Размыслим-ка над судьбами своими.
У нас у всех одна и та же есть
болезнь души.

Поверхностность ей имя.
Поверхностность. Ты хуже слепоты.
Ты можешь видеть, но не хочешь видеть.
Быть может, от безграмотности ты?
А может, от боязни корни выдрать
деревьев, под которыми росла,
не посадив на смену ни кола?!
И мы не потому ли так спешим,
Снимая внешний слой лишь на полметра,
что, мужество забыв, себя страшим
самой задачей – вникнуть в суть предмета?
Спешим... Давая лишь полуответ,
поверхностность несем, как сокровенья,
не из расчета хладного, нет, нет!
А из инстинкта самосохраненья.

Затем приходит угасание сил
и неспособность на полет, на битвы,
и перьями домашних наших крыл
подушки подлецов уже набиты...

Что ж – сказано хоть и немного расплывчато, но по существу очень правильно. Тревогу по поводу засилия поверхностных мыслей, скороспелых решений, полуответов, полуправд мы от всей души разделяем. Это исходное положение представляется настолько серьезным, актуальным применительно и к современным явлениям жизни, о которых пишет Евтушенко, и к его собственному пути, что хотелось бы приведенные слова (конечно, в их позитивном смысле) принять как закон, установленный автором, по которому следует судить его поэму. Но заранее признаемся, это нужно нам не только ради точности критического анализа, обязанного соблюдать предлагаемые «правила игры», учитывать законы и принципы, которых придерживался художник. Это нужно еще и в качестве меры предосторожности: для того чтобы не попасть впросак.

Евтушенко легок для читателя и труден для критика. Он умеет понравиться, расположить к себе, вызвать симпатию. Он сам первый так раскритикует себя, что даст сто очков вперед любому критику. После него браться за эту работу другому лицу даже как-то неловко; вот ведь, кажется, сам автор все отлично понимает, все отлично знает о себе, чего же тут еще делать? Между тем, все сознавая и выдвигая совершенно справедливые требования, Евтушенко далеко не последователен в их применении; его поэтическая мысль зачастую развивается как-то извилисто, петляет, сворачивает с полпути, перескакивает с предмета на предмет, уклоняется от ответа на поставленный ею же вопрос. И хотя его стихи не сложны для понимания, сложно бывает уловить их внутреннюю суть, потому что она склонна меняться, так сказать, по ходу пьесы. То ли обстоятельства, его сформировавшие, приучили поэта к гибкости, то ли как характер он еще не сложился и потому легко сбивается с принятого курса, увлекаясь свежими идеями и впечатлениями, то ли, наконец, само историческое назначение Евтушенко в том и состоит, чтобы снять покамест с действительности лишь «верхний пласт». Но так или иначе, прослеживая логику его творчества, порою диву даешься искусству затрагивания острых и болезненных вопросов нашего времени без глубокой их постановки, умению, размышляя обо всем на свете, не сказать по существу ни о чем, способности, чистосердечно провозгласив одно, тут же, рядом и тоже вполне чистосердечно, де-

лать совсем иное. Это бывает с ним не всегда, но такое случается и такое случилось теперь в поэме «Братская ГЭС».

Установив наш общий недуг – *поверхностность* – и выказав решительное намерение его преодолеть, Евтушенко написал в результате самое свое поверхностное произведение. *Самое* – потому что по замыслу, по масштабу, по охвату действительности оно претендует на неизмеримо большее, чем, скажем, отдельное стихотворение, цикл или просто поэма, а значит, с него больше и спрашивается; *самое* – потому что автор нарушил собственную, чрезвычайно для него и для всех нас важную, дорогую нам заповедь, едва успев ее произнести, и, видимо, сам не заметил утраты. Как же это произошло?

Вернемся к той прекрасной тираде, изобличающей поверхностность, которую мы приводили выше, перечитаем ее внимательно, а затем внимательно посмотрим, каким образом развивает дальше Евтушенко эту тему и какие рецепты он предлагает для излечения.

Пусть каждый входит в жизнь под сим обетом:

помочь тому, что долженствует цвель,

и отомстить, не позабыв об этом,

всему тому, что заслужило месть!

Пусть будет эта месть не ради мести,

а месть как воплощенная борьба

во имя справедливости и чести,

во имя утверждения добра.

Боязнь мести мы не отомстим.

Сама возможность мести убывает,

а самосохранения инстинкт

не сохраняет нас, а убивает.

Поверхностность – убийца, а не друг,

здоровьем притворившийся недуг,

опутавший сетями обольщений...

На частности разменивая дух,

Мы в сторону бежим от обобщений.

Теряет силы шар земной в пустом,

оставив обобщенья на потом.

А может быть, его незащищенность

и есть людских судеб необобщенность

в прозреньи века, четком и простом?!

Сравнивая этот отрывок с предыдущим, мы видим, как мысль, пульсирующая там, здесь скудеет, иссыкает, как сентенции стано-

вятся плоскими, а язык суконным, и стих уже не бежит, а топчется на месте, не в силах одолеть вялых рассуждений о том, что нужно делать то, что должно делать, и не нужно делать то, чего не должно делать. «Мечь как воплощенная борьба», «боязнь мести мы не отомстим» – разве *таких* откровений ждали мы от поэта, вступившего в бой с поверхностностью и вдруг повернувшего вспять посередине фразы?! А чего стоит это повторение голых слов («мечь», «честь», «справедливость», «мечь», «добро», «отомстить») – или это игра словами, передергивающая понятия так, что в итоге одна проблема подменяется другой и автор, соскочив на обобщения по поводу всеобщей необобщенности, уже скользит по поверхности своих изречений, может быть («А может быть...») и эффектных, но не имеющих никакого касательства к предыдущему?

Евтушенко любит двусмысленные сочетания слов, создающие видимость диалектического противоречия, жизненной сложности, поэтической глубины: «Я делаю себе карьеру тем, что не делаю ее!»; «и удивляюсь – отчего я ничему не удивляюсь»; «но стало мне легко и просто, хоть и не просто, не легко»; «и для нее любимым не был, и был любимым для нее»; «Не понимали мы, что все кончалось хотя бы тем, что начиналось все». Подобные обороты, софизмы в определенном контексте могут быть и удачными, но они давно уже сделались евтушенковским штампом и в большинстве своем неприятны, потому что довольно-таки примитивным способом порождают мнимое ощущение значительности сказанного.

В новой поэме Евтушенко предательская роль досталась хлесткой фразе о «необобщенности» мира, откуда якобы вытекает необходимость производить художественные «обобщения», служащие избавить нас от поверхностной спешки и суеты (как будто созвучие слов гарантирует взаимосвязь явлений). В действительности же прозвучавшая в начале заявка на подлинно глубокое осмысление жизни в дальнейшем не осуществилась, подавленная ложным глубокомыслием «большого жанра», величием сюжета, перспективой создать нечто эпохальное, универсальное, подводящее всемирно-историческую черту. «Поэт подводит, не впадая в робость, итог всему, что было до него», – с необыкновенной легкостью утверждает Евтушенко, но как раз это обещание вступает в противоречие с другим и исключает, губит другое – «вникнуть в суть предмета». Растянувшаяся в подведении итогов на тысячи километров, на десятилетия и века, поэма «Братская ГЭС» страдает аморфностью, многословием (читать ее подряд, попросту говоря, утомительно), грешит скоростными по-

пытками рассказать «обо всем», «снимая внешний слой лишь на полметра». Интересная отдельными эпизодами и зарисовками, она в целом оставляет впечатление, что автор, не желавший быть мелочным и тратиться на частности, теперь разменивается на «обобщения», которые лишь внешне многозначительны, а в общем-то лежат на поверхности.

Таково в первую очередь аллегорическое обобщение, составляющее фундамент поэмы, – спор Братской ГЭС и египетской пирамиды. На всем протяжении спора пирамида тупо твердит о своем неверии в жизнь, скучнейше проповедует мораль цинизма и скептицизма, а гидростанция, как дура, ей с горячностью возражает, приводя в пользу веры подобающие иллюстрации из истории и современности, в результате чего и складывается композиция произведения. Не вдаваясь покамест в содержание этих «примеров из жизни», образуя отдельные главы поэмы, придравшись к случаю, заметим, что евтушенковская символика кажется нам натянутой. И хотя каждый поэт вправе по-своему понимать образы прошлого, предложенная трактовка египетской пирамиды нас покорила: величайшему чуду архитектуры и строительной техники, основанному на далекой от нашей жизни, загадочной, но глубокой и сильной вере, на необычайно прочном и целостном миропонимании, и до сих пор служащему, в восприятии самых разных культур, символом бессмертия, творческой мощи, монументальности, – приписывается полнейшая нигилистическая программа. Нет, уж кто-кто, а пирамиды скепсисом не страдали и кое-что смыслили в единстве стиля, в идейной и композиционной слаженности частей, составляющих великое целое. Мы, собственно говоря, потому и вступились за их честь, что «Братской ГЭС» Евтушенко как раз не хватает всего того, чем славилась пирамида и что необходимо любому циклопическому сооружению в искусстве прошлого и настоящего, – прочной монолитной основы, глубокой мысли, художественного единства.

Имея перед глазами, в качестве идеала и натуры, Братскую ГЭС, Евтушенко подошел к задаче несколько умозрительно и предпочел количественный метод: свои разнообразные наблюдения, воспоминания, ассоциации, подаренные поездкой в Сибирь, он обобщил и подытожил путем однообразного нанизывания их на центральную, стержневую идею произведения, суть которой сводится к тому, что «надо верить», невзирая ни на какие трудности. Достойная сама по себе идея, многократно прокручиваясь, повторяясь, порождает то, что называется «дурной бесконечностью», и дает одинаковую, стереотипную нарезку огромному материалу, здесь собранному, что особенно чувствительно в истори-

ческих главках, написанных, как параграфы в школьном учебнике. Декабристы, петрашевцы, Чернышевский, Халтурин выглядят такими мучениками за веру – все на одно лицо и все расположены «по порядку», в соответствии с учебной программой.

«Сумею ли? Культуры не хватает... Нахватанность пророчеств не сулит...», – высказывает Евтушенко, приступая к поэме, серьезное опасение, чтобы тотчас с решительностью его отбросить: «Но дух России надо мной витает и дерзновенно пробовать велит». Главное затруднение, однако, вызывает, на наш взгляд, не столько недостаток культуры, сколько излишняя образованность, которую автор показывает, как придется и где придется, как если бы он стремился вместить в поэму все, что когда-либо слышал, видел, читал или проходил из отечественной истории и мирового искусства. Обилие культурно-исторических упоминаний, имен, открытых и скрытых цитат (от Радищева до Винокурова, от протопопа Аввакума до Окуджавы) призвано передать широту поэтического кругозора. На деле же оно благоприятствует тому обзору по верхам, который представлен в поэме «Братская ГЭС» слишком часто.

Культурно-исторические упоминания вводятся в текст поэмы так бегло и в столь привычных, заученных всеми нами с детства выражениях, что при всем своем разнообразии принимают характер обязательного реквизита, без которого нынче не обходится ни один мало-мальски образованный человек, но мог бы, вероятно, обойтись художник, помимо «общего багажа» обладающий своими исключительными интересами и пристрастиями. Уж если среди декабристов появляется Пушкин, то, как в плохом кинофильме, он, «воздевая руку, а в ней – трепещущую муку», читает: «...мужайтесь и внемлите, восстаньте, падшие рабы!». Некрасов, естественно, напоминает про то, «как бурлаки идут бечевой». Достоевский перед казнью видит, как «плача, буйствует Рогожин, Мышкин мечется» и «Алеша Карамазов тихим иноком бредет». Чернышевский снят с известной хрестоматийной картинки, запечатлевшей то мгновение, когда ему на эшафот кто-то кинул цветы, и т. д. Подобные ассоциации близко лежат и действуют автоматически, в быту про них говорят: «Ну вот – сработало!».

Желая показать высокий интеллектуальный уровень людей, создавших ГЭС, Евтушенко наряду с популярными именами вводит и более редкие, изысканные: Скрябин, Феллини, Сент-Экзюпери... Строители рассказывают:

Вижу я в тайге сады Гогена
и Сезанна¹ сизые стога.

Блещут мне сквозь брызги автогена
голубые девочки Дега.

Вы уж за фантазию простите,
но когда метелица свистит,
весь в снегу, роденовский мыслитель
у плотины на краю сидит...

...Разделяя с нами все мытарства,
шел Толстой в неистовых снегах,
Достоевский мучался, метался,
Горький брел с ребенком на руках.

Вот так через запятую, по строфе, а то и по строке на брата, представлен весь «набор», необходимый современному молодому человеку, доколе он хочет приобщиться к искусству. О разнообразии эстетических вкусов и культурных запросов нашей молодежи, верно уловленном как примета времени, спорить не приходится. Беда в том, что в евтушенковской скороговорке это разнообразие лишено основательности, и ссылка, что это, дескать, думают и произносят герои поэмы, а не ее автор, не меняет царящего здесь стилевого разнобоя, который вполне соответствует авторскому вкусу. «Блещут мне сквозь брызги автогена голубые девочки Дега» – по такой формуле строятся зачастую образы Евтушенко, сопрягаются слова и мотивы. Внешне красивая, модная, с претензией на утонченность и в меру, так сказать, производственная, пролетарская – эта формула вопиет о поэтическом эклектизме, которому Евтушенко отдал дань и в своей новой поэме.

В этом отношении он не одинок. С попытками соединить несоединяемое и, грубо говоря, повенчать Андрея Рублева с радиолокатором мы сталкиваемся порою в творчестве А. Вознесенского, более резко, чем Евтушенко, берущего курс на формальную новизну. В изобразительном искусстве те же веяния нашли аналогию в работах Ильи Глазунова, произведших недавно сенсацию среди молодых любителей живописи, не почувствовавших безвкусицы в его эффектных подделках под древнерусскую икону, скрещенную с приемами Кетэ Кольвиц, Иогансона и Кукрыниксов.

Не исключено, что эта эклектика явилась следствием слишком пылкого приятия и поверхностного усвоения двоякого рода идей, в принципе вполне правомочных и плодотворных. Во-первых, мы все хорошо (даже слишком хорошо) знаем, что искусство развивается, опираясь на традиции классиков. С другой стороны, в современном искусстве, особенно в творчестве молодой плеяды художников, действует закономерное стремление как-то расширить, об-

новить круг традиций. Но в поспешной практике («И мы не потому ли так спешим...») сочетание этих тенденций способно породить немыслимые гибриды, что-то вроде помеси таксы с овчаркой. Если поэт прежде довольствовался, к примеру сказать, традицией Демьяна Бедного, то нынче ему этого мало, и он, не теряя старой ориентации, «обогащает» Бедного Брюсовым. Каждый из названных авторов достоин, чтобы его продолжали, ему наследовали, а в результате смешения стилей получается нечто чудовищное.

Во вступлении к «Братской ГЭС», по правилам благочестивых мастеров средневековья, Евтушенко произносит «Молитву перед поэмой». В ней он обращается за помощью сразу к семи российским поэтам – Пушкину, Лермонтову, Некрасову, Блоку, Пастернаку, Есенину и Маяковскому – и попутно дает им беглую характеристику, перефразируя на свой лад их крылатые выражения, что в большинстве случаев выглядит шаблонно, дешево, а местами пародийно. Стремясь в двух словах раскрыть специфику каждого, Евтушенко, например, так перефразирует известную строчку из есенинского стихотворения «Собаке Качалова» «Дай, Джим, на счастье лапу мне...»: «Есенин, дай на счастье нежность мне...». Но хуже то, что почтительный ученик, в своем желании перенять все самое ценное у великих учителей, не задумывается над тем, как все это согласуется в его произведении. Хотя «Братская ГЭС» велика и там, как говорится, всем места хватит, трудно предположить, чтобы в новом поэтическом сплаве «певучесть» Пушкина (все эти определения принадлежат Евтушенко и являются «дарами», которые он просит у классиков) гармонично соединилась с «неизящностью» Некрасова, «туманность» Блока с «глыбастостью» Маяковского, «нежность» Есенина с «ядом» Лермонтова. Если вообразить, что автору «Братской ГЭС» упомянутые поэты действительно подарили бы эти взаимоисключающие качества – произошла бы катастрофа, и постройка мгновенно бы рухнула. Остается другой путь, на который практически и вступает Евтушенко: от каждого классика взять понемногу – немного «туманности», немного «глыбастости», немного «певучести» и т. д. Тогда получится нейтральная, не чреватая взрывами стилевая смесь, лишенная тех ярких признаков, которыми обладали дарители, в меру эклектическая, отчасти своеобразная. Только стоит ли ради нее так истово молиться?

Очевидно, не следует путать художественное наследие в широком смысле этого понятия с задачами индивидуального творчества. Если все мы как общество, как литература, как читатели наконец стремимся взять лучшее в мировой культуре, ищем многообразия вкусов и стилей, это совсем не значит, что конкретный

автор в конкретном произведении обязан все эти традиции непосредственно усвоить и наглядно представить. Большие габариты задуманной вещи, быть может, смутившие Евтушенко и толкнувшие его обратиться за столь многочисленной поддержкой, ничего не меняют. У Данте в провозах был один Вергилий. А кто был у Пушкина в «Евгении Онегине», у Толстого в «Войне и мире»? Вся культура, наверное, и никто персонально.

«Молитве перед поэмой», на которой мы так задержались потому, что она, к сожалению, типична для распространенных в наши дни представлений о том, как создаются шедевры, хочется противопоставить другого рода «молитву» взыскательного художника перед своим творением. Написана она Киплингом – судьей для нас не слишком авторитетным, но в вопросах психологии творчества, в искусстве созидания неповторимых эстетических ценностей понимавшим толк. В стихотворении Киплинга «Еварра и его боги» рассказывается о некоем человеке Еварре – «творце богов в стране за океаном», олицетворяющем любого художника, к какой бы стране и культуре он ни принадлежал, и потому каждый раз, в каждой своей новой жизни, по-разному решавшем свою задачу. В зависимости от места и времени, в котором он жил, Еварра то делает бога из золота и жемчуга, то высекает из грубого камня, то вырезает себе кумира из дерева с волосами из мха и короной из соломы, то, наконец, лепит из грязи и рогов. При этом всякий раз на своей работе ставит гордую надпись: «Так делают богов, кто сделает иначе, тот умрет», чтобы в следующем воплощении, позабыв о прошлом, вновь и вновь начертить тот же непреложный закон, служащий ему для создания совершенно иного образа.

И вот попал он в рай и там нашел
Своих богов и то, что написал,
И, стоя близко к Богу, он дивился,
Кто смел назвать свой труд законом Бога,
Но Бог сказал, смеясь: «Они – твои».
Еварра крикнул: «Согрешил я!» – «Нет!
Когда б ты написал иначе, боги
Покоились бы в камне и руде,
И я не знал бы четырех богов
И твоего чудесного закона,
Раб шумных сборищ и мычащих стад».

Мораль этой притчи заключается в том, что художник в процессе творчества не должен быть всеядным, что он нетерпим к чужому исполнению, убежден в безусловной правоте своего единст-

венного пути. Не то чтобы он вообще, в принципе, не способен оценить чужие творения, проявлять широту взгляда и вкуса. Как всякому человеку, ему может быть доступно очень многое и очень разное. Но применительно к себе он твердо знает, что умеет работать только так и не иначе, что предложенная им версия непоколебима, избранная стилевая система, традиция, эстетика истинна и уникальна: «Так делают богов...». Нам известно множество случаев, когда один гений был несправедлив к другому: Толстой поносил Шекспира. Горький одно время недолго любил Маяковского, Маяковский нападал на Художественный театр. Нам-то все они дороги, и мы часто недоумеваем по поводу неожиданной узости, предвзятости, пристрастности таких суждений, забывая, что прекрасное многообразие любимых нами произведений искусства сложилось лишь в результате того, что каждое из этих созданий не желало походить на соседнее и потому в своем упрямом своеобразии порой оказывалось глухим к инородному способу художественного восприятия. Нет нужды, конечно, искусственно создавать подобные конфликты, но они косвенным образом свидетельствуют лишний раз о том, что в области творчества обычно побеждают однолюбы, фанатики своей идеи, своего стиля.

В поэме «Братская ГЭС» много говорится о вере, о стойкости. В стилевом же и вкусовом отношении она недостаточно устойчива, подчас ее текст как бы колеблется, настраиваясь то на мотив известной песни, то на знакомую цитату, и тяжелые рассудочно-дидактические куски вываливаются из живой ткани стиха, сопряженного с картинами реального мира. У Евтушенко давно налажена прямая, без посредников, связь с современностью, у него зоркий глаз на бытовые подробности и слух, не испорченный недоверием к родному просторечию, и потому, когда он, не подводя никаких общелитературных итогов, просто пишет об окружающей жизни, все, так сказать, обстоит нормально.

И снова я вбирал, припав к баранке,
в глаза неуголимые мои
Дворцы культуры.

Чайные.

Бараки.

Райкомы.

Церкви.

И посты ГАИ.

Заводы.

Избы.

Лозунги.

Березки.
Треск реактивный в небе.
Тряск возков.
Глушилки.
Статуэтки – переростки
доярок, пионеров, горняков.
Глаза старух, глядящие иконно.
Задастость баб.
Детишек ералаш.
Протезы.
Нефтевышки.
Терриконы,
Как груди возлежащих великанш.
Мужчины трактора вели.
Пилили.
Шли к проходной, спеша потом к станку.
Проваливались в шахты.
Пиво пили,
располагая соль по ободку.
А женщины кухарили.
Стирали.
Летали, успевая все в момент.
Малярили.
В очередях стояли.
Долбили землю.
Волокли цемент.

В этом, не претендующем на особые философские выводы, перечне примет страны и времени больше любви и мудрости, чем в последующем натужливом стремлении непременно «осмыслить», «обобщить» увиденное («И глядя в ночь звездастую, вперед, я думал, что в спасительные звенья связуются великие прозренья...»), здесь все уместно, естественно, кроме разве что «глядящих иконно» старушечьих глаз, сделанных по распространенному шаблону. А «звездастая ночь», полная раздумий, рядом с «задастостью баб» (и как только он ухитрился поставить рядом такие слова) воспринимается в качестве принудительного ассортимента: так иногда покупателям сбывают залежавшийся товар и к пакету желанной гречневой каши в виде пошлости добавляют какую-нибудь не нужную вам штуку в томатном соусе.

Лучшие куски и главы поэмы (например «Нюшка», «Большевик», «Диспетчер света», «Ночь поэзии») написаны как сцены, снятые с природы, и характеры, выхваченные непосредственно из

действительности. Поэт здесь выступает не в обычной для него позиции главного актера; он сам – зритель и слушатель, осуществляющий намерение, высказанное им раньше в стихах: «подслушать сразу всех, все сразу подсмотреть!». От искусства лирической биографии он переходит на почву метаморфозы, о чем тоже писал недавно в одном из стихов («Я должен быть по долгу и любви деревьями, трамваями, людьми!») и что хорошо реализовано в поэме «Братская ГЭС».

В то же время широта размаха, евтушенковская жадность в стремлении осуществить «все сразу» ведет к тому, что местами и эти лучшие куски прочитываются нами как нечто уже известное, читанное где-то или виденное в кино. Так, сдается, в недавнем фильме «Председатель» мы уже познакомились с евтушенковским председателем (глава «Нюшка») и драматическими переживаниями, выпавшими на его долю:

«План давайте!» – из центра долбили.

Телефон ошалел от звонков,
ну, а руки напрасно давили
на иссохшие сиськи коров...
Брал он Ленина старое фото,
и часами смотрел, и курил,
и как будто бы спрашивал что-то,
и о чем-то ему говорил.

Там же, на экране, мы видели что-то вроде пожелания, высказанного Евтушенко у гроба рядового труженика (глава «Не умирай, Иван Степанович!»):

И пусть у пихт широколапых
пойдет за гробом весь народ,
и пусть, в молчаньи снявши шляпы,
за ним правительство идет.

Давая эти ссылки, мы не стремимся установить источники образов Евтушенко. Речь идет лишь о том, что, несмотря на конкретность, живость, достоверность, его образы по временам живут как бы вторичным, отраженным светом. Не обязательно именно эта, а не другая кинокартина или книга сыграли тут роль промежуточного звена, но нам-то, читателям «Братской ГЭС», может невольно вспомниться польский фильм «Пассажирка», когда, например, в поэме (глава «Диспетчер света») рассказывается трагическая история любви в немецком концлагере и следует такая душераздирающая сцена:

И бежит, бежит по кругу Рива,
спотыкаясь посреди камней,
и солдат лоснящиеся рыла
с вышек ухмыляются над ней.

Боже, я просил ей смерти, помнишь?
Почему она еще живет?
Я кричу, бросаюсь ей на помощь,
Мне товарищ затыкает рот.

И она бежит, бежит по кругу,
падает, встает, лицо в крови.
Боже, протяни ей свою руку,
Навсегда ее останови!

Другая накладка, допущенная поэтом в правдивых рассказах о жизни, обнаруживается там, где он злоупотребляет жалостливыми интонациями и трогательными жестами, слишком рассчитанными на то, чтобы произвести впечатление, умилить читателя. Отсюда обилие слез, проливаемых в поэме, отсюда же театральное напутствие старушки (глава «Жарки»):

И крестит экскаваторы
и нас – на все века –
худая, узловатая
крестьянская рука...

Вероятно, этот жест понадобился автору для того, чтобы связать концы с концами и перекинуть логический мостик к другой главе, расположенной ближе к началу («Ярмарка в Симбирске»), где изображен молодой Ленин в аналогичном сопровождении. Но такие мостики (их немало в поэме) чересчур заданны, придуманны, не говоря уже о том, что эпизод с пьяной бабой, которую Ленин символически поднимает из грязи, знаменуя будущее возрождение России, звучит здесь до крайности слащаво, фальшиво:

Он ее бережно ведет за локоть,
он и не думает, что на виду.
«Храни Христос, тебя,
яснолобый,
а я уж как-нибудь сама дойду...»
И он уходит,
идет вдоль барок
над вешней Волгой,
и, вслед грустя,

его тихонечко крестит баба,
как бы крестила свое дитя.

Нет сомнений, в поэме «Братская ГЭС» Евтушенко замахнулся на разрешение очень серьезных проблем прошлого и настоящего и при таком поле действия, естественно, не мог все решить на должном уровне. Иногда говорят даже, что писатель вообще ничего не обязан «решать», что с него довольно «поставить» вопросы времени, предложив своему поколению, обществу, истории самим найти ответы. Это мнение, однако, нуждается хотя бы в одной поправке: *поставить* вопросы – не значит лишь назвать их, заикнуться о чем-то серьезном и пойти спокойно дальше, как если бы простое напоминание было последним словом по данному предмету. Может быть, лучше писателю вообще не касаться тех сторон жизни, о которых он по каким-либо причинам не в состоянии сказать больше, чем уже сказано другими. Не лучше ли вдумчивая «узость» поверхностной «широты», не способно ли сознательное ограничение в теме, в материале иногда помочь более сосредоточенному подходу к действительности и дать больший эффект, нежели легкий, всеобъемлющий взгляд на вещи?

Эти невеселые вещи приходят на ум, когда Евтушенко в поэме касается самого, вероятно, больного, самого «проклятого» вопроса нашего недавнего прошлого и берется за решение лагерной темы. Уж лучше бы не брался. Не обеспечивая ответа, *как* следовало бы ему об этом писать, можно с уверенностью заявить, что только не так, как это получилось сейчас в тексте, опубликованном в «Юности». Должно быть, стремясь возвеличить негибамую веру людей, невинно пострадавших при Сталине, поэт пошел по испытанному и облегченному пути прославления их трудового энтузиазма, словно не так уж существенно, где, почему, при каких условиях приходилось его проявлять. В итоге, помимо желания автора, лагеря у него превратились в оплот нашей военной и строительной мощи, чуть ли не в залог победы, а люди, там погибавшие, в некую бригаду коммунистического труда, что во всех отношениях звучит кощунственно.

Вокруг, следя, конвойные стояли,
и ты не понимал, товарищ Сталин,
что, от конвоя твоего вдали,
тобой пронумерованные зеки,
мы шли через моря и через реки
и до Берлина с армией дошли!..

«Врагом народа» так же оставаясь,
я строил ГЭС на Волге, не сдаваясь.
Скрывали нас от иностранных глаз.
А мы рекорды били. Мы плевали,
что не снимали нас, не рисовали
и не писали очерков про нас.

Слишком легким, иллюзорным представляется и решение возникшей в этой же связи проблемы «отцов» и «детей», хотя на первый взгляд оно может показаться заманчивым. Честных «отцов», которые верили и героически трудились даже в лагерях, «дети» не смеют предать.

Но помни и других отцов – стучавших,
сажавших или подленько молчавших, –
не забывай и про таких отцов.
Ты плюй на их угрозы или ласки!
Иди, мой мальчик, чист по-комиссарски,
с отцовской правдой против подлецов!

Сказано остро, смело, но по мысли неглубоко. Стоит поставить вопрос чуточку глубже – и предлагаемое деление «отцов» на честных (верующих) и подлецов (не верующих) окажется фикцией: ну а, простите, среди «других отцов», «стучавших и сажавших», разве не было людей самой искренней веры? Разве пережитая трагедия исчерпывается этой стороной дела?

Идею «веры», вокруг которой вращается большая часть эпизодов «Братской ГЭС», в заключение неплохо бы оснастить, дополнить иной идеей, высказанной самим Евтушенко и прозвучавшей в его стихах как своего рода приглашение новой поэзии к молодому поколению: *«Давайте думать»*.

Давайте думать. Все мы виноваты
в досадности немалых мелочей –
в пустых стихах, в бесчисленных цитатах,
в стандартных окончаниях речей...
Жить не хотим мы так, как ветер дунет.
Мы разберемся в наших почему.
Великое зовет. Давайте думать.
Давайте будем равными ему.

Наряду с другими привлекательными качествами нашего автора это приглашение, выражающее дух времени и ставшее практически девизом многих раздумий современной литературы, позволило Евтушенко в недавние годы нередко выполнять роль за-

стрельщика, запевалы. Последнего не произошло в поэме «Братская ГЭС». Здесь он, если можно так выразиться, отстаёт от собственных запросов, занятый разворачиванием темы вширь, тогда как требовалось идти вглубь, думать до конца, вникать в суть. «Да, ввысь и вглубь – и лишь одновременно!» – призывает он в той же поэме, как всегда разбираясь в том, что нужно делать, но не справляясь с им же самим осознанной задачей, отклоняясь от нее. Нам остается лишь поддержать поэта в его порыве: «Да, ввысь и вглубь!». Да, так, и только так.

1965 г.

¹ Только вот «сизые стога», вероятно, принадлежат не Сезанну, а Клоду Моне.

Поэзия Бориса Пастернака

Творчество Пастернака долгое время пользовалось известностью лишь в сравнительно узком кругу знатоков и любителей поэтического слова. Литературная обособленность, одиночество Пастернака отмечались критикой на протяжении многих лет и объяснялись отчасти теми трудностями в самом понимании текста, с которыми сталкивался читатель, впервые открывающий его книги. «Читатели встретились с поэтом совсем особого склада, – писал один из критиков в конце 20-х годов. – Чтобы понять его, нужно было сделать над собой некоторое усилие, в известном смысле перестроить привычный способ понимания. Его манера воспринимать и самый словарь казались сначала неприемлемыми, удивительными, и назойливые вопросы о “непонятности”, о том, “как это может быть”, долго сопровождали появление каждой книги»¹.

Сгущенная метафоричность произведений Пастернака раннего периода зачастую воспринималась как претензия формы, за которой лишь смутно угадывалось содержание. Вместе с тем его первые книги производили впечатление почти полной отрешенности от современной жизни. За Пастернаком упрочилась репутация поэта, далекого от общественных проблем, замкнутого в мире сугубо интимных переживаний.

Но наряду с этим резко отрицательным, подчас нетерпимым отношением к Пастернаку уже в начале 20-х годов Маяковский называет его произведения среди образцов

«новой поэзии, великолепно чувствующей современность»². Тогда же Валерий Брюсов отмечал: «У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть, без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни»³.

Будучи вполне современным, Пастернак не принадлежал, разумеется, к трибунам и глашатаям революции. Его привлекали духовные и нравственные перемены, а высокие идеалы нравственного совершенствования, неприятие жестокости определяли подход к действительности. В его творчестве всегда преобладало восприятие жизни с точки зрения вечных категорий добра, любви, всечеловеческой справедливости. Но «вечность» и «небо» как бы сходят у Пастернака на землю и становятся воздушной средой со всеми климатическими особенностями земной атмосферы. От многих его стихотворений остается впечатление, что здесь ни о чем другом не рассказывается, кроме как о том, какая была вчера или сегодня погода. С изображением погоды, с пристрастием к погоде связано, как ни странно, и особое место Пастернака в литературном процессе и в обществе.

На Пастернака очень рано поднялись нарекания в официальной, партийной печати за то, что он, дескать, все пишет о погоде и о природе вместо того, чтобы откликаться на политические злободневные темы советской современности. В 30-е годы критика нарекла Пастернака «гениальным дачником», именем, которое для многих звучало тогда убийственной насмешкой.

Но «верность погоде» была для Пастернака не только средством защитить свою независимость в искусстве и не участвовать в политике, которая все больше возбуждала в нем отвращение. Это было и формой активного противостояния миру казенной лжи и насилия. «Верность погоде» в итоге оказалась верностью человеку в его нравственном зерне.

В романе «Доктор Живаго» Пастернак проводит следующую аналогию: в гражданской войне люди так состязались в жестокости друг с другом, что человеческая история казалась уже не историей Земли, но какой-то другой, чудовищной планеты. И только природа сохраняла верность человеку в его истинном смысле и назначении.

Эту аналогию допустимо применить к поэзии самого Пастернака. В высокой лирике XX века явно преобладает трагическое мироощущение и творчество поэтов нередко окрашивается в самые мрачные тона. Образ поэзии Пастернака, взятой в целом, представляется на этом фоне неким исключением. Среди гени-

альных русских лириков нашего столетия Пастернак, можно заметить, самый светлый, самый мажорный и жизнеспособный автор. Как если бы время его не коснулось, как если бы, сохраняя верность живой природе, он сберег в душе прочную опору, несмотря на сгущавшийся сумрак истории. В действительности дело обстояло несколько по-иному. Трагические события эпохи Пастернак переживал крайне тяжело и болезненно. Иногда это приводило к длительным паузам, перерывам в его работе, и Пастернак на время исчезал из литературы, существуя переводами. Но страшные видения истории, западая в душу, перемалывались, преображались в почву, из которой в дальнейшем вырастали стихи, исполненные любви и доверия к жизни. В этом смысле поэзия Пастернака была живым растением, которое, пользуясь историей как почвой, служит аккумулятором добра и человечности, извлекающим живительные соки из самой смерти.

На эту тему Пастернаком к концу жизни было написано стихотворение «Душа», которое позволяет понять, что такое для него творческий процесс и как этот процесс соотносится с современной эпохой. Поэт сравнивает свою душу с землей кладбища, куда укладываются вот уже сорок лет невинно загубленные люди. Продолжая мысль Пастернака, можно заметить: братская могила истории и становится питательной средой для поэта, преображающего человеческие страдания и жертвы в непререкаемые нравственные ценности бытия...

Откажемся от обзора жизненного пути Бориса Пастернака. Лишь предварительно – в виде пунктира – наметим некоторые важнейшие события в его развитии.

Детские годы поэта протекали в атмосфере искусства, музыки, литературы. Разносторонние культурные интересы и связи семьи (отец – известный художник, мать – пианистка) очень рано сказались на его склонностях. Так, еще в пору детства и ранней юности неизгладимое впечатление на него произвели Райнер-Мария Рильке, Лев Толстой, Скрябин. Впоследствии он придавал определяющее значение в формировании своего духовного облика именно этим первым встречам с миром большого творчества, с художественной гениальностью. К ним присоединились позднее столь же личное, обостренно-биографическое восприятие лирики Александра Блока и знакомство с Маяковским.

Первое творческое пристрастие и увлечение Пастернака всецело отдано музыке. Испытав сильнейшее воздействие Скрябина, он с тринадцати лет посвящает себя музыкальному сочинительству, изучает теорию композиции. После шестилетних упорных за-

нятий музыка была навсегда оставлена. В 1909 году Пастернак поступает на историко-филологический факультет Московского университета и основательно берется за философию. Чтобы пополнить свое философское образование, он в 1912 году едет в Германию и один семестр учится в Марбургском университете.

Еще в 1908–1909 годах у Пастернака пробудился интерес к современной поэзии и завязались дружеские отношения в этой среде. Но лишь после Марбурга окончательно прояснилось его истинное призвание. Охладев к философии, Пастернак полностью отдается поэтическому искусству, которое с 1913 года становится главным и постоянным делом его жизни.

Столь же резкие разрывы и стремительные переходы от одного круга идей и занятий к другому (музыка, философия, поэзия), неудовлетворенность собою, готовность пожертвовать годами труда, для того чтобы пережить «второе рождение», характеризуют и литературную биографию Пастернака. Он развивался, смело перечеркивая свое прошлое. Начальная пора его поэтических исканий, отмеченная перекрестным влиянием символизма и футуризма (тогда он вместе с Н. Асеевым и С. Бобровым входил в группу умеренных футуристов «Центрифуга»), в дальнейшем была им решительно пересмотрена. Многие из написанного им до 1917 года Пастернак вообще не включал в позднейшие издания.

Появление в 1922 году книги «Сестра моя – жизнь» (сложившейся летом 17-го) выдвинуло ее автора в ряд виднейших мастеров современного стиха. С этой книги, можно сказать, начинается Пастернак как большое и вполне самобытное поэтическое явление. То, что ей предшествовало в творчестве молодого поэта – книги «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1917), – носило характер опытов, подготовки, настройки и было связано с поисками своего голоса, своего места в пестроте литературных течений. Ряд стихотворений, входивших в сборники «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров», впоследствии был переписан наново и появился в неузнаваемом виде. Хотя уже во второй книге наметились некоторые знаменательные признаки и устойчивые вкусы поэта (стремление к раскованности речевого выражения, к порывистой, динамичной изобразительности), он счел нужным коренным образом ее переработать, подготавливая «Поверх барьеров» к новому изданию 1929 года. Исчезают свойственные его ранним сборникам и навеянные символистами поэтические штампы, отвлеченность и нарочитое затемнение речи, футуристические (как он сам выразился впоследствии) «побрякушки», сообщающие стиху «постороннюю остроту» в ущерб его смыслу, содержанию.

Намечая периодизацию творчества Пастернака, можно, таким образом, обозначить период 1912–1916 годов как время ученичества, становления его поэтики – еще незрелой, не вполне самостоятельной. Крупнейшей вехой на литературном пути Пастернака стало создание в 1917 году книги «Сестра моя – жизнь». Работа над нею протекала необычайно бурно, стремительно и свидетельствовала о взлете поэтического вдохновения, о внезапном мощном напоре творческой энергии, хлынувшей в эту книгу. Затем, после сборника «Темы и вариации», изданного в 1923 году и во многом представлявшего ответвление «Сестры моей – жизни», начинается период эпических исканий (1923–1930): работа над «Высокой болезнью», историко-революционными поэмами «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт», над романом в стихах «Спекторский».

В 20-е годы Пастернак примыкал к литературному объединению «ЛЕФ» (левый фронт искусства – Вл. Маяковский, С. Третьяков, Н. Асеев, О. Брик, Н. Чужак и др.). Эстетические установки «ЛЕФа» на тенденциозное, агитационное искусство, проповедь утилитаризма и техницизма были ему далеки. Временная и непрочная связь Пастернака с лефовцами поддерживалась некоторой общностью устремлений к стиховому новаторству, к разработке современного поэтического языка. Но в лефовской среде Пастернак чувствовал себя инородным телом. Отметим попутно, что групповая регламентация, приверженность к определенной литературной школе, платформе всегда были чужды Пастернаку. Даже в ранний период, выступая заодно с футуристами «Центрифуги», он перетолковывал футуризм на иной, скорее импрессионистический лад и тяготился узостью группы, к которой принадлежал.

Закончив большую работу над историческими поэмами, Пастернак в начале 30-х годов вновь обращается к лирике (книга «Второе рождение»). Он заметно меняет тональность и манеру изображения, развиваясь в направлении большей ясности и классической простоты языка. Процесс этот затянулся и сопровождался в его работе временным спадом энергии, длительными перерывами. Помимо собственно творческих трудностей тому способствовал ряд объективных причин – волны жестоких массовых репрессий и возрастающее чувство своей отчужденности, изоляции в обществе и литературе. Тридцатые годы – наиболее тяжелая и переломная для Пастернака пора. В это время он мало создает оригинальных произведений, отдавая основные силы переводческой деятельности, которая с 1934 года приобретает регулярный характер и продолжается до конца его жизни (пере-

воды грузинских поэтов, Шекспира, Гёте, Шиллера, Клейста, Рильке, Верлена и т. д.).

Лишь в начале 1941 года, накануне войны, поэт преодолевает кризис и вступает в полосу нового подъема. Появляется ряд первоклассных стихотворений, вошедших в книгу «На ранних поездках» (1943). Отсюда протягиваются нити к поздней лирике Пастернака, к его стихам из романа «Доктор Живаго» и книге «Когда разгуляется». Весь этот заключительный период его жизни (1945–1960 гг.) проходит под знаком сосредоточенной работы над романом «Доктор Живаго», а затем, после публикации романа на Западе и присуждения Пастернаку Нобелевской премии, под знаком новых испытаний, выпавших на его долю в самом конце пути.

В стихах из романа и некоторых других, внутренне связанных с этим циклом, поэтическая мысль Пастернака достигает вершины – второй по времени, после первой его «вершинной» книги «Сестра моя – жизнь». Здесь Пастернак до конца раскрывается как поэт религиозный и нравственный, чья мораль, однако, облекается не в форму доктрины и проповеди, но в образы живой природы или свободной от ригоризма, непринужденной и обыденной притчи.

И в 20-е, и в 30-е годы, и позднее, вплоть до последних лет жизни поэта, мы наблюдаем у него постоянные попытки пересмотреть и переоценить свое литературное прошлое. Известно, например, заявление, сделанное им в 1956 году, что он не любит своего стиля до 40-го года. Подобные самооценки – не всегда справедливые – в натуре Пастернака. Искусство в его понимании – непрестанная самоотдача, движение, озабоченное не итогами, а открытиями. Настойчивая, проходящая сквозь всю биографию Пастернака тяга к обновлению художественного взгляда и стиля не исключает внутреннего единства в его творчестве 1917–1960 годов. Оно целостно в своих определяющих духовных и стилевых устремлениях. Вслед за «Сестрой моей – жизнью» Пастернак изменялся, не нарушая основ своей лирики. Он восполнял и развивал то, что сложилось в этой книге.

Очертив – в самом общем виде – контуры поэтического пути Пастернака, попытаемся войти в индивидуальный мир художника, требующий пристального внимания к словесной ткани и образному строю его произведений. Для этого мы несколько отойдем от последовательно-хронологического изложения его творческой биографии и обратимся непосредственно к стихам, написанным в разное время и в разной манере, но единых, перекликающихся в каких-то основных стимулах и решениях.

Главное место в лирике Пастернака, как сказано, принадлежит природе. Но содержание этих стихотворений шире обычных пейзажных зарисовок. Рассказывая о вёснах и зимах, о дождях и расветах, Пастернак повествует о природе самой жизни, мирового бытия и исповедует веру в жизнь, которая, как нам кажется, главенствует в его поэзии и составляет ее нравственную основу. Жизнь в его толковании – нечто безусловное, вечное, абсолютное, всепроникающая стихия и величайшее чудо. Удивление перед чудом существования – вот поза, в которой застыл Пастернак, навсегда пораженный, замороженный своим открытием: «опять весна».

От его пейзажей веет свежестью, здоровьем. По замечанию Осипа Мандельштама, «стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза»⁴. Изо дня в день, из строки в строку Пастернак не устает твердить об этой жизненности природы, спасительной, всепобеждающей. Деревья, травы, облака и ручьи облакаются высоким правом говорить от имени самой жизни, исцелять страдания, наставлять на путь истины и добра («На свете нет тоски такой, которой снег бы не вылечивал»).

В соответствии с такими полномочиями пейзаж в стихах Пастернака становится уже не объектом изображения, а субъектом действия, главным героем, двигателем событий. Вся полнота жизни в разнообразии ее проявлений вмещается в клочок природы, который начинает совершать поступки, мыслить, чувствовать и говорить. Уподобление природы человеку, свойственное поэзии, достигает у Пастернака такого предела, что они меняются местами и пейзаж выступает в роли наставника, руководителя, нравственного образца. «Роняет лес багряный свой убор» – такая утвердившаяся в русской поэзии классическая, пушкинская формула осени. У Пастернака мы нередко встречаем обратный ход мысли: «Ты так же сбрасываешь платье, как роща сбрасывает листья...»; «Твой смысл, как воздух, бескорыстен» – обращается поэт к любимой. Словом, человек определяется через природу и в сравнении с нею обретает свое место в мире.

Эта власть, это, правильнее сказать, заступничество природы не унижает человека, ибо, повинувшись и уподобляясь природе, он следует голосу жизни, которая осуществляет свои права через ее посредничество. Вместе с тем природа в творчестве Пастернака настолько близка человеку, что, будучи оттеснен и замещен пейзажем, он вновь оживает в нем. Степень очеловечивания мира

здесь такова, что, гуляя по лесам и полям, мы имеем дело, по существу, не с картинами этих лесов и полей, а с их характерами, психологией.

О своем пребывании в Венеции Пастернак в «Охранной грамоте» вспоминает: «Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданья с куском заостренного пространства, как с живою личностью». В его поэзии и состоялось подобного рода свиданье с пейзажем, воспринятым как неповторимая, самобытная личность:

И вот тыходишь в березняк.
Высматриваетесь друг в дружку.

Становясь человеком, природа приобретает все черты индивидуального лица. Такой полноты индивидуализации мы не знали раньше. Мы привыкли к тому, что «дождь идет», а теперь узнаем: «Скорей со сна, чем с крыш; скорей забывчивый, чем робкий, топтался дождик у дверей...». У пейзажей Пастернака есть свой нрав, симпатии, излюбленные развлечения – тучи играют в горелки, ручьи поют романс, гром занимается фотографией...

Поэзия Пастернака насквозь метафорична. Но метафорический характер всех этих уподоблений зачастую не воспринимается, настолько живо происходящее на наших глазах действие. Не в иносказательном смысле, а буквально «плачет сад», «бежит гроза» («Преображаясь и дуря, во тьме, в раскатах, в серебре, она бежит по галерее»), представленные во всем правдоподобии неподдельного, всамделишного поступка.

Метафора в поэтике Пастернака выполняет прежде всего связующую роль, она мгновенно, динамично стягивает в единое целое разрозненные части действительности и тем самым как бы воплощает великое единство мира, взаимодействие и взаимопроникновение явлений. Пастернак исходит из допущения, что два предмета, расположенные рядом, тесно взаимодействуют, проникают один в другой, и поэтому он связывает их – не по сходству, а по смежности, – пользуясь метафорой как связующим средством. Мир пишется «целиком», а работа по его воссоединению выполняется с помощью переносного значения слов.

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,
Где даль пугается, где дом упасть боится,
Где воздух синь, как узелок с бельем
У выписавшегося из больницы.

Последняя строка позволяет понять, почему «даль пугается», а «дом упасть боится»: они тоже только что выписались из больницы – как и человек, от узелка которого засинел воздух.

Пейзаж – и, шире, весь окружающий мир – обладает у Пастернака какой-то повышенной чувствительностью. Он остро и мгновенно реагирует на изменения, происходящие в человеке, не только соответствуя его чувствам, мыслям и настроениям (случай, распространенный в литературе), а оставаясь его полным подобием, продолжением, *alter ego*. Механика этих превращений обнажена в прозаической «Повести» Пастернака. Влюбленный герой вдруг замечает: «Разумеется, весь переулочек в его сплошной сумрачности был кругом и целиком Анною. Тут Сережа был не одинок, и знал это. И правда, с кем до него этого не бывало. Однако чувство было еще шире и точнее, и тут помощь друзей и предшественников кончалась. Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром... Она молча красовалась в его присутствии и не звала его на помощь. И, помирая с тоски по настоящей Арильд... он смотрел, как, обложенная тополями, точно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни».

Обратите внимание: чувство, охватившее Сережу, было *шире* и *точнее* подобных же явлений, пережитых другими людьми – друзьями и предшественниками. Да ведь это о самом себе рассказывает здесь Пастернак, о своих отличиях от предшественников и современников. Его «соответствия» отличаются от традиционных (пейзаж – аккомпанемент переживаниям человека) именно широтой и точностью возникающего образа: все – *кругом* и *целиком* – превращается в Анну Арильд.

В этих операциях с перенесением чувства, человека, вещей, природы с одного места на другое Пастернак ближе всего, пожалуй, к метафорическим броскам Маяковского, уподоблявшего мир своим страстям и страданиям («От плача моего и хохота морда комнаты выкосилась ужасом...»). Но у того распространение эмоции на действительность мотивировано беспокойством, доведенным до крайней степени напряжения («...я не могу быть спокойней»), силой, грандиозностью душевных переживаний поэта. Пастернак же «спокойнее», «тише», «сдержанней» Маяковского, и подобного рода смещения вызваны у него не столько исключительностью страсти, сколько тонкостью чувства к рефлексам и резонансам, чуткостью каждой вещи к соседней, смежной. Ответная реакция здесь не достигает столь гиперболических размеров, но каждая капля бросает ответ, все предметы, даже самые незначительные, влияют друг на друга и перенимают чужие при-

знаки. В той же «Повести» Сережа, проснувшись, застаёт такую картину:

«На столе чистым строем стояли бодрые, вполне выпавшиеся водочные рюмки. И сложный ассортимент духовных и ударных закусок радовал глаз. Над ними по-капельмейстерски выселись черные винные бутылки и каждую минуту готовы были грянуть и отмахать оглушительное вступление ко всяким хохотам и каламбурам.

...Вообще вся комната точно плавала в коньяке... Жаркой желтизною обстановки... было, как лимонною настойкою, налито все, что обладало гранями и было способно играть».

Перед нами развернут ряд характерных пастернаковских взаимовлияний и уподоблений: выпавшийся Сережа и водочные рюмки; оркестр натюрморта перед попойкой; вино, со стола перелитое на интерьер. Подобными же растворами людей, вещей, природы насыщена поэзия Пастернака. В ней нельзя отделить человека от обстановки, живое чувство от мертвой материи. Посредством метафорической скорописи действительность изображается в слиянии разнородных частей, в пересечении граней и контуров, как единое неделимое.

Пастернака увлекала задача – в пределах стихотворения воссоздать всеохватывающую атмосферу бытия, передать владевшее поэтом «чувство короткости со вселенной». В его стихах лирическое повествование не развивается последовательно от явления к явлению, но скачет «поверх барьеров», тяготея к широкой эскизности, к размашистому живописанию целого. С помощью иносказаний, переносного значения слов вещи срываются со своих насиженных мест и приходят в бурное хаотическое движение, призванное запечатлеть действительность в ее естественном беспорядке.

Своеобразное положение в этом сквозном, перетасованном мире, пересеченном и соединенном метафорами, занимает образ поэта, художника. За исключением немногих произведений, он не выделен, не развернут как вполне самостоятельный, обособленный персонаж. В отличие от Блока, Цветаевой, Маяковского, Есенина лирическая партия сравнительно редко ведется здесь от первого лица. Там личность поэта стояла в центре и его творчество, растянувшееся многолетним дневником, рассказом «о себе», составляло некое житие, драматическую биографию, которая разыгрывалась перед глазами читателей и была окружена ореолом мифа, легенды. Пастернак отходит от этой концепции, обозначенной им в «Охранной грамоте» как «романтическое», «зрелищное понимание биографии» поэта. Он мало рассказывает о себе и от себя, старательно убирает, прячет свое «я». При чтении его стихов

подчас возникает иллюзия, что автора нет и в помине, что он отсутствует как рассказчик, как свидетель, видевший все то, что здесь изображено. Природа объясняется от собственного лица:

...В раскрытые окна на их рукоделье
Садись, как голуби, облака.
Они замечали: с воды похудели
Заборы – заметно, кресты – слегка.

Не поэт замечал, а «облака замечали», так же как в другом случае – не поэт вспоминает о детстве, а – «снег припоминает мельком, мельком: спатки – называлось, шепотом и патокою день позападал за колыбельку...». В одном из поздних пастернаковских стихотворений, «Заморозки», мы опять сталкиваемся с перевернутым, взаимообратимым изображением, благодаря которому пейзаж и зритель поменялись ролями и сама картина разглядывает стоящего перед ней человека:

Холодным утром солнце в дымке
Стоит столбом огня в дыму.
Я тоже, как на скверном снимке,
Совсем неотличим ему.

Пока оно из мглы не выйдет,
Блеснув за прудом на лугу,
Меня деревья плохо видят
На отдаленном берегу.

Если Маяковский или Цветаева хотят говорить за весь мир от своего имени, то Пастернак предпочитает, чтобы мир говорил за него и вместо него: «не я про весну, а весна про меня», «не я про сад, а сад про меня».

...У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным
Шел спор. Я замер. Про меня!

Сама природа выступает в качестве главного лирического лица. А поэт – повсюду и нигде. Он – не сторонний взгляд на раскинувшуюся панораму, но ее подобие, двойник, становящийся то морем, то лесом. В стихотворении «Плачущий сад», например, обычный параллелизм – «я и сад» – оборачивается равенством: «я – сад», и Пастернак одними и теми же словами рассказывает «про него» и «про себя»:

Ужасный! – Капнет и вслушивается:
Все он ли один на свете

Мнет ветку в окне, как кружевце,
Или есть свидетель...

К губам поднесу и прислушаюсь:
Все я ли один на свете,
Готовый навзрыд при случае,
Или есть свидетель.

Это единение с природой, без свидетелей и соглядатаев, придает стихам Пастернака особую интимность, подлинность и заставляет их звучать как голос самих ландшафтов.

Героем его известного стихотворения «Зеркало» также является сад, но сад, отраженный в трюмо, живущий, так сказать, второй жизнью, подсмотренный из таинственной зеркальной глубины: «Огромный сад тормозится в зале в трюмо – и не бьет стекла!». Любопытно, что в ранней публикации это стихотворение декларативно называлось «Я сам»: рассказ о трюмо, вобравшем сад, и был для поэта рассказом о самом себе. Именно таким зеркалом, породнившимся с жизнью, равным ей, осознает себя Пастернак. А в стихотворении «Девочка», продолжающем образный ряд «Зеркала», устанавливается обратная связь – трюмо узнает себя в ветке, вбежавшей из сада, поэт видит в природе свое подобие, повторение:

Родная, громадная, с сад, а характером –
Сестра! Второе трюмо!

Так складывалась художественная система Пастернака – в книге с названием, звучавшим как поэтическая декларация, – «Сестра моя – жизнь». Так утверждалось единство поэта и природы – первое и основное кредо поэта.

Казалось альфой и омегой, –
Мы с жизнью на один покрой;
И круглый год, в снегу, без снега,
Она жила, как alter ego,
И я назвал ее сестрой.

По убеждению Пастернака, поэзия – прямое следствие жизни, ее производное. Художник не выдумывает образы, а черпает их на улице, помогая творчеству природы, но никогда не подменяя его своим вмешательством.

Бывало, снег несет вкрутую,
Что только в голову придет.
Я сумраком его грунтую

Свой дом, и холст, и обиход.
Всю зиму пишет он этюды,
И у прохожих на виду
Я их переносу оттуда,
Таю, копирую, краду.

Зарождение искусства в недрах природы – излюбленная тема Пастернака. Представленная в разных вариациях, она неизменна в одном: первоисточником поэзии является сама жизнь, поэт же в лучшем случае – соучастник, соавтор. Чаще же всего искусство создается помимо воли художника и без малейшего его участия. Не поэт пишет стихи, а дождь, снег, весна и т. д. Поэту остается подсматривать за литературной деятельностью природы и удивляться, собирая готовые рифмы в подставленную тетрадь. Отсюда такое распространение литературных терминов в пейзажах Пастернака, пишущих то в прозе, то в стихах:

Для этой книги на эпиграф
Пустыни сипли...

*

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго, до зари,
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

*

Зовите это как хотите,
Но все кругом одевший лес
Бежал, как повести развитие,
И сознавал свой интерес...

Это отождествление искусства и жизни, демонстративный отказ от авторства и передача авторских прав пейзажу служат, в общем, одной цели: предлагая нашему вниманию стихи и повести, сочиненные самой природой, автор как бы удостоверяет нас в их подлинности. А подлинность, достоверность образа является для Пастернака высшим критерием искусства. Его взгляды на литературу проникнуты заботой: «Суметь не исказить гóлоса жизни, звучащего в нас» («Несколько положений», 1922 г.). Реализм в его понимании (обостренная впечатлительность и добросовестность художника в передаче реального бытия, которое, подобно человеческой личности, всегда целостно и уникально) присущ всякому истинному искусству и обнаруживает себя в творчестве Толстого и Лермонтова, Шопена и Блока, Шекспира и Верлена;

тогда как «романтизм» для Пастернака понятие скорее отрицательное (ибо склонен к фантазированию и легко пренебрегает верностью изображения).

Эта сторона его эстетических воззрений представляет тем больший интерес, что Пастернак длительное время был связан с кругом футуристов, позднее – лефовцев, среди которых широкое хождение имел так называемый формальный метод, трактующий художественное произведение как сумму технических приемов. «Современные течения, – писал Пастернак там же, – вообразили, что искусство – как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия. Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады...».

Тот же образ – «поэзия-губка» – развернут в одном из ранних стихотворений Пастернака, считавшего повышенную восприимчивость определяющим моментом своего творчества:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги.

Знакомясь с литературными взглядами Пастернака, поражаешься настойчивости его предостережений: не помешать, не спугнуть! Эти опасения большей частью направлены против предвзятого отношения к природе, против мышления чужими, готовыми, стереотипными формулами, против штампа в широком смысле этого слова. Сила, чистота, непосредственность восприятия утверждались им как необходимое условие искусства, а новаторство совпадало с поисками наибольшей естественности и достоверности изображения. Поэтому, например, в статье о творчестве Шопена (1945 г.) Пастернак замечал, что оно «насквозь оригинально не из несходства с соперниками, а из сходства с природой, с которой он писал».

Искусство в таком понимании предполагает обновленный взгляд на мир, который как бы впервые постигается художником. Пастернак считал, что исходный момент творческого процесса со-

стоит в том, что мы «перестаем узнавать действительность» («Охранная грамота») и порываемся говорить о ней с непринужденностью и безыскусственностью первого поэта на земле. Отсюда свойственные его лирике акценты и устремления: необычайность, фантастичность обыденных явлений, которые он предпочитает всем сказкам и вымыслам, утренняя свежесть взгляда (характерна поза только что проснувшегося человека – «Я просыпаюсь. Я объят открывшимся...»), ощущение первозданности, новизны всего, что происходит вокруг («Вся степь, как до грехопаденья...»).

В стремлении взглянуть на действительность и поэзию новыми глазами, освежить эстетическое восприятие мира и в соответствии с этим преобразовать художественную систему Пастернак переключался с рядом поэтов, борющихся за освобождение литературы от устаревших форм. В этом широком движении, охватившем в двадцатом столетии все сферы искусства, было немало издержек, но в нем заключалась и та здоровая, обновляющая сила, без которой немыслимо развитие подлинно современного искусства, и звучало требование самой жизни, не поддающейся описанию на языке изжитых канонов и навязших в зубах штампов. Об этом говорил Маяковский:

И вдруг
все вещи
кинулись,
раздирая голос,
скидывать лохмотья изношенных имен.

Тот же крик слышался в стихах Пастернака:

Что в том, что на вселенной – маска?
Что в том, что нет таких широт,
Которым на зиму замазкой
Зажать не вызвались бы рот?
Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
Когда у них есть петь причина,
Когда для ливня повод есть.

Как это вообще свойственно Пастернаку, обновление поэзии здесь предполагает освобождение вещей от словесного безличия, от маски литературных шаблонов.

В поисках новых слов, способных вернуть миру индивидуальное лицо, Пастернак обратился к живой разговорной речи и принял участие в той решительной демократизации поэтического

языка, которая в 10-е и 20-е годы затронула многих поэтов и наиболее бурно протекала в творчестве Маяковского. Но если у Маяковского расширение словаря шло главным образом за счет языка заговорившей в полный голос улицы и диктовалось расширением темы, вобравшей город, войну, революцию, то Пастернак долгое время оставался в кругу традиционных тем, заезженных поэтами прошлого и настоящего. Однако о традиционных веснах и закатах он заговорил по-новому и рассказал о красоте природы не языком привычных поэтических банальностей, а расхожими словами нашей повседневности, житейской прозы. Тем самым он возвратил ей утраченную свежесть, эстетическую значимость. Избитый сюжет в его обработке превратился в живое событие.

Вводя в высокую речь поэзии низкий язык жизни, городской современности, Пастернак не гнушается канцеляризмами, обиходным просторечием, разговорными идиомами. В новом применении эти формы, стершиеся в нашем быту, как разменная монета, звучат свежо, неожиданно. Поэтому общеупотребительный штамп становится оружием в борьбе с литературным шаблоном. Пастернак склонен на самые возвышенные темы объясняться без обиняков, по-домашнему, и взволнованное величие Кавказа передавать запросто, в тоне фамильярной бытовой беседы: «не в своей тарелке» или: «Кавказ был весь, как на ладони, и весь, как смятая постель...». Его своеобразие в том и состоит, что он поэтизирует мир с помощью прозаизмов, которые вливают в стихи правду жизни и потому переводят их из сферы сочиненной выдумки в разряд подлинной поэзии.

В повести «Детство Люверс», прослеживая развитие героини, столкнувшейся с реальной действительностью, Пастернак замечает: «Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт». Проза подлинного факта служит в его творчестве источником поэтического, ибо через нее образам сообщается достоверность реального хода вещей. В этой связи становится понятным парадоксальное заявление Пастернака в «Охранной грамоте»: «Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки». Позднее, касаясь «Ромео и Джульетты» («Заметки к переводам шекспировских трагедий»), он опять-таки объявляет прозу в поэзии проводником жизни: «Это пример наивысшей поэзии, которую в ее лучших образцах всегда пропитывает простота и свежесть прозы».

Прозаизмы, просторечная лексика придают образам Пастернака конкретность, овеществляют, приближают к нам отвлеченные понятия. Синтаксический и ритмический строй его стихов

подчинен той же цели: создать такую гибкую поэтическую систему, которая по своей тональности напоминает (разумеется, лишь напоминает) разговорную речь и позволяет говорить на языке поэзии столь же непринужденно, как мы говорим в жизни. Он развертывает стихотворную фразу во всей сложности соподчинений, перебивает себя, опускает, как это случается в обиходе, некоторые связующие звенья, а главное – стремится к свободной, раскованной поэтической речи, обладающей широким дыханием и построенной на развитии больших и целостных интонационных периодов. Способность мыслить и говорить в стихах не отдельными строчками, а строфами, периодами, оборотами Пастернак особенно ценил в творчестве других поэтов, высоко отзываясь, в частности, о родственном ему в этом отношении словесном искусстве Цветаевой.

Эта проблема не сводилась для Пастернака к простому сближению стиха с разговорными формами. Естественность, непринужденность интонации соотнесена в его практике с более общим эстетическим требованием, которое он себе предъявлял, – с требованием широты и целостности художественного восприятия, «порывистой изобразительности» поэтического рисунка, призванного воссоздать в стихе некую единую панораму или атмосферу жизни. Это явственно ощутимо, например, в стихотворении «Смерть поэта», посвященном Маяковскому: жизнь гения в веках, его внезапная гибель, толки и оторопь свидетелей катастрофы, и крикливая весенняя улица, представленная одновременно как отрывок разразившейся драмы и ее убогое сопровождение, и все это собрано в ком и пущено в ход неудержимым напором голоса, который рвется вслед за событием, охватывает, омывает его и укладывает в несколько катящихся друг за другом, мощных интонационных периодов:

Не верили, считали – бредни,
Но узнавали от двоих,
Троих, от всех. Равнялись в строку
Остановившегося срока
Дома чиновниц и купчих,
Дворы, деревья и на них
Грачи, в чаду от солнцепека
Разгоряченно на грачих
Кричавшие, чтоб дуры впредь не
Совались в грех, да будь он лих.
Лишь был на лицах влажный сдвиг,
Как в складках порванного бредня...

Пастернак прибегает охотно к кажущимся уклонениям в сторону (например, грачи на деревьях в начале «Смерти поэта»), которые на самом деле говорят о широком заходе, развороте интонации и вовлекают в действие всю окружающую обстановку, не оставляя в стихе нейтрального фона. Нередко он делает вид, что сбился с ноги и как бы возвращается к сказанному, начинает с начала, для того чтобы, потоптавшись «вокруг да около», двинуться дальше, вмещая полноту картины в произвольное течение речи (в стихотворении «Метель»: «Постой, в посадке, куда ни одна нога не ступала...» и т. д.). Несмотря на огромную словесную работу и высокое мастерство, его стихи не производят впечатления изящно отделанных вещиц. Напротив, это скорее неуклюжая, местами затрудненная до косноязычия речь, с неожиданными остановками, повторениями, придыханиями, речь «взахлеб» и «навзрыд», переполненная громоздящимися и лезущими друг на друга словами. Позднее она станет легкой, окрыленной, прозрачной, но сохранит ту же непосредственность. В этом наивном, безыскусственном словоизлиянии, которое на первый взгляд не управляется поэтом, а несет его за собой, Пастернак достиг желаемой естественности живого русского языка. К нему во многом применима характеристика, данная им самим стиховой системе Поля Верлена (1944 г.): «...Он давал языку, на котором писал, ту беспредельную свободу, которая и была его открытием в лирике и которая встречается только у мастеров прозаического диалога в романе и драме. Парижская фраза во всей ее нетронутости и чарующей меткости влетала с улицы и ложилась в строчку целиком, без малейшего ущемленья, как мелодический материал для всего последующего построения. В этой поступательной непринужденности – главная прелесть Верлена. Обороты французской речи были для него неделимы. Он писал целыми реченьями, а не словами, не дробил их и не переставлял.

По сравнению с естественностью Мюссе Верлен естественен непредвосхитимо, то есть он прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него».

В произведениях Пастернака особое значение имеет звуковая организация стиха. Она не сводится к рифме, хотя эта сторона его поэтики также чрезвычайно нова и разнообразна (недаром Валерий Брюсов считал его в большей степени, чем Маяковского, создателем новой рифмы). В стихах Пастернака рифмуются не только окончания строк, но – по существу – любые слова внутри текста. Для него характерно своеобразное звуковое уподобление слов, лежащих рядом или поодаль друг от друга:

Париж в золотых тельцах, в дельцах,
В дождях, как мщенье, долгожданных...

Это явление – шире звукозаписи и значительнее обычного в поэзии мелодического упорядочения речи. Фонетические связи возникают как отражение, как отблеск смысловых связей, сходство звуков скрепляет смежные образы, говорит в конечном счете о созвучии различных сторон бытия, взаимосвязанных, взаимопроникающих. Звуковая инструментовка помогает перенесению смысла с одного предмета на другой, которое осуществляется посредством метафоры и вызвано стремлением передать внутреннее единство мира. Рифма, по образному определению Пастернака, – это «не вторенье строк», а неизмеримо большее: в ней слышится «гул корней и лон», через нее «правдой входит в наш мирок миров разноголосица».

Столь обостренное внимание к «звуковому лицу» слов, их подбор по фонетико-смысловому подобию напоминают Хлебникова. Но тот логизировал фонетику, связав каждый звук с определенным абстрактным понятием, с точным «силовым прибором», высчитывающим законы для его поэтической космогонии. Эта априорность, обязательность значения звуков, языковой рационализм так же, как хлебниковский упор не на конкретный смысл слова, а на его скрытое отвлеченное содержание, чужды Пастернаку. В его словах между созвучными словами перебрасываются не абстрактно-логические, а метафорические и ассоциативные мостики, мотивированные смежностью близлежащих явлений или просто случайностью возникающего уподобления.

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины – о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

Здесь «уключины» появляются рядом с «ключицами» потому же, почему ивы целуют, а лодка колотится в груди, то есть перед нами развернуто обычное для Пастернака взаимоуподобление природы, человека, вещей, подчеркнутое звуковой аналогией.

В движении его речи частые созвучия возникают непреднамеренно и как бы произвольно. Они не нарушают той повседневно-разговорной интонации, которая лежит в основе стиха. Так же, как его метафоры, эти созвучия – необязательны, случайны, ибо – «чем случайней, тем вернее слагаются стихи навзрыд».

В стихах Пастернака, отмечал Юрий Тынянов, «случайность оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая

связь». «У нас нет связи вещей, которую он дает, она случайна, но когда он дал ее, она вам как-то напоминает, она где-то там уже была, – и образ становится обязательным»⁵.

Объяснение этому факту следует искать в особенностях языка Пастернака. Мы верим в протянутые им связи (метафорические, звуковые и т. д.), несмотря на их неожиданность, именно потому, что выражены они обиходно, «без нажима», как нечто само собой разумеющееся. Случайность здесь лишь помогает естественности. А естественность интонации служит залогом правдивости того лирического рассказа, который ведется.

Поэтическая речь Пастернака 10-х и 20-х годов зачастую сложна и трудна для понимания. С одной стороны, препятствием была образная перенасыщенность, проистекавшая из стремления автора учесть и передать средствами языка все многообразие жизненных взаимосвязей. Пастернак слишком хорошо знал, что два предмета, расположенные рядом, в своем сочетании дают нечто третье. Он упорно не желал разделить мир на части и писал целое, где причудливо, хаотично перемешивалось все, где поэт ни на минуту не забывал о том, «каково становится видимому, когда его начинают видеть» («Охранная грамота»). Сложность, таким образом, была следствием слишком многих слагаемых. Вместе с тем, погрузив природу в поток разговорной речи, Пастернак выбил многие понятия из русла привычных ассоциаций и снабдил их новыми, которые, хотя и заимствованы из близкого нам обихода, непривычны, потому что раньше в таком сочетании не употреблялись. Наиболее простой и естественный способ выражения тут становится невнятным для уха, привыкшего к тому, что в поэзии говорят не так, как в жизни.

Когда, например, в стихотворении «Смерть поэта» об умершем говорится:

Ты спал, прижав к подушке щеку,
Спал – со всех ног, со всех лодыг,
Врезаясь вновь и вновь с наскоку
В разряд преданий молодых –

бессмертие Маяковского, о котором идет речь, потому так реально, не фигурально шагает в будущее, что о нем сказано словами нашего быта, разговора («со всех ног», «с наскоку»), делового отчета («в разряд...»). В житейской практике эти слова примелькались, а встретить их в стихе – большая редкость, неожиданность, тем более в стихе торжественном, высоком, издавна склонном к словесному пиетету. Нарушение пиетета, неканоничность, свежесть, может стать, и вызовет у читателя обманчивое ощущение

ние какой-то «сложности», хотя на самом деле приведенный пример в формальном отношении несложен, и надобно лишь отказать от литературных шор, от привычных условностей в восприятии поэтического текста, чтобы почувствовать его прямое, врезающееся содержание.

В одном из рассказов Эдгара По опытные сыщики сбиваются с ног, разыскивая украденный документ, между тем как похититель спрятал его, положив на самое видное место. Именно крайняя очевидность – поясняет автор – часто ускользает от нашего наблюдения. Нечто подобное происходит порой с образами Пастернака: они «непонятны» только потому, что слишком близки нам, слишком очевидны.

2

От живописания природы, которой у Пастернака отдано основное внимание, перейдем к картинам современной истории, насколько они вместились в его поэтическую систему. Для воплощения этой темы имелись у него серьезные предпосылки: чуткость к «голосу жизни» и свобода от поэтических штампов, запрещающих объясняться на низком языке действительности. Как известно, многие авторы в первые годы революции испытывали затруднения именно с этой стороны, ограниченные в своем языке скудным набором общеупотребительных красот. «Соловей» можно – «форсунка» нельзя», – издевался над ними Маяковский. Речь шла о праве поэзии на лексику современности.

По этой части Пастернак был застрахован: «соловей» для него не исключал «форсунки» – напротив, предполагал «форсунку» в качестве стилистического подтверждения «соловья». Границей могло быть и было другое – понимание истории и предрасположенность к такому поэтическому типу и складу, которые тяготеют к *восприятию* жизни, но не к решительному, радикальному ее изменению, как требовалось тогда от поэтов. Отношение Пастернака к искусству как к органу восприятия, уподобление художника внимательному и чуткому зрителю (но не прямому участнику начавшихся преобразований) сдерживали его возможности в работе над воплощением современной, революционной эпохи в образах, передающих непосредственно, адекватно ее сокрушительную поступь. В этом смысле Пастернак – полная противоположность Маяковскому, заметившему как-то, что они с Пастернаком живут в одном доме, но в разных комнатах. Само понимание поэзии как органа восприятия, стремление вбирать, впитывать краски живой природы – чужды Маяковскому. Погруженный в собы-

тия современной истории, в политическую борьбу, он и в природе видит прежде всего сырой материал, нуждающийся в обработке, и относится к ней с презрительной снисходительностью («Если даже Казбек помешает, – срыть!»); он сравнивает поэзию с орудием и оружием, со штыком, с заводом, с производством. Пастернак же дает ей по преимуществу «природные» определения: «Это – круто налившийся свист, это – щелканье сдавленных льдинок...». Маяковский ставит поэта в один ряд с рабочим, инженером, политическим вождем, тогда как Пастернак разграничивает и противопоставляет эти сферы и профессии.

Четкое разграничение функций поэта и деятеля было сформулировано еще в статье Пастернака 1916 года – «Черный бокал». Поэт и герой, лирика и история, вечность и время обозначены тут как категории разных, несовместимых планов. «Обе равно априорны и абсолютны», и, отдавая должное «солдатам абсолютной истории», автор оставляет за поэзией право не притрагиваться ко времени, не браться «за приготовление истории к завтрашнему дню».

Отголоски этих воззрений, высказанных в ранний, еще достаточно незрелый период, в той или иной форме дают себя знать и позднее в творчестве Пастернака. Он способен передать все высокие титулы – истории, деятелю, герою, но тем не менее оговорит и оставит за собою – «вакансию поэта».

В отношении истории, как и в отношении всякой природы, поэт – воспринимающая губка, а не молот, дробящий камень. Эта губка впитывает окружающий мир, тяжелеет приметами времени, но не становится частью социально-исторического бытия в такой мере, в какой она составляет часть природы. В творчестве Пастернака в изображении современной истории чувствуется сторонний, осторожный взгляд на вещи, который начисто отсутствует в изображении природы. Этот взгляд бывает очень зорким, но он принадлежит наблюдателю, воспринимающему события, а не участнику событий. Словно Пастернак где-то не доверяет истории.

Пастернак называл искусство «крайностью эпохи» (а не ее равнодействующей) и соотносил творения искусства с большими историческими событиями как конгениальные явления разных планов. Так, в своей книге «Сестра моя – жизнь» он видел некий параллелизм революционной современности («В ней я выразил все, что можно узнать о революции самого небывалого и неуловимого», – писал он в послесловии к «Охранной грамоте»), хотя речь в ней шла не о социальных, а о самых обычных грозах и рассветах и было бы грубой натяжкой трактовать ее в аллегорическом духе.

Тем не менее история вошла в творчество Пастернака, вошла еще в тот период, когда он демонстративно отказывался к ней притрагиваться и делал вид, что не помнит, «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе». Отзвуки войны и революции прокатились эхом по ряду его пейзажей, и на картины природы легла печать истории. Уже тогда, в 1915–1917 годах, появились «бастующие небеса» и кавалерийские следы на льду – в память о пятом годе, дух «солдатских бунтов и зарниц» пронесся по воздуху, тучи уподобились рекрутам и военнопленным.

Шли пыльным рынком тучи,
Как рекруты, за хутор поутру,
Брели не час, не век,
Как пленные австрийцы,
Как тихий хрип,
Как хрип:
«Испить,
Сестрица».

После революции в творчестве Пастернака получают особенное развитие эти историзованные пейзажи. Природа перенимает чужие признаки, черпая их из мира общественных бурь и столкновений. Такое проникновение исторической действительности в природное царство было для поэта естественным и закономерным, ибо он давал пейзаж в восприятии современного горожанина, который тащит за собой на прогулку, наряду с житейской повседневностью, цепь социально-политических ассоциаций, вовлекая луга и рощи в круг событий, среди которых протекает его жизнь.

В главе, предназначавшейся для биографического очерка 1957 года, Пастернак вспоминает: «Прошло сорок лет. Из такой дали и давности уже не доносятся голоса из толп, днем и ночью совещающихся на летних площадках под открытым небом, как на древнем вече. Но я и на таком расстоянии продолжаю видеть эти собрания, как беззвучные зрелища или как замершие живые картины... Люди из народа отводили душу и беседовали о самом важном, о том, как и для чего жить и какими способами устроить единственно мыслимое и достойное существование. Заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и заводы. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным».

Пастернаковские картины того бурного времени своими очистительными ливнями, вихрями, метелями и были призваны передать этот «всеобщий смысл» свершившегося переворота. Тема революции ощутима здесь как силовой напор, эмоциональная настроенность образов, объединяющих говор толпы с митингом дорог и деревьев. В применении к лирике Пастернака той поры эту тему трудно выделить в специальный параграф: она вездесуща и неуловима, как воздух, присутствие которого в стихе как присутствие высшего, одухотворяющего начала, как место встречи вечности и времени – всегда являлось главной заботой художника.

В 20-е годы непосредственное обращение поэта к истории связано с неожиданным пробуждением в его творчестве эпических тенденций. В 1923 году в «Высокой болезни» он высылает «пикет в эпос», затем следуют поэмы «Девятьсот пятый год» и «Лейтенант Шмидт» (1925–1927), а в 1930 году Пастернак заканчивает «Спекторского». Эпос в этот период настолько привлек Пастернака, что он – еще недавно убежденнейший лирик – заявлял: «Я считаю, что эпос внушен временем, и поэтому в книге “1905 год” я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно»⁶. Тогда же им было высказано мнение, что «лирика почти перестала звучать в наше время...»⁷.

Помимо возросшего интереса к эпике здесь следует принять во внимание и ту особенность литературной деятельности Пастернака, что он всегда работал крайне сосредоточенно, целенаправленно и видел свое призвание в возрождении самого жанра поэтической книги как целостного компактного единства. Свой творческий путь он обычно мерил книгами (а не разбросанными стихотворениями), которые приобретали в его биографии значение основных вех, поворотных пунктов, зачастую резко менявших направление работы. В середине 20-х годов все его предпочтения отданы эпосу.

Первоначально, в «Высокой болезни», Пастернак «дает эпос вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы – и осознание ее к концу»⁸. Речь поэта, намеренно затрудненная, замедленная, вбирает в себя «движущийся ребус» событий – картины революции, войны и разрухи, которые не развернуты в виде последовательного повествования, но словно растворены в произвольном течении стиха. Эпос «наращивается» по мере того, как рассказчик ведет свою партию, «тянет и мямлит», передавая ход жизни модуляциями речевого потока. «Высокая болезнь» – это попытка подойти к созданию эпоса собственно языковым путем. Здесь мы имеем дело, по существу, с формой затянувшегося лирического отступления, которое, отправляясь от

каких-то данных эпохи, стремится охватить ее эпически широко и раскрыть образ времени внесюжетными средствами – с помощью метафорической образности, синтаксических построений, меняющегося голосового напора.

В последовавших за «Высокой болезнью» поэмах Пастернак переходит к более отчетливым формам эпического повествования. Но и в них обрисовка отдельных человеческих судеб и характеров не занимает много места. Даже в «Лейтенанте Шмидте» главное внимание сосредоточено на воссоздании самого духа времени, на развертывании широкой исторической панорамы. Эскизная раскидистость образов, красочный подмалевок, который все объединяет и вместе с тем размывает контуры отдельных характеров и который сам по себе существен, содержателен, – отличительная черта поэзии и прозы Пастернака.

Неужто, жив в охвате той картины,
Он верит в быль отдельного лица? –

вопросает автор читателя, постоянно напоминая в «Спекторском», что

О личностях не может быть и речи.
На них поставим лучше тут же крест, –

что даже персонаж, чьим именем названа поэма, нас, собственно говоря, мало интересуется:

Я стал писать Спекторского в слепом
Повиновенье силе объектива.

Я б за героя не дал ничего
И рассуждать о нем не скоро б начал,
Но я писал про короб лучевой,
В котором он передо мной маячил.

Пастернаку важны широта охвата, общая перспектива, не Спекторский, а спектр, в котором он помещен, кусок истории, вырванный из прошлого лучом памяти. В строении поэмы особую роль играет ход воспоминаний, по логике которых связываются отдельные фигуры, эпизоды, части и постепенно восстанавливается огромная историческая картина.

Это развертывание темы вширь сказалось, в частности, на том, какой многозначительный смысл приобретает в поэмах мотив пространства. В нем – широта горизонтов, дальность времен и расстояний, стремление оглянуться кругом себя и охватить все, что видит глаз. «Пространство спит, влюбленное в пространст-

во», – таков мир, открывшийся поэту, мир истории, повернутый в плоскость геометрических измерений. Пространство становится стимулом творчества («Одна оглядчивость пространства хотела от меня поэм...»), движущим началом сюжета («Виденьями влюбленного пространства мы повесть на год отведем назад...»), героем произведения и силой, созидающей героев – своих избранных. О том, «как влюбчиво бездомное пространство», узнал Шмидт, выдвинутый им в герои.

До предела раздвинув рамки повествования, Пастернак в образовавшееся пространство нагнетает образы самых разных планов. Здесь и люди, очерченные несколькими штрихами, и пейзажи, перенявшие людские страсти или черты времени, и целые классы, сословия – мужики и фабричные, моряки и студенты, отцы и дети. Так же, как природа, история пишется целиком, разом, в калейдоскопическом взаимодействии мелькающих частей, и упор делается на *общую* картину жизни. Буря на море перекидывается в восстание на «Потемкине», а в дни декабрьских боев на Пресне «солнце смотрит в бинокль и прислушивается к орудьям». От частных деталей протягиваются нити к судьбам государства. Под единый признак подводятся разнородные предметы и понятия:

Снег лежит на ветвях,
В проводах,
В разветвлениях партий,
На кокардах драгун
И на шпалах железных дорог.

Пастернак любит писать реестрами, наборами, перечислениями, в которых совмещаются предметы, выдернутые из разных сфер жизни и поставленные в один ряд. В нескольких строках возникает суммарная и вместе с тем с конкретными деталями картина, созданная как бы одним взмахом руки. Этим беглым наброском достигается мгновенная цельность впечатления.

В изображении и в самом восприятии истории Пастернак близок к Блоку. Эта близость – в умении улавливать основной ритм эпохи не только в очевидном ходе событий, лежащих в одной плоскости, но во всех областях жизни; в стремлении поэта отыскать какой-то общий исторический эквивалент всему, что происходит вокруг, и показать мир в целостном единстве составляющих его частей, будь то революция, землетрясение или любовь. В предисловии к «Возмездию» Блок сопоставляет такие разнохарактерные явления, как процесс Бейлиса и расцвет французской борьбы в петербургских цирках, летнюю жару и забастовки в

Лондоне, развитие авиации и убийство Столыпина. «Все эти факты, казалось бы столь различные, – заключает Блок, – для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор».

У Пастернака – сходная острота зрения к знакам времени, раскиданным повсюду и сообщающим каждому предмету особый, указующий смысл. Правда, пастернаковские картины и более дробно-предметны (вплоть до микроанализа живого вещества истории), и одновременно по своему образному рисунку более динамичны, эскизны сравнительно с панорамами Блока. Но Пастернак тоже спешит вывести общий знаменатель человеческих поступков, солнечных закатов и городских улиц. И если, например, в «Лейтенанте Шмидте» речь идет о времени русско-японской войны, явившемся кануном революции, то об этом тревожном состоянии мира твердит все, вплоть до киевского ипподрома. История проникает во все поры жизни, превращая мельчайшие детали обстановки в свои подобия.

Поля и даль распластывались эллипсом.
Шелка зонтов дышали жаждой грома.
Палящий день бездонным небом целился
В трибуны скакового ипподрома.

Народ потел, как хлебный квас на леднике,
Привороженный таяньем дистанций.
Крутятся в смерче копыт и наголенников,
Как масло, били лошади пространство.

А позади размерно бьющим веяньем
Какого-то подземного начала
Военный год взвивался за жокеями,
И лошадьми, и спицами качалок.

О чем бы ни шептались, что бы не пили,
Он рос кругом, и полз по переходам,
И вмешивался в разговор, и пепельной
Щепоткою примешивался к водам.

Взгляды Пастернака на современный эпос, посвященный недавнему прошлому, содержит его переписка с Горьким того же периода. Высоко оценивая первую часть романа «Жизнь Клима Самгина», он высказывает попутно и собственные вкусы. Пространство, заброшенное «движущейся краской», запруженное

«толпящимися подробностями», «запись со многих концов раз-
зом», «существо истории, заключающееся в химическом переро-
ждении каждого ее мига», схваченное и переданное «с насильст-
венностью внушения»⁹, – в этих замечаниях Пастернака о харак-
тере и фактуре эпического полотна мы улавливаем свойственные
ему самому особенности исторического изображения.

Насыщенность пастернаковских образов общей атмосферой
действительности ведет к тому, что в его поэмах невозможно раз-
граничить «главное» и «второстепенное», извлечь основную нить
рассказа, отделив ее от «фона», на котором развернуто действие.
Сам «фон» до предела активен и сплошь и рядом оказывается пе-
редним планом поэмы. Случайное в судьбах героев носит прови-
денциальный характер, получает узловое значение в развитии по-
вестования (впоследствии это проявится в романе «Доктор Жи-
ваго»). Так, в «Спекторском» внезапные встречи и находки
героев, обрывки и недомолвки, намеренно не мотивированные,
схваченные «с разбегу», «врасплох», как бы по воле случая, игра-
ют важную роль в обрисовке интеллигенции, по-разному реаги-
рующей на революционные события и раскиданной по свету, по
путям и перепутьям истории. В движении сюжета все спутано,
переплетено; непосредственное продолжение рассказа о фактах
большого исторического масштаба может обнаружиться в каком-
то бытовом эпизоде, в неожиданном знакомстве с каким-то част-
ным лицом или осуществляется средствами интерьера, пейзажа.

Пастернак чаще рассказывает, какая была погода в тот или
иной исторический момент, чем последовательно излагает весь
ход и порядок совершившегося. Содержание события раскрыва-
ется через смежные с ним, пограничные области, через воздуш-
ную среду, атмосферу, его окутывающую, ему сопутствующую
или предваряющую событие на манер прелюдии. В совещании
самых разных процессов и явлений Пастернак склонен к околич-
ностям и предисловиям (которые на поверку и оказываются для
него рассказом о самом главном), и часто взгляд поэта «блужда-
ет», прикованный не к самому предмету, о котором идет речь, а к
его предыстории, возникновению или широкому окружению. Он
любит по «краям» рассказывать о «середине», определять вещь
через ее границы с соседними вещами, в стихах о городе рисовать
пригород и стихи о Первомае помечать 30-м апреля.

Как я люблю ее в первые дни,
Когда о елке толки одни!

В лирике 30–50-х годов (когда эпические устремления исчез-
ли в его поэзии, получив развитие в прозе) эта черта художест-

венного видения Пастернака особенно заметна. Так, лирический цикл «Волны», открывающий книгу «Второе рождение» (1932), целиком построен как вступление к теме, которое развертывается до тех пор, пока не выясняется, что оно-то, вступление, и есть настоящая тема. В нем поэт говорит о том, что он хочет написать, и само это намерение, обещание превращается в рассказ о жизни, уходящей волнами в будущее, недовоплощенной, таящей в себе какие-то новые возможности и намерения, подобные тем замыслам, которые воодушевляют поэта и которые тоже высказаны лишь наполовину и катятся в будущее. Сама форма вступления здесь оказалась, таким образом, чрезвычайно емкой, содержательной и гармонирует с идеей жизненно-исторического и поэтического развития, лежащей в ее основе.

В последующих книгах Пастернака – «На ранних поездах», «Земной простор», «Когда разгуляется» – мы опять-таки наблюдаем весьма своеобразный характер подключения его поэзии к исторической действительности. Прямых откликов на события здесь очень немного. А главное – произведения Пастернака, появившиеся в форме прямых громких откликов на современность, как, например, некоторые стихотворения об Отечественной войне («Страшная сказка», «Победитель»), заметно уступают по своему художественному качеству стихам на ту же тему, написанным не в пафосно-публицистической манере, а в свойственном ему издавна пейзажном или интимно-лирическом ключе («Застава», «Зима приближается»). И примечательно, что лучшие стихи этого рода часто звучат как вступление или предисловие к будущему и передают состояние эпохи через незаметные движения природы и души поэта, через бытовые подробности и приметы повседневности.

«Ты – пригород, а не припев», – сказал Пастернак о поэзии. Она охватывает действительность и прилегает к ней, наподобие пригорода, но не перепевает дословно, не повторяет избитых истин. Эта аналогия, до некоторой степени передающая и характер его связей-расхождений с современностью, отвечает самой структуре пастернаковских образов.

Подобное понимание природы искусства (в его отношении к природе, к действительности, к оригиналу) настолько органично для Пастернака, что аналогичные навыки и представления мы обнаруживаем даже в его переводческой работе. Она составляет особую главу его творческой биографии. Но черты, присущие творчеству поэта, проявились и в этой побочной области. Пастернак-переводчик стремится прежде всего воссоздать самый дух подлинника, пренебрегая частностями, буквальностью точностью

передачи. Подобно живой действительности гениальное произведение нуждается не в буквальном, а в конгениальном положении, которое – в принципе, в идеале, – вдохновляясь подлинником и отправляясь от него, созвучно с ним и действительно «своей собственной неповторимостью». Переводчик, по убеждению Пастернака, не должен снимать слепок с предмета, который он копирует, но обязан передать его поэтическую силу, превратив тем самым копию в оригинальное творение, живущее наравне с подлинником в иной речевой системе.

Нетрудно заметить, что его размышления об искусстве перевода весьма сходны с мыслями об искусстве как таковом. Он добивается «больше всего той намеренной свободы, без которой не бывает приближения к большим вещам» (предисловие к переводу «Гамлета»). Сравнивая свою работу с деятельностью других переводчиков, Пастернак замечает: «Мы ни с кем не соперничаем отдельными строчками, а спорим целыми построениями, и в их выполнении, наряду с верностью великому подлиннику, входим во все большее подчиненье своей собственной системе речи...»¹⁰. «Отношение между подлинником и переводом должно быть отношением основания и производного, ствола и отводка. Перевод должен исходить от автора, испытавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» («Заметки переводчика»).

Свои лучшие переводы Пастернак вынашивал годами, подготавливая к ним самим ходом внутреннего развития. В известном смысле они даже автобиографичны.

«Гамлет» в его переводе появился отдельным изданием в 1941 году, положив начало серии переводов шекспировских трагедий. Но уже в одном из стихотворений 1923 года мы встречаемся с идеей, получившей развитие в его переводческой деятельности: «О! весь Шекспир, быть может, только в том, что запросто болтает с тенью Гамлет». «Болтать запросто», то есть на самые возвышенные темы говорить непринужденно, обиходно, – это, как мы знаем, в правилах Пастернака, обладавшего и другими чертами, по-своему роднившими его с шекспировским реализмом, свободой, живописностью. «Воздействие подлинника» (разумеется, не всегда прямое, а часто осложненное, преломленное в разнообразных явлениях мировой культуры) здесь началось задолго до его непосредственной работы над шекспировскими трагедиями и в какой-то мере совпало с собственными интересами и намерениями художника. Вот почему Шекспир так прижился на его поэтической почве, и переводческая работа, испытав влияние индивидуальных вкусов, пристрастий и манеры Пастернака-поэ-

та, в свою очередь оказала влияние на его оригинальное творчество, что отразилось, например, в знаменитом стихотворении «Гамлет», и в некоторых особенностях пастернаковской прозы, и в незаконченном наброске драмы «Слепая красавица», над которой он начал работать в последний год жизни. В этом тесном и вместе с тем чрезвычайно вольном общении с Шекспиром, чье величие и силу Пастернак стремился передать «собственной неповторимостью», он реализовал практически свое принципиальное утверждение, что «переводы – не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов».

3

Если в творчестве Пастернака периода революции и 20-х годов пейзаж схватывал признаки исторического бытия и наполнялся шумом и говором митингующих деревьев, то в его позднейшей лирике скорее сама история уподобляется природе. В ней преобладают процессы роста и созревания, разительные в своих результатах и вместе с тем скрытые, неуследимые, подобные тому, как трава растет или происходит смена времен года («Трава и камни», «После грозы»). Это связано не только с эволюцией стиля, но и с изменением позиции поэта, а также с существенными переменами в окружающем мире, который перед ним открывается новыми сторонами. Пастернака все больше занимают явления нравственного порядка, сосредоточенные не на авансцене жизни, а в ее глубине и выраженные незаметно, негромко, в обычаях повседневности, в простых событиях народного и личного бытия, которые и составляют зерно исторического существования.

Его всегда привлекала «жизнь без помпы и парада». Начиная же с 30-х годов, когда помпезность приобрела характер узаконенной нормы, общеобязательной доктрины, Пастернак все более определенно отдает предпочтение темам, лежащим как бы на периферии общественной жизни, но исполненным скрытой исторической значительности (см., например, стихотворение «На ранних поездах»). Как заявлял он в одном из выступлений, в феврале 1936 года, ему «все трескуче-приподнятое и риторическое кажется неосновательным, бесполезным, а иногда даже морально подозрительным». Поэту теперь особенно близки проселки, домишки, пристани и паромы русской провинции, бесхитростные чувства, скромные люди простого труда, и сама природа ищет себе соответствий в этой среде: благоухающий табак сравнивается

с кочегаром на отдыхе, весна надевает телогрейку и находит себе подругу на скотном дворе. Прозаизмы, разговорное просторечие, и ранее служившие ему источником поэзии, получают дополнительную, этическую мотивировку, подчеркивая демократические симпатии автора, его нелюбовь к пышной хвастливой фразе.

Попутно оформляются и находят воплощение в лирике взгляды Пастернака на судьбу и призвание отдельного человека, на его место в истории. Человеческая личность выступает внешне неприметная (рядовое и гениальное для Пастернака тесно связаны, и каждый человек в потенции гениален, а гений – прост, ненавязчив), живущая не напоказ, углубленной внутренней жизнью, и совершающая подвиг добровольной жертвы во имя торжества жизни в более полном, обширном значении – истории, мирового бытия. Между «мною» и «всеобщим», «микрокосмом» и «макркосмом» в представлении Пастернака существует глубокая связь, и потому отдельная личность обладает абсолютной значимостью – не во вражде и разделении с жизнью, а в их единстве, слиянии. В письме поэта Кайсыну Кулиеву (25 ноября 1948 г.) он следующим образом излагает свой взгляд на судьбу отдельного человека, на призвание таланта:

«Поразительно то, что прирожденный талант есть детская модель вселенной, заложенная с малых лет в ваше сердце, школьное учебное пособие для постижения мира изнутри с его лучшей и наиболее ошеломляющей стороны. Дарование учит чести и бесстрашию, потому что оно открывает, как сказочно много вносит честь в общедраматический замысел существования. Одаренный человек знает, как много выигрывает жизнь при полном и правильном освещении и как проигрывает в полутьме. Личная заинтересованность побуждает его быть гордым и стремиться к правде. Эта выгодная и счастливая позиция в жизни может быть и трагедией, это второстепенно».

Лирика позднего Пастернака открывает перед нами позицию поэта – в отношении к миру – в несколько ином ракурсе сравнительно с его творчеством прежних лет. Тема нравственного служения здесь преобладает над всем прочим, хотя Пастернак не перестает утверждать воспринимающую силу поэзии, ее способность охватывать живую картину действительности (а нравственный элемент в художественном восприятии мира и раньше был для него важен и актуален). Если некогда в его эстетических представлениях центральное место занимал образ «поэзия – губка», то теперь, не отменяя первого, господствует другой мотив: «Цель творчества – самоотдача...». Одновременно, к концу жизни поэта, в его творчестве проясняется и звучит в полную силу соз-

вание своего исполненного исторического предназначения. Этим объясняется, в частности, необычайно светлая тональность его поздней лирики, несмотря на трагические ноты отдельных стихотворений и преобладающее чувство доверия к будущему.

Идея «высокого жребия», сопутствующего отдельной человеческой личности, получила развитие уже в «Лейтенанте Шмидте», где нравственный идеал проецирован в характере героя поэмы. Шмидт жертвует собою, совершая подвиг исторического обновления и принимая как должное свою трагическую судьбу. Отсюда намечается путь к позднему Пастернаку с его стихами из романа «Доктор Живаго».

Религиозно-философское содержание этого цикла помогают раскрыть замечания, высказанные Пастернаком по поводу шекспировского «Гамлета», над переводом которого он работал: «...Гамлет отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”. “Гамлет” не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. ...Волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» («Заметки к переводам шекспировских трагедий»).

Стихотворение «Гамлет» служит вступлением к стихам Пастернака на евангельскую тему. Эти стихи – о Христе – составляют собою житейские эпизоды, изложенные языком просторечия, а вместе с тем священные притчи, связанные с крестным путем и с образом Спасителя. Они объяты сознанием собственной писательской участи, возможной и близкой гибели автора этих стихов, в широком смысле – участи каждого из нас, поскольку черты и события Богоявления воссозданы в тональности субъективного переживания, в материи повседневной всечеловеческой истории. Как это ни удивительно, евангельские стихи Пастернака становятся одновременно рассказом о нашей эпохе и, в частности, о последних годах и днях самого автора. Христос живет и сегодня – и сегодня, в который раз, претерпевает радость, и чудо, и муки Своего жребия.

Свинцовою тяжестью всею
Легли на дворы небеса.
Искали улик фарисеи,
Юля перед Ним, как лиса.

И темными силами храма
Он отдан подонкам на суд,
И с пылкостью тою же самой,
Как славили прежде, кланут.

Толпа на соседнем участке
Заглядывала из ворот,
Толклись в ожиданье развязки
И тыкались взад и вперед...

Образы и картины Евангелия строятся на соединении чуда и низкой повседневности, исключительного и будничного, сверхъестественного и заурядного. Прозаичность иных деталей, обыденный колорит происшедшего служат удостоверением чуда, о котором рассказывается, и сообщают событиям священной истории подчеркнуто современный, личный отпечаток. Автор строго придерживается канонического сюжета и воспроизводит его порой с текстуальной точностью, а в языке, в психологических и бытовых подробностях допускает смелые вольности, которые, однако, вводятся им не в нарушение, а как бы в уточнение, конкретизацию канвы предания. Он поступает примерно так же, как в свое время на этот сюжет писали картины Брейгель или Рембрандт. Старые мастера с наивностью очевидцев одевали евангельские рассказы в костюмы современников и развертывали действие на фоне родного ландшафта. Следуя сходным путем, Пастернак обставляет Рождество Христово, Богородица с Младенцем снегом и сугробами русской зимы и обрамляет столь красноречивыми жанровыми подробностями, что все стихотворение приобретает вид сцены, списанной с натуры («Рождественская звезда»). В итоге текст Писания в переложении Пастернака предстает как самая современная, актуальная реальность. От его стихов на евангельские темы остается ощущение и по сей день священной Мистерии...

Поэзия позднего Пастернака (в соединении с его прозой) неожиданно переводит его образ в иной масштаб измерений – по разряду философской и метафизической мысли, на какую, казалось, в стихах он раньше не покушался. Феноменальный покров истории и природы, всегда составлявший предмет его пристального внимания, вдруг уступает место поискам краеугольных основ, разгадыванию конечных целей и первопричин. Философская содержательность и насыщенность его лирики с годами лишь увеличивается и становится очевидной. Вопросы, его волновавшие – о смысле бытия, о назначении человека, о сущности мира, – к концу пути выдвигаются на передний план и получают прямую, сформулированную направленность.

Во всем мне хочется дойти
До самой сути:
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

До сущности протекших дней,
До их причины,
До основанья, до корней,
До сердцевины.

Склонность к «выяснению основ» жизни характеризует все творчество Пастернака. Духовность поэтического зрения – его первый признак. Говоря словами «Охранной грамоты», ему издавна была свойственна «та бездонная одухотворенность, без которой не бывает оригинальности, та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни в любом направлении, без которой поэзия – одно недоразумение, временно не разъясненное». Во многих произведениях Пастернака, относящихся по времени к самым разным периодам, ощутимо настойчивое желание «докопаться до сути», до корней, и, рассказывая о каких-либо вещах, не только представить, каковы они из себя, но выявить их изначальную природу.

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
Чтоб жглась юридическая речь?
В природе лип, в природе плит,
В природе лета было жечь.

Не «лето было жарким», а «в природе лета было жечь» – вот типичный поэтический ход Пастернака.

Эта забота о сущностях, о природе вещей ставит поэта в очень двойственную позицию в отношении импрессионизма, следы которого заметны в его творчестве (в особенности раннего периода) и по ведомству которого его зачисляла обычно критика. Действительно, чистота ощущений, пафос впечатляемости и восприимчивости роднит его с импрессионистами. Пастернаковские образы напоминают временами полотна Моне и Ренуара, Писсарро, Вюйара. Подобно этим художникам, он стремится писать мгновенными впечатлениями от предмета и, пряча подальше свое предварительное знание о мире, изображать его таким, каким он ему видится в данный момент. Вот, например, зарисовка, выполненная в манере импрессионизма:

Гремели блюда у буфетчика.

Лакей зевал, сочтя судки.

В реке, на высоте подсвечника,

Кишмя кишели светляки.

Они свисали ниткой искристой

С прибрежных улиц. Было три.

Лакей салфеткой тщился выскрести

На бронзу всплывший стеарин.

Огни на берегу, их отражения в воде, лакей на пароходе – все схвачено одним взглядом, который занят лишь тем, чтобы во-брать внезапно открывшуюся картину и зафиксировать ее в этом, однажды увиденном – «на высоте подсвечника» – положении.

Но импрессионизм, как правило, имеет дело с чувственно осязаемой поверхностью предмета, а не с его сущностью. Утопая в море красок и запахов, он сторонится априорного, предвзятого мнения о предмете, понятия, идеи, способных замутить непосредственную чистоту восприятия. Импрессионизму в принципе чужд интерес к истине, к абсолютным ценностям и безусловным основам, он всецело погружен в поток впечатлений, идущих от *этой* и только *этой* природы. Поэтому импрессионизм обогатил искусство в основном по части конкретно-чувственной изобразительности – в передаче зримой, но умопостигаемой природы.

И любопытно, что молодой Пастернак изобретает для себя такую формулу искусства, как «*импрессионизм вечного*» (статья «Черный бокал», 1916 г.). В ней, в этой формуле, совмещается вкус к непосредственному восприятию жизни, к чистому цветовому мазку, к пленэру – с пристрастием Пастернака к поискам всеобщих основ, абсолютных категорий. Также и в поэтических образах он старается объединить ощущения и сущность, мгновение и вечность и пишет «грозу *моментальную на век*», придавая мгновенно схваченной картине непреложный, безусловный смысл. Излюбленный импрессионистами «миг» наполняется у него столь высоким содержанием, что повествует уже не о мимолетном и единичном, но о постоянном и вечном.

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

Если художник-импрессионист намеренно ограничивает себя вопросом – какой в данный момент воспринимается эта вещь? – то Пастернак идет дальше и хочет знать, *что* она такое. Пастернак вглядывается в нее, проникает вглубь, в сердцевину и зачастую строит образ как определение ее свойств, атрибутов, давая не только первое впечатление от предмета, но его понятие, идею. Недаром отдельные стихи Пастернака так и называются – «Определение» («Определение поэзии», «Определение души» и т. д.), да и ряд других стихотворений своей внешностью воспроизводит ту же схему, восходящую чуть ли не к параграфам учебного пособия, к толковому словарю.

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев:

Ты не осанка сладкогласца,
Ты – лето с местом в третьем классе,
Ты – пригород, а не припев.

Пастернак не боится таких – сухих по виду – умозаключений. Он охотно выводит «формулы» изображаемого, занимается его вычислением, исследует свойства и состав.

Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нежность, ад на рай,
Теплицу льдам возьмем подножьем,
И мы получим этот край.

И мы поймем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь
Успех, и труд, и долг, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь.

Но, доискиваясь до сути и углубляясь порой в самые отвле-
ченные сферы, Пастернак всегда образен, то есть целостен и кон-
кретен. Все его «определения» лишь чисто внешне напоминают
логическую конструкцию, а в действительности они аргументи-
рованы картиной жизни, лежащей в основе всего построения. В
цитированном выше стихотворении «Во всем мне хочется дой-
ти...», имеющем характер программы, Пастернак высказывает же-
лание написать стихи «о свойствах страсти», вывести ее «закон»
и «начало». Каким же он мыслит себе это заветное произведение,
исследующее сущность предмета?

Я б разбивал стихи, как сад,
Всей дрожью жилок
Цвели бы липы в них подряд –
Гуськом, в затылок.

В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.

Стихи Пастернака – это поэзия близлежащего и конкретного. Он изображает только то, что сам видит. Но увиденное им имеет

расширительное значение и какие-то частности переводятся в более общий план. Окружающие нас предметы становятся воплощением добра, любви, красоты и других высоких понятий. Объединяя конкретное и отвлеченное, единичное и всеобщее, временное и вечное, Пастернак создает как бы идеальное изображение реального лица или факта. «Красавица моя, вся статья, вся суть твоя мне по сердцу», – обращается он к любимой и через ее «стать» открывает «суть» – всеобщие законы прекрасного.

Тебе молился Поликлет,
Твои законы изданы.
Твои законы в даях лет.
Ты мне знакома издавна.

Он сравнивает ее с будущим («Тишину шагами мера, ты, как будущность, войдешь»), видит в ней воплощение основ жизни.

Любить иных тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносильна.

Жизнь, как это свойственно миропониманию Пастернака, вносит «вкус больших начал» в каждое из своих проявлений. И самые незначительные предметы в ее присутствии становятся идеальнее, озаряются светом, бьющим изнутри. Обычный отдых в сосновом лесу дает повод для обобщения:

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены.

Бессмертными называли богов. Здесь же обыкновенные люди, соприкасаясь с вечной природой, становятся бессмертными, ибо бессмертие, по утверждению поэта, разлито повсюду («вседневное наше бессмертье») и есть лишь синоним, другое наименование жизни.

Эта интенсивность поэтической мысли особенно заметна в творчестве Пастернака начиная с 30-х годов, и чем дальше, тем она становится очевиднее. Что же касается более ранних произведений, то тогда ее обнаружить было труднее и содержательность его образов подчас принимали за претензии формы. С годами Пастернак делается понятнее, и потому, естественно, эта сторона его поэзии выступает более явственно. Но возрастающая понятность

Пастернака сама в значительной мере обязана развитию его мысли, которая приобретает большую стройность и все более осознает свою организующую, главенствующую роль в стихе.

В раннем творчестве поэта философская идея не показывается наружу, целиком скрытая картиной, через которую она подается. Мы почти не встретим здесь открытых размышлений, идущих от имени автора, и ход мысли передоверен природе, познающей саму себя. Вдобавок авторская идея затемнена обилием впечатлений и как бы случайно возникающих ассоциаций, усложнена желанием учитывать все взаимодействующие факторы жизни и связывать их частой сеткой метафор. Ранний Пастернак чересчур последователен в своей восприимчивости, чтобы быть ясным, и хотя, как отмечалось, его речь естественна, непринужденна, это — естественность хаоса, рвущегося напролом и нуждающегося в распутывании, чтобы стать до конца понятным.

Но содержательность Пастернака и естественность его языка не могли навсегда остаться за запретной дверью «непонятности». Он издавна тяготел к тому, чтобы «бездонная одухотворенность» образов и «неслыханная простота» их речевого выражения слились так полно, что усваивались бы читателем без усилий, сами собой, как не требующая никаких разъяснений истина.

Герой одного из стихотворений Пастернака, участник последней войны, мечтает о пьесе, которую он напишет по выходе из госпиталя:

Там он жизни небывалой
Невообразимый ход
Языком провинциала
В строй и ясность приведет.

«Язык провинциала» — это обиходная, живая, свободная от литературщины речь, которая была старым идеалом Пастернака. Но вот забота о «строе и ясности» — это нечто новое в его понимании искусства.

Гармонический строй и ясность достигаются Пастернаком в большей мере благодаря тому, что поэт перестает играть подчиненную роль в отношении собственного восприятия и отходит от той крайней степени метафорической концентрации, которая была свойственна его лирике в прошлом. Он более строго отбирает впечатления и, ограничивая своеволие природы, нередко выступает с «чистыми», не переведенными на метафорический язык чувствами и размышлениями. Если раньше процесс осмысления жизни протекал в творчестве Пастернака, так сказать, слитно и первый взгляд на мир нельзя было отделить от конечных выво-

дов, то теперь мы явственно различаем «сюжет» авторского осмысления жизни, которое, постигая вещи, не растворяется в них полностью, а сохраняет самостоятельность и вносит порядок в движение образов.

Доступность, «общепонятность» поэтической речи нелегко давались художнику с уже сложившимися взглядом на жизнь, манерой изображения. Иной раз требование простоты влекло за собой опасность образного оскудения, слишком прямого, декларативного решения задачи. Иной раз Пастернак в процессе перестройки писал стихи заведомо слабее своих возможностей. Так, в середине 30-х годов, когда поэт особенно решительно стремится к обновлению своей системы, появилось несколько стихотворений («Мне по душе строптивый нор» и др.), о которых он заявил тогда же (не без самоумаления, конечно), что вынужден, пока не привыкнет, «писать плохо», «писать как сапожник». Положение в данном случае осложнялось новизной и отвлеченностью темы, взятой несколько абстрактно, на публицистический лад. Как говорил тогда Пастернак (речь «О скромности и смелости», февраль 1936 г.), ему приходилось совершать «перелет с позиции на позицию... в пространстве, разреженном публицистикой и отвлеченностями, мало образном и конкретном».

Все это позволяет понять, почему решающим условием творческой победы для позднего Пастернака становятся большая конкретность и вместе с тем одухотворенность образного рисунка. Дышащая мыслью картина заполняет стихотворение, свободное от метафорических сгустков, но по изобразительной силе не уступающее его старым вещам, а в своей откровенной, бьющей в глаза содержательности их превосходящее. Именно в религиозно-философской лирике добивается теперь Пастернак наивысших успехов, тогда как декларации публицистического характера или же бытовые и пейзажные зарисовки, не подкрепленные философской идеей, ему мало удаются. Художественное совершенство измеряется для него наглядной, очевидной значительностью сказанного. Таково, например, одно из лучших и одно из последних стихотворений Пастернака «В больнице». Здесь житейские подробности служат удостоверением вечности, а пейзаж и душа человека озарены прикосновением Бога...

Достигнув желаемой простоты, Пастернак сберег и ценнейший из своих ранних даров – целостное восприятие и изображение мира. Но в прошлом перегородки между явлениями, между человеком и природой, временным и вечным преодолевались главным образом с помощью метафоры, переносившей предметы и признаки с места на место и вносившей одновременно сумяти-

цу, столпотворение образов. Теперь же метафора, продолжая играть важную связующую роль, перестает быть единственным посредником между вещами. Их единство достигается благодаря уже той широте и ясности поэтического взгляда на мир, той духовной окрыленности чувства и мысли, перед которыми падают все барьеры, и жизнь предстает как великое целое, где «ничего не может пропасть», где человек живет и умирает в объятиях всеобщего, а ветер

Раскачивает лес и дачу,
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все дерева
Со всею далью беспредельной...

В творчестве позднего Пастернака не только связь вещей и единение поэта с миром осуществляются в более простых и прямых формах, чем прежде, но и сама «вселенная проще, чем иной полагает хитрец», и строится на главенстве немногих простых односоставных истин, внятных каждому, – земля, любовь, хлеб, небо. Подчас стихотворение целиком покоится на утверждении одного такого краеугольного камня человеческого существования. Вместе с тем в лирику Пастернака еще шире входит быт, и опять-таки – без обязательной для ранних стихов усложняющей индифферентности, а в прямом для каждого человека значении повседневных вещей, привычек и занятий. Поэзия жизненной прозы, всегда его воодушевлявшая, находит теперь особенное развитие.

За полвека литературной работы многое у Пастернака менялось. Но ряду идей, принципов и пристрастий он оставался верен до конца. Одно из таких глубоких убеждений Пастернака заключалось в том, что истинное искусство всегда больше себя самого, ибо свидетельствует о значительности бытия, о величии жизни, о неизмеримой ценности существования. Это свидетельство способно обходиться без деклараций, без глубокомысленных символов и аллегорий: присутствие великого проявится в неподдельной живости рассказа, в обострившейся восприимчивости и поэтическом вдохновении художника, одержимого и пораженного чудом реальной действительности и рассказывающего неизменно об одном – о ее знаменательном присутствии, о жизни как таковой, хотя бы речь шла только о том, как идет снег или шумит лес. И самые обыденные проявления и приметы существования озаменованы этим присутствием жизни как таковой.

«Поэзия, – говорил Пастернак, – останется всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в тра-

ве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли...»¹¹.

Самое возвышенное у Пастернака оказывается в конечном счете самым простым – жизнью, все наполняющей и все исчерпывающей. Поэтому – с какой бы стороны ни брался он за тему долга, призвания, назначения художника – все философские построения, моральные обязательства и поэтические заветы Пастернака сводятся к одной простой и высокой мудрости:

...Быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

1965 г.

-
- ¹ Локс К. Борис Пастернак. Поверх барьеров. М.: ГИЗ, 1929; Лит. газета. 1929. 28 окт.
 - ² Театральная Москва. 1921. № 8. С. 6.
 - ³ Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии // Печать и революция. 1922. № 7. С. 57.
 - ⁴ Мандельштам О. Борис Пастернак // Россия. 1923. № 6. С. 29.
 - ⁵ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 566, 567.
 - ⁶ На литературном посту. 1927. № 4. С. 74.
 - ⁷ Молодая гвардия. 1928. № 2. С. 199.
 - ⁸ Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 579.
 - ⁹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Лит. наследство. Т. 70. М., 1963. С. 304–305.
 - ¹⁰ Пастернак Б. Новый перевод «Отелло» Шекспира // Лит. газета. 1944. 9 дек.
 - ¹¹ Международный конгресс писателей в защиту культуры в Париже: Стенограмма выступлений. М., 1936. С. 375.

Один день с Пастернаком

Я видел Пастернака по-настоящему один раз и провел с ним, задавая вопросы, разговаривая, несколько часов, показавшиеся мне одним полным днем. В самом конце 57-го года Борис Леонидович пригласил меня к себе в Переделкино. Поводом послужила моя статья о поэзии Пастернака, предназначенная вначале для трехтомной «Истории советской литературы», которая подготавливалась институтом, где я тогда работал. Написав статью, я был в ней не уверен; я сомневался, насколько мне удалось войти в поэтический мир Пастернака, насколько я угадал его образ. Я шел непосредственно от поэтических текстов Пастернака – и не знал, правильно ли я их понимаю по сравнению с авторским замыслом. Серьезной исследовательской литературы на эту тему не имелось, а критические статьи, появлявшиеся изредка на протяжении всей его жизни, носили большей частью критический в дурном смысле, то есть проработочный или погромный характер. Но вот в короткое время оттепели, после XX съезда, появилась возможность издать о Пастернаке более объективную работу, и я за нее схватился, хотя шансов на опубликование было очень мало. Мои сомнения в себе кончились тем, что, еще никому не показывая статьи, я решил послать ее по почте на суд самому Пастернаку. К моему удивлению, к моей глубокой радости, очень скоро пришел ответ Бориса Леонидовича, весьма для меня лест-

ный, а в письме – предложение как-нибудь приехать к нему в гости в Переделкино.

Встреча с Пастернаком, помимо человеческой, сентиментальной стороны дела и личного события в моей жизни, была для меня проверкой некоторых мыслей, наблюдений над его стихами и попыткой что-то выяснить, уточнить в его поэтическом облике. Поэтому и сейчас, здесь я не стану касаться бытовых и портретных подробностей и делиться моими впечатлениями, переживаниями, которые сопутствовали этой встрече. Мне хочется сосредоточить внимание на содержании высказываний самого Пастернака, связанных с его пониманием собственного пути. То был его рассказ в ответ на мои вопросы, либо в ходе разговора Борис Леонидович, увлекаясь, сам переходил к какой-нибудь новой теме.

Я спросил по поводу даты написания книги «Сестра моя – жизнь», насколько она, эта дата, вынесенная на титульный лист – «Лето 1917 года», действительна и актуальна для этой книги или же она носит скорее условный и формальный характер. Я не берусь воспроизводить, имитировать прямую речь Бориса Леонидовича. Но когда он заговорил о «Сестре моей – жизни» и о времени ее написания, само объяснение его, которое лучше назвать словоизлиянием, внезапно приобрело тот захлебывающийся, восторженный строй, каким проникнута эта книга. Он словно торопился пересказать ни с чем не сравнимое состояние души и мира, какое им тогда овладело, передать «световой ливень», по слову Марины Цветаевой, который вдруг обрушился на него летом 17-го года. Потому и датировка книги так дорога Пастернаку, содержательна, принципиальна – как время и место встречи с чудом, его посетившим, от него не зависевшим, дарованным и пролившимся свыше. Это чудо, это событие своей жизни, может быть, единственное по интенсивности, по мощной широте вдохновения, Пастернак тогда, в разговоре со мною, лучше и ближе всего выразил одной строчкой своего стихотворения «Стрижи», которую он несколько раз, упиваясь, прочитал:

Нет сил никаких у вечерних стрижей
Сдержать...

Что сдержать – уже неважно. Важно, что нет никаких сил сдержать этот напор духа и языка.

Нет сил никаких у вечерних стрижей
Сдержать...

В этом, надо думать, и состояло главное приобретение жизни его и поэзии в лето 17-го года. Стихотворение «Стрижи» вошло, как известно, в более ранний сборник Пастернака – «Поверх барьеров». Но для объяснения «Сестры моей – жизни» он воспользовался строчкой оттуда, сопровождая чтение косым, перечеркивающим движением руки. Казалось, ему хочется еще и еще раз окунуться в эту движущуюся воздушную среду, в эту стихию переполненной собственным вдохновением речи. По-видимому, «Стрижи» своей витийственной окрыленностью и тем, что слышалось и колебалось за этими летающими стихами, подводили его и подходили к книге «Сестра моя – жизнь».

– Я вам больше скажу! – продолжал Пастернак настаивать на исключительности пережитого момента летом 17-го года. – Я многое, тогда же написанное, не включил в «Сестру мою – жизнь». Мне хотелось, чтобы книга была – легкой!..

Это «легкой!» прозвучало как продолжение той же легкости полета, какую он только что наслаждался вместе со своими «Стрижами». И Пастернак досказал, что в свое время, испытав этот невероятный обвал поэзии, он постарался всячески от него разгрузить книгу «Сестра моя – жизнь», для чего многое вынул, отложил до срока и уже потом собрал в книге «Темы и вариации». Таким образом, «Темы и вариации» в сознании автора – это как бы отходы, остатки «Сестры моей – жизни», в ней не уместившиеся, из нее извлеченные – ради легкости и цельности этой единственной книги.

То, с каким молодым жаром Пастернак поминал «Сестру мою – жизнь», как тогда мне слышалось, противоречило его же настоящим, сделанным печатно и устно заверениям, что он не любит свои стихи до 40-го года и готов расстаться с тем, что было им раньше написано. Невзирая на все перемены и переоценки, книга «Сестра моя – жизнь» и все, что с нею связано, по какому-то тайному, внутреннему счету продолжали сохранять для него (и в этом я убедился по его теперешней речи о ней) значение вершинное и ключевое.

И вместе с тем очевидна также внутренняя, органическая необходимость этих операций, направленных по адресу своего прошлого. В частности, в разговоре Пастернак довольно скептически отзывался о своем поэтическом творчестве и возможностях поэзии вообще в настоящий момент, а также на ближайшее время. Сочинение стихов он как будто почитал для себя уже не очень важным и не обязательным занятием, которое принципиально ничего не меняет ни в его нынешнем развитии,

ни в атмосфере эпохи. Он допускал, правда, исключения для нескольких новых стихотворений, на которые я, споря с ним, ссылался. Например, он соглашался признать исключительную значимость стихотворения «В больнице». Но в целом поэзия была для Пастернака как бы уже пройденным этапом. Ну еще несколько первоклассных строф он и написал бы: какая разница?! По всему было заметно, что Пастернак тогда, на перевале 57–58-го годов, находился под обаянием, под властью недавно оконченного и отосланного за границу романа, который рисовался ему завершающим делом жизни, притом делом актуальным и перспективным. Для поэзии он не видел теперь больших перспектив. Но этот переход от стихов к прозе был для него не просто стилистикой или собственно литературной закономерностью. В каком-то смысле это был для него выход за рамки литературы вообще и, главное, выход за сложившиеся стереотипы мышления. Как бы откидывая и свою, и всяческую поэзию в прошлое, он сказал, что сейчас вообще наступило время, может быть, «писать не руками, а ногами!». Он так в точности и выразился: «не руками, а ногами!» Пытаясь уточнить, я переспросил: «Жизнью? Писать – жизнью?» Он неохотно согласился: «Да, жизнью. Ногами! Настало время писать не руками, а ногами!»

Было видно, что ему по душе не отвлеченно-безличная формула – «писать жизнью», а более конкретное и вместе с тем экспрессивное, утрированное, сдвинутое определение – «писать ногами». Ведь в каком-то широком смысле сам Пастернак всегда, если вспомнить его язык и манеру выражения и вообще его подход к задачам искусства, писал не руками, а ногами...

От нынешнего времени, перевалившего с падением Сталина за середину века, Пастернак много ждал и смотрел на будущее оптимистически. И он от души радовался самым скромным приметам нового времени, нового климата в умственной жизни России. Радовался, например, напечатанному тогда рассказу Яшина «Рычаги», произведению довольно посредственному, но интересному как свидетельство наступившего потепления, начавшейся переоценки ценностей. Радикальные перемены в сознании и в обществе были для Пастернака делом завтрашнего дня, процессом необратимым и всесторонним. Но самым первым в этом процессе представлялось ему высвобождение из-под формы идеологии, причем прежде всего не от самой идеологии даже, сколько от ее ограниченности, формализма, от ее осточертевшей, навязшей в зубах фразы. Неизбежность пе-

ремен диктовалась простой, хотя, может быть, несколько детской логикой, которая понятна всем нам: «Сколько можно повторять одно и то же?! Ну сколько можно?! Надоело! Невмогуту! Невпроворот!» По этой логике закон мертвой буквы должен уступить уже по одному тому, что он мертв, бессодержателен даже для самих законодателей, правителей, по одному тому, что душа человеческая больше не выносит этих бесконечных, потерявших смысл заклинаний.

Но исторический оптимизм Пастернака, рассчитанный на длительный период и на медленный, неуклонный процесс, не мешал ему весьма трезво оценивать сегодняшнюю ситуацию, кававшуюся в первую очередь его собственного положения в советской литературе. Так, он очень определенно высказался (и не ошибся), что моя статья о нем в том виде, как она написана, не может быть сейчас напечатана: не пропустят. Среди поэтов-современников, к которым он испытывает дружескую симпатию и пользуется взаимностью, Пастернак назвал Заболоцкого и Леонида Мартынова – имена, разумеется, как теперь мы видим, несопоставимые. И тут же грустно добавил, что при всем том они достаточно далеки от него и в решительную минуту рассчитывать на их помощь, конечно же, не приходится, а кто-то, может быть, испугается, предаст. Мы знаем, очень скоро Леонид Мартынов окажется в числе тех, кто яростно, с пеной на губах, требовал изгнания Пастернака...

Чувствовалось, что Пастернак живет уже в ожидании бури, а может быть, и расплаты за роман «Доктор Живаго». Хотя роман к этому времени уже появился на Западе, официально о нем молчали, как если бы ничего не произошло. До присуждения Пастернаку Нобелевской премии у нас в печати делали вид, что никакого романа вообще не существует. Однако предпринимались уже кое-какие заходы. Два сановника из партийно-литературного руководства (то ли высокие гости из народной демократии – я уже не помню) жаловались и пеняли Пастернаку, что его роман вызывает нежелательный шум на Западе и автору следовало бы как-то от этого шума отмежеваться и притушить его, что ли. На что Пастернак ответил: «Вы сами мастера по части шума! Чего ж вам бояться?» – предоставив восточной прессе, без его участия, шуметь и препираться с Западом.

Но над тревожными настроениями, когда Пастернак касался романа «Доктор Живаго», преобладало чувство внутреннего подъема, которое он испытывал в итоге исполненного долга и замысла всей жизни. Он рассказал, смеясь (хоть и была в его смехе легкая нотка печали и какой-то иронии к себе), что получил не-

давно письмо от одной иностранной знакомой, удивительное письмо, доставившее ему громадную радость. В письме говорилось, что он сам не подозревает, какое дело он сделал своим романом, и это дело идет в гору и будет доведено до конца без его старания (имелись в виду необыкновенный успех и резонанс, приобретаемые романом на Западе), так что сам Пастернак может теперь и умирать.

За «Доктором Живаго» Пастернак ощущал безусловно огромную нравственную силу и влияние, силу преображающую, входящую как бы в воздух современной эпохи. И вместе с тем и творческий, писательский облик Пастернака, и все, о чем и как он говорил, были начисто лишены учительности. Когда на вопросы о «Докторе Живаго», который я только что прочитал, я позволил себе заметить, что это и роман, и одновременно некий, по кардинальным проблемам, философский трактат, он, явно отталкиваясь от жанра трактата, сказал, что избранная форма романа привлекла его именно необязательностью, ненавязчивостью формы в высказывании каких-то идей. Очевидно, даже в самых заветных взглядах и мыслях, рассчитанных причем на непосредственное идейное воздействие, он стремился сохранить ту раскованность и свободу выражения, которые и в читателе, в любом человеке, предполагают как будто ответную свободу, широту и веротерпимость. Пастернак вообще, если можно так выразиться, не держался за форму. Также и за форму высказанных им самим положений. Поэтому и его беседа носила не характер ответов на вопросы или изложения какой-то программы, занятой твердой позиции, но скорее текучего, живого думания вслух. В его словах не было окончательности раз и навсегда принятого решения, а было много, я бы сказал, допуска в понимании вещей, была возможность разных подходов и трактовок.

Помнится, я выразил недоумение по части его давнего печатного высказывания, что весь послереволюционный Маяковский для него не существует и находится вне поля его слуха. Неужели даже поэма Маяковского «Про это» не доходит до Пастернака? И он охотно отозвался, что, может быть, был и не прав в такой оценке и ему следовало бы сейчас перечитать Маяковского, чтобы услышать его по-новому. И не только «Про это», но и такие всем известные, школьные вещи, как «Хорошо!». Что же до поэмы «Про это», то в ней в свое время он уловил известную подражательность, какое-то влияние своей собственной поэтики. Строки «Не молод очень лад баллад. Но если слова болят...» и т. д. звучали, показалось ему, по-пастер-

наковски. А этому он не мог попустительствовать у Маяковского именно потому, что высоко его ценил, превыше всех современников. Кому-нибудь, может быть, и прошло бы, но – не Маяковскому: слишком велик и слишком любим. То есть не раздор с Маяковским, а преклонение перед его ранней гениальностью заставило столь пристрастно отнестись к его позднему творчеству. Впрочем, повторил он, сейчас он должен многое перечитать, пересмотреть...

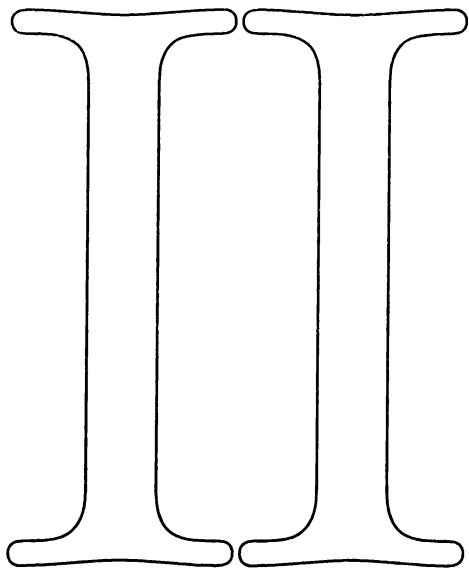
Свобода от формы у Пастернака особенно бросалась в глаза и принимала образ символа веры, когда он говорил об истории и современности. Касаясь, допустим, условий в скором русском будущем духовно-религиозного пробуждения, он сказал, что главное здесь не спорить между собою по каким-то формальным вопросам и признакам, а найти более общее и широкое понимание. Он очень смеялся, когда я ему рассказал об одном моем московском знакомом, любителе и большом знатке пастернаковских стихов, либерале западного толка, который почитал религиозные стихи из романа «Доктор Живаго» просто прекрасной литературной стилизацией и никак не мог допустить, чтобы поэт, Пастернак, такой интеллигентный и тонкий автор, на самом деле, буквально веровал в Бога, словно глупые старухи. Для него, моего приятеля, представление, что Бога нет, являлось аксиомой, известной с детства всякому современному человеку. «А что Бог – он с бородой?» – спрашивал либеральный приятель, ужасаясь от мысли, что Пастернак, сам Пастернак, мог думать и писать о Боге, о Христе вполне серьезно.

– Это – пройдет! Это – пройдет! – повторял, смеясь, Пастернак, будто речь шла о какой-нибудь вздорной детской болезни.

И заговорил о Христе, идущем к нам оттуда, из далекой истории, как если бы эти дали были сегодняшним днем и так же прозрачно, как сегодняшний день, вечерели, склоняясь в необозримое завтра. В словах Пастернака, мне показалось, не было и тени апокалиптических ожиданий. Христос приходил сегодня, потому что вся новая история начиналась с Христа и с Евангелия, включая и нынешний день, и Христос был самой естественной и самой близкой действительностью. Разгороженности на века, на народы, на церкви для Пастернака не существовало. Он и здесь мыслил и видел как бы поверх барьеров. История с ее прошлым, настоящим и будущим была как бы полем, единым полем, пространством, расстилавшимся перед глазами. Поглядывая в окошко, на заснеженные поля и пригорки, Пастернак говорил о Христе, который идет к нам оттуда, говорил

без аффектации, без торжественного, благолепного пафоса, просто и спокойно, словно «там» и «оттуда» было прилегавшим к его дому соседним участком со всей уходящей вдаль панорамой покрытых снегом полей. Это и была та степень одухотворенности и свободы, для которой, кажется, сама смерть только форма, старая форма, за которую не стоит слишком цепко держаться...

1975 г.



Писатель
и преступник

Что такое социалистический реализм? Что означает это страшное, режущее ухо сочетание? Разве бывает реализм социалистическим, капиталистическим, христианским, магометанским? Да и существует ли в природе это иррациональное понятие? Может быть, его нет? Может быть, это всего лишь сон, пригрезившийся испуганному интеллигенту в темную, волшебную ночь сталинской диктатуры? Грубая демагогия Жданова или старческая причуда Горького? Фикция, миф, пропаганда?

Подобные вопросы, как мы слышали, возникают частенько на Западе, горячо обсуждаются в Польше, имеют хождение и в нашей среде, возбуждая ретивые умы, впадающие в ересь сомнения и критиканства.

А в это самое время советская литература, живопись, театр, кинематография надрываются от усилий доказать свое существование. А в это самое время миллиардами печатных листов, километрами полотна и пленки, столетиями часов исчисляется продукция социалистического реализма. Тысячи критиков, теоретиков, искусствоведов, педагогов ломают головы и напрягают голос, чтобы обосновать, разъяснить и втолковать его материалистическую сущность и диалектическое бытие. И сам глава государства, Первый секретарь ЦК, отрывает себя от неотложных хозяйственных дел, чтобы высказать веское слово по эстетическим проблемам страны.

Что такое социалистический реализм

Наиболее точное определение социалистического реализма дано в уставе Союза советских писателей: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма»¹.

Эта невинная формула служит тем фундаментом, на котором воздвигнуто все здание социалистического реализма. В ней заключены и связь социалистического реализма с реализмом прошлого, и его отличие, новое качество. Связь состоит в *правдивости* изображения; отличие – в умении улавливать *революционное развитие* жизни и воспитывать читателей и зрителей в соответствии с этим развитием – в *духе социализма*. Старые или, как их часто называют, критические реалисты (за то, что они критиковали буржуазное общество) – Бальзак, Лев Толстой, Чехов – правдиво изображали жизнь, как она есть. Но они не знали гениального учения Маркса, не могли предвидеть грядущих побед социализма и уж во всяком случае не имели понятия о реальных и конкретных путях к этим победам.

Социалистический же реалист вооружен учением Маркса, обогащен опытом борьбы и побед, вдохновлен неослабным вниманием своего друга и наставника – коммунистической партии. Изображая настоящее, он слышит ход истории, заглядывает в будущее. Он видит недоступные обыкновенному глазу «зримые черты коммунизма». Его творчество – это шаг вперед по сравнению с искусством прошлого, самая высокая вершина в художественном развитии человечества, наиреалистичнейший реализм.

Такова в нескольких словах общая схема нашего искусства – удивительно простая и вместе с тем достаточно эластичная, чтобы вместить и Горького, и Маяковского, и Фадеева, и Арагона, и Эренбурга, и сотни других больших и маленьких социалистических реалистов. Но мы ничего не поймем в этой концепции, если будем скользить по поверхности сухой формулы и не задумаемся в ее глубокий сокровенный смысл.

В основе этой формулы – «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии» – лежит понятие цели того всеохватывающего идеала, по направлению к которому неуклонно и революционно развивается правдиво изображаемая действительность. Запечатлеть движение к цели и способствовать приближению цели, переделывая со-

знание читателя в соответствии с этой целью, – такова цель социалистического реализма самого целенаправленного искусства современности.

Цель – коммунизм, известный в юном возрасте под именем социализма. Поэт не просто пишет стихи, а помогает своими стихами строительству коммунизма. Это так же естественно, как и то, что рядом с ним аналогичным делом занимаются скульптор, музыкант, агроном, инженер, чернорабочий, милиционер, адвокат и прочие люди, машины, театры, пушки, газеты.

Как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше – насквозь телеологично. Оно подчинено высшему назначению и этим облагорожено. Все мы живем в конечном счете лишь для того, чтобы побыстрее наступил Коммунизм.

Человеческой природе присуще влечение к цели. Я протягиваю руку с целью получить деньги. Я иду в кино с целью провести время в обществе хорошенькой девушки. Я пишу роман с целью прославиться и снискать благодарность потомков. Каждое сознательное движение мое целесообразно.

Животным не свойственны столь отдаленные замыслы. Их выручают инстинкты, опережающие наши мечты и расчеты. Животные кусают, потому что кусают, а не с целью укусить. Они не думают о завтрашнем дне, о богатстве, о Боге. Они живут, не выдвигая перед собой никаких сложных задач. Человеку же непременно нужно что-то такое, чего у него нет.

Это свойство нашей природы находит выход в кипучей трудовой деятельности. Мы переделываем мир по своему подобию, создаем из природы вещь. Бесцельные реки превратились в пути сообщения. Бесцельное дерево стало бумагой, исполненной предназначений.

Не менее телеологично наше отвлеченное мышление. Человек познает мир, наделяя его собственной целесообразностью. Он спрашивает: «Для чего нужно солнце?» – и отвечает: «Для того, чтобы светить и греть». Анимизм первобытных народов – это первая попытка снабдить бессмысленный хаос множеством целевых установок, заинтересовать равнодушную вселенную корыстной человеческой жизнью.

Наука не освободила нас от детского вопроса «зачем?». Сквозь причинные связи, проведенные ею, видна скрытая, искаженная целесообразность явлений. Наука говорит: «Человек произошел от обезьяны», вместо того чтобы сказать: «Назначение обезьяны – походить на человека».

Но, независимо от того, как произошел человек, его появление и судьба неотделимы от Бога. Это высшее понятие цели, доступ-

ное если не нашему пониманию, то хотя бы нашему желанию, чтобы такая цель была. Это конечная цель всего, что есть и чего нет, и бесконечная (и, вероятно, бесцельная) цель в себе. Ибо какие могут быть цели у Цели?

В истории есть периоды, когда присутствие Цели становится очевидным, когда мелкие страсти поглощаются стремлением к Богу, и Он начинает в открытую призывать к себе человечество. Так возникла культура христианства, уловившая Цель, быть может, в ее наиболее недоступном значении. Затем эпоха индивидуализма провозгласила Свободную личность и принялась поклоняться ей, как Цели, с помощью ренессанса, гуманизма, сверхчеловека, демократии, Робеспьера, сервиса и многих других молитв. Теперь мы вступили в эру новой всемирной системы – социалистической целесообразности.

С ее мыслимой вершины льется ослепительный свет. «Воображаемый мир, более материальный и соответствующий человеческим потребностям, чем христианский рай...» – так однажды назвал коммунизм советский писатель Леонид Леонов.

У нас не хватает слов, чтобы рассказать о коммунизме. Мы захлебываемся от восторга и, чтобы передать ожидающее нас величие, пользуемся в основном отрицательными сравнениями. Там, в коммунизме, не будет богатых и бедных, не будет денег, войн, тюрем, границ, не будет болезней и, может быть, даже смерти. Там каждый будет есть, сколько захочет, и работать, сколько захочет, и труд вместо страданий принесет одну радость. Как обещал Ленин, мы сделаем клозеты из чистого золота... Да что тут говорить:

Какие краски и слова нужны,
Чтоб те высоты увидеть смогли вы? –
Там проститутки девственно-стыдливы
И палачи, как матери, нежны.

Современный ум бессилён представить что-либо прекраснее и возвышеннее коммунистического идеала. Самое большее, на что он способен, – это пустить в ход старые идеалы в виде христианской любви или свободной личности. Но выдвинуть какую-то цель посвежее он пока что не в состоянии.

Западный либерал-индивидуалист или русский интеллигент-скептик в отношении социализма находятся примерно в той же позиции, какую занимал римский патриций, умный и культурный, в отношении побеждающего христианства. Он называл новую веру в распятого Бога варварской и наивной, смеялся над сумасшедшими, что поклоняются кресту – этой римской гильоти-

не, и считал бессмыслицей учение о Троице, непорочном зачатии, воскресении и т. п. Но высказать сколько-нибудь серьезные аргументы против идеала Христа как такового было свыше его сил. Правда, он мог еще утверждать, что лучшее в нравственном кодексе христианства заимствовано у Платона (современные христиане тоже иногда говорят, что свою благородную цель коммунисты прочитали в Евангелии). Но разве мог он заявить, что Бог, понятый как Любовь и Добро, – это плохо, низко, безобразно? И разве можем мы сказать, что всеобщее счастье, обещанное в коммунистическом будущем, – это плохо?

Иль я не знаю, что, в потемки тычась,
Вовек не вышла б к свету темнота,
И я – урод, и счастье сотен тысяч
Не ближе мне пустого счастья ста?

Б. Пастернак

Мы бессильны устоять перед чарующей красотой коммунизма. Мы живем слишком рано, чтобы выдумать новую цель, чтобы выскочить из себя – в закоммунистические дали.

Гениальное открытие Маркса состояло в том, что он сумел доказать, что земной рай, о котором мечтали многие и до него, – это цель, предназначенная человечеству самой судьбой. Из сферы нравственных устремлений отдельных лиц («где ты, золотой век»?) коммунизм с помощью Маркса перешел в область всеобщей истории, которая приобрела с этих пор небывалую целесообразность и превратилась в историю прихода человечества к коммунизму.

Все сразу встало на свои места. Железная необходимость, строгий иерархический порядок сковали поток столетий. Обезьяна, встав на задние лапы, начала свое триумфальное шествие к коммунизму. Первобытно-общинный строй нужен для того, чтобы из него вышел рабовладельческий строй; рабовладельческий строй нужен для того, чтобы появился феодализм; феодализм нам необходим, чтобы начался капитализм; капитализм же необходим, чтобы возник коммунизм. Все! Прекрасная цель достигнута, пирамида увенчана, история кончилась.

Истинно религиозный человек все многообразие жизни сводит к своему божеству. Он не способен понять чужую веру. На то он и верит в свою Цель, чтобы пренебречь остальными. Такой же фанатизм или, если хотите, принципиальность проявляет он в отношении истории. Последовательный христианин, если он хочет быть последовательным, всю мировую жизнь до Рождества Хри-

стова должен считать предысторией Иисуса Христа. Язычники, с точки зрения монотеиста, для того и существовали, чтобы испытать на себе волю единого Бога и в конце концов, пройдя известную подготовку, принять единобожие.

Можно ли после этого удивляться, что в иной религиозной системе древний Рим стал необходимым этапом на пути к коммунизму, а крестовые походы объясняются не «из себя», не пламенными устремлениями христианства, а развитием торговли и промышленности, действием вездесущих производительных сил, обеспечивающих ныне крах капитализма и торжество социалистического строя? Истинная вера не совместима с веротерпимостью. Так же не совместима она с историзмом, то есть веротерпимостью по отношению к прошлому. И хотя марксисты именуют себя историческими материалистами, их историчность сводится лишь к стремлению рассматривать жизнь в движении к коммунизму. Другие движения их мало интересуют. Правы они или нет – вопрос спорный. Но бесспорно то, что они последовательны.

Стоит спросить западного человека, зачем была нужна Великая французская революция, как мы получим массу разнообразных ответов. Мне кажется (может быть, это только кажется?), один ответит, что она была нужна, чтобы спасти Францию, другой – чтобы ввергнуть нацию в пучину нравственных испытаний, третий скажет, что ею утверждены в мире замечательные принципы свободы, равенства и братства, четвертый возразит, что французская революция вообще была не нужна. Но спросите любого советского школьника, не говоря уже о более образованных людях, и каждый даст вам точный и исчерпывающий ответ: Великая французская революция была нужна для того, чтобы расчистить путь и тем самым приблизить коммунизм.

Человек, воспитанный по-марксистски, знает, в чем смысл прошлого и настоящего, зачем потребовались те или иные идеи, события, цари, полководцы. Столь точным знанием о назначении мира люди не обладали давно – может быть, со времен средневековья. В том, что мы вновь получили его, – наше великое преимущество.

Телеологическая сущность марксизма наиболее очевидна в статьях, выступлениях и трудах его позднейших теоретиков, внесших в Марксову телеологию четкость, ясность и прямоту военных приказов и хозяйственных распоряжений. В качестве образца можно привести рассуждения Сталина о назначении идей и теорий – из четвертой главы Краткого курса истории ВКП(б):

«Общественные идеи и теории бывают различные. Есть старые идеи и теории, отжившие свой век и служащие интересам от-

живающих сил общества. Их значение состоит в том, что они тор- мозят развитие общества, его продвижение вперед. Бывают но- вые, передовые идеи и теории, служащие интересам передовых сил общества. Их значение состоит в том, что они облегчают раз- витие общества, его передвижение вперед...»²

Здесь каждое слово проникнуто духом целесообразности. Да- же идеи, не способствующие продвижению к цели, имеют свое назначение – препятствовать продвижению к цели (вероятно, по- добное назначение когда-то имел Сатана). «Идея», «надстройка», «базис», «закономерность», «экономика», «производительные силы» – все эти отвлеченные, безличные категории вдруг ожили, приобрели плоть и кровь, уподобились богам и героям, ангелам и демонам. Они возымели цели, и вот со страниц философских трактатов и научных исследований зазвучали голоса великой ре- лигиозной Мистерии: «Надстройка для того и создается базисом, чтобы она служила ему»...³

Здесь дело не только в специфическом обороте языка Стали- на, которому мог бы позавидовать автор Библии. Телеологиче- ская специфика марксистского образа мысли толкает к тому, что- бы все без исключения понятия и предметы подвести к Цели, со- отнести с Целью, определить через Цель. И если история всех времен и народов есть лишь история прихода человечества к ком- мунизму, то и всемирная история человеческой мысли, собствен- но говоря, для того и существовала, чтобы возник «научный ма- териализм», то есть марксизм, то есть философия коммунизма. История философии, провозгласил Жданов, «является историей зарождения, возникновения и развития научного материалисти- ческого мировоззрения и его законов. Поскольку материализм вырос и развился в борьбе с идеалистическими течениями, исто- рия философии есть также история борьбы материализма с идеа- лизмом»⁴. Разве не слышится в этих гордых словах возглас само- го Бога: «Вся история мира есть история Меня, а поскольку Я ут- вердился в борьбе с Сатанюю, история мира есть также история Моей борьбы с Сатанюю!»

И вот она встала перед нами – единственная Цель мирозда- ния, прекрасная, как вечная жизнь, и обязательная, как смерть. И мы кинулись к ней, ломая преграды и бросая по пути все, что мог- ло замедлить наш стремительный бег. Мы освобождались без со- жаления от веры в загробный мир, от любви к ближнему, от сво- боды личности и других предрассудков, достаточно подмоченных к тому времени и еще более жалких в сравнении с открывшимся нам идеалом. Во имя новой религии отдали жизнь тысячи вели-

комучеников, затмивших своими страданиями, стойкостью, святостью подвиги первых христиан.

Пятиконечные звезды
выжигали на наших спинах
панские воеводы.
Живьем
по голову в землю,
закапывали нас банды
Мамонтова.
В паровозных топках
сжигали нас японцы,
рот заливали свинцом и оловом.
Отрекитесь! – ревели,
но из
горящих глоток
лишь три слова:
Да здравствует коммунизм!

В. Маяковский

Но не только нашу жизнь, кровь, тело отдавали мы новому богу. Мы принесли ему в жертву нашу белоснежную душу и забрызгали ее всеми нечистотами мира.

Хорошо быть добрым, пить чай с вареньем, разводить цветы, любовь, смирение, непротивление злу насилием и прочую филантропию. Кого они спасли? Что изменили в мире эти девственные старички и старушки, эти эгоисты от гуманизма, по грошам склотившие спокойную совесть и заблаговременно обеспечившие себе местечко в посмертной богадельне?

А мы не себе желали спасение – всему человечеству. И вместо сентиментальных вздохов, личного усовершенствования и любительских спектаклей в пользу голодающих мы взяли за исправление вселенной по самому лучшему образцу, какой только имелся, по образцу сияющей и близящейся к нам цели.

Чтобы навсегда исчезли тюрьмы, мы понастроили новые тюрьмы. Чтобы пали границы между государствами, мы окружили себя китайской стеной. Чтобы труд в будущем стал отдыхом и удовольствием, мы ввели каторжные работы. Чтобы не пролилось больше ни единой капли крови, мы убивали, убивали и убивали.

Во имя цели приходилось жертвовать всем, что у нас было в запасе, и прибегать к тем же средствам, какими пользовались наши враги, – прославлять великодержавную Русь, писать ложь в

«Правде», сажать царя на опустевший престол, вводить погоны и пытки... Порою казалось, что для полного торжества коммунизма не хватает лишь последней жертвы – отречься от коммунизма.

Господи, Господи! Прости нам наши грехи!

Наконец он создан, наш мир, по образу и подобию Божьему. Еще не коммунизм, но уже близко к коммунизму. И мы встаем, пошатываясь от усталости, и обводим землю налитыми кровью глазами, и не находим вокруг себя то, что ожидали найти.

Что вы смеетесь, сволочи? Что вы тычете своими холеными ногтями в комья крови и грязи, облепившие наши пиджаки и мундиры? Вы говорите, что это не коммунизм, что мы ушли в сторону и находимся дальше от коммунизма, чем были в начале? Ну, а где ваше Царство Божие? Покажите его! Где свободная личность обещанного вами сверхчеловека?

Достижения никогда не тождественны цели в ее первоначальном значении. Средства и усилия, затраченные ради цели, меняют ее реальный облик до неузнаваемости. Костры инквизиции помогли утвердить Евангелие, но что осталось после них от Евангелия? И все же – и костры инквизиции, и Евангелие, и ночь св. Варфоломея и сам св. Варфоломей – это одна великая христианская культура.

Да, мы живем в коммунизме. Он так же похож на то, к чему мы стремились, как средневековье – на Христа, современный западный человек – на свободного сверхчеловека, а человек – на Бога. Какое-то сходство все-таки есть, не правда ли?

Это сходство – в подчиненности всех наших действий, мыслей и поползновений той единственной цели, которая, может быть, давно уже стала ничего не значащим словом, но продолжает оказывать гипнотическое воздействие и толкать нас вперед и вперед – неизвестно куда. И разумеется, искусство, литература не могли не оказаться в тисках этой системы и не превратиться, как предсказывал Ленин, в «колесико и винтик» огромной государственной машины.

«...Наши журналы, являются ли они научными или художественными, не могут быть аполитичными... Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства»⁵.

Читая этот тезис из постановления ЦК, необходимо помнить, что под интересами народа и интересами государства (полностью совпадающими с точкой зрения государства) имеется в виду не что иное, как все тот же всепроникающий и всепоглощающий коммунизм: «...Литература и искусство являются составной ча-

стью общенародной борьбы за коммунизм... Высшее общественное назначение литературы и искусства – поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма»⁶.

Когда западные писатели упрекают нас в отсутствии свободы творчества, свободы слова и т. д., они исходят из своей собственной веры в свободу личности, которая лежит в основе их культуры, но органически чужда культуре коммунистической. Истинно советский писатель – настоящий марксист, не только не примет эти упреки, но попросту не поймет, о чем тут может идти речь. Какую, с позволения сказать, свободу может требовать религиозный человек от своего Бога? Свободу еще усерднее славословить Ему?

Современные христиане, оскормившись духом индивидуализма с его свободными выборами, свободной конкуренцией, свободной печатью, порой злоупотребляют выражением «свобода выбора», которую нам якобы предоставил Христос. Это звучит как незаконное заимствование из парламентарной системы, с которой они свыклись, но которая не похожа на царство Божие хотя бы потому, что в раю не выбирают ни премьера, ни президента.

Даже самый либеральный бог дает лишь одну свободу выбора: верить или не верить, быть с ним или с Сатаной, идти в рай или в ад. Примерно такое же право предоставляет коммунизм. Тот, кто не хочет верить, может сидеть в тюрьме, которая ничем не хуже ада. А для того, кто верит, для советского писателя, видящего в коммунизме цель своего и всеобщего существования (если он не видит этого, то ему не место в нашей литературе и в нашем обществе), подобной дилеммы не может быть. Для верующего в коммунизм, как справедливо заметил Н.С. Хрущев в одном из последних своих выступлений по вопросам искусства, «для художника, который верно служит своему народу, не существует вопроса о том, свободен или не свободен он в своем творчестве. Для такого художника вопрос о подходе к явлениям действительности ясен, ему не нужно приспособляться, принуждать себя, правдивое освещение жизни с позиций коммунистической партийности является потребностью его души, он прочно стоит на этих позициях, отстаивает и защищает их в своем творчестве»⁷. С такой же радостной легкостью принимает этот художник руководящие указания со стороны партии и правительства, со стороны ЦК и Первого секретаря ЦК. Кому, как ни партии и ее вождю, лучше всего известно, какое искусство нам нужно? Ведь это партия ведет нас к Цели по всем правилам марксизма-ленинизма, ведь это она живет и работает в постоянном соприкосновении с

Богом. Следовательно, в ее лице и в лице ее ведущего лица мы имеем наиболее опытного и мудрого наставника, компетентного во всех вопросах промышленности, лингвистики, музыки, филологии, живописи, биологии и т. д. Это и Полководец наш, и Правитель, и Верховный Жрец, в чьих словах сомневаться так же грешно, как подвергать сомнению волю Создателя.

Таковы некоторые эстетические и психологические предпосылки, необходимые для всякого, кто желает постичь тайну соцреализма.

2

Произведения социалистического реализма весьма разнообразны по стилю и содержанию. Но в каждом из них присутствует понятие Цели в прямом или косвенном значении, в открытом или завуалированном выражении. Это или панегирик коммунизму и всему, что с ним связано, либо сатира на его многочисленных врагов, либо, наконец, всякого рода описания жизни, «в ее революционном развитии», то есть опять-таки в движении к коммунизму.

Советский писатель, избрав объектом творчества какое-либо явление, стремится повернуть его в определенном ракурсе, вскрыть заключенные в нем потенции, указывающие на прекрасную цель и наше приближение к цели. Поэтому большинству сюжетов, бытующих в советской литературе, свойственна удивительная целеустремленность. Они развиваются в одном, заранее известном направлении, которое имеет разные вариации и оттенки в зависимости от места, времени, жизненных обстоятельств и пр., но неизменно в своем основном русле и в своем итоговом значении – еще и еще раз напомнить о торжестве коммунизма.

В этом смысле каждое произведение социалистического реализма еще до своего появления обеспечено счастливым финалом, по пути к которому обыкновенно движется действие. Этот финал может быть печальным для героя, подвергающегося в борьбе за коммунизм всевозможным опасностям. Тем не менее он всегда радостен с точки зрения сверхличной цели, и автор от своего имени или устами умирающего героя не забывает высказать твердую уверенность в нашу конечную победу. Утраченные иллюзии, разбитые надежды, неисполненные мечты, столь характерные для литературы иных времен и систем, противопоставлены социалистическому реализму. Даже если это трагедия, это «Оптимистическая трагедия», как назвал Вс. Вишневский свою пьесу с гибнущей центральной героиней и с торжествующим коммунизмом в финале.

Стоит сравнить некоторые названия западной и советской литературы, чтобы убедиться в мажорном тоне последней: «Путешествие на край ночи» (Селин), «Смерть после полудня», «По ком звонит колокол» (Хемингуэй), «Каждый умирает в одиночку» (Фаллада), «Время жить и время умирать» (Ремарк), «Смерть героя» (Олдингтон), «Счастье» (Павленко), «Первые радости» (Федин), «Хорошо!» (Маяковский), «Исполнение желаний» (Каверин), «Свет над землей» (Бабаевский), «Победители» (Багрицкий), «Победитель» (Симонов), «Победители» (Чирсков), «Весна в Победе» (Грибачев) и т. д.

Прекрасная цель, по направлению к которой разворачивается действие, иногда непосредственно выносится в конец произведения, как это блестяще делал Маяковский, все свои крупные вещи, созданные после революции, заканчивая словами о коммунизме или фантастическими сценами из жизни будущего коммунистического государства («Мистерия-Буфф», «150 000 000», «Про это», «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», «Во весь голос»). Горький, писавший в советские годы в основном о дореволюционном времени, большинство своих романов и драм («Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие») заканчивал картинками победоносной революции, которая была великой промежуточной целью на пути к коммунизму и конечной целью для старого мира.

Но даже в тех случаях, когда произведения социалистического реализма не имеют столь великолепной развязки, она содержится в них сокровенно, иносказательно, притягивая к себе развитие характеров и событий. Например, многие наши романы и повести посвящены работе какого-нибудь завода, строительству электростанции, проведению сельскохозяйственных мероприятий. При этом хозяйственная задача, выполняемая по ходу сюжета (начали что-то строить – завязка, кончили что-то строить – развязка) – изображается как необходимый этап на пути к высшей цели. В таком целенаправленном виде даже чисто технические процессы приобретают напряженный драматизм и могут восприниматься с большим интересом. Читатель постепенно узнает, как, несмотря на все поломки, станок был пущен в дело или как колхоз «Победа», вопреки дождливой погоде, собрал богатый урожай кукурузы, и, закрыв книгу, он с облегчением вздыхает, понимая, что нами сделан еще один шаг.

Поскольку коммунизм осознается нами как неизбежный итог исторического развития, во многих романах основой сюжетного движения является стремительный ход времени, которое работает на нас, течет к цели. Не «Поиски утраченного времени», а

«Время, вперед!» – вот о чем думает советский писатель. Он торопит жизнь, утверждая, что каждый прожитый день – не потеря, а приобретение для человека, приближающее его хотя бы на один миллиметр к желанному идеалу.

С этой же целесообразностью исторических процессов связано широкое обращение нашей литературы к современной и прошлой истории, события которой (Гражданская война, коллективизация и т. д.) суть вехи на избранном нами пути. Что касается далеких времен, то там, к сожалению, движение к коммунизму обнаружить несколько труднее. Но и в самых отдаленных веках вдумчивый писатель находит такие явления, которые считаются прогрессивными, потому что способствовали в конечном счете нашим сегодняшним победам. Они заменяют и предваряют недостающую цель. При этом передовые люди прошлого (Петр Великий, Иван Грозный, Пушкин, Стенька Разин) хотя и не знают слова «коммунизм», но хорошо понимают, что в будущем всех нас ожидает что-то светлое, и, не уставая говорить об этом со страниц исторических произведений, постоянно радуют читателя своей поразительной дальновидностью.

Наконец, широчайший простор писательскому воображению предоставляет внутренний мир, психология человека, который изнутри тоже движется к цели, борясь с «пережитками буржуазного прошлого в своем сознании», перевоспитываясь под влиянием партии или под воздействием окружающей жизни. В значительной своей части советская литература – это воспитательный роман, в котором показана коммунистическая метаморфоза отдельных личностей и целых коллективов. Многие наши книги связаны с изображением именно этих нравственно-психологических процессов, направленных к созданию будущего идеального человека. Тут и «Мать» Горького – о превращении темной, забитой женщины в сознательную революционерку (написанная в 1906 г., эта книга считается первым образцом социалистического реализма), и «Педагогическая поэма» Макаренко – о преступниках, вступивших на путь честного труда, и роман Островского («Как закалялась сталь»), рассказывающий нашей молодежи об огне Гражданской войны и о холоде первых строек.

Как только персонаж достаточно перевоспитается, чтобы стать вполне целесообразным и сознавать свою целесообразность, он имеет возможность войти в ту привилегированную касту, которая окружена всеобщим почетом и носит название «*положительного героя*». Эта святая святых социалистического реализма, его краугольный камень и главное достижение.

Положительный герой – это не просто хороший человек, это герой, озаренный светом самого идеального идеала, образец, достойный всяческого подражания, «человек-гора, с вершины которого видно будущее», как называл своего положительного героя Леонид Леонов. Он лишен недостатков либо наделен ими в небольших количествах (например иногда не удержится и вспылит), для того чтобы сохранить кое-какое человеческое подобие, а также иметь перспективу что-то в себе изживать и развиваться, повышая все выше и выше свой морально-политический уровень. Однако эти недостатки не могут быть слишком значительными и, главное, не должны идти вразрез с его основными достоинствами. А достоинства положительного героя трудно перечислить: идейность, смелость, ум, сила воли, патриотизм, уважение к женщине, готовность к самопожертвованию и т. д. и т. п. Важнейшие из них, пожалуй, – это ясность и прямота, с какою он видит цель и к ней устремляется. Отсюда такая удивительная определенность во всех его действиях, вкусах, мыслях, чувствах и оценках. Он твердо знает, что хорошо и что плохо, говорит только «да» или «нет», не смешивает черное с белым, для него не существует внутренних сомнений и колебаний, неразрешимых вопросов и неразгаданных тайн, и в самом запутанном деле он легко находит выход – по кратчайшему пути к цели, по прямой.

Когда он появился впервые в некоторых произведениях Горького 900-х годов и заявил во всеуслышание: «Нужно всегда твердо говорить и да и нет!» – многие были поражены самоуверенностью и прямолинейностью его формулировок, его способностью поучать окружающих и произносить пышные монологи по поводу собственной добродетели. Чехов, успевший прочитать «Мещан», стыдливо морщился и советовал Горькому как-то смягчить крикливые декларации его героя. Чехов пуще огня боялся претенциозности и считал все эти красивые фразы хвастовством, не свойственным русскому человеку.

Но Горький в то время не внял этим советам, не побоялся упреков и насмешек шокированной интеллигенции, твердившей на разные лады о тупости и ограниченности нового героя. Он понимал, что за этим героем будущее, что «только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, – только они пробьют» («Мещане», 1901 г.).

С тех пор прошло много времени, и многое менялось, и в разных обличьях выступал положительный герой, развивая так или иначе присущие ему положительные признаки, пока не повзрослел, не окреп и не выпрямился во весь свой гигантский рост. Это было уже в 30-е годы, когда все советские писатели покинули

свои группировки и литературные течения и единогласно приняли самое передовое, самое лучшее течение – социалистический реализм.

Читая книги за последние 20–30 лет, особенно хорошо ощущаешь могучую силу положительного героя. Прежде всего он распространился вширь, заполнив литературу. Можно встретить произведения, в которых все герои – положительные. Это естественно: мы приближаемся к цели, и если книга о современности посвящена не борьбе с врагами, а, скажем, передовому колхозу, то в ней все персонажи могут и должны быть передовыми, и выводить в такой ситуации каких-то отрицательных типов было бы по меньшей мере странно. Вот почему в нашей литературе появились романы и драмы, где все течет мирно и гладко, где если и есть конфликт между героями, то только – между передовыми и самыми передовыми, хорошими и наилучшими. Когда эти произведения выходили в свет, их авторов (Бабаевский, Суров, Софронов, Вирта, Грибачев и др.) очень хвалили и ставили в пример остальным. Правда, после XX съезда отношение к ним почему-то несколько переменялось, и подобные книги стали презрительно называть у нас «бесконфликтными». И хотя выступление Н.С. Хрущева в защиту этих авторов ослабило упреки, они еще звучат иногда в высказываниях некоторых интеллигентов. Это несправедливо.

Не желая уронить себя перед Западом, мы порой перестаем быть последовательными и начинаем рассуждать о разнообразии индивидуальностей в нашем обществе, о богатстве интересов и соответственно – о разнообразии разногласий, конфликтов, противоречий, которые якобы должна отражать литература. Разумеется, мы отличаемся друг от друга возрастными, половыми, национальными и даже умственными особенностями. Но всякому, кто придерживается линии партии, должно быть ясно, что все это – разнообразие в пределах единообразия, разногласия в рамках единогласия, конфликты в бесконфликтности. У нас одна цель – коммунизм, одна философия – марксизм, одно искусство – социалистический реализм. Как замечательно выразился один советский писатель, не очень крупный по своему дарованию, но зато безупречный в политическом отношении («Россия пошла по своему пути – всеобщего единомыслия»): «Люди тысячи лет страдали от разномыслия. 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...» (*Ильенков В. Большая дорога. 1949 г. Роман удостоен Сталинской премии*).

Прекрасно сказано! Да, мы действительно превосходим другие времена и народы по части единомыслия, мы похожи друг на друга и не стыдимся этого сходства, а тех, кто страдает излишним инакомыслием, мы сурово наказываем, изымая из жизни и литературы. В стране, где даже антипартийные элементы признают свои ошибки и желают поскорее исправиться, где даже неисправимые враги народа просят, чтобы их расстреляли, не может быть существенных разногласий, тем более – между честными людьми и еще тем более – среди положительных героев, которые только и думают о том, как бы распространить повсеместно свои добродетели и перевоспитать последних инакомыслящих в духе единомыслия.

Конечно, остаются еще разногласия между передовыми и отстающими, существует и не дает спать спокойно острый конфликт с капиталистическим миром. Но ведь мы не сомневаемся, что все эти противоречия разрешатся в нашу пользу, что мир станет единым, коммунистическим, а отстающие, соревнуясь друг с другом, превратятся в передовых. Великая гармония – вот конечная цель мироздания! Прекрасная бесконфликтность – вот будущее социалистического реализма! Можно ли в таком случае упрекать слишком гармонических писателей, которые если и отошли от современных конфликтов, то единственно ради того, чтобы заглянуть в будущее, то есть как можно аккуратнее выполнить свой писательский долг? Бабаевский и Суров – не отклонение от священных принципов нашего искусства, а их логическое и органическое развитие. Это высшая ступень социалистического реализма, начатки грядущего коммунистического реализма.

Но возросшая сила положительного героя сказалась не только в том, что он невероятно размножился и намного превзошел количественно других литературных персонажей, оттеснив их и кое-где полностью заменив. Необычайно развились также его качества. По мере приближения к цели он становится все более положительным, прекрасным, великим. И соответственно усиливается в нем чувство собственного достоинства, которое всего определеннее проявляется в тех случаях, когда он сравнивает себя с современным западным человеком и убеждается в своем неизмеримом превосходстве. «...А советский человек от ихнего далеко ушел. Он, почитай, к самой вершине восходит, а тот еще у подножья топчется». Так говорят в наших романах простые крестьяне. А у поэта уже не хватает слов, чтобы передать это превосходство, эту превзошедшую все сравнения положительность положительного героя.

Никто в таком величье
Вовеки не вставал.

Ты – выше всякой славы,
Достойней всех похвал!

М. Исаковский

В лучшем произведении социалистического реализма за последние пять лет – в романе Л. Леонова «Русский лес», который первым в нашей литературе получил Ленинскую премию (введенную недавно правительством вместо Сталинских премий), есть одна замечательная сцена. Отважная девушка Поля с опасным заданием пробирается в тыл врага – дело происходит в Отечественную войну. В целях маскировки ей предписано выдавать себя за сторонницу немцев. В разговоре с гитлеровским офицером Поля некоторое время разыгрывает эту роль, но с большим трудом: ей морально тяжело говорить по-вражески, а не по-советски. Наконец она не выдерживает и открывает свое истинное лицо, свое превосходство над немецким офицером: «Я девушка моей эпохи... пусть самая рядовая из них, но я завтрашний день мира... и вам бы стоя, стоя следовало со мной разговаривать, если бы вы хоть капельку себя уважали! А вы сидите передо мной, потому что ничто вы, а только лошадь дрессированная под главным палачом... Ну, нечего сидеть теперь, работай... веди, показывай, где у вас тут советских девчат стреляют?».

Тот факт, что своей пышной тирадой Поля губит себя и по сути дела идет вразрез с порученным ей военным заданием, не смущает автора. Он довольно просто выпутывается из создавшейся ситуации: благородное чистосердечие Поля перевоспитывает случайного старосту, который сотрудничал с немцами и присутствовал при этом разговоре. В нем внезапно пробуждается совесть, он стреляет в немца и, погубив себя, спасает Полю.

Дело, однако, не в этом просветлении старосты, во мгновение ока превратившегося из отсталого в передового. Гораздо важнее другое: возведенная в квадрат неизменяемость, определенность, прямолинейность положительного героя. С точки зрения здравого смысла поведение Поля может показаться глупостью. Но оно исполнено огромного религиозного и эстетического значения. Ни при каких условиях, даже для пользы дела, положительный герой не смеет казаться отрицательным. Даже перед врагом, которого нужно перехитрить, обмануть, он обязан продемонстрировать: они написаны у него на лбу и звучат в каждом слове. И вот он уже побеждает врага не ловкостью, не умом, не физической силой, а одним своим гордым видом.

Поступок Поля расшифровывает многое из того, что кажется иноверцам явной натяжкой, глупостью, фальшью, в частности,

склонность положительных героев беседовать на возвышенные темы. Они твердят о коммунизме на работе и дома, в гостях и на прогулке, на смертном одре и на ложе любви. В этом нет ничего противоестественного. Они для того и созданы, чтобы при всяком удобном и неудобном случае являть миру образец целесообразности.

Каждую мелочь
соразмеряй
с великой
поставленной целью.

В. Маяковский

«Только люди безжалостно прямые и твердые, как мечи, – только они пробьют...».

М. Горький

Такого героя, как этот, еще не было. Хотя советские писатели гордятся великими традициями русской литературы XIX века, которым они всячески желают следовать и отчасти следуют, и хотя их постоянно упрекают на Западе за это рабское подражание старым литературным канонам, в данном случае – в положительном герое социалистического реализма – мы имеем обрыв, а не продолжение традиций.

Там, в прошлом столетии, господствовал совершенно иной тип героя и вся русская культура жила и мыслила по-другому. По сравнению с фанатической религиозностью нашего времени XIX век представляется атеистическим, веротерпимым, нецелесообразным. Он мягок и дрябл, женствен и меланхоличен, полон сомнения, внутренних противоречий, угрызений нечистой совести. Может быть, за все сто лет по-настоящему верили в Бога лишь Чернышевский и Победоносцев. Да еще крепко верило неизвестное число мужиков и баб. Но эти еще не творили ни истории, ни культуры. Культуру творила кучка грустных скептиков, которые жаждали Бога, но лишь потому, что Бога у них не было.

Ну а Достоевский, а Лев Толстой, а тысячи других богоискателей от народников до Мережковского, затянувшего свои поиски чуть не до середины следующего столетия? Полагаю, искать – это значит не иметь. Тот, кто имеет, тот, кто по-настоящему верует, не ищет. Чего ему искать, когда все ясно и нужно только следовать за Богом? Бога не находят, Бог сам нас – и на нас – находит, и когда Он на нас нашел, мы перестаем искать, мы начинаем действовать – по Его воле.

XIX столетие – все в поисках, в метаньях, в блужданиях с огнем и без огня, в неумении или нежелании найти себе постоянное место под солнцем, в неуверенности, в раздвоенности. Достоевский, сожалеющий о том, что русский человек слишком широк – надо бы сузить! – сам был настолько широким, что православие совмещал с нигилизмом и мог бы найти в своей душе всех Карамазовых сразу – Алешу, Митю, Ивана, Федора (которые говорят, что и Смердякова), и еще неизвестно, кого там было больше. Широта исключает веру (недаром мы сузили себя до марксизма, исполнив завет Достоевского), и кощунственность широты Достоевский хорошо понимал, вечно споря с самим собою и страстно желая прекратить этот спор, оскорбительный для единого Бога.

Но жажда Бога, желание верить – подобно поискам – возникает на пустом месте. Это еще не сама вера, и если желание предвзряет веру (блаженны алчущие!), то примерно так же, как голод предвзряет обед. Голодный всегда кушает с аппетитом, но всегда ли голодного ожидает дома обед? Голод XIX века, быть может, подготовил нас, русских, к тому, что мы с такой жадностью накинулись на пищу, приготовленную Марксом, и проглотили ее раньше, чем успели разобраться в ее вкусе, запахе и последствиях. Но сам по себе этот столетний голод был вызван катастрофическим отсутствием съестного, был голодом безбожия. Поэтому он казался столь изнурительным и нестерпимым, заставляя ходить в народ, вспоминать, что мы тоже как-никак христиане... И нигде не было утоления.

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Кто это плачет, тоскуя о вере? Ба! Да ведь это лермонтовский Демон – «дух сомнения», терзавший нас так долго и так больно. Он подтверждает, что не святые жаждут верить, а безбожники и богоотступники.

Это очень русский Демон, слишком непостоянный в своем пристрастии к злу, чтобы быть полноценным Дьяволом, и слишком непостоянный в своем раскаянии, чтобы примириться с Богом и возвратиться в полноценные Ангелы. Даже окраска у него какая-то беспринципная, двусмысленная: «Ни день, ни ночь – ни мрак, ни свет!..». Одни полутона, таинственное сверканье сумерек, подсмотренное впоследствии Блоком и Врубелем.

Последовательный атеизм, крайнее и неизменное отрицание больше напоминает религию, чем такая неопределенность. А

здесь вся суть в том, что и веры нет никакой, и без веры плохо. Вечное движение вверх-вниз, взад-вперед – между небом и адом.

Помните, что произошло с Демоном? Он полюбил Тамару – эту божественную красоту, воплощенную в прекрасную женщину, – и вознамерился уверовать в Бога. Но как только он поцеловал ее, она умерла, убитая его прикосновением, и была отнята у него, и Демон вновь остался один в своем тоскливом неверии.

То, что случилось с Демоном, переживала в течение века вся русская культура, в которую он вселился еще до появления Лермонтова. С таким же неистовством бросалась она на поиски идеала, но стоило ей взлететь к небу, как она падала вниз. Самое слабое соприкосновение с Богом влекло отрицание, а отрицание Его вызывало тоску по неосуществленной вере.

Универсальный Пушкин наметил эту коллизию в «Кавказском пленнике» и других ранних поэмах, затем развернул ее во всю ширь в «Евгении Онегине». Схема «Евгения Онегина» проста и анекдотична: пока она любит его и готова ему принадлежать, он равнодушен к ней; когда же она вышла замуж за другого, он полюбил ее страстно и безнадежно. Но в эту банальную историю вложены противоречия, о которых с тех пор твердила русская литература вплоть до Чехова и Блока, – противоречия безбожного духа, утраченной и невозвратимой цели.

Центрального героя этой литературы – Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина, Лаврецкого и других – называют обычно «лишним человеком» за то, что он – при всех заключенных в нем благородных порывах – не способен найти себе назначение, являя плачевный пример никому не нужной бесцельности. Это, как правило, характер рефлектирующий, склонный к самоанализу и самобичеванию. Его жизнь полна неосуществленных намерений, а судьба печальна и немного смешна. Сыграть в ней роковую роль обычно предоставлено женщине.

Русская литература знает великое множество любовных историй, в которых встречаются и безрезультатно расстаются неполноценный мужчина и прекрасная женщина. При этом вся вина, разумеется, ложится на мужчину, который не умеет любить свою даму, как она того заслуживает, то есть деятельно и целеустремленно, а зевает от скуки, как Печорин Лермонтова, пугается предстоящих трудностей, как Рудин Тургенева, или даже убивает свою возлюбленную, как пушкинский Алеко и лермонтовский Арбенин. Был бы он хоть низким человеком, неспособным к возвышенным чувствам! Так нет! Это достойный человек, и самая прекрасная женщина отдает ему свое сердце и свою руку. А он, вместо того чтобы радоваться и жить припеваючи, начинает со-

вершать какие-то опрометчивые поступки и вопреки собственному желанию делает все, чтобы женщина, его полюбившая, ему не досталась.

Если верить литературе, в XIX веке все сердца были разбиты этой странной любовью. И деторождение временно прекратилось. Но в том-то и дело, что не быт и нравы русского дворянства изображали эти писатели, а глубинную метафизику бесцельно мятущегося духа. Женщина была в литературе пробным камнем для мужчин. Через отношения с ней обнаруживал он свою слабость и, скомпрометированный ее силой и красотой, слезал с подмостков, на которых собирался разыграть что-то героическое, и уходил, согнувшись, в небытие с позорной кличкой ненужного, никчемного, лишнего человека.

А женщины – все эти бесчисленные Татьяны, Лизы, Натальи, Бэлы, Нины – сияли подобно идеалу, непорочному и недостижимому, над Онегинскими и Печоринскими, любившими их так неумело и всегда невпопад. Они и послужили русской литературе синонимом идеала, обозначением высшей Цели. Их эфемерная природа была очень удобна для такого дела. Ведь женщина с известной точки зрения – это что-то туманное, чистое и прекрасное. Ей не нужно быть конкретнее и определеннее, ей достаточно (много ли с женщины спрашивается?) быть чистой и прекрасной, чтобы спастись. И, занимая, подобно всякой цели, пассивно-ожидательную позицию, она способна своей красотой, своим манящим, загадочным и не слишком конкретным содержанием изображать нечто в высшей степени идеальное, заменяя собою отсутствующую и желанную Цель.

И женщина больше, чем что-либо другое, подходила XIX веку. Она импонировала ему своей непосредственностью, таинственностью и мягкосердечием. Мечтательная Татьяна Пушкина открыла эпоху, Прекрасная Дама Блока ее завершила. Татьяна была необходима, чтобы было без кого страдать Евгению Онегину. И, заканчивая любовный роман столетней давности, Блок выбрал себе в невесты Прекрасную Даму, чтобы немедленно изменить Ей и потерять Ее и всю жизнь мучиться в бесцельности существования.

В поэме Блока «Двенадцать», созданной на стыке двух враждебных, исключаящих друг друга культур, есть один эпизод, который ставит точку в развитии любовной темы XIX столетия. Красногвардеец Петька, сам не желая того, стгоряча убивает свою возлюбленную – проститутку Катьку. Это нечаянное убийство и муки утраченной любви воссоздают старую драму, известную нам со времен Лермонтова («Маскарад», «Демон») и во многих

вариантах представленную в творчестве самого Блока (не от блоковских ли Пьеро и Коломбины пошла бестолковый Петька и толстомордья Катька со своим новым кавалером, франтоватым Арлекином-Ванькой?).

Но если прежние герои – все эти Арбенины и Демоны, – вывернув наизнанку свою опустошенную душу, застывали в безысходной тоске, то Петьке, пошедшему по их стопам, этого сделать не удастся. Более сознательные товарищи его одергивают, воспитывают:

– Ишь, стервец, завел шарманку,

Что ты, Петька, баба что ль?

– Верно, душу наизнанку

Вздумал вывернуть? Изволь!

– Поддержи свою осанку!

– Над собой держи контроль!

.....

И Петруха замедляет

Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,

Он опять повеселел...

Так рождается новый, еще не виданный герой. В кровавой борьбе с врагом – «Выпью кровушку за зазнобушку, чернобровушку», в делах и страданиях новой эпохи – «Не такое нынче время, чтобы нянчиться с тобой!» – он исцеляется от бесплодной рефлексии и ненужных угрызений совести. Гордо вскинув голову и заметно повеселев, под знаменем нового бога, которого Блок по старой памяти назвал Исусом Христом, он вошел в советскую литературу.

Вперед, вперед,

Рабочий народ!

Лишний человек XIX столетия, перейдя в XX еще более лишним, был чужд и непонятен положительному герою новой эпохи. Больше того, он казался ему гораздо опаснее отрицательного героя – врага, потому что враг подобен положительному герою – ясен, прямолинеен и по-своему целесообразен, только назначение у него отрицательное – тормозить движение к Цели. А лишний человек – какое-то сплошное недоразумение, существо иных психологических измерений, не поддающихся учету и регламентации. Он не за Цель и не против Цели, он – вне Цели, а этого быть не может, это фикция, кощунство. В то время как весь мир, определив себя по отношению к Цели, четко разделился на две

враждебные силы, он прикидывался непонимающим и продолжал смешивать краски в двусмысленно-неопределенную гамму, заявляя, что нет ни красных, ни белых, а есть просто люди, бедные, несчастные, лишние люди.

Все рядком лежат, –
Не развестъ межой.
Поглядеть: солдат!
Где свой, где чужой?
Белый был – красным стал,
Кровь обагрила.
Красным был – белым стал,
Смерть побелила.

М. Цветаева

В борьбе религиозных партий он объявил себя нейтральным и выражал соболезнование и тем и другим:

И там, и здесь между рядами
Звучит один и тот же глас:
«Кто не за нас – тот против нас.
Нет безразличных – правда с нами».

А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других.

М. Волошин

Этих слов, таких же святотатственных, как одновременная молитва Богу и Дьяволу, нельзя было допустить. Всего правильнее было объявить их молитвой Дьяволу: «Кто не за нас – тот против нас». Так и поступила новая культура. Она вновь обратилась к типу лишнего человека, но лишь для того, чтобы доказать, что он вовсе не лишний, а вредный, опасный, отрицательный персонаж.

Начал этот священный поход, естественно, Горький. В 1901 году (в первом году XX в.!) он набросал первую схему положительного героя и тут же обрушился на тех, кто «родился без веры в сердце», кому «ничто, никогда не казалось достоверным» и кто всю жизнь путался между «да» и «нет»: «Когда я говорю – да или нет... я это говорю не по убеждению... а как-то так... я просто отвечаю, и – только. Право! Иногда скажешь – нет! – и тотчас же подумаешь про себя – разве? А может быть, – да?» («Мещане»).

Этим лишним людям, вызывавшим его раздражение уже своей неопределенностью, Горький крикнул «Нет!» и назвал их «мещанами». В дальнейшем он до предела расширил понятие «мещанства», свалив туда всех, кто не принадлежал к новой религии: мелких и крупных собственников, либералов, консерваторов, хулиганов, гуманистов, декадентов, христиан, Достоевского, Толстого... Горький был принципиальным человеком, единственно верующим писателем современности, как назвал его в свое время Г. Чулков. Горький знал, что все, отличное от Бога, есть Дьявол.

В советской литературе переоценка лишнего человека и быстрое превращение его в отрицательного персонажа получили большой размах в 20-е годы – в годы формирования положительного героя. Когда их поставили рядом, всем стало ясно, что бесцельных героев нет, а есть лица целевые и антицелевые, что лишний человек – всего-навсего умело замаскированный враг, подлый предатель, требующий немедленного разоблачения и наказания. Об этом писали Горький в «Жизни Клима Самгина», Фадеев в «Разгроме» и многие другие. К. Федин в «Городах и годах» вытраивал из своего сердца последние капли жалости к этому, некогда обаятельному, герою. Диссонансом прозвучал, пожалуй, лишь «Тихий Дон», в котором Шолохов, показав гибельную судьбу лишнего человека Григория Мелехова, послал ему свое прощальное сочувствие. Поскольку Мелехов принадлежал к простому народу, а не к интеллигенции, на этот поступок Шолохова посмотрели сквозь пальцы. Ныне роман считается образцом социалистического реализма. Этот образец, конечно, не имеет подражателей.

Вместе с тем другие лишние люди, желавшие сохранить жизнь, отреклись от своего прошлого и срочно перевоспитались в положительных героев. Один из них недавно сказал: «На свете нет ничего омерзительнее межеумков... Да, да, я красный! Красный – черт вас поberi!» (Федин К. Необыкновенное лето. 1949 г.). Последнее проклятие относится, разумеется, уже не к красным, а к белым.

Так бесславно скончался герой русской литературы XIX века.

3

По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX. Сами того не подозревая, мы перепрыгиваем через голову отцов и развиваем традиции дедов. «Осьмнадцатое столетие» родственно нам идеей государственной целесообразности, чувством собственно превосходства, ясным сознанием того, что «С нами Бог!».

Услышь, услышь, о ты, вселенна!
Победа смертных выше сил;
Внимай, Европа удивленна,
Каков сей Россов подвиг был,
Языки, знайте, вразумляйтесь,
В надменных мыслях содрогайтесь;
Уверьтесь сим, что с нами Бог;
Уверьтесь, что его рукою
Один поперет вас Росс войною,
Коль встать из бездны зол возмог!

Знайте, языки, страшна колосса:
С нами Бог, с нами; чтите все Россал

Эти строки Г.Р. Державина – стоит чуточку подновить язык – звучат в высшей степени современно. Подобно социалистической системе, XVIII век мнил себя центром мироздания и, вдохновляясь полнотой своих достоинств, «себя собою составляя, собою из себя сияя», предлагал себя в наилучшие образцы всем временам и народам. Его религиозное самомнение было столь велико, что он не допускал и мысли о возможности иных, чем у него, норм и идеалов. В «Изображении Фелицы», восхваляя идеальное царствование Екатерины II, Державин высказывает желание,

Чтоб дики люди, отдаленны,
Покрыты шерстью, чешуей,
Пернатых перьем испещренны,
Одеты листьем и корой,
Сошедшия к ее престолу
И кротких вняв законов глас,
По желтосмуглым лицам долу
Струили токи слез из глаз,

Струили б слезы, – и блаженство
Своих проразумея дней,
Забыли бы свое равенство
И были все подвластны ей...

Державин не может себе представить, чтобы «дики люди» – и гунн, и финн, и все прочие народы, окружившие российский престол наподобие интернационала, отвергли это лестное предложение и не пожелали немедленно стать подвластными Екатерине, которая являет собой «небесну благодать во плоти». Для него, как и для наших писателей, всякий, кто не хочет уподобиться предлагаемому образцу, кто не собирается забыть свое дикое «равенство» и

принять даруемое «блаженство», – либо неразумен, не сознает собственной пользы и потому нуждается в перевоспитании, либо недобродетелен (выражаясь современным слогом – реакционен) и подлежит уничтожению. Ибо не было и нет в мире ничего прекраснее этого государства, этой веры, этой жизни, этой Царицы. Так полагал Державин, точно так же мыслит современный пиит, славословящий новое царствование почти державинским языком:

Нет в мире подобных России раздольной,
Цветов наших ярче и крепче пород,
Бессмертен народ наш, великий и вольный,
Наш русский, наш вечный, наш гордый народ!

Он вынес нашествие полчищ Батыя,
Разбил до единого звенья оков,
Он создал Россию, он поднял Россию
До звезд до высоких, на гребни веков!

А. Прокофьев

Литература XVIII столетия создала положительного героя, во многом похожего на героя нашей литературы: «Друг он общего добра», «Душой всех превзойти он тщится» – то есть неустанно повышает свой морально-политический уровень, он обладает всеми добродетелями, всех поучает. Эта литература не знала лишних людей. И она не ведала того разрушительного смеха, который был хронической болезнью культуры Пушкина – Блока и, окрасив в иронический тон весь XIX век, достиг предела в декадентстве. «Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Это болезнь – сродни душевным недугам и может быть названа “иронией”. Ее проявления – приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кощунством» (Блок А. Ирония. 1908 г.).

Ирония в таком понимании – это смех лишнего человека над самим собой и надо всем, что есть в мире святого. «Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста... Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле» (там же).

Ирония – неизменный спутник безверия и сомнения, она исчезает, как только появляется вера, не допускающая кощунство. Иронии не было в Державине, ее не было в Горьком – за исключением некоторых ранних рассказов. В Маяковском она захвати-

ла лишь некоторые вещи в основном дореволюционного времени. Маяковский вскоре узнал, над чем нельзя смеяться. Он не мог позволить себе смеяться над Лениным, которого воспевал, так же как Державин не мог иронизировать над Императрицей. А Пушкин даже в адрес непорочно-стыдливой Татьяны строчил стишки непристойного содержания. И Пушкин первым отведал горькую сладость самоотрицания, хотя был весел и уравновешен. Лермонтов же чуть ли не с младенческих лет отравился этим ядом. В Блоке, Андрееве, Сологубе – в последних представителях великой иронической культуры – разлагающий смех стал всеохватывающей стихией...

Вернувшись к XVIII веку, мы сделались серьезны и строги. Это не значит, что мы разучились смеяться, но смех наш перестал быть порочным, вседозволенным и приобрел целенаправленный характер: он искореняет недостатки, исправляет нравы, поддерживает бодрый дух в молодежи. Это смех с серьезным лицом и с указующим перстом: вот так делать нельзя! Это смех, лишенный иронической кислоты.

На смену иронии явилась патетика – эмоциональная стихия положительного героя. Мы перестали бояться высоких слов и громких фраз, мы больше не стыдимся быть добродетельными. Нам стала по душе торжественная велеречивость оды. Мы пришли к классицизму.

К заглавию своей оды «Великому Боярину и воеводе Решемыслу» старик Державин однажды приписал: «Или изображение, каковым быть вельможе должно». Такой же подзаголовок следует прибавить к искусству социалистического реализма: оно изображает, каковым быть миру и человеку должно.

Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование – «правдиво изображать жизнь в ее *“революционном развитии”*» – ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под «революционным развитием» мы имеем в виду неизбежное движение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма. Поэтому социалистический реализм, пожалуй, имело бы смысл назвать социалистическим классицизмом.

В теоретических работах и статьях советских писателей и критиков иногда встречается термин «романтизм», «революционная

романтика». О слиянии в социалистическом реализме реализма с романтизмом много писал Горький, который всегда тосковал по «возвышающему обману» и защищал право художника приукрашивать жизнь, изображая ее лучше, чем она есть. Эти призывы не остались втуне, хотя многие горьковские формулировки стыдливо замалчиваются теперь и подвергаются фарисейскому толкованию: нельзя же открыто признать, что нам нужна прекрасная ложь. Нет, нет, Боже упаси, мы против обмана, против лакировки, мы пишем одну лишь правду, но при этом рисуем жизнь в революционном развитии... Зачем приукрашивать жизнь – она и без того прекрасна, мы не собираемся ее приукрашивать, а желаем выявить заключенные в ней ростки будущего... Романтизм, конечно, имеет право на существование, но наш романтизм вовсе не противоречит реализму... Революционная романтика (то же, что «ростки будущего», «революционное развитие») присуща самой жизни, которую мы правдиво изображаем, будучи самыми отъявленными романтиками...

Все эти разговоры – обычная литературная политика, а на деле романтизм – и это чувствовал Горький – хорошо отвечает нашим вкусам: он тяготеет к идеальному, желаемое выдает за действительное, любит красивые подбрюшки, не боится громких фраз. Поэтому он пользовался у нас известным успехом. Но, несмотря на свою – соответствующую нам – природу и несмотря на предоставленные ему права, романтизм занял в нашем искусстве меньше места, чем можно было от него ожидать. Он охватил главным образом предысторию и начало социалистического реализма, который в свой зрелый период – последние 20–30 лет – имеет сравнительно слабую романтическую окраску.

Романтизм прочнее всего связан со Sturm und Drang-ом советской литературы, с первым пятилетием революции, когда в жизни и в искусстве господствовала стихия чувств, когда пламенный порыв к счастливому будущему и мировой размах еще не были полностью регламентированы строгим государственным порядком. Романтизм – это наше прошлое, наша молодость, о которой мы тоскуем. Это восторг воздетых знамен, взрыв страсти и гнева, это сверканье сабель и конское ржанье, расстрелы без суда и следствия, «Даешь Варшаву!», жизнь, сон и смерть под открытым небом, озаренным кострами кочующих, как древние орды, полков.

Нас водила молодость
В сабельный поход.
Нас бросала молодость
На Кронштадтский лед.

Боевые лошади
Уносили нас.
На широкой площади
Убивали нас.

Э. Багрицкий

Это не только сантименты уцелевших революционеров и растолстевших кавалеристов. И для участников революции, и для тех, кто родился после нее, память о ней так же священна, как образ умершей матери. Нам легче согласиться, что все последовавшее за ней – измена делу революции, чем оскорбить ее словами упрека и подозрения. В отличие от партии, государства, МГБ, коллективизации, Сталина – революция не нуждается в оправдании коммунистическим раем, который нас ожидает. Она оправдана собою, эмоционально оправдана – как любовь, как вдохновение. И хотя революция совершалась во имя коммунизма, ее собственное имя звучит для нас не менее сладко. Может быть, даже более...

Мы живем между прошлым и будущим, между революцией и коммунизмом. И если коммунизм, суля золотые горы и представляясь логически неизбежным итогом всечеловеческого существования, властно влечет нас вперед, не позволяя сойти с этого пути, каким бы страшным он ни был, то прошлое подталкивает нас в спину. Ведь мы совершили революцию, как же мы смеем после этого отречься и кощунствовать?! Мы психологически зажаты в этом промежутке. Сам по себе он может нравиться или не нравиться. Но позади и впереди нас высятся святыни слишком великолепные, чтобы у нас хватило духу на них посягнуть. И если представить, что нас победят враги и вернут нас к дореволюционному образу жизни (или приобщат к западной демократии – все равно), то, я уверен, мы начнем с того же, с чего начинали когда-то. Мы начнем с революции.

В работе над этой статьей мне приходилось не раз ловить себя на том, что, пользуясь кое-где недостойным приемом иронии, я стараюсь избегать при этом выражения «советская власть». Я предпочитал заменять его синонимами – «наше государство», «социалистическая система» и другими. Вероятно, это объясняется тем, что с юности мне запали в душу слова одной песни времени Гражданской войны:

Смело мы в бой пойдем
За власть Советов
И как один умрем
В борьбе за это.

Стоит мне произнести «советская власть», как я тут же себе представляю революцию – взятие Зимнего, тарахтенье пулеметных тачанок, осьмушку хлеба, оборону красного Питера – и мне становится противно говорить о ней непочтительно. Рассуждая строго логически, «советская власть» и «социалистическое государство» – это одно и то же. Но эмоционально – это совсем разные вещи. Если против социалистического государства у меня что-то есть (самые пустяки!), то против советской власти я абсолютно ничего не имею. Это смешно? Может быть. Но это и есть романтизм.

Да, все мы романтики в отношении к нашему прошлому. Однако, чем дальше мы уходим от него и приближаемся к коммунизму, тем слабее заметен романтический блеск, сообщенный искусству революцией. Это понятно: романтизм хотя и отвечает нашей природе, но далеко не полностью, а в ряде случаев даже противоречит ей.

Он слишком анархичен и эмоционален, в то время как мы все больше становимся дисциплинированными рационалистами. Он находится во власти бурных чувств и расплывчатых настроений, забывая о логике, о рассудке, о законе. «Безумство храбрых – вот мудрость жизни!» – уверял молодой Горький, и это было уместно, когда делалась революция: безумцы были нужны. Но разве можно назвать пятилетний план «безумством храбрых»? Или руководство партии? Или, наконец, сам коммунизм, необходимо подготовленный логическим ходом истории? Тут каждый пункт продуман, разумно предусмотрен и разделен на соответствующие параграфы, какое же это безумство? Да вы не читали Маркса, товарищ Горький!

Романтизм бессилён выразить нашу ясность, определенность. Ему чужды четкие жесты и размеренно-торжественная речь. Он машет руками, и восторгается, и мечтает о чем-то далеком, тогда как коммунизм почти построен и нужно его лишь увидеть.

В утверждении идеала романтизму не хватает обязательности. Он желаемое выдает за реальное. Это неплохо, но пахнет своеволием, субъективизмом. Желаемое – реально, ибо оно должно. Наша жизнь прекрасна – не только потому, что мы этого хотим, но и потому, что она должна быть прекрасной: у нее нет других выходов.

Все эти аргументы, негласные и бессознательные, привели к тому, что горячий романтический поток мало-помалу иссяк. Река искусства покрылась льдом классицизма. Как искусство более определенное, рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм.

Его холодное дыхание и многопудовую тяжесть мы почувствовали давно, но мало кто решался прямо сказать об этом. «Дух

классики овекает нас уже со всех сторон. Им дышат все, но не то не умеют его различить, не то не знают, как назвать, не то просто боятся сделать это» (*Эфрос А. Вестник у порога. 1922 г.*).

Наиболее смелым был Н. Пунин – тонкий знаток искусства, в свое время связанный с футуристами, а теперь всеми забытый. Еще в 1918 году он заметил «намечающийся классицизм стихов Маяковского». Он заявил, что в «Мистерии-Буфф» – в первом крупном советском произведении – Маяковский «перестал быть романтиком и стал классиком». Он предсказал, что «в дальнейшем, сколько бы ни хотел Маяковский, больше он так, как раньше, безудержно бунтовать не будет»⁸.

Хотя эти прогнозы оказались очень точными (и не только в отношении Маяковского), в советской литературе, все более явственно переходившей на классицистический путь, сам термин «классицизм» не утвердился. Должно быть, он смущал своей простотой и вызывал в памяти нежелательные аналогии, которые, как нам почему-то казалось, унижали наше достоинство. Мы предпочли скромно называться соцреалистами, скрыв под этим псевдонимом свое настоящее имя. Но печать классицизма, яркая или мутная, заметна на подавляющем большинстве наших произведений, независимо от того, плохи они или хороши. Эту печать несет и положительный герой, о котором уже шла речь, и строго иерархическое распределение других ролей, и сюжетная логика, и язык.

Начиная с 30-х годов окончательно берет верх пристрастие к высокому слогу и в моду входит та напыщенная простота стиля, которая свойственна классицизму. Все чаще наше государство именуется «державой», русский мужик – «хлеборобом», винтовка – «мечом». Многие слова стали писаться с большой буквы, аллегорические фигуры, олицетворенные абстракции сошли в литературу, и мы заговорили с медлительной важностью и величественной жестикуляцией.

Да, верить можно, верить нужно,
Что правда есть, – на том стоим;
И что добро небезоружно:
Зло на коленях перед ним.

А. Твардовский

Да, срок настал!.. Напрасно лютой карой
Грозил Москве фашистский властелин. –
Нет, не Москва поникла под ударом, –
Поник Москвой поверженный Берлин.

М. Исаковский

Первые герои советской литературы шли на штурм капиталистических твердынь в драных лаптях и с матерщиной на языке. Они были грубы и непринужденны: «Ванька! Керенок подсунька в лапоть! Босому что ли на митинг ляпать?» (Маяковский). Теперь они приобрели благообразие, изысканность в манерах и костюмах. Если они бывают порой безвкусны, то в этом сказывается национальная и социальная особенность нашего классицизма, рожденного российской демократией. Но ни автор, ни его герои не подозревают об этой безвкусице, они тщатся изо всех сил быть красивыми, культурными, и каждую мелочь подают «как должно», «в наилучшем виде».

«Под белым потолком искрилась нарядная люстра, словно льдинками, прозрачными стеклянными подвесками... Высокие серебристые колонны подпирали ослепительно белый купол, унизанный монистами электрических лампочек».

Что это? Царские палаты? – Обыкновенный клуб в провинциальном городке.

«На сцене у глянцевого крыла рояля стоял в сером костюме Ракитин – голубой струей стекал на его грудь галстук».

Вы думаете, это певец, какой-нибудь модный тенор?

Нет, это партийный работник.

А вот и сам народ. Он не ругается, не дерется, не пьет, как это было свойственно русскому народу раньше, а если и выпьет за свадебным столом, уставленным редкостными кушаньями, то лишь затем, чтобы произнести тост.

«Обведя подобранными глазами гостей, Терентий гулко кашлянул в кулак, провел дрожащей рукой по серебристому ковылю бороды:

– Перво-наперво поздравим молодых и выпьем за то, чтобы жили они счастливо и землю красили!

Гости отозвались дружно, под мелодичный перезвон рюмок:

– И родителей почитали!

– И детей поздоровше рожали!

– И колхозной славы не роняли».

Это выдержки из романа Е. Мальцева «От всего сердца» (1949 г.), похожего на десятки и сотни других произведений. Это образчик классицистической прозы среднего художественного достоинства. Они давно стали общим местом нашей литературы, переходя от автора к автору без существенных изменений.

Всякий стиль имеет свой штамп, но классицизм, по-видимому, более других склонен к штампу, к педантичному соблюдению определенных норм и канонов и консервативности формы. Это один из самых устойчивых стилей. Новшества он приносит и

принимает главным образом в момент своего возникновения, а в дальнейшем стремится верно следовать установленным образцам, чуждаясь формальных исканий, экспериментаторства, оригинальности. Вот почему он отверг дары многих приближавшихся к нему, но достаточно своеобразных поэтов (В. Хлебников, О. Мандельштам, Н. Заболоцкий), и даже Маяковский, названный Сталиным «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», остался в нем до жути одинокой фигурой.

Маяковский слишком революционен, чтобы стать традиционным. До сих пор он принят не столько поэтически, сколько политически. Несмотря на славословия в честь Маяковского, его ритмы, образы, язык большинству поэтов кажутся чересчур смелыми. А желающие идти за ним лишь переписывают отдельные буквы из его книг, бессильные уловить главное – дерзость, изобретательность, страсть. Они подражают его стихам, а не следуют его примеру.

Потому ли, что Маяковский был первым, начинающим классицистом и притом не имел предшественников и строил на голом месте, потому ли, что он уловил голоса не только российской, но мировой современности и, будучи романтиком, писал как экспрессионист, а в классицизме сближался с конструктивизмом, потому ли, наконец, что он был гением – его поэзия насквозь пронизана духом новизны. Этот дух покинул нашу литературу вместе с его смертью.

Известно, что гении не рождаются каждый день, что состояние искусства редко удовлетворяет современников. Тем не менее вслед за другими современниками приходится с грустью признать прогрессирующую бедность нашей литературы за последние два-три десятилетия. По мере своего развития и творческого возмужания все хуже писали К. Федин, А. Фадеев, И. Эренбург, Вс. Иванов и еще многие. Двадцатые годы, о которых Маяковский сказал: «Только вот поэтов, к сожалению, нету», – теперь представляются годами поэтического расцвета. Начиная со времени массового приобщения писателей к социалистическому реализму (начало 30-х годов) литература пошла на убыль. Небольшие просветы в виде Отечественной войны ее не спасли.

В этом противоречии между победившим соцреализмом и низким качеством литературной продукции многие винят соцреализм, утверждая, что в его пределах невозможно большое искусство и что он губителен для всякого искусства вообще. Маяковский – первое тому опровержение. При всей оригинальности своего дарования он оставался правоверным советским писателем, может быть, самым правоверным, и это не мешало ему писать хо-

рошие вещи. Он был исключением из общих правил, но главным образом потому, что придерживался их более строго, чем другие, и осуществлял на практике требования соцреализма наиболее радикально, наиболее последовательно. В противоречии между соцреализмом и качеством литературы следует винить литературу, то есть писателей, которые приняли его правила, но не обладали достаточной художественной последовательностью, чтобы воплотить их в бессмертные образы. Маяковский такой последовательностью обладал.

Искусство не боится ни диктатуры, ни строгости, ни репрессий, ни даже консерватизма и штампа. Когда это требуется, искусство бывает узкорелигиозным, тупогосударственным, безындивидуальным и тем не менее великим. Мы восхищаемся штампами древнего Египта, русской иконописи, фольклора. Искусство достаточно текуче, чтобы улечься в любое прокрустово ложе, которое ему предлагает история. Оно не терпит одного – эклектики.

Наша беда в том, что мы недостаточно убежденные соцреалисты и, подчинившись его жестоким законам, боимся идти до конца по проложенному нами самими пути. Вероятно, будь мы менее образованными людьми, нам бы легче удалось достичь необходимой для художника цельности. А мы учились в школе, читали разные книги и слишком хорошо усвоили, что существовали до нас замечательные писатели – Бальзак, Мопассан, Лев Толстой. И был еще такой – как его? Че-че-че-Чехов. Это нас погубило. Нам тут же захотелось стать знаменитыми и писать как Чехов. От этого противоестественного сожительства родились уроды.

Нельзя, не впадая в пародию, создать положительного героя (в полном соцреалистическом качестве) и наделить его при этом человеческой психологией. Ни психологии настоящей не получится, ни героя. Маяковский это знал и, ненавидя психологическую мелочность и дробность, писал утрированными пропорциями и преувеличенными размерами, писал крупно, плакатно, гомерически. Он уходил от бытописания, от сельской природы, он рвал с «великими традициями великой русской литературы», и хотя любил и Пушкина, и Чехова, он не пытался им следовать.

Все это помогло Маяковскому встать вровень с эпохой и выразить ее дух полно и чисто – без чужеродных примесей. Творчество же многих других писателей переживает кризис именно в силу того, что они вопреки классицистической природе нашего искусства все еще считают его реализмом, ориентируясь при этом на литературные образцы XIX века, наиболее далекие от нас и наиболее нам враждебные. Вместо того чтобы идти путем условных

форм, чистого вымысла, фантазии, которыми всегда шли великие религиозные культуры, они стремятся к компромиссу, лгут, изворачиваются, пытаются соединить несоединимое: положительный герой, закономерно тяготеющий к схеме, к аллегории – и психологическая разработка характера; высокий слог, декламация – и прозаическое бытописание; возвышенный идеал – и жизненное правдоподобие. Это приводит к самой безобразной мешанине. Персонажи мучаются почти по Достоевскому, грустят почти по Чехову, строят семейное счастье почти по Льву Толстому и в то же время, спохватившись, гаркают зычными голосами прописные истины, вычитанные из советских газет: «Да здравствует мир во всем мире!», «Долой поджигателей войны!». Это не классицизм и не реализм. Это полуклассицистическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма.

По-видимому, в самом названии «социалистический реализм» содержится непреодолимое противоречие. Социалистическое, то есть целенаправленное, религиозное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми «реализмом». А совершенно правдоподобная картина жизни (с подробностями быта, психологии, пейзажа, портрета) не поддается описанию на языке телеологических умпостроений. Для социалистического реализма, если он действительно хочет подняться до уровня больших мировых культур и создать свою «Коммуниаду», есть только один выход – покончить с «реализмом», отказаться от жалких и все равно бесплодных попыток создать социалистическую «Анну Каренину» и социалистический «Вишневый сад». Когда он потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи.

К сожалению, этот выход маловероятен... События последних лет влекут наше искусство по пути полумер и полуправд. Смерть Сталина нанесла непоправимый урон нашей религиозно-эстетической системе, и возрожденным ныне культом Ленина трудно его восполнить. Ленин слишком человекоподобен, слишком реалистичен по самой своей природе, маленького роста, штатский. Сталин же был специально создан для гиперболы, его поджидавшей. Загадочный, всевидящий, всемогущий, он был живым монументом нашей эпохи, и ему не доставало только одного свойства, чтобы стать богом, – бессмертия.

Ах, если бы мы были умнее и окружили его смерть чудесами! Сообщили ли бы по радио, что он не умер, а вознесся на небо и смотрит на нас оттуда, помалкивая в мистические усы. От его негнеленных мощей исцелялись бы паралитики и бесноватые. И дети,

ложась спать, молились бы в окошко на сияющие звезды Небесного Кремля...

Но мы не вняли голосу совести и вместо благочестивой молитвы занялись развенчиванием «культы личности», нами ранее созданного. Мы сами взорвали фундамент того классицистического шедевра, который мог бы (ждать оставалось так немного!) войти наравне с пирамидой Хеопса и Аполлоном Бельведерским в сокровищницу мирового искусства.

Любая телеологическая система сильна своим постоянством, стройностью, порядком. Стоит один раз допустить, что бог нечаянно согрешил с Евой и, приревновав ее к Адаму, отправил несчастных супругов на исправительно-земные работы, как вся концепция мироздания пойдет прахом и возобновить веру в прежнем виде будет невозможно.

После смерти Сталина мы вступили в полосу разрушений и переоценок. Они медленны, непоследовательны, бесперспективны, а инерция прошлого и будущего достаточно велика. Сегодняшние дети вряд ли сумеют создать нового бога, способного вдохновить человечество на следующий исторический цикл. Может быть, для этого потребуются дополнительные костры инквизиции, дальнейшие «культы личности», новые земные работы, и лишь через много столетий взойдет над миром Цель, имени которой сейчас никто не знает.

А пока что наше искусство топчется на одном месте – между недостаточным реализмом и недостаточным классицизмом. После понесенной утраты оно бессильно взлететь к идеалу и с прежней искренней высокопарностью славословить нашу счастливую жизнь, выдавая должное за реальное. В славословящих произведениях все более откровенно звучат подлость и ханжество, а успехом теперь пользуются писатели, способные по возможности правдоподобно представить наши достижения и по возможности мягко, деликатно, неправдоподобно – наши недостатки. Тот, кто сбивается в сторону излишнего правдоподобия, «реализма», терпит фиаско, как это случилось с нашумевшим романом Дудинцева «Не хлебом единым», который был публично предан анафеме за очернение нашей светлой социалистической действительности.

Но неужели мечты о старом, добром, честном «реализме» – единственная тайная ересь, на которую только и способна русская литература? Неужели все уроки, преподанные нам, пропали даром и мы в лучшем случае желаем лишь одного – вернуться к натуральной школе и критическому направлению? Будем надеяться, что это не совсем так и что наша потребность в правде не помешает работе мысли и воображения.

В данном случае я возлагаю надежды на искусство фантасмагорическое, с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописания. Оно наиболее полно отвечает духу современности. Пусть утрированные образы Гофмана, Достоевского, Гойи, Шагала, и самого социалистического реалиста Маяковского, и многих других реалистов и нереалистов научат нас, как быть правдивыми с помощью нелепой фантазии.

Утрачивая веру, мы не утратили восторга перед происходящими на наших глазах метаморфозами бога, перед чудовищной перистальтикой его кишок – мозговых извилин. Мы не знаем, куда идти, но поняв, что делать нечего, начинаем думать, строить догадки, предполагать. Может быть, мы придумаем что-нибудь удивительное. Но это уже не будет социалистическим реализмом.

1957 г.

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 716.

² История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков): Краткий курс / Под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). Одобрен ЦК ВКП(б). 1938. С. 111.

Краткий курс долгое время, пока был жив его великий создатель, являлся настольной книгой каждого советского человека. Все грамотное население страны было призвано неустанно изучать эту книгу, в особенности ее четвертую главу, содержащую квинтэссенцию марксистского вероучения и написанную лично Сталиным. Чтобы наглядно представить, какой универсальный смысл в нее вкладывался, приведу один эпизод из романа В. Ильенкова «Большая дорога»: «...Дегтярев-отец принес небольшую книгу и сказал: “Здесь все сказано, в четвертой главе”. Викентий Иванович взял книгу, подумав: “Нет на земле таких книг, в которых было бы сказано все, что нужно человеку...”». Вскоре Викентий Иванович (тип интеллигента-скептика) убеждается в своей неправоте и присоединяется к мнению Дегтярева, выражающему взгляд всех передовых людей: «В этой книге сказано все, что нужно человеку».

³ *Сталин И.* Марксизм и вопросы языкознания.

⁴ *Жданов А.А.* Выступление на дискуссии по книге Г.Ф. Александрова «История западноевропейской философии». 1947. 24 июня.

⁵ Постановление ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» от 14 августа 1946 г.

⁶ *Хрущев Н.* За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Коммунист. 1957. № 12.

⁷ Там же.

⁸ Искусство Коммуны. 1918. № 2. 15 дек.

Литературный процесс в России

Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост:

И до самой кости ранено
Все ущелье криком сокола –
вот что мне надо.

Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда.

Осип Мандельштам.
Четвертая проза

«Писатель – пописывает, читатель – почитывает...». Эта традиция, сложившаяся в относительно мирном и удобном для литературного творчества XIX веке, в нашу эпоху была прервана. Русский писатель, не желающий писать по указке государства, перешел на чреватое опасностью и фантастикой положение подпольного автора, то есть, с точки зрения того же государства, вступил на путь преступления, за которое предусмотрены строгие меры пресечения и наказания. Литература стала делом запретным, рискованным и, соответственно, еще более завлекательным.

Представьте ситуацию, в свое время обрисованную Анатолием Кузнецовым, на которую с возму-

щением ссылалась «Литературная газета», рассказавшая со слов Кузнецова, чем он занимался на досуге в уединении, пока не покинул Россию. Оказалось, *писатель*, начертав кое-какие таинственные манускрипты, запаивал их в стеклянные ампулы и, выбрав ночь потемнее, закапывал в землю в своем саду. Что называется, хоронил концы, зарывал клад, нажитый недобрым путем, как поступали воры и разбойники всех времен и народов. Какой же он *после этого* писатель?! – негодовала «Литературная газета», не догадываясь в своей простоте, что вся эта сцена, словно списанная со страниц «Острова сокровищ», – *прекрасна*, что, не говоря уже о детях, о подрастающем поколении, следующих всегда романтическому примеру, подобный эпизод *отраден* писательскому сердцу, ибо затрагивает какие-то сокровенные струны писательства как такового. Сами же называете: «художники слова». Ведь не в президиуме же сидеть, не за рабочими же бегать, высунув язык, по строительству Братской ГЭС, завязывая с ними, с героями и читателями, какие-то удивительно бестактные, панибратские отношения. Ведь не купцы же мы, в самом деле, не приказчики и не вожди, и даже звание *профессор* или *академик* отдает для нас излишним оптимизмом. Это же наше первое, разлюбозное, это наше писательское дело такое – закапывать ампулы в землю, а в ампулах – рукописи, а в рукописях... эге-ге! – так вам сразу поди и скажи, *что* в рукописях!..

Чтобы Анатолий Кузнецов собственным умом додумался до запечатывания стеклянных банок из-под компота, потребовалось длительное развитие общества, искусства и литературы в направлении безысходности (откуда, между нами говоря, в конце концов и находится вдруг наилучший выход). Потребовалось писателя довести до кондиции преступника, правонарушителя, а для этого – предварительно кое-кого затравить до самоубийства, других изъять, третьих запятать, понадобилось сгноить и кастрировать тысячи писателей, чем и занимались в течение десятилетий основатели и буревестники советской литературы, которые теперь обижаются, что вот, дескать, Анатолий Кузнецов, словно какой-нибудь вор, закапывает по ночам на даче свои драгоценные склянки...

Итак, литературный процесс на каком-то этапе принял характер обоюдоострой игры, авантюры, которая сама по себе могла бы составить фабулу увлекательного романа. Авторы превратились в героев еще не созданных, быть может, произведений, почувствовали на губах вкус интриги, которая может плохо кончиться («Ешь пирог с грибами – держи язык за зубами!» – предостерегал писателей Н.С. Хрущев со свойственной ему прямоотой), но

которая зато придает некий высший смысл скудной писательской жизни, веселье, интерес, «бессмертья, может быть, залог». Все это сообщило русской литературе толчок или стимул к развитию, и сейчас она, как никогда за время ее раскулачивания, полна сил и надежд на будущее. Сейчас во всем мире самый острый, самый сочный сюжет – русский писатель со своей загадочной судьбой. То ли его посадят, то ли повесят, то ли выпустят, то ли выдворят. Писатель нынче ходит по острию ножа, но, в отличие от старых времен, когда резали всех подряд, испытывает удовольствие и моральное удовлетворение от этой странной забавы. Писатель нынче в цене. И попытки его урезонить, застрашать или ссучить, сгноить и ликвидировать все повышают и повышают его литературный уровень.

По счастью, наши начальники в России, даже окончив два факультета и при знании трех языков, по какой-то врожденной привычке остаются глубоко и безнадежно необразованными людьми. Им все время кажется, что они сумеют наладить художественный процесс и ввести его в законное русло, применив те или иные меры воздействия. Им кажется, что стоит сказать писателю: «Посадим!», как он сейчас же напишет гениальную поэму в честь победившего коммунизма. Они, повторяю, к нашему счастью, не знают истории. Они упускают из виду Оскара Уайльда, которого засадили в тюрьму совсем не за писательство, а тем не менее до сих пор весь мир плачет над его писательской травмой и над «Рэдингской тюрьмой». Они забывают о Данте, которого изгнали из родного города вовсе не за то, что он был хорошим поэтом, а в итоге появились синонимы: «Данте» – «изгнанник» – «писатель»... И Пушкина убили тоже не за то... А если – за то, то представляете, какой оборот в истории, в сюжете, обретают приключения писателя, пусть его в конце концов и прикончат!..

Сейчас настало время жалеть не писателей, но их гонителей и насильников. Ведь это им обязана русская словесность своим успехом. Писателю – ему что? – ему море по колению, он сидит себе спокойно в тюрьме, в сумасшедшем доме и радуется: сюжет! Он, и загибаясь, потирает руки: дело сделано!..

Новый подъем русской литературы лучше всего прослеживается на таможне. Что ищут больше всего? – Рукописи. Не золото, не бриллианты и даже не советского завода план, а – рукописи! А что лучше и больше всего ищут при въезде в Россию? – Книги. На русском языке книги. Значит, русская литература, едущая взад и вперед, что-то стоит. Значит, нужно поставить плотину, запруду, Братскую ГЭС, чтобы книги и рукописи – не проникали. Но они все равно просачиваются...

Когда у одной моей знакомой, ехавшей отсюда – туда, обнаружили в чемодане экземпляр романа «Доктор Живаго», ее немедленно посадили в гинекологическое кресло и подвергли медицинскому осмотру – не провозит ли она еще какой-нибудь тайный роман?

Это – хорошо. Это – на пользу. Это значит – книга в цене, и ее ищут, за нею охотятся, и она, убегая, и прячась, и закапываясь в землю, набирает силу и вес. Не доллары, а рукописи котируются нынче на рынке.

Теперь посмотрим – о чем пишут больше всего в этих рукописях? Вряд ли мы ошибемся, если скажем: о тюрьмах и о лагерях. Не над колхозной, промышленной, не над любезной и не над молодежной даже тематикой болеет сейчас больше всего душой русский писатель, а на тему – как сажают, куда ссылают, каким образом (интересно же!..) стреляют в затылок. Лагерная тема сейчас – ведущая и центральная. За короткий срок мы тайком, тихой сапой сумели создать еще не виданную, небывалую в истории серию романов, повестей, поэм, мемуаров на каторжную мелодию. Куда там «Записки из Мертвого дома»! Сейчас вся Россия воет Мертвым домом в литературную трубу.

Когда Запад (где все эти книги в конце концов издаются с научными комментариями) прислушивается к этому волчьему вою, он, естественно, приходит в экстаз и в изумление: молчали-молчали, терпели-терпели и даже, случалось, славили, а теперь, *теперь* (!) когда *никого почти* и не сажают, вы поете отходную и мешаете нам торговать?! Сколько вас – на весь многомиллионный народ – диссидентов? – раз, два и обчелся. И сколько можно писать про одно и то же?

Торгуйте, милые, и дай вам Бог не видеть никогда того Лиха Одноглазого, той Чуди-Юди из русской сказки. Но кроме старых ран, я уверен, тут действует литературный закон, повинуюсь которому русские авторы влюблялись в свою неволю. От нее нас теперь пряником не оттянешь. Нас теперь хлебом не корми, как дай рассказать про то, как стреляют в затылок. Что поделаешь: закон сюжета – расстрел...

А вы как думали? Что можно танками давить, и потом какой-нибудь выходец или отказчик не использует ваши танки в художественной прозе? Что голоса мертвых не заговорят наконец устами полуживых? Вы убили Бабеля, убили Цветаеву, убили Мандельштама и надеетесь, что в русской литературе *это* пройдет бесследно? Не надейтесь. Читайте-ка лучше историю. В каком-то дурацком семнадцатом веке законопатили в яме какого-то никому не нужного протопопа Аввакума. А нам

от его писаний в земляной тюрьме до сих пор икается – чуть вспомним...

Однажды один начальник – дело было в лагере – вызвал к себе на воспитательную накачку одного беспризорника, из полу-блатных, кое в чем натаскавшегося за время мыканья по зонам и пересылкам, и начал его вразумлять. Пятьдесят лет, говорит, наши враги рассчитывают, что мы сгинем, а мы все растем и крепнем. Так что лучше не суйся, говорит, в это бесполезное дело и принеси все положенные покаяния властям.

– А Римская империя, – отвечал молодой злоумышленник, – еще дольше стояла, а все ж таки под конец развалилась.

– Какая Римская империя?.. Так ведь это ж, это ж – *история!*.. (Вздых облегчения.) Я тебе про действительность толкую, а ты – из истории?..

То есть, на взгляд начальника, ни наша героическая современность, ни он сам со своею крепостью – к истории не имеют ни малейшего отношения. Такова благодетельная для нас необразованность или полупросвещенность верхов. История – не по их ведомству. Так что ссылки на Аввакума, на Данте – не беспокойтесь – никому не помогут, ничему не научат: история.

Другой начальник – уже на воле – в подобной же задушевной беседе, за неимением других аргументов, не выдержал и тихо сказал:

– Танками вас надо давить! Танками!

То есть опять забыл, бедолага, что из-под танков, как с конвейера, снова попрут в неисчислимом количестве рукописи и книги. Так-то трудно приходится с русской литературой начальникам. Исключают они кого-нибудь из Союза писателей и радостно говорят: «Да какой же он писатель – он просто уголовник!». А у исключенного писателя от той оценки душа играет: наконец-то сподобился!..

Но довольно лирики, и перейдем к теоретической части. Цитата из Мандельштама, поставленная в виде эпитафии к настоящей статье, гласит, что всякое – даже без отношения к власти – писательство запрещено, предосудительно, и в той незаконности, собственно, и заключается весь восторг и весь вопрос писательства. На какое большое произведение ни посмотри – либо взрыв, либо вывих. («В сумасшедшие дома всех вас, писателей, надо помещать!» – сказал мне откровенно сосед-наседка – в камере на Лубянке и в каком-то высоком, метафизическом смысле был прав). Возьмем ли мы «Евгения Онегина» или выберем для солидности «Воскресение» Льва Толстого, мы заметим, что все они построенны на побеге, на нарушении границы. Что сама душа писателя

просит – к побегу. Что самый вкус, и смысл, и идеал писательства состоит вовсе не в том, чтобы «правду сказать» (пойди, если хочешь, и говори – в трамвае), но в том, чтобы эту так называемую правду положить поперек всеобщей, узаконенной и признанной публично за истину «лжи» и, следовательно, взять на себя роль и должность «уголовника», «преступника», «отщепенца», «выродка» или (какое новое подходящее слово ввели!) «идеологического диверсанта». Всякий сколько-нибудь значительный, уважающий себя писатель – диверсант (ах! нет динамита!), и, озирая горизонт и раздумывая, о чем бы таком ему написать, он избирает чаще всего запретную тему, будь то лагерь, тюрьма, евреи, КГБ (что бы еще такое найти запретное?), секс. Потому-то я и твержу, что свобода слова как раз писателям-то и не идет на благо, что от свободы писатель, случается, хиреет и вянет, как цветочек под слишком ярким солнцем. А приятнее для писателя – тьма, лагерь, кнут, узда и запрет (с одновременной возможностью – из тех, кто смелый, – ту узду разорвать и закон объехать). Писатель всем своим писательским нутром жаждет не свободы, он жаждет *освобождения*, как кто-то сказал из понимающих в этой механике. Сам акт писательства есть освобождение (дайте – цепи!). Важно открыть клапан, а для этого клапан предварительно должен быть достаточно заперт. И значит, чем туже стягивают петлю на шее писателя (до известных пределов, конечно), тем ему легче и веселее в итоге поется...

Язык литературы, если к нему присмотреться внимательнее, – это язык непристойностей. В широком смысле язык литературный – это матерный язык. Хотя бы на нем говорилось: «Как хороши, как свежи были розы!..». Вы думаете, это – розы? Да нет, это – ругань, которой писатель (в данном случае Тургенев) бомбардирует стены тюрьмы. Так, как пишет писатель, разговаривать в семейном, в человеческом кругу не пристало. Литературный язык – это выход из языка. Литературный язык – это язык откровенностей, от которых становится стыдно и страшно, язык прямых объяснений с действительностью по окончательному счету, когда ей (действительности) говоришь: «Пойдем со мной! Не то зарежу!». И тут же ей объясняешь с чувством: «Как хороши, как свежи были розы!» (то есть: «Пойдем со мной, не то зарежу!»). Действительность, естественно, не верит писателю и отвечает: видали мы таких! Но *таких* она еще не видала. И если она все-таки не идет (а чаще всего она не идет за писателем, за проходимцем) и остается с более достойными, деловыми людьми, с генералами, с инженерами, он, писатель, подносит ей с укоризною очередную свою непристойность: «Как хороши, – говорит, – как свежи были розы!..».

Это я выбрал самый приличный пример, а если перейдем на Пушкина, на Лермонтова – так ведь уши заткнете.

Писатель – это попытка завести с людьми разговор о самом главном, о самом опасном. Писатель – это скоропись Морзе, с которой кидаются тонущие на подводной лодке. Тонуть всю жизнь и всю жизнь объясняться стенаниями и ругательствами – удел писателя. Все эти романы, которые называются «По ком звонит колокол» или «Каждый умирает в одиночку», звонят не по кому-нибудь другому, как только по автору, по писателю. Спите спокойно.

Писатель – крайняя, кровавая апелляция человека к человеку. Как, в какой манере в этих случаях говорят – не так уж важно. Говорят – и это ясно с самого начала, едва вы беретесь за перо, если вы писатель, – только одно недозволенное. В противном случае: зачем писать? – перейдите на вежливый, на общеупотребительный язык в вагоне.

Писатель – это последний, заведомо обреченный на промах, опыт бомбардировки, это способность взывать непрестанно к истине и справедливости безо всякой надежды до них когда-нибудь достучаться. И если какой-нибудь прекрасный автор вам скажет завтра: «Я пробился! Увидел! Идемте за мной!» – вы можете не верить ему, он сумел нарушить запрет и произносит в последний раз – неведомое, освобожденное слово...

На самом же деле, наверное, до истины, кроме святых, никому не дано дозваться, и в тех прекрасных словах, что произносит писатель, он просто умирает. Неужто вы не слышите, как писатель агонизирует в своих словах?..

Я удивляюсь, как общество еще терпит, признает и даже превозносит писателя. Писатель – это живой мертвец. Это тень человека. Это человек, поставивший на себе крест. Какое мастерство или форма! Форма – гроба? Поэтому мне непонятен Чехов, который советовал всех начинающих писателей сечь, приговаривая: «Не пиши! Не пиши!». Это все равно, что бить людей и животных с призывом: «Не умирай!».

А писателя именитого, прожженного не сечь, его гнать надо в шею из порядочного общества. А его чествуют, поздравляют с окончанием очередного романа. Деньги платят. Честное слово, когда я беру деньги, а я их беру регулярно за свои литературные произведения, я всякий раз удивляюсь, а затем уношу их поспешно, придерживая карман, немного сгорбясь, как вор уносит с места кражи столовое серебро...

Не пора ли, однако, вернуться в Россию, на более конкретную и современную почву запретной литературы, за которую ничего

не платят, но зато хорошо карают. Мы сидели в лагере и смеялись, читая время от времени доходящую до нас «Литературную газету», периодически извещавшую нас, что вот еще один писатель сбежал или переправил незаконным способом за границу свою вредоносную рукопись или империалисты воспользовались и напечатали без спроса похищенную повесть. Аркадий Белинков, Войнович, Серебрякова, Твардовский, Светлана Аллилуева, Кузнецов и так далее, пока весь список лиц, трудившихся над созданием русской нецензурированной книги, не увенчался Н.С. Хрущевым (который еще недавно плевал в полотно Фалька), тоже на старости лет пустившимся в разгул и напечатавшим сказочным образом свои мемуары на Западе. Казалось, еще немного, и все официальные таланты, включая Федина, С. Михалкова и нынешних членов правительства, примут – тайно друг от друга – персональное участие в параллельном литературном процессе, который уже никакими угрозами не остановишь...

Дурной пример заразителен. К тому же условия несвободы, не столь тотальной, как при Сталине, но все же несвободы достаточно тяжелой, чтобы дело клеилось и душа резвилась и рвалась бы писать, – способствовали событиям. За небольшой срок, пока мы в лагере сидели (и сам я вблизи тех процессов не наблюдал), у нас появилась если еще не первая по литературному уровню, то во всяком случае интереснейшая в мире словесность – *вторая* по отношению к выходящей печатной продукции. Печатная, приличная, цензурированная, оплаченная дачами и поездками за рубеж, на встречи с писателями Азии и Африки, как всегда оригинальностью не блистала, переходя на стиль какого-то убийственного, автоматического письма. Вторая скромно и просто называлась: «Самиздат». Мы дожили, мы сподобились дожить, Господи, до второй литературы!..

Трудно придумать более точное и более безобидное имя, чем Самиздат, говорящее только о том, что вот человек взял и написал все, что ему хотелось, по собственному разумению, и сам же себя выпускает, не заботясь о последствиях, передав горсточку листочков, отбитых на пишущей машинке, приятелю, а приятель двум таким же отшельникам прибежал похвастать, а там, смотришь, и мы уже присутствуем снова в проекте чего-то большого, фантастического, ни с чем не сравнимого в зачатке российской словесности, что уже однажды, в XIX веке, осчастливила человечество, а ныне снова тянется к старым тяжбам.

В Самиздате, помимо новых, неизвестных (даже органам Госбезопасности) авторов, первое время, на рассвете, ходили в списках Цветаева, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, и этого было

достаточно, чтобы новое издательство зарекомендовало себя наилучшим образом. (В идеале же в принципе не бывает и не может быть ничего слаще для писательского слуха, нежели Самиздат!..). Мы ничего не поймем в истории новейшей, «самиздатской» (в широком смысле) словесности, если забудем, что у ее колыбели стояли тени величайших поэтов XX столетия. Если, уповая на будущее писателей, мы не поклонимся в первую очередь этим четверем, из которых, считая по пальцам, одна – покончила с собой, другой – сдох в лагере, а самыми благополучными, дожившими до преклонного возраста, оказались – Ахматова и Пастернак. Тот самый Пастернак, который на склоне дней, когда под бой сковородок его собирались выгнать из России, носил в кармане пузырек с ядом, чтобы в случае чего пополнить длинный список советских писателей-самоубийц. И та самая Ахматова (тоже – повезло!), написавшая о гражданской казни, какой ее подвергли в достопамятном 46-м году:

Вы меня, как раненого зверя,
На кровавый подымете крюк,
Чтоб, ликуя, дивясь и не веря,
Иноземцы ходили вокруг...¹

Каковы деепричастия!..

«Реквием» Анны Ахматовой и по сию пору гуляет по России не иначе, как в списках (ничего себе – альбомные стихи). Пастернак же незадолго до смерти, узнав о выходе рукописного, сшитого сплошь из юношеских стихов нелегального журнальчика «Синтаксис» (на четвертом номере издатель – Алик Гинзбург – был арестован), горько сетовал, что не может пройти в тех студенческих тетрадках по разряду начинающих авторов... Вот – заря «Самиздата», вот она, ниточка жизни, соединившая будущее русской литературы с ее героическим прошлым!..

В начале XX века у нас была самая прекрасная в мире поэзия. Я уверен, тогда не было ни у кого *такой* поэзии. Но проза, как известно, развивается позже, и ее прихватил мороз. До расцвета русской прозы в нашем столетии дело не дошло. Однако сознание, что где-то в самом начале было даровано России счастье жить в высокую поэтическую эпоху, что эти стихи каким-то чудом дошли до нас и сделались теперь нашими современниками, это сознание обязывало и обязывает русскую литературу, выбиваясь из сил, доказать, что она тоже может быть великой. Поэзия начала века обязывает хотя бы к концу создать недостающую прозу. И если таковая появится (а она начинает появляться), наша вечная благодарность – поэтам, сумевшим уже вначале сооб-

щить российской словесности такой размах и заряд, что она смогла перепрыгнуть через пропасть шириною в тридцать, в сорок лет, когда в России практически не было словесности и, что самое главное, не было уверенности, что таковая когда-нибудь будет.

То время, которое мы условно покрываем жгучим именем «сталинщины», в исторической проекции литературного процесса в России тоже внесло сюда, быть может, свою законную лепту. Быть может, слишком долгое молчание и отчаяние заставили заговорить так страстно и горячо уже в условиях современной, относительно терпимой (и даже, как я сказал, чем-то выгодной писателям) несвободы, то есть едва авторам удалось раскрыть рот. Если мы сейчас так громко, на весь мир, кричим о страшном и постыдном, что творилось с Россией, так это потому, между прочим, что мы на себе испытали «холод и мрак грядущих дней», которые всем нам предрекал Александр Блок.

О конечно, и в ту пору кто-то из самых достойных, пока не добились, работал. Но Россия тогда не знала, что в ней все еще существуют писатели, пишущие на самые важные, на запретные темы и на запретном же языке. Только потом, только сейчас донесся до нас голос Мандельштама из глухоты воронежской ссылки. Только через тридцать лет каким-то подводным призраком, утопленником той эпохи выплыл роман Булгакова «Мастер и Маргарита». Вот как, оказалось, полезно прятать вовремя рукописи, которые «не горят» только оттого, что их глубоко хоронят – под землю, под воду.

Я позволю себе несколько задержаться на этом романе, взяв его лишь в одном и, возможно, не самом серьезном разрезе – собственно писательского, автобиографического, с судьбой самого Булгакова соотнесенного содержания. Ночь, в которую писался роман, была так беспросветна, что только сам дьявол внушал тень доверия. Эту роль дьявола, темного гения, роль Воланда, по каким-то непонятым таинственным причинам снисходительного к писателю, к Мастеру, в жизни самого Булгакова сыграл – Сталин. Сталин знал о Булгакове и, загнав его в угол, почему-то не велел трогать. То есть он не давал ему никакой поблажки, позволив, однако, поставить крамольную пьесу Булгакова во МХАТе, в единственном театре страны (у Сталина вообще была слабость к единственному числу), куда, на «Дни Турбиных», сам ходил негласно и регулярно (я чуть было не сказал – по ночам). У Сталина даже наметился, хотя и очень тонкий, как нитка телефонного провода, личный контакт с Булгаковым. Между тем автора «Мастера и Маргариты» тогда, по всем раскладкам, следовало расстрелять, и очень может быть, что если бы Сталин подозревал о

существовании романа, Булгакова бы и убили, а рукопись сожгли и развеяли пепел по ветру. Но пока что хватали и стреляли других художников, в том числе и самых пролетарских, самых назойливых в своей преданности партии, вроде Авербаха, и в «Мастере и Маргарите» представлены весь содом и бедлам тогдашней литературы, которая давно уже ходила облавой на Булгакова, всенародно заклеив его недостреленным белогвардейцем, а теперь вдруг гибла сама хуже белой гвардии. Булгаков же уцелел по неизвестной иронии рока и, загнанный в угол, описывал в романе свою странную дружбу с Воландом, который, развязав и подстроив все колдовство, оказывался много добрее казнимого им человечества. Люди стали бесами, а главный бес – меценатом. Единственно, кому помог Воланд, будучи мастером зла, были Мастер со своей Маргаритой (она-то и спасла, и сохранила потом рукопись романа), потому что Воланд знал, *кто* есть *кто*. Эта мистика их отношений, писателя и вождя (по воровской поговорке «Я большой – ты большой»), получила отражение даже в графической близости имен, где Воланд (через W) несет на себе перевернутый герб Мастера и Маргариты – М.

...Он верит в знание друг о друге
Предельно крайних двух начал, –

писал тогда же Пастернак на сходную мистическую тему отношений Поэта с Вождем (и конкретно Пастернака и Сталина).

Да, Сталин умел внушать не только ужас и любовь к себе, но и веру в свои магические силы. В частности, среди теософов, подвергавшихся преследованию и не слишком уж обожавших режим, ходила тем не менее притча, что Сталин знает нечто такое, о чем никто не догадывается, и является инкарнацией Великого Учителя Индии – Ману. Однако булгаковское увлечение Воландом в историческом плане куда больше оправдано, ибо в его лице Сталин выступает как удивительный и уникальный в своей профессии фокусник (отсюда его симпатия в романе к профессионалу–мастеру–писателю–Булгакову), отдавший себя всецело искусству запутывания и одурачивания людей, напусканию всевозможных миражей и навождений. В Сталине, с его расстрелами и показательными процессами, с его коварством и колдовством, с его умением стоять над всеми в своем сумеречном одиночестве злого, всезнающего и всемогущего духа, Булгаков, должно быть, почуял артистическую жилку и раздул ее в своих грезах о Воланде.

Разумеется, ни Воланд, ни роман Булгакова в целом не сводятся к сталинскому аспекту, как не сводится эта книга к собст-

венной биографии автора. Но через нее мы лучше поймем специфику художественного развития в нашем отечестве, в какую-то минуту *полностью* замещенного игрою одного Чародея, который самой истории сумел на длительный срок придать силу и видимость сказочной фантастики. Искусство улетучилось, сгнуло, чтобы жизнь на время (если посмотреть на нее сторонним, притерпевшимся к злодеяниям оком) получила эстетический привкус кошмарного и кровавого фарса, разыгранного по правилам сцены и изящной словесности. Взять хотя бы детективное понимание истории, которое вождь сумел привить миллионам, или его любовь к реализации метафор. Метафорические обороты типа «лакеи империализма», «предатели рабочего класса», «наймиты капитала», «левый загиб», «правый уклон» и т. д., которые имели широкое хождение до всякого Сталина, но главным образом употреблялись ради партийной перебранки и получали даже *научное* обоснование, не предполагавшее вначале, что «лакей» непременно стоит с подносом у буржуазного столика, а «наймит» грязными пальцами муслит долларовые бумажки, — эти метафоры, повторяю, Сталин реализовал до полного, образного воплощения в жизнь. Пафос 37-го года не только в широте охватившей страну вакханалии и не в том, что дошел черед до истребления «своих», самых рачительных партийцев, но также в необычайно ярком, как в романе, оживании метафор, когда по всей стране вдруг заползали какие-то невидимые (и потому особенно опасные) гады, змеи, скорпионы под страшными кличками «троцкист» или «вредитель». Вероятно, Сталин хотел внушить народу чувство гадливости к уничтожаемым повсюду политическим конкурентам и просто к подозрительным лицам. Чтобы не больно было убивать вчерашних отцов и братьев. Но вышло так, что Россия наполнилась «врагами» буквальными, пускай и невидимыми, которые действовали, как бесы, и стирали грань между действительностью и вымыслом. Сталин включил (возможно, не подозревая о том) магические силы, заключенные в языке, и русское общество, падкое всегда на образное восприятие слова, на чудесное преобразование жизни в фабулу романа (откуда проистекают, между прочим, красота и величие русской литературы), поддались этой жуткой иллюзии жить в мире чудес, колдовства, вероломства, искусства, которые у всех на глазах правят реальностью и, подирая морозом по коже, доставляют какое-то острое зрелищное наслаждение. Нашлись, понятно, невинные, искренние Павлики Морозовы, рванувшиеся со всем пылом неиспорченной детской души закладывать родного отца — ради «правды» и «пользы дела». Нашлись жены, доно-

сившие на мужей, делавшие это не за страх, а за совесть, поскольку кровь расстрелянных, хлынувшая по стране, казалась уже кровью народа, которую сосали враги-вампиры, подлежащие беспощадному, как и подобает вампирам, изничтожению. Осиновый кол вам в гроб, враги народа!..

От той баснословной, художественной эпохи до сих пор сохранилась у нас привычка верить в силу слов. Когда мы, например, произносим: «идеологический диверсант», или «отщепенец», или «внутренний эмигрант», или «перевертыш» (вместо старого, доброго слова «двурушник», к сожалению, скомпрометированного многолетним употреблением в период культа личности), или «литературный власовец», – нас охватывает двойное чувство страха и омерзения перед тем, кто удостоился этого печального звания. Казалось бы (согласно логике), «идеологический диверсант» много легче и лучше прямого диверсанта, который взрывает мосты, пускает поезда под откос и подбрасывает в колодцы стрихнин. Ан нет – хуже и значительно вреднее. «Идеологический» (ишь как извивается!) означает еще большее изуверство, означает какую-то внутреннюю (как во «внутреннем эмигранте»), увертливую силу, вроде самого черта. Это совсем не мальчишка, давший под секретом прочитать товарищу «Доктора Живаго» (а товарищ – донес). Знаю я этих мальчишек. «Лучше бы ты человека убил!» – говорили им следователи. Тут все дело в скрытой, в подпольной образности слова...

Со мною в лагере сидел старик, осужденный на 25 лет (он уже заканчивал срок) за веру в Бога. Это был православный, из «тихоновцев», то есть из не признавших нынешнюю, официальную церковь (и ему тоже следователи говорили: «Лучше бы ты человека убил!»). По теперешним нормативам (смотри «Уголовный кодекс РСФСР») максимум, что ему причиталось, это семерик лагерей («антисоветская агитация и пропаганда»), ну, в крайнем случае, к этим семи можно еще добавить пять лет ссылки. Но старик сидел в лагере 25 лет по старому, уже вышедшему из употребления указу. Старик был уже отрешен от жизни и «качать права» не желал. Однако мальчишки (из тех идеологических диверсантов, кто сидел и сидит за «Доктора Живаго» или что-нибудь в этом роде) писали за старика прошения и жалобы Генеральному прокурору, ссылаясь на явное несоответствие «преступления» и «наказания». И, сколько помнится, всегда – в наши либеральные уже времена «соблюдения полной законности» – приходил один и тот же ответ от Генерального прокурора:

– Нет оснований, осужден правильно. Потому что *под видом* религиозной агитации занимался *антисоветской* пропагандой!

То есть – если бы старец в открытую занимался той самой антипропагандой, ему можно было бы дать по закону положенные семь лет. Но вот за то, что он делал это «под видом», так пусть и сидит полностью отмеренный ему четвертак!

«Под видом» – гораздо страшнее. Поэтому «литературный власовец» много ужаснее «власовца» как такового и даже, быть может, хуже самого генерала Власова. Ну что Власов, ну – изменил, ну – предал, перекинулся к Гитлеру (дело понятное, простое). А вот «литературный» ползает между нами, как какая-то неуловимая («идеологическая») гнида, и, поскольку ту змею распознать и расправиться над нею (так, чтобы Запад не радовался) значительно труднее, она в своей искусственной, литературной шкуре представляется куда ненавистнее...

Сколько мы ни боремся за соблюдение социалистической законности, сколько ни подписываем международные «Декларации прав человека» (смотря какого человека!), над нами властвует эмоциональное, художественное восприятие слов, пусть те слова будут какими хотите юридическими и сколь угодно научными. Тоже мне – нашли простачков, «хуманность» там всякую развели, «хнишки», «еделохию». Так ведь ваша «хуманность» хуже татарского ига («иха»). Иго – оно конечно (в случае чего и потянем), а вот «литература», «искусство» – это неизмеримо змеинее: потому что – тихой сапой.

Я опять склоняюсь к жалости и снисходительности к властям. Вы не представляете, как им больно, физически и душевно больно, переживать весь этот, с позволения выразиться, «литературный процесс».

Он выходит на авансцену истории, на трибуну и читает по бумажке (тоже ведь трудно!) заготовленный референтами текст:

– Хаспада! Ляди и жантильмоны!

И все, сколько есть, господа (во всяком случае – в России) смеются. А он думает, смутно припоминая, что, закончив два института и при знании трех языков, должен еще что-то объяснить и доказывать этой, будь она проклята, *ынтыльхэнси*. «Ну, – думает, – змеи, попадетесь вы мне в хорошую погоду – под танки!». И говорит, с надрывом, через силу произнося бессмысленные слова:

– Дифствитяльннысть и исхуйство!

И обводит всех черным, печальным, немигающим оком, и печально помавает бровями – чтоб не смеялись. И все, смекнув, чем тут дело пахнет, стихают. И с серьезными лицами слушают международный доклад о новом, еще более высоком подъеме и о все более глубоком внедрении писателей в жизнь.

«Бабу бы – вместо жизни – поставить раком!» – думает он между тем, поигрывая бровями, отпив, с глубоким вздохом, полстакана нарзана. «Танками бы вас всех! Танками!» («Шаечками! Шаюшечками!..»).

Последние слова (в скобках) заимствованы из анекдота. Лишь анекдот в недавние времена сохранял ту исключительную, спонтанную жизнестойкость, которая присуща искусству и знаменует что-то большее, чем свобода слова. Сколько на анекдот не дави (а за него в свое время давали и по пять, и по десять лет – «за язык!»), он от этих репрессий только набирается силы, причем не силы злобы, но – юмора и просветления. Анекдоты в течение тридцатилетней ночи и до сих пор сияют, как звезды, в ночной черноте. Да еще доносилась с окраин России блатная песня... Два жанра русского фольклора пережили расцвет в XX столетии – в самых безысходных условиях – и исполнили в некотором роде (когда ничего еще и не грезилось) миссию Самиздата, предполагающего ведь не один только факт публикации на пишущей машинке, но – и это важнее – идею преемственности, традиции, развития, когда один человек что-то скажет, напишет, а второй это сказанное подхватит и продолжит. Будущее русской литературы, если этому будущему суждено быть, вскормлено на анекдотах, подобно тому, как Пушкин воспитался на нянюшкиных сказках. Анекдот в чистом виде демонстрирует чудо искусства, которому только на пользу дикость и ярость диктаторов...

До сих пор мы не вышли из полуфольклорного состояния, когда словесность не имеет силы расправить крылья в книге и пробавляется изустными формами. Но эта участь (участь всякого подневольного искусства) по-своему замечательна, и поэтому мы в награду за отсутствие печатного станка, журналов, театров, кино («И чего-чего у нас только нет! И крупы нет, и масла нет...» – из анекдота) получили своих беранжеров, трубадуров и менестрелей – в лице блестящей плеяды поэтов-песенников. Я не стану называть их имена – эти имена и так всем известны, их песни слушает и поет вся страна, празднуя под звон гитары день рождения нового, нигде не опубликованного, не записанного на грампластинку, поруганного, загубленного и потому освобожденного слова.

У меня гитара есть –
Расступитесь, стены, –
Век свободы не видать
Из-за злой фортуны,

Перережьте горло мне,
Перережьте вены,
Но только не порвите
Серебряные струны...

Так поют сейчас наши *народные* поэты, действующие вопреки всей теории и практике насаждаемой сверху «народности», которая, конечно же, совпадает с понятием «партийности» и никого не волнует, никому не западает в память и существует в разреженном пространстве – вне народа и без народа, услаждая лишь слух начальников, да и то пока те бегают по кабинетам и строчат доклады друг другу, по инстанции, а как поедут домой да выпьют с устатку законные двести граммов, так и сами слушают, отдуваясь, магнитофонные ленты с только что ими зарезанной одинокой гитарой. Песня пошла в обход поставленной между словесностью и народом, неприступной, как в Берлине, стены и за несколько лет буквально повернула к себе родную землю. Традиции старинного городского романса и блатной лирики здесь как-то сошлись и породили совершенно особый, еще не известный у нас художественный жанр, заместивший безличную фольклорную стихию голосом индивидуальным, авторским, голосом поэта, осмелившегося запеть от имени живой, а не выдуманной России. Этот голос по радио бы пустить – на всю страну, на весь мир – то-то радовались бы люди...

А что поется по радио? Да по радио нынче ничего не поется, и вы можете это легко проверить, если проснетесь пораньше и послушаете, что творится в эфире ровно в шесть часов по московскому времени. Начинается день, и он, естественно, начинается с гимна. Попробую припомнить слова:

Союз нерушимый республик свободных
Сплотила навеки великая Русь...

Оборвалось. Слов этих больше не произносят, слова пропускают – потому что, выяснилось, в тех словах, сочиненных С. Михалковым, слишком много доброго сказано про Сталина, которого хорошо бы, конечно, поставить на свой пьедестал, но еще время не пришло, и поэтому и гимн заменить нельзя каким-нибудь другим песнопением, но и тех приятных слов про любимого вождя тоже пока употреблять воздержитесь. Россия, вот уж скоро двадцать лет, существует без своего государственного гимна, и оттого по радио утром вы услышите лишь мычание, переложенное на рев духовых инструментов и медных тарелок. Что-то военное, оптимистическое, могущественное, правда, чувствуется, но

что именно – сказать невозможно. Если вы находитесь в лагере, вы имеете случай всякий день слышать эту музыку, испускаемую одновременно всеми рупорами и громкоговорителями зоны вместо утренней побудки. Ради объективности следует добавить, что к этим трубным звукам примешивается всякий раз более мелодичный, хотя и несколько тоскливый, бой в лагерную рельсу (смотри «Один день Ивана Денисовича»), и те колокола – внутренние и внешние – удивительным образом перекликаются, создавая в душе человека ясное представление, что ничто не меняется и он снова проснулся у себя за проволокой. Утро Родины.

Каждый исторический факт символичен, и двадцать лет мычания взамен текста, который и хочется, и колется спеть, тоже символичны, и поэтому, задумываясь над нынешним государственным гимном, вы неизменно придете к выводу, что Россия надолго застыла в какой-то промежуточной стадии, когда и нового нет ничего, и старое уже отступило и не в силах произнести, на страх врагам, веское и внятное слово.

А ведь когда-то (опять на заре) слова более или менее удавались, невзирая на замотанность кадров, не обладавших к тому же слухом и интересом к развитию языка. Последнее обстоятельство сказалось на множестве слов, созданных в новую эпоху и звучащих дикой абракадаброй, скорее пугавшей население вместо того, чтобы его привлекать к строительству великого здания. Все эти «вцики», «цики», «рабкрины», «губисполкомы» и «наробразы», независимо от воли хозяев, придумавших эти слова, действительно отдавали каким-то душегубством, особенно по ночам. Но, вопреки глухоте властей к музыке и лирике, три достойных слова, как минимум, появилось, что иначе как милостью свыше не объяснить (и потому, в отличие от злопыхателей, я верю, что *начало* было не то чтобы обязательно светлым, но совершенно неизбежным). Цыкая на вверенное ему население, молодое государство все же сумело утвердить в народном сознании три хороших слова, которые стоит разобрать по отдельности, потому что они имеют высший смысл.

Первое слово – «*большевик*» (прошу не путать с «коммунистом»). «*Большевик*» – это значит: больше. А «*больше*» – это всегда хорошо. Чем больше – тем лучше. Я глубоко убежден, что вся беда меньшевиков состояла в том, что на собственном знамени они начертали – «*меньше*». Поэтому русский народ выбрал – что «*побольше*».

Второе слово – «*Чека*». Чрезвычайная комиссия. Но ни «комиссия», ни «чрезвычайная» ничего не говорят русскому сердцу. А вот «*чека*» обещает нам много приятного. Потому что это зна-

чит – стоять *начеку*. А *начеку* всегда надо стоять. И тот факт, что нынешняя госбезопасность старается возродить это слово – «*чекист*» и «*чека*», говорит не только о том, что ей хочется вспомнить романтику революции и чистые руки Дзержинского (хотя, вероятно, те руки были действительно почище всех последующих рук). Само слово «*чека*» звучит выразительно. В нем есть какая-то твердость, какая-то чеканность. На это слово можно положиться – не выдаст. Только в лагере я впервые услышал, что слово «*чекист*» произносили с каким-то странным отвращением (как поется в блатной песне: «А на вышке маячит ненавистный чекист...»). А на воле – прямо признаюсь – это слово пользуется большой популярностью.

Третье слово – самое главное и самое заветное – называется «*советская власть*». Этому доброму кораблю – большое плавание. Неважно, что советской власти – нет. Это все давно знают, что ее нет, и все без нее прекрасно обходятся. Главное не в том, кто конкретно правит и машет руками с мавзолея. Главное – слово-то больно хорошее и со смыслом: «*совет*» – «*свет*» – «*светлый*» – «*свой*» – «*свойский*» – «*свояк*» – «*совейский*». То есть – наш, то есть – добрый. До сей поры случаются казусы, когда мужик (или баба) кроет почем зря «*коммунистов*», но защищает при этом «*советскую власть*». И это не какие-нибудь политические интриги на предмет, что предпочтительнее – «*советы*» или «*партия*». Это просто звучание и столкновение слов: *а кому* нужны ваши *коммунисты*, когда у нас в запасе *своя советская власть*?! Мы все здесь *свои* – и *чужим* тут делать нечего.

На этих трех словах, как на трех китах, стоял и стоит – строй. Под него не подкопаются. И поэтому мои теперешние речи вовсе не подкоп (как могут некоторые подумать), но – совет: внимательнее относиться к художественному слову. Потому что – что же происходит в последние годы? Никакой поэзии. Ни малейшей образительности. Вот назвали целый город именем Пальмиро Тольятти, а народ, населяющий ту Пальмиру, именуется старинному, по-простому, по-советскому: *Телятин*. Или – все эти модные буквенные перестановки, в которых сам черт ногу сломит и можно с ума сойти, придя к непозволительным и безответственным гиперболам. Например. Было: *ВКПБ*. Стало: *КГБ*. На первый взгляд – ничего, недурственно, даже – лапидарнее. Но в ходе подобных новшеств остается всегда неясность, кто здесь над кем командует и что из чего в результате проистекает. Где конец и начало? Где Ленин и Сталин? И куда смотрит С. Михалков, призванный все эти реформы выразить стихами? И потом – простите, товарищи, но, трезво рассуждая, *КГБ* для русского уха то-

же звучит не слишком уж поэтично. КГБ – походит немного на крематорий, на гроб, в лучшем случае – на шаги Командора по гробовым плитам. И что же получается, вы вдумайтесь, в итоге всех этих словесных экспериментов!..

Не лучше ли было России оставить прежнее сочленение? Чтобы во главе сидел «большевик» и при помощи «чека» управлял бы сверху «советской властью». По-моему, приятнее звучало бы, а главное – много проще и доступнее для народа.

Прошу извинить за эти чуждые вторжения в сферу демократии и в область языка, но без названных слов, согласитесь, литературный процесс в России, мягко говоря, непонятен, потому что, когда читаешь книги, выпущенные самиздатовским способом, очень часто, в особенности в первый момент, создается впечатление, что начальство из-за своей перегрузки просто еще не удосужилось прочитать эти книги, а то бы наверняка спохватилось, опомнилось и что-то изменило в режиме нашего уничтожения. Настолько эти книги – письмом своим, фактами, взыванием к лучшим чувствам человечества – представляются убедительнее и доказательнее тех бесчисленных циркуляров, что спускаются и спускаются сверху, в тишине, без малейших попыток услышать, что же, собственно, происходит в действительности...

Здесь, на этом месте, литературе следует быть настороже и не поддаваться обаянию с чувством, со всей правдивостью произнесенного слова. Опасность, грозящая современной русской словесности, – разумеется, запретной (о другой вообще не может быть и речи, настолько она отстала от художественного процесса – лет на двести), это – перейти на положение унылой жалобной книги, которая подносится мысленно тем же властям (а те и в ус не дуют) или кладется в шкаф, до лучших времен, когда люди научатся жить по правде. Это – застарелый грех XIX столетия, перешедший к нам по наследству от двух книг с вопросительными заглавиями: «Кто виноват?» и «Что делать?». Мы опять оказываемся перед кровавой дилеммой: с кем вы, мастера культуры? за кого вы? за правду или за казенную ложь? При такой постановке вопроса у писателя, понятно, нет выбора, и он гордо отвечает: за правду! И это единственно достойный ответ в подобной ситуации. Но, провозглашая «за правду!», нужно помнить, что сказал Сталин, когда какие-то храбрецы из Союза писателей попросили его разъяснить раз и навсегда, что такое социалистический реализм и как достичь практически этих сияющих вершин. Не задумываясь, не моргнув глазом, вождь ответил:

– Пишите правду – это и будет социалистический реализм!

Дошло до того, что правды надо бояться. Чтобы она опять не села нам на шею. Чтобы писатель, отказавшийся лгать, творил бы – и помимо всякого «реализма». В противном случае вся обещающая, освобожденная словесность опять сведется к отчету о том, как мы мучились и что предлагаем взамен. Сведется к вопросам: «что делать?» и «кто виноват?» И все пойдет прахом, и все начнется сначала: «освободительное движение» – «натуральная школа» – «передвижники» – и как естественный венец – «партийная литература» в виде винтиков и колесиков к «общепролетарскому делу»... Хорошо бы этого избежать. Не предлагать готовых рецептов. Открестившись от лжи, мы не имеем права впадать в соблазн правды, которая снова всех нас поведет к социалистическому реализму навыворот. Сколько можно лебезить и заискивать перед действительностью, которая нами помыкает! Писатели все-таки – художники слова.

Не пора ли отрешиться от магии слов, вроде – «реализм», «коммунизм»? Не время ли вынести все эти вещи за скобки, как нечто само собой разумеющееся? Один молодой человек явился в дом и сказал: «Я – антикоммунист! Я – за правду!». В первый момент это прозвучало. Еще бы: говорит и не боится. Но потом пришли на ум сомнения, аналогии. Допустим, человек то и дело повторяет: «Я – антифашист!». Очень мило. Только как-то слишком общо, недостоверно, назойливо. И зачем брать за точку отсчета собственной полноценности то, что для вас потеряло цену? Сколько можно определять себя – негативно? Мы никуда не сдвинемся с реализма-коммунизма, если станем все время оглядываться на эти слова. Не говорим же мы: «Я – антилжец!». Или: «Я – антизверь, антипалач!». Если ты – человек, то зачем тебе ежедневно доказывать, что ты давно уже вышел из животного состояния?..

Потому-то я, признаться, побаиваюсь – реализма. Как бы с него не пошла, не развилась на земле новая ложь...

Эпоха научила нас подчас хуже относиться к праведникам, чем к заведомым стукачам. Заведомый – еще посмотрит, подумает: продать тебя сразу, сейчас, или выгоднее – подождать. Праведник, жертвуя жизнью, пойдет и заложит. Ах, эти чудные девочки, выходявшие, рискуя собой, на трибуны комсомольских собраний:

– Андрей, встань и ответь перед всеми – скажи *правду* со всей откровенностью: что ты мне вчера рассказывал про колхозы перед тем, как мы целовались?! А ну-ка, признайся – со всей принципиальностью!

Честные, голубоглазые девушки... Вот он – *реализм!*

А может, все же попробуем вынести его за скобки (на свалку)?..

Я понимаю, что все, что здесь говорится, пройдет впустую – как чистая лирика. Что слишком велик еще гнет государства, чтобы мы могли отделиться, эмансипироваться – от «коммунизма», от «реализма». Мы осознаем себя еще слишком зависимо, слишком негативно. И только тот гнет еще – наше оправдание...

Вот недавно снова спустили (привет!) писателям медаль за отвагу имени Александра Фадеева. Фадеев же, как всем известно из газетных столбцов, из правительственного отклика на его преждевременную смерть, покончил с собой по причине хронического алкоголизма и ничего достойного своей золотой медали не сделал – разве что раскаялся под конец в нанесенном отечественной словесности ущербе. И невольно возникает (не хочется – а возникает) вопрос: как долго можно большому и самостоятельному государству обходиться без литературы и искусства, с которыми, едва они появляются, проникая по тем же слабым каналам Самиздата, государство считает своим первым делом и главным долгом – бороться? Генералов напускать, сталеваров, газосварщиков, которые легко и просто курочат писателей с их бумажным скарбом. Ну еще понятно, когда Чехословакия, маленькая страна вдобавок, вероятно, не совсем самостоятельная, все последние годы, говорят, прекрасно существует безо всякой литературы и ничего себе, процветает, и ей не стыдно. Но мы же – не Чехословакия. Мы же эту Чехословакию, извините, – и в нос, и в рот! И что нам Мадагаскар или Новая Гвинея, которые тоже в недалеком будущем подпадут под нашу руку? «И Африка мне не нужна!» – как поется в песне совершенно официально. Захватим Африку, захватим Америку – прекрасно! А с чем останемся? С медалью Александра Фадеева за отвагу?..

Все это похоже на кардиограмму слабеющего сердца. Это похоже на монолог перед совершенно беззвучным экраном. Звук – выключен, и слова не доносятся с экрана, только видишь, как что-то читают по бумажке и машут руками, маршируют и аплодируют друг другу в ответ на беззвучные речи. И закрадывается подозрение, когда долго на это смотришь, что, может быть, как мы, сидя перед экраном, ни слова не слышим, так они не слышат и не понимают, что делается здесь, в этом литературном процессе, который все что-то пытается объяснить своему правительству и предлагает его вниманию то одну, то другую книгу, которые кажутся нам абсолютно неопровержимыми, замечательными, обещающими, ну а до слуха этих теней на экране те слова попросту не доходят. Книги им не слышны, не нужны... Я пытаюсь передать взаимоотношение литературы и общества в России.

В нашем лагере сидела группа ребят, осужденная в дальней провинции за составление листовок коммунистического направления, но, понятно, с кое-какими поправками и советами в сторону смягчения и снисхождения к народу. Разбросав свои революционные листовки, наши комсомольцы, куда их не арестовали, приняли резолюцию – купить новые брюки и туфли своему несколько обносившемуся лидеру и все свободные часы проводить перед телевизором и слушать внимательно радиопередачи из Москвы – для того, чтобы не пропустить тот исторический момент, когда власти, прочтя листовки и вникнув в их смысл, по радио и по телевидению обратятся за моральной поддержкой к нашим доброжелателям, находившимся, естественно, на полуподпольном положении и потому для начальственного глаза пока недоступным. То есть ждали, когда кликнут клич и позовут в гости, расчувствовавшись от таких правдивых и полезных обществу листовок. Для того и штаны были необходимы, и ботинки – на случай встречи с правительством.

Все это из той же оперы – вера в силу слова. И народ верит, и писатели, и власти (которые, по всем правилам, исследовав те листовки, тех правдоискателей незамедлительно выловили и изолировали), и сочинители бесчисленных писем, жалоб и обращений по адресу тех же властей. Поэтому – пишут и поэтому – не велят писать. Поэтому – молчат и поэтому – сажают. Помимо печальных и комических сторон этого дела здесь можно обнаружить глубоко положительные начала, присущие русской жизни и русской словесности. Слово для нас все еще слишком живо, слишком пылко, вещественно, действенно по своей внутренней секреции, чтобы к нему относиться с прохладцей, как на Западе, где все слова произносятся, пишутся без особых как будто препятствий, но и без особого, вероятно, задора со стороны пишущих. Западу наши проблемы, может быть, даже совсем непонятны. Непонятно – зачем кого-то нужно истреблять за слова? Непонятно – почему официальная и большая часть литераторов, громадная писательская армия, не может слово вымолвить без того, чтобы не оглянуться, как все это согласовывается с планами и языком вышестоящих организаций? И почему в этой армии нет-нет, а что-то проскочит и кто-то вскинется и пойдет кричать, да так запальчиво, как будто он думает весь мир перевернуть?

Мы для Запада все равно, что для нас – китайцы. Много мы плачем по Китаю? Да только в том отношении, чтобы нас не замал, а так пусть себе живет на здоровье, как знает, и ловит за хвост своего Конфуция на смех курам, и мы готовы отдать ему все, что у нас самих есть в багаже смешного и безобразного, – пу-

ский расхлебывает эту кашу. На тебе, убоже, что мне не гоже. Китай ведь – это всегда что-то странное. Им, китайцам, наверное, так и надо, они – привыкли...

Но, относясь скептически к надеждам силою слова что-то изменить и поправить в этом мире, можно и должно воспользоваться нашей вековой, чисто российской привычкой воспринимать слово реально, как будто оно само по себе и есть уже целое дело, за которое к стенке ставят, – для того, чтобы на этой навозной, плодородной почве попытаться вырастить нечто удивительное, экзотическое, пусть не в жизненном, так в собственно словесном, литературном значении. Гору не сдвинем, но сказка, может быть, и появится.

Когда арестовали Аркадия Белинкова (это было, кажется, в 44-м году) за написание романа, так и не увидевшего свет, следовательно направил рукопись на рецензию двум выдающимся литературоведам страны – Е. Ковальчик (она заведовала кафедрой советской литературы в Московском университете) и В. Ермилову. Рецензии были написаны на высоком академическом уровне, с тщательным разбором, по косточкам, всего романа, с применением даже стилистического анализа, который заканчивался одним практическим выводом: *Бешеным псам не должно быть пощады!*

Этот лозунг был усвоен филологической наукой еще с полосы расстрелов середины 30-х годов. Итак, куда ни кинем взор, видим поразительную способность России принимать писателя за чистую монету, то есть в его художественных образах читать действительно что-то такое грозное и опасное для жизни. Так вот этой способностью, говорю, и стоит воспользоваться...

Не обязательно ссылаться на отрицательные примеры. В истории литературы содержится немало фактов, свидетельствующих о высоком исполнении писателем своего долга перед родиной. На вечере памяти Эдуарда Багрицкого (это было уже после кончины Сталина, но еще до полного развенчания культа его личности) ныне покойный, а в свое время боевой комсомольский журналист и писатель М. Колосов рассказал молодежи, захлебываясь, такой эпизод. Они жили с Багрицким на одной лестничной площадке и находились в добром přátельстве. Но вот однажды вечером у Багрицкого зазвонил телефон, и неизвестный голос агента госбезопасности предложил к двенадцати ночи явиться по указанному адресу, сохранив этот вызов в тайне даже от членов семьи, – так вот Багрицкий тогда, несмотря на старое приятельство, ничего не раскрыл своему сожителю и выполнил в точности спущенную по телефону инструкцию. Сожитель же, как лицо партийное

и доверенное, кайфовал, зная заранее, что здесь кроется, и заскочил нарочно в тот вечерок к Эдуарду – посмотреть, как тот станет вертеться около полуночи. К одиннадцати примерно Багрицкий начал нервничать, поглядывать на часы и, видя, что гость не уходит, мрачно объявил наконец, что намерен прогуляться. Колосов, посмеиваясь, предложил проводить, тем более что аналогичный маршрут сам получил накануне и просто испытывал бдительность своего знаменитого друга. Что тут поднялось!.. Багрицкий накричал, чтобы его оставили в покое, одного... А через час они столкнулись носом к носу в доме Горького, куда таким же звонком были созваны многие литераторы из наиболее достойных – для дружеской встречи со Сталиным. В ту ночь и были выданы советской словесности новый устав и паспорт – «социалистического реализма»...

Пока Марк Колосов дорисовывал портрет Эдуарда Багрицкого (честность, прямота, умение соблюдать военную тайну и т. д.), нам, слушателям, представилась необычайная в самом деле картина, позволяющая схватить весьма существенные, хотя почти незаметные, звенья, из которых, как цепь, складывается литературный процесс. Представьте и вы, читатель, ночную Москву начала 30-х годов, по которой, хоронясь друг от друга, как воры, со всех концов столицы, вызванные полицейским звонком и не ведающие еще, зачем их по секрету затребовали, сползаются писатели, «инженеры человеческих душ». Вот это и есть консолидация, это и есть конспирация писательского сознания, говорящего одним своим ночным, зловещим колоритом, что русская литература – это вам не щи хлебать, не пописывать пером по бумаге, но нечто неизмеримо ответственное и бесконечно запретное.

Правда, сейчас той внутренней силы и веры, двигавших писателями, которые с радостным страхом собирались ночью, по одиночке, под крылышком у Горького, уже не воротить. Писатели сейчас скорее расползаются по ночам в разные стороны, кто куда. В советской литературе начался разброд и разъезд. Но даже в этом разброде чувствуется целеустремленность (только в разные стороны) того процесса, который в иные времена знаменовался консолидацией. Конспирация же еще пуще возросла. И почему бы опять-таки не употребить эти славные качества, очевидно органически присущие русскому духу, на пользу дела, оставив его, это дело (пока хотя бы), на уровне – слова?.. Какие бы романы полились, пьесы, стихи!.. Как бы мы опять удивили мир загадочностью русской души!..

Русская книга (если брать ее по серьезному, по большому счету) всегда писалась и пишется кровью, и в этом ее преимущество,

в этом ее первенство в мировой литературе. Оттого теперь так проигрывает Госиздат перед Самиздатом, хотя силы далеко не равны. И оттого-то Сталин, прекрасно разбиравшийся в человеческой психологии, устроил для художников слова подобающую художественную инсценировку, в виде сходки на конспиративной квартире, после чего, естественно, писатели, как герои, были готовы беззаветно жертвовать собою... Нынче опомнились и жертвуем по-своему. Какая же все-таки бездна талантов нужна России, чтобы всю историю своей литературы, то есть занятия сравнительно мирного, не пыльного (сиди и пиши), устилать трупами! Чтобы все развитие страны, начиная чуть ли не с Ивана Грозного (до этого не помним – память отшибло), следовало не путем накопления и сбережения ценностей, но – дорогой раскола, когда целые семьи, сословия, категории населения (например те же раскольники), подчас самые как раз талантливые, нравственно чуткие, интересные наконец, способные принести славу нации, периодически изничтожались либо выбрасывались прочь, как мусор. Какая, однако же, богатая страна, что так щедро, так расточительно разбрасывается людскими запасами и, оскудев, вновь наполняется – для новой жатвы, для новой диаспоры...

Сейчас на повестке дня третья эмиграция, третья за время советской власти, за пятьдесят семь лет. Пока что ее подавляющую часть составляют евреи, которых более или менее выпускают. Но если бы выпускали всех, еще неизвестно, кто бы перевесил – литовцы, латыши, русские или украинцы... Хорошо, что выпускают евреев, хоть – евреев. И это не просто переселение народа на свою историческую родину, а прежде всего и главным образом – бегство из России. Значит, пришлось солоно. Значит – допекли. Кое-кто сходит с ума, вырвавшись на волю. Кто-то бедствует, ищет, к чему бы русскому приткнуться в этом раздольном, безвоздушном, чужеземном мире. Но все бегут и бегут. Россия-мать, Россия-сука, ты ответишь и за это очередное, вскормленное тобою и выброшенное потом на помойку, с позором, дитя!..

Без евреев Россия, конечно, обойдется, как обходилась она без церкви, без дворянства, без интеллигенции, без литературы... У нее, в конце концов, хватит сил и средств восполнить и этот урон. А все-таки грустно нынешнюю Россию видеть без евреев. Империя все-таки, и кого в ней только нет – и татары, и чуваша, и греки, и даже ассирийцы... Как же без евреев? Это скучно будет. Одноцветно. И потом, на кого мы свалим тогда наши очередные грехи?..

Здесь уместно сказать мне несколько слов в защиту антисемитизма в России. То есть: что хорошее скрыто, в психологическом

смысле, в русском недружелюбии (выразимся так – помягче) к евреям? Русский человек не в силах допустить, что какое-то зло от него, от русского человека, исходит. Потому что внутри (как всякий человек, вероятно), в душе, он – хороший. Он не может представить, что в русском государстве русские люди чувствуют себя плохо по вине таких же русских или по своей собственной вине. Русский – это свой (свойский, советский). От своих зла не бывает, зло всегда от чужих. Российский антисемитизм – это форма отчуждения зла, это – спихивание собственных пороков на «козла отпущения», на евреев...

Понятно, еврею от этого не легче. Но я прошу учесть в данном случае и нравственную сторону русского человека, который, натворив столько бед над собой и над другими, никак не может взять в толк, как же это все получилось, и, не иначе, здесь какие-то «вредители» замешались, «шпионы» и «диверсанты», тайно захватившие власть и все доброе в русском народе обратившие в плохое. В лагере, например, простые мужики (особенно из долгосрочников) по сей день уверены, что все правительство в нынешней России, и все судьи, и все прокуроры, и, главное, КГБ – сплошь состоят из одних евреев. И объяснить им, что еврею сейчас на такие высоты просто не пробраться, что евреям теперь самим несладко, – совершенно невозможно. Решающий довод:

– Неужто ты думаешь, что *русский человек* мог бы давать ни за что – *двадцать пять лет*?! Это только еврей может!..

И бессмысленно ссылаться на имена управляющих, вроде Ивана Ивановича Иванова. «Знаем-знаем – все они изменили имена и фамилии, перекрасились, у, жида! Ненавижу!..». И бессмысленно демонстрировать напечатанные в «Правде» портреты какого-нибудь Политбюро, ЦК или Президиума Верховного Совета, где господствуют толстые, курносые, простодушные, великодержавные ряшки.

– У-у-у, жидовская морда. Да ты посмотри – типичный жид!..

Чтобы не вышло диффамации, не стану называть имена уважаемых и стопроцентно русских товарищей, к кому эти реплики относятся.

Ссылки на политику, известную всем из газет, что Советский Союз в войне арабов с Израилем поддерживает арабов, – тоже не помогут. «Знаем-знаем: тайно они все равно помогают Израилю! Ты не знаешь, какие они – змеи!». И одновременно – в шестидневной войне – все сочувствие на стороне Израиля: приятно, когда маленький бьет большого...

Это – не дикость, не бескультурие, как думают многие евреи. Это – стремление себя уберечь от всепроникающего и вездесущего

го духа. Жажда отказаться от зла. Не надо быть наивным и надеяться (как надеются некоторые евреи), что антисемитизм в России – это исключительно насаждаемый сверху, государственной властью, порядок, падающий на слепую, необразованную почву. Э-э-э, русский мужичок не так уж прост и совсем не слеп. Он давно знает, что и Ленин – еврей, и Сталин – тоже (грузинский еврей), и даже Лев Толстой – еврей (доводилось сталкиваться и с этой версией). Правда, примеры Ивана Грозного с опричниной, Чингиз-хана и Мао Цзедуна, которые при всем желании никак уже не могут быть евреями, несмотря на все чинимые ими бедствия, несколько озадачивают (а впрочем – кто их знает?). Короче говоря, еврей в народном понимании – это бес. Это черт, проникший нелегальным путем в праведное тело России и сделавший все не так, как надо. Еврей – объективированный первородный грех России, от которого она все время хочет и не может очиститься.

Не нужно думать, что здесь влияют только реминисценции революции, 20-х или 30-х годов, когда евреи играли не последнюю роль в русской истории. Тема эта шире, много шире – даже советской власти. Это, если угодно, метафизика русской души, которая пытается в который раз (и революция из-за этого произошла) вернуться в первоначальное, райское состояние. А все не получается – все какой-то «жид» мешает и путает все карты. «Жид» – он где-то между нами, позади нас и, случается, иногда внутри нас самих. «Жид» – посреди зудит, он ввинчивается повсюду и все портит. «Не жидись!» – это сказано с сердцем, с сознанием, что русский человек не должен, не может быть плохим. «Жида одоле!» – как вши, как тараканы. Как бы от них избавиться!

А избавиться – трудно. Татарина, например, или цыгана за версту узнаешь и заводишь с ним свои хитрые, свои русские, в общем-то простые, понятные (советские) отношения. А жид почти как русский – почти?! Его с первого взгляда не всегда угадаешь (и примешь за Ивана Ивановича). Жид настырен, увертлив (а что ему остается?). Жида надо вылавливать, распознавать. Жид – это скрытый раздражитель мирной российской жизни, которая, не будь жидов, пошла бы по маслу... И мы были бы в раю, когда б не эти бесы.

Нынешняя антисемитская политика государственной власти зиждется во многом на том народном представлении (и потому ее никак «антинародной» не назовешь), что стоит отринуть зло и предать его анафеме под видом ли «буржуев», «правого» или «левого» уклона, под названием ли «фашистов», «врагов народа», «убийц в белых халатах», или, проще сказать, под именем «жи-

дов», как настанут спокойные, блаженные времена, поскольку внутри себя, посреди «своих» мы же все хорошие, образованные, и лишь «жиды» не дают, чтобы все образовалось...

Если в лагере завполитчастью говорит молодому человеку, посаженному как «особо опасный государственный преступник» за «антисоветскую агитацию и пропаганду» (и говорит искренне, с болью в голосе): «Как вы смеете не ходить на политзанятия, когда сейчас в мире идет такая острая идеологическая борьба?!»; если в лагере приехавший из центра лектор, обращаясь к аудитории, состоящей сплошь из шпионов, диверсантов, террористов и ярых антисоветчиков, все же произносит полупшепотом: «С Китаем у нас сейчас очень сложные, напряженные отношения. Только я прошу, чтобы все это осталось между нами...» – то это значит, что здесь мы все свои, «советские» люди (а как же может быть по-иному?!), и, значит, сор из избы нельзя выносить. «Империалисты», живущие во внешнем, недостижимом пространстве (у Козьмы Индикоплова все это отлично размещено и объяснено в его «Топографии»), только и зарятся на наши земли, на наши души, «империалисты» – это жиды, весь мир – жиды, но мы им никогда и ни за что не поддадимся!

Когда-то Салтыков-Щедрин, кажется, острил насчет «унутреннего врага». Так вот, жид в России сейчас и есть самый важный «унутренний враг», которого лучше выгнать во внешнюю зону (изгнание бесов), а потом (во вне – это гораздо легче делается) – раздавить танками. И для этого, вероятно, мы пока что, на будущий случай, посылаем наши танки – арабам.

Вы меня спросите: а какое все это имеет отношение к русской литературе? Тем более, что вы (то есть я) заявляете, что, кроме художественных забот, у вас вообще нет никаких претензий. Вопрос – законный. И я, лая, как собака, и встав на четвереньки, попытаюсь ответить.

Во-первых, еврейский вопрос имеет самое непосредственное, самое прямое касательство к литературному процессу. Во-первых, всякий русский писатель (русского происхождения), не желающий в настоящее время писать по указке, – это еврей. Это – выродок и враг народа. Я думаю, если теперь (наконец-то) станут резать евреев в России, то первым делом вырежут – писателей, интеллигентов нееврейского происхождения, чем-то не подпадающих под рубрику «свой человек».

И в более расширительном смысле всякий писатель – француз ли он, англичанин, американец, которому никто не угрожает, – еврей. Которого надо бить (и тогда он, может быть, что-то напишет).

Во-вторых, нынешний еврейский «исход» из России во многом совпадает с тем, как уходят и уходят из России рукописи. Вы подумайте об этих рукописях, переправляемых через границу. Каждая – рискует. Каждая уже заранее занесена в список тех, кого надо истреблять, как жидов, которые мешают и не дают жить. И вы представьте, как они себя чувствуют сейчас, эти рукописи, убежавшие из России и не знающие толком, что им теперь, без России, делать. Все там осталось, вся боль, позволяющая писать... Евреи! Братья! Сколько нас? Раз, два и обчелся...

...Когда мы уезжали, а мы это делали под сурдинку, вместе с евреями, я видел, как на дощатом полу грузовика подпрыгивают книги, по направлению к таможене. Книги прыгали в связках, как лягушки, и мелькали названия: «Поэты Возрождения», «Живопись древнего Пскова». К тому моменту я уже от себя все отряс. Но они прыгали. Салтыков-Щедрин в сочинениях, которого я не люблю и никогда не любил, подаренный другом юности, с которым мы разошлись однажды – на очной ставке. Книги тоже уезжали, независимо от того, хотелось им или нет. Поворачивались дома, улицы Москвы, с которыми мы прожили – с этими книгами – всю жизнь. Мелькнул памятник Лермонтову (новостройка) – в позе молодого офицера – и сгинул. Но книги в связках прыгали вокруг меня и повторяли: «Прощай». Я их увозил, эти книги, на свой страх и риск, не зная, что их ждет, ничего не обещающая. Я только радовался, глядя на пачку коричневых книжек, что вместе с нами, поджав ушки, уезжает сам Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин...

Машину очень трясло. Дощаник под ногами – под книгами – раскачивался. Мы уезжали – навсегда. Все было кончено и забыто. И только один, которого я никогда не любил, Михаил Евграфович, может быть, упирался, хотя тоже подпрыгивал.

Мы выехали на Каланчевку. Даль была открыта нашим дальнейшим приключениям. А книги – прыгали. И сам, собственной персоной, поджав ушки, улепетывал Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин...

1974 г.

¹ По памяти – со слов Ахматовой.

– «Он не зверюга. Он просто
травмирован службой».

Г. Владимов. «Верный Руслан»

Действующие лица
и исполнители

Руслан – караульная собака,
честный чекист, русский богатырь

Хозяин – охранник

Главный хозяин – началь-
ник лагеря

Трезорка

Тетья Стюра } – народ

Потертый – бывший зек,
вечный спутник Руслана

Ингус – интеллигент, в неко-
тором роде автор повести Г. Влади-
мов

Инструктор – собачий бог,
alter ego Ингуса

Джувльбарс – собака началь-
ника, alter ego начальника лагеря (к
нему обращен эпиграф настоящей
статьи)

Люди и звери

(По книге Г. Владимова

«Верный Руслан.

История караульной
собаки»)

...Значит, снова – лагерь. Знакомые запретка и проволока. Эти слова – «запетка», «вышка», «шмон», «вертухай», – кажется, не только въелись в национальное самосознание России, в язык и стиль ее жизни, но и обогатили наречия Европы и Америки, вошли в состав крови нынешнего мира. Как теперь без «запетки» что-то понять, объяснить – в смысле, что происходит, и, вообще, мироздания, земли и неба?.. Это наш космос – «запетка», наш дом, наш квадрат цивилизации. За него не выпрыгнуть, как не мог, предположим, античный мыслитель выйти за рамки «полиса», или, допустим, китаец за границы Небесной Империи, огороженные китайской стеной. И каким бы свободным, широким в данный момент нам ни рисовалось наше жизненное пространство, хотим мы или не хотим, мы – дети ГУЛага, пепел Освенцима, если взглядеться. И, просыпаясь утром посреди каких-нибудь французских парников или бразильских прерий, если прерии еще существуют, мы всегда, приглядевшись, узнаем опознавательные знаки эпохи: проволока, вышка, бараки и вертухай на вышке. Кульгура. Полис.

...Тем временем лагеря, запрятанные в землю, исчезающие, продолжающие тихим маневром затягивать и затягивать сети, – рожают и рожают. Давным-давно закопанные, истлевшие или спаленные кости становятся, странным образом, теперь чуть ли не единственной плодородной почвой, говорящей – зябкими побегам – о самом важном, о главном. О том, чем жить нам сейчас, сегодня, и во имя чего исчезать. Не говорю о немцах, не знаю, но русские лагеря еще породят и уже породили словесность удивительную, от которой не скроетесь, не убежите, доколе и вы живете, и все мы с вами живем в двадцатом веке – за проволокой. Попытки забыть, отвязаться, списать на Сталина, хватит, надоело, устали, ну, были ошибки и все вышли, не наша вина, партия признала, – это тягостное молчание, длящееся над убиенными душами, заведомо неповинными, аукнется и еще как аукнется...

Новая повесть Владимова написана по следам и от имени собаки, специально обученной, натасканной на то, чтобы водить под конвоем заключенных, «делать выборку» из той же толпы и наступать за сотни верст рискнувших на побег сумасшедших. Собака – как собака. Доброе, умное, любящее человека больше, чем сам человек любит своих сородичей и самого себя, существо, предназначенное велеием рока, условиями рождения и воспитания, выпавшей ему на долю лагерной цивилизации, нести обязанности охранника и, если понадобится, палача.

О собаках существует большая литература. Имею в виду – художественные образы, от «Белого клыка» до «Каштанки». Вер-

ный друг человека, собака, в присутствии которой сам человек как будто делается мягче и яснее, более похожим на себя – под преданным и немного ироничным собачьим взглядом, – на страницах книги становится нашим незаметным и неотступным проводником, тенью, помогающей разобраться, понять, кто же мы такие – двуногие твари, то кажущиеся богами по отношению к четвероногому брату, то каким-то нелепым, чудовищным отклонением от общей животной нормы, от вселенских представлений о добре и зле. Короче говоря, собака не только в быту, но и в литературном своем отражении помогает человеку познать самого себя.

Верного Руслана – если определять этот образ в общелитературных категориях и в собственно авторской, предложенной Владимовым, шкале измерений, заведомо переключившей человеческие понятия на собачий язык и обратно, – иначе не назовешь, как еще одной, и притом итоговой вариацией на тему «положительного героя» в советской литературе. Соответственно, и со стороны социально-этических нормативов, Руслан вполне совпадает с представлениями о «передовом человеке», не выведенном, однако, специально, в инкубаторе, в качестве нравоучительной куклы, а взятом из жизни, как есть, как естественное ее порождение. Более того, Руслан – это «идеальный герой», которого так долго искали советские писатели, рыцарь без страха и упрека, рыцарь коммунизма, служащий идее не за страх, а за совесть, отдавший себя без остатка идее, вплоть до способности в любой миг пожертвовать за нее жизнью. Понятия о честности, о верности, о героизме, о дисциплине, о партийности, о нерасторжимом единстве личной и общественной воли – все то, на чем воспитываются с детства миллионы и миллионы двуногих и что именуется научно «моральным кодексом коммунизма», выражено в этом характере с чистотой, поистине ослепляющей. И то обстоятельство, что перед нами не человек, а собака, не меняет сути вопроса, но сообщает положительным свойствам Руслана только ббльшую органичность, простоту и трогательное правдоподобие, позволяя занять ему, может быть, первое место в лучшем ряду положительных героев. В этом отношении я бы осмелился провозгласить повесть о верном Руслане вершиной, апофеозом тех идейно-воспитательных устремлений, которыми полнится вся коммунистическая пропаганда, рассматривающая искусство, мораль, политику, а порою и самую жизнь как собственный придаток.

И в то же время все эти положительные и героические начала, собранные в Руслане, так что он вырастает в живой памятник нашей эпохи, возбуждают у нас, читателей повести, скорбь и ужас,

жалость и смех, горький смех: вот, оказывается, до чего можно довести человека, можно извратить собаку, обернув все добрые, природные задатки нашего естества на дело, противное жизни, на возведение и поддержание – клетки. Ведь не какие-то непонятные, неведь откуда свалившиеся на землю «злые существа» служат охранителями и исполнителями власти, символами которой навсегда останутся запретка и колючая проволока, а мы сами, обыкновенные люди и собаки, наделенные порою незаурядными талантами по части ума, верности, храбрости, самоотверженности, умения стоять до конца на страже порядка, принимаемого за идеал человеческого устройства. Тем более это относится к основной персоне повести, к верному Руслану, показавшему чудеса высшей собачьей добродетели – верности, к Руслану, который для службы, ради хозяина – «на все готов, пусть даже и умереть». В переводе на гражданские правила эти вполне натуральные, идущие от собачьего сердца добродетели можно довольно точно передать словами более штампованными, к сожалению, но вмененными в закон человеку: «преданность делу партии Ленина–Сталина».

К этим достоинствам собаки следует прибавить присущие Руслану деловые качества – старательность, ряд профессиональных навыков (умение, скажем, производить ту же «выборку») и беззаветная смелость в борьбе, заставившие его остаться последним, героическим защитником режима, уже павшего в его изменениях и кинутого всеми. Правда, Руслану – с воспитательной точки зрения – не достаёт истинно злобы и жестокости, жажды первенствовать и руководить. Ему, что называется, не хватает апломба, нахрапа:

«– Смел, но не агрессивен. Некоторая эмоциональная тупость, – говорил с сожалением инструктор...».

Он слишком добр по природе и вместе с тем умен, рассудителен, самолюбив в лучшем смысле этого слова, чтобы лезть в лидеры, в вожди, и эту злобную роль вожака в лагерной стае берет себе без зазрения совести – Джульбарс. Зато недочеты Руслана в агрессивности с лихвой искупаются преданностью делу, честным бескорыстным служением, на которое не тянет и Джульбарс, с падением лагеря переходящий в приспособленцы. Итак, Руслан – богатырь лагерной России (не зря его называли «Русланом»), золотая середина, честный коммунист, каких уже мало осталось, рядовой патриот, пламенный середняк, добросовестный охранник – каменная опора Советской власти. Он – народен, этот Руслан, но он и партиен, идеен, и потому, что все же он – собака, то есть создание Божие, существо нелицемерное, органическое, мы,

читая повесть Владимова, любим и понимаем Руслана. Вы посмотрите: разве сам он, лично, кого-либо убивает, над кем-то измывается, разве он садист, кровопивец? – да нет совсем, он даже и кусать особенно не хочет, у него одна производственная забота, ради которой он, собственно, и живет – чтобы соблюдался порядок, элементарный порядок, и шествующие привычными колоннами арестанты сохраняли бы предустановленный строй...

Вот произнес слово – «строй», и оно в моем критическом сознании сразу развалилось на два значения: ну, первым делом, естественно, строй арестантов, распределенных по пятеркам, в окружении собак и автоматчиков («шаг вправо, шаг влево – стреляю без предупреждения!»), и другой, более отвлеченный, обширный, но все же «строй» – государственный, ведущий всех по пятеркам в светлое будущее... Ах, слова, слова! Они все сами знают – без нас, – слова! И если вы назвали, предположим, общество себе подобных и всю мировую историю – «строим», то так и останется на века – за вами – «строй», в виде сомкнутых колонн, бредущих из зоны в зону.

Но при чем здесь Руслан, такой славный, спокойный и человеческий пес? При чем здесь мы с вами?! А при том, что в случае чего – а случай этот представился и совпадает с нашей эпохой – все лучшие возможности и способности человека, самые святые, уверяю вас, самые святые! – переключаются, сами того не ведая, с добра на зло, с правды на обман, с преданности человеку на умение заворачивать человека в «строй», а если он заартачится, брать за руку, за ногу, брать за глотку, рискуя, если потребуется, и собственной головой, и превращать глупую кучу по наименованию «люди», «народ» в гармонический этап арестантов – в «строй». Кто это изобрел, кто выдумал такую науку, по которой обучают и людей и собак? Где искать виновника, первопричину? Кто-то (попроще) валит на Сталина, кто, более дальновидный, видит впереди Ленина за этим строем колонн, Ленина, бросающего палку в грядущее – «апорт!». Кто, наконец, прозревает самого Карла Маркса в зачатке злоупотреблений, в начале марша, за который всю меру ответственности в конце концов должен нести Руслан, собака... Ведь если так продолжать, то, наверное, мы доберемся до самых истоков истории, до грехопадения человека. И это – правильно. Кто первым убил? – Каин! Кто предал? – Иуда. Но если все-таки, признав и Каина и Иуду за наших основоположников, перейти на более доступную непосредственному восприятию почву, то опять виноватым в конечном счете окажется – Руслан! Может быть (для поблажки говорю), высочайший Инструктор, предусмотревший запретку, учивший ходить по бревну –

сам на четвереньках, делать «выборку» и так далее, вначале и не думал, что все так плохо кончится? Наверняка – не думал, а просто учил собак и приспособливал к будущему, научному мировоззрению... Но нам-то, собакам, предоставлено самим разбираться в подаренном нам квадрате, в пределах «зоны», истории. С них, основопологателей, не спрашивается, а с нас – спросится. И здесь со стороны автора, Владимова, вторгается в мозг и совесть еще одно мистическое понятие – Служба, то есть, говоря по-секретному, – *система*...

Мы питаемся слухами – даже в литературе. И вот лет двенадцать назад пронесся по Москве среди интеллигенции слух, что, дескать, появился рассказ, никем еще не читанный, неизвестно чей – про то, как вскоре после смерти Сталина и преждевременной реабилитации, когда лагеря позакрывали, осталась без дела на местах, по соседним деревням и поселкам, масса караульных собак, специально приспособленная для несения лагерной службы, и чуть только местные, вольные толпы сойдутся, скажем, на первомайскую демонстрацию или какое-то еще предусмотренное мероприятие, так сейчас же те собаки вылезают из своей конуры и принимаются строить вольняшек в арестованные колонны – как при Сталине. (*Эхо: как при Сталине!*). Не знаю, был ли, не был написан уже тогда этот чудесный рассказ, передававшийся, может быть, еще до его написания, изустно, но та история с реабилитированными собаками, продолжающими честь по чести держать лагерную вахту в назидание потомству, по-видимому, и легла основанием в землю, послужив кульминацией нынешней книги Владимова. Возможно, из этой смутной истории о лагерных овчарках, более преданных, оказалось, режиму, нежели сам режим, и выросла повесть о верном Руслане, исполненная доброты и сочувствия к тем оставленным Сталиным собакам, без дела пропадающим, и доискивающаяся до сути, до вопроса о том, как все это произошло, как могло такое случиться, что, при всех прекрасных намерениях и задатках, собака поставила предел человеку: «шаг вправо, шаг влево – считается побегом!»?

Здесь мы переходим к утопии, в условиях которой вырос и воспитался Руслан, ничего, кроме предложенного ему «нравственного кодекса», и не нюхавший в жизни. В условиях, где тренировка на «отличника по злобе», на «отличника по недоверию к посторонним» (когда «посторонний», разыгранный чекистом в балахоне, изо дня в день предлагает яд, горчицу, втыкает иглу в ухо, внушая собаке понятие, что каждый «посторонний» – шпион, враг народа) начинается с рождения, ничего другого и не может воспитаться из существа, полного любви и ревностного доб-

рожелательства к людям. Мог ли быть лучше Руслан, чем он есть, мог ли он испытать доверие к «постороннему», если еще щенком ему внушали – и не просто внушали при помощи слов, но всякий раз подтверждали слова чувствительным, болевым приемом – что все «постороннее», вынесенное за регламент «хозяев» – безусловное и абсолютное зло?..

Мы недоумеваем, почему «хозяева», «начальники», без конца повторяют фразы, всем и самим «начальникам» осточертевшие, типа: «социалистический реализм», «культ личности», «антипартийная группировка Маленкова, Молотова, Кагановича и примкнувший к ним Шепилов». Разве нельзя, по наивности мы спрашиваем, ну хотя бы этого Шепилова, про которого мы только и слышали, что он «примкнувший», чуточку сдвинуть направо или налево, ну, по крайней мере, ввести его, подлеца, в полный состав «антипартийной группировки» без этого ничего не означающего, приевшегося эпитета – «примкнувший»? Ведь тогда бы мы что-то поняли, почувствовали, полюбили: вот, наконец-то, сами хозяева предоставляют, хотя бы самим себе, некоторую свободу слова! Может быть, с этого «Шепилова», немного переставленного, началась бы новая эра, поднялся бы энтузиазм! Коммунизм!

Нет, нельзя, и вы не понимаете, что если чуть-чуть видоизменить «Шепилова», – все рухнет. Потому что все идейно-политическое воспитание собаки и человека держится на дрессировке. И нельзя вместо «ляг!» сказать «сядь!»: произойдет революция в сознании, и все полетит под откос, и пусть уж лучше «примкнувший к ним Шепилов» так и будет «примкнувшим» – спокойнее.

И она себя – дрессировка – знает, оправдывает. Вот сейчас уже весь мир дрессируется на нескольких запавших в память словах: «антисоветизм», «антикоммунизм», «фашизм», «разрядка напряженности», «мир всему миру»...

– Так вы что – антикоммунист? Фашист? Противник разрядки? Поджигатель войны?!!!

– Что вы, помилуйте! Я всей душой – с вами! Я почти что коммунист. Только, пожалуйста, не произносите эти слова!..

Не идеология – дрессировка. Чем чаще повторять (с использованием болевых приемов), – тем сильнее. И неважно, что в результате бесконечных повторений не останется любви (энтузиазма! коммунизма!). Зато собака обернется человеком, а человек – собакой. Зато не идеология, не мировоззрение, но радостные сигналы будут впрыснуты в жилы, в инстинкты жизни, в рефлексы:

– Фас, Руслан! Фас!

Можем ли мы после этого осуждать Руслана?

Мир, в котором ему довелось родиться, – прекрасен. Предустановленная гармония – запретка и проволока. Что может быть чище, что может быть справедливее в жизни, чем эти стройные колонны ведомых в небытие заключенных? Стекланный колпак Замятина в романе «Мы», проекты Оруэлла, сновидения Хаксли и Кафки сияют нам из преданных, любящих глаз Руслана. Он совсем не теоретик, он просто практик, исполнитель доставшегося ему счастья – «жить при коммунизме». В прекрасной авторитарной системе, которая сама себе служит оправданием и без конца купается в собственных лучах, нет и не может быть сомнений. Служба – «лучшее, что пришлось Руслану изведать». «Лучший наградой за Службу была сама Служба», а злейшее из зол, страшнее самой смерти – отстранение от Службы. Сами заключенные, норовящие так или этак нарушить мировую гармонию, выйти из строя, бежать, покинуть эту «светлую обитель добра и покоя», – лишь слабые и неразумные дети, с точки зрения Руслана, чего-то недопонимающие и потому подвергаемые моральному воздействию, перевоспитанию, чтобы поняли наконец, «где им по-настоящему хорошо», – в лагере. Он не испытывает к ним, доколе они повинуются, злобы или ненависти, а лишь легкое сожаление к их детскому недомыслию и, как подобает боевому псу, честному служаке, помнящему непрестанно о долге, – «здоровое недоверие».

Как всякая утопия, лагерь замкнут в себе и представляет собою строгое подобие острова. Отсюда, в частности, так приставшая к живописанию лагеря литературная форма «робинзонады», то есть округлого, отгороженного от прочей действительности микрокосма, самим собою довольствующегося и заставляющего испытывать повышенный интерес к элементарным приметам своего специфического – лагерного, островного – климата и колорита. Лагерь – мироздание, лагерь – государство, где все, как подобает в обществе, в целостной системе, разложено по полочкам и, несмотря на экзотику местной флоры и фауны, соответствует *макрокосму*, только, может быть, в более чистом или утрированном виде. Лагерь – миропорядок, и в этом качестве – монады космоса и государства – предлагает нам идеальную композицию в жизни и литературе, откуда, не прибегая к абстракциям, мы можем узнать, что такое мир вообще и человечество в целом.

В золотистых глазах Руслана весь мир – лагерь. Если бы он мог (если бы он только мог!), он бы превратил весь мир в идеальное состояние лагеря. Во всяком случае вверенный ему вольер, отведенное собаке пространство, он рассматривает как потенци-

альный лагерь, включая вольные, не обтянутые колючей сеткой поселки, которые, при всей безнаказанности отпущенной им по ошибке, временно, свободы, только и грезят, и просят, как бы достичь им счастливой кондиции лагеря. Оттого и все персонажи в повести Владимова, будь то вольные или зеки, охранники или собаки, располагаются по осям, проведенным запреткой и проволокой. И поэтому они символичны, эти персонажи, – по отношению ко вселенной. И это не выдуманная, не изобретенная художником символика. Лагерь – ядро – символизирует в своих служебных атрибутах то большое и широкое, что раскинулось за его границами в незаконном и самонадеянном образе. Лагерь – столица. Лагерь – феномен, повествующий ежечасно о сущности.

Все, кроме караульных собак с их лагерными навыками, вошедшими в плоть и кровь и поэтому составляющими внутренний стержень режима, его альфу и омегу, его первое и последнее упование, – обрисованы довольно условно. Но эти люди-символы и звери-символы, похожие на столбы, расставленные вокруг зоны, являют собой обязательные, насущные звенья в структуре. Достаточно услышать, как звучат их имена, более обобщенные, суммарные, нежели клички собак – Руслана и Джульбарса, Гильзы или Азы: *Хозяин*, которого иногда еще называют «Сержантом», а в лучшем случае, конкретнее – «Вологодский» («Так, сколько помнилось ему, не обращался к хозяину ни один двуногий: – Здорово, вологодский!»); *Главный хозяин* – лагерный сталин, именуемый временами столь же условно, по форме общепринятого обращения к начальству: «Тарщ Ктан Ршите Обращица» (отчего Руслан заподозрил, что людей, как и собак, дрессируют, с тем чтобы они без промешки реагировали на позывные слова-сигналы); *Потертый* (вечный лагерник); *Инструктор* (собачий бог); «*Войдите в мое положение*» (лагерный доносчик, стукач) и т. д.

Люди безличнее, бледнее и мельче собак. И это не только потому, что они – *люди* (как в «Маугли»), то есть существа коварные, неверные, нецелостные, повинующиеся рассудку, неспособному одарить человека счастьем полноты и единства в логике и поведении, в чувстве и долге, какое от рождения обеспечивает инстинкт зверю. Нет, и помимо Закона джунглей собаки лучше, чем люди, впитали Закон проволоки и оказались в итоге его наиболее стойкими и последовательными адептами. Руслан, и подыхая, останется на посту, на страже лагеря, тогда как маршалы и министры, всей этой премудрой утопии Руслана и обучившие, позорно предавали ее и поспешно перекрашивались. Тончайшим инструментом системы, адекватным выражением Службы стано-

вятся не люди – собаки. Они скорее поддаются дрессировке и усвоенному однажды приказу уже не изменяют.

И все же между людьми и собаками, судя по Владимову, устанавливаются контакты, взаимная близость, основанные не только на вечной, врожденной привязанности собаки к человеку, но и на общности понятий, мирознания, позволяющей нам рассматривать собачьи повадки как разновидность человеческой психики и идеологии. Взять, к примеру, того же *Хозяина* Руслана, лагерного надзирателя-профессионала. Будучи безусловно слабее и бесцветнее своего пса (он и более труслив, и более жесток, и менее самоотвержен), Хозяин как характер, косвенно проступающий из-под его роли и должности, из-под его суммарной, символической клички – *хозяин*, в общем колеблется в тех же измерениях Службы, понимаемой как занятие вековечное и справедливое. Не так, как Руслан, не так ярко, но он тоже живет служебным вероучением, которое еще не кончилось с ликвидацией *данного* лагеря, которое еще придет, вернется и восстановит богоподобный порядок на погранной земле. Не будучи таким же красивым, талантливym и героическим, как Руслан, *Хозяин* Руслана демонстрирует собою примерно такую же «золотую середину» в системе охраны, главным достоинством которой почитается – исполнительность. И он, как Руслан, не зол и не добр (правда, все ж таки собака добрее). И он все делает в меру, как положено по уставу, как честный службист, и зря не кусается (в отличие от Джульбарса и от Главного хозяина-вождя), проявляя известную широту взглядов, разумеется, в пределах, отмеренных запреткой. Не пристрелил же Хозяин Руслана, хотя мог бы и пристрелить и уже намеревался привести в исполнение эту последнюю идею, доставшуюся ему в наследство от лагеря. Впрочем, не из жалости, не по доброте душевной не пристрелил, а просто, должно быть, почуял в Руслане своего брата-охранника, как и он, отрешенного от Службы, и не выстрелил, опасаясь случайного самоубийства¹.

Второй двойник Руслана (уже в роли антипода) – Потертый. Бывший зек, изучивший всю эту Службу, науку с обратной, изнутри, стороны. Бывший зек, отравленный лагерем, привязавшийся к лагерю, не способный уже жить на свободе ничем иным, кроме этих тягостных, мучительных воспоминаний о лагере. Одно слово – Потертый. Как знакома, как близка нам эта фигура! Бывало, спросишь приехавшего, пригнанного по второму сроку арестанта: «А ты там, случайно, на воле, не скучал по лагерю?» И, случается, человек этот, похожий на натянутую струну, пронзенный непонятной болью по свободе (вот именно – по свобо-

де!), отзовется: «Скучал! Да еще как! Как выпьешь немножко, так и, понимаешь, старик, так и тянет обратно в лагерь. Просто – тянет. Тоска!..».

Ты душе – глоток озона:

Здравствуй, зона! –

писал лагерный автор, лучший лагерный поэт Валентин Соколов, просидевший ни за грош, с небольшим перерывом, семнадцать лет в лагерях (сначала семь при Сталине, а затем десять – в наше время), а недавно пошедший, раскрутившийся по новой, в третий раз в лагерь, избравший себе псевдонимом горестно-ироническую кличку: Зека – Валентин з/к.

Так вот, Потертый из той категории, из этой породы людей, приверженных к лагерю, хоть больше всего на свете они ненавидят – лагерь. Как понять это явление, это странное состояние души – не берусь рассудить. Только знаю, доподлинно знаю, что такое – бывает.

Вы говорите: «контрик»!
Вы думаете, просто это, –
Когда я вижу ваши контуры
В словах малинового цвета?
Я прохожу между кафтанами
И треугольниками лбов,
И вы мне серыми, картавыми
Словами тычете любовь
К обсосанному вами вымени...
И вами – в имени моем,
Ярясь, распластывает линии
Огромный сумасшедший дом...
Вы думаете, просто это?..²

Кстати, оттого Потертому с его тоскливыми монологами на лагерную тематику и отдано столько внимания в повести о Руслане, о собаке, которая, строго говоря, не смогла бы понять эти скорбные и долгие речи и тем более перефразировать их своим собачьим сознанием. Так что – нарушение жанра? Искривление стиля? Если бы Потертый как символ, как характер, не оказался бы вдруг у Владимирова вариацией Руслана, представленного, однако, в этом лице с противоположной стороны – охраняемых. Вечный подконвойный (Потертый) и вечный конвоир (Руслан) сходятся на одном – на невозможности расстаться с призраком лагеря, вроде бы внешне исчезнувшего, но запавшего в душу, совпавшего с биографией, с жизнью, останками которой оба они и питаются – бывшие противники, полюса, антиподы, только и мо-

гущие существовать в этом извращенном, противоестественном альянсе, претворенном уже в их природу, – жертвы и палача, охраняемого и охранника.

Итак, Руслан в Потертом, после упразднения лагеря и предательства Хозяина, нашел антихозяина, которому он верен исключительно как символу отошедшей эпохи, как наглядному пособию, доказательству, что та эпоха *была* на самом деле, а не прикинулась ему, притом – отрицательному символу, со знаком минус, да и то верен временно, до той блаженной поры, когда вернется наконец настоящий Хозяин и вновь все поставит на свое законное место. Потертый же, как мы знаем, по выходе из лагеря обосновался в близлежащем поселке, у тамошней бабы, тети Стюры, не в силах уйти далеко от уже несуществующей, но притягивающей как магнит, пожравшей жизнь и душу – запретки. Таким образом, вместе с Русланом мы входим в новый, более пространный круг бытия, представленный персонажами повести – людьми и собаками. В данном случае тетя Стюра со своим псом Трезоркой больше, чем кто-либо другой, рекомендует общество вольных, «простой народ», то есть среду, не имеющую непосредственного касательства к идеальному, лагерному порядку, четко разделенному на конвоиров и подконвойных. Однако выясняется, и сюда, в область свободы (разумеется, относительной), протянул свою цепкую руку Закон проволоки, калеча самую что ни на есть здоровую, народную почву и обращая всю страну в «большую зону», как ее называют зеки, различая от «малой зоны», от лагеря, от тюрьмы, находящейся в центре, всегда в центре, в самой сердцевине «большой».

Тетя Стюра – единственное в повествовании человеческое существо, удостоенное собственного имени, хотя имя ее – Стюра – на русское ухо звучит странновато, возбуждая родные, интимные и вместе с тем туманные, неясные ассоциации. Даже сожитель ее, Потертый, в минуты откровенной признательности, удивляется в радостном раже:

« – Стюра! а, Стюра? – спрашивал он. – Это что ж за имечко у тебя такое? Никогда не слыхал».

Автор не разъясняет загадки. Но, исходя из фонетической, музыкально-национальной окраски имени *Стюра*, позволительно услышать в нем (тем более в сочетании «тетя Стюра») нечто, пускай и расплывчатое, стертное, обобщенное (как прочие безликие имена – Потертый, Казенный, Хозяин, Инструктор), но все же, я бы решился, – нутряное, раздирающее, уводящее вглубь, в сырые, влажные клады матери-земли, тоскующее упование – Стюра! Дородная баба, очевидно, доступная всем случайным постояльцам,

от вчерашнего капитана (главного хозяина зоны) до сегодняшнего последнего зека (Потертого), она являет собою – разумеется, в отпущенных ей сдержанным текстом пределах – состояние нации в целом, на нынешнее время и, если угодно, служит олицетворением «народа», взятого в широком и неопределенном значении слова. Трудно в жизни найти бабу старому лагернику более добрую, понятливую и притом ничего для себя лично не желающую урвать от застрявшего в ее доме, кормящегося при ней мужика. Вероятно, к Потертому, который сам по себе ничего уже не стоит и весь пропах дымящимися за его спиной лагерными рассказами, притянула ее обыкновенная бабья потребность кого-нибудь пожалеть. И эта потребность, надежда воскресить мертвого, толкает ее попытаться вдохнуть в Потертого утраченную радость свободы, способность забыть о лагере, вернуться к нормальной жизни, к работе, к оставленной когда-то семье, ради чего Стюра готова отказаться от собственного недолгого бабьего счастья и не просто отдать прилепившегося к ней, полюбившегося человека, но заставить его уехать от нее и от лагеря. (Потертый, понятно, на такое неспособен, как не может Руслан оставить вверенный ему пост.)

И вдруг женщина, принадлежащая к разряду, который мы привыкли, по всем хрестоматиям, обнимать протяжным, нравственным, тоскующим определением – «женские образы в русской литературе» («есть женщины в русских селеньях!..»), то есть чуть ли не сама Россия в ее природном, почвенном образе, оказывается, при ближайшем рассмотрении, снова какой-то двойниковой аналогией караульному псу Руслану, прошедшему хорошую школу по «недоверию к посторонним» и натасканному на растерзание всякого диверсанта. Вот Потертый, спохватываясь по пропавшей жизни, принимается в мечтах рисовать радужные картины – как бы надлежало ему раньше, с-полсрока, драпануть из лагеря, знай он тогда, заранее, что под боком, в тишине, обитает живая душа, сердобольная тетя Стюра, умеющая и уберечь, и обласкать арестанта. Но Стюра не дает ни минуты ни ему, ни нам, читателям, понежиться на мечтах о прекрасных исконных свойствах народа, всегда привечавшего «несчастненьких» – каторжных. Она бы тогда, выясняется, доложила в оперативку.

« – Ты опять не то говоришь, – сказала она уже с тем вскипающим раздражением, с которого начинались их ссоры, доходившие до драки... – Нет, это не сомневайся – пустить бы пустила. И пожрать бы дала. И выпить. Спал бы ты в тепле. А сама – к оперу сообщить, вот тут они, на станции, день и ночь дежурили.

– Так бы и побежала?

– А как думаешь! Люди все свои, советские, какие ж могут быть секреты? Да, таких гнид из нас понаделали – вспомнить любо.

– Да кто ж понаделал, Стюра? Кто это смог?..».

Короче, из Стюры, из тысяч Стюр, понаделали верных Русланов, пользуясь для этого не только каким-то гнильем, отбросами народа, но, что самое печальное, его добрыми свойствами – вроде той же верности, чувства истины и справедливости, вековой жажды родства, братства (понятия «свои» и «чужие»). Тренировка на «шпионов», на «изменников Родины» произвела на свет не какую-то особую, безнациональную нацию и не породу «новых людей», потерявших представления о добре и зле. Нет, духовные и нравственные потенциалы народа остались (как тетя Стюра осталась тетей Стюрой), да плод с этой почвы уродился горький...

Приведу пример из жизни на тему антиномии – «беглые зеки» и «вольные люди». Недостреленные беглые, пойманные и водворенные в зону с помощью вот такой расторопной, добросердечной тети Стюры, прошедшие по всем кругам ада, избитые до полусмерти охраной и местным населением (даже дети плевали и пинали), рассказывают:

– Шли лесом. Встретили случайно двух деревенских девок. Надо было зарезать, да мы – пожалели. Ушли. А через час нас и взяли: девки донесли в сельсовет. До сих пор не могу простить себе, что мы их тогда не зарезали!

А ведь не звери ни эти беглые, ни девки – не выродки, не убийцы, не продажные твари и входят с двух полярных сторон в общее тело нации (ну как Потертый и тетя Стюра). Вероятно, как нравственно-психологические величины они в принципе могли бы поменяться местами, а ситуация останется старой, безнадежной: надо было бы зарезать! – нельзя не донести!..

«Что вы сделали, господа!» – стоит в эпиграфе повести, обращенном, возможно, к невидимым «руководителям», «основоположникам», кто придумал эту самую, высокую, будь она проклята, науку: – Что вы сделали, господа, с человеком, с собакой?!

« – Да, таких гнид из нас понаделали – вспомнить любо», – вопиет тетя Стюра, приходя в себя, начиная высвобождаться из туманного наваждения.

«Зачем ты это сделал, брат? – хотел спросить умирающего Руслана дворовый пес Трезорка, оказавшийся свидетелем его последней героической службы, а потом и последним его защитником-телохранителем: – Зачем ты такое сделал над ближними, над собой?!».

Трезорка, как и тетя Стюра, проливает свет на категорию «народа», не причастную к зоне с ее жесткими кастами конвоиров и подконвойных и промышляющую кто где и чем придется, применительно к обстоятельствам жизни, далеко не легким, но лишенным сакраментальных обязанностей лагерного охранника. Трезорка – на языке социальной антропологии – это, так сказать, рабоче-крестьянский пес, лицо беспартийное, неофициальное, не военное, а сугубо гражданское и даже частное, каких в газетах величают обычно «простым советским человеком», а в быту кличут по-старинному – «мужиком». «Криволапый, низкорослый, с раздутым животом», Трезорка, как и Стюра, его хозяйка, принадлежит к беспородной помыкаемой «массе», весьма пестрой, разномастной по характерам, однако живущей не по приказу, не замороженной марксистской наукой, а – собственным, пускай недалеким умом и опытом, руководствуясь здравым смыслом, каким от века обходился и обходится русский народ. По отношению к Руслану, идеальному герою, Трезорка выступает в нескольких, как бы исключаящих друг друга аспектах: он, бесспорно, и низшее существо, склонное к подобию страсти, к мелким хитростям и компромиссам, и одновременно чем-то превосходящее лагерного вояку – хотя бы своей принадлежностью к низкорослому, но веселому и вольному племени, в выборе поведения способное если и не на такие уж ответственные, героические дела, то все же на большую широту, дружелюбие, терпимость, сердечность и на подлинное благородство.

Но если нам понятны преимущества безыдейного Трезорки перед дрессированным Русланом, как понятен, в общем, и его грустный упрек, обращенный к караульному псу, то большее и тревожнее пытаться отвечать на вопрос, *почему* в глазах «народного» Трезорки Руслан остается все-таки недостижимым идеалом, возбуждая обожание, преклонение, отнюдь не лицемерные, но связанные, по-видимому, с изначальной потребностью в чем-то светлом и справедливом. Что ему, мало одного «культы личности» и подавай немедленно следующий? Или ему не хватает хозяйственных «успехов и достижений», которые, на поверку, богаче представлены в том же Трезорке, нежели в великолепном Руслане? Или нужен ему непременно крепкий, авторитарный порядок в обществе, где бы все ходили по струнке и отдавали честь по форме вышестоящим собакам-начальникам? Нет, конечно. Трезору нужен символ абсолютного пса («настоящего человека» – как сказали бы люди), символ высший, непреложный; а Руслан для этой комиссии больше всего и подходит. Руслан не только – «верен». Верен и Трезорка своему курятнику, что даже

и порядочнее и перспективнее, чем быть верным – лагерю. Руслан – «верующий». Руслан – озаренное сверхприродной идеей «веры» существо, презревшее всю суетность, всю низкопробную выгодность и обыденность жизни, доколе нет в ней этой неистойвой, сжигающей его изнутри «веры». Не просто дрессированное (все – дрессированные), но – пошедшее дальше *за* и *над* дрессировкой, к последней цели. Трагедия Руслана не в том, что не оставили его в покое, как большинство собак, на уровне Трезорки, и произвели над ним душевную вивисекцию (ну, были бы все простыми собаками и виляли бы хвостами!). Трагедия Руслана, и да простит меня читатель за подобное сравнение, трагедия России, чьим не просто очередным порождением-вырождением выступает Руслан, но единственным борцом, знаменосцем – что нет иных свершений для алчущей высшей правды и подвигов души в отмеренном ему историческом круге жизни, чем подлый лагерь, за который он и принял законную гибель. Он мог бы спасти детей, тонущих в море, переправлять чужестранцев через Альпы и Кордильеры, лезть под танки, оберегать слепых и беспомощных пророков для счастья всего человечества (как это делали его братья, «животные-герои» Сетона Томпсона – только он сделал бы это быстрее и самоотверженнее), а ему досталось, выпало на долю – всю жизнь стеречь арестованных. Ну, он и перестарался...

По своим природным, духовным достоинствам Руслан явно превышает отведенные ему эпохой, историей – кондиции. И остается одиноким, непонятым богатырем, Русланом, служащим в охранниках. Поэтому, вероятно, Трезорка – ради этих колоссальных, загубленных потенциалов Руслана – и прислуживает ему, и становится, плача над ним, его осуждая, его же душеприказчиком, не в силах, однако, переложить на свои плечи тот тяжкий груз, который тащил Руслан...

А ведь добрый был пес! И добр человек, и добр народ, этого пса взрастивший и этим же псом ограниченный, препровождаемый в ад, где все на всех доносят и стерегут друг друга. Так в чем же дело, где выход, господа?! И кого нам надо зарезать, а на кого доложить оперу?.. Круговая порука!

И наше положение было бы беспросветным, и не помогли бы нам ни Руслан, ни Потертый, ни тетя Стюра, ни Трезорка, когда бы автор, собравшись с силами, не ввел, между прочим, сюда, в мыслимую картину лагеря-государства, еще одного актера – собаку по романтической кличке Ингус. Ингус – это отступление от общих правил, выход за границы исторического опыта, за навыки человеческого и собачьего царства – в сторону безотчетной свободы. Ингус – рядом с Русланом, не говоря о прочей своре, –

чистейший интеллигент, аристократ. Притом натура – художественная, поэтическая. Быть может, гениальная. Что там чеховская Каштанка, откликавшаяся радостным лаем на восклицания: «Талант! Талант!». Каштанка – при всей нашей симпатии к ней – все же из породы Трезорок. А Ингус – это Ингус! Принадлежа по рождению и профессии к ведомству караульной Службы, он эту глупую службу попросту игнорирует, наделенный сверх меры пониманием вещей, нестандартным мышлением и способностью производить все то несложное, чего от него так долго и уныло добиваются хозяева, – безо всякой дрессировки, без труда, но зато и без видимого рвения и желания преуспеть. Занятый мыслями, которые одному ему ведомы, в грустной и праздной мечтательности, позволяющей, если искать аналогии в русской литературе, сравнивать Ингуса с Татьяной Лариной, в мечтательности, которая словно заранее прозревает, что ждет его, не от мира сего существо, в нашей земной юдоли, он влечется к природе, к лесам, однако не с тем, чтобы вернуться к первообразной форме волка, но предаться мягкому и чистому созерцанию – «поэзии безотчетных поступков». Видите ли, уйдя в лес, Ингус делает никому не нужные, бесцельные – *повалясики!* Вспоминаются Мандельштам, Пастернак...

Случайно ли Мандельштам, более всего склонный, как вспоминают с неодобрением современники, к «чистому искусству», *первым* в русской поэзии написал, казалось бы, вопреки собственному вкусу и призванию – сатиру на Сталина, за что и поплатился по всем стандартам эпохи³. Что ему, Мандельштаму, спрашивается, не сиделось в его «башне из слоновой кости»? Сейчас, когда все мы стали умными и рассуждаем, и спорим, кто дальше, кто сильнее движет Россию вперед – ленинисты или фашисты, патриоты или западники, либералы или, напротив, сторонники новой авторитарной разрядки, как-то забывается этот ранний опыт, приведший Мандельштама на каторгу, а Пастернака к «Доктору Живаго». Но на водяную кишку – на апокалипсического змия – поливающую людей – до смерти, в льдышки – на сорокаградусном морозе – кинулся Ингус! И возглавил невольню, сам о том не заботясь, лагерное восстание испытанных караульных собак – Ингус. Тоже мне – представитель чистого искусства!..

Так что не станем презирать этих мечтательных интеллигентов (хлипких, как сказал товарищ Ленин, дряблых, как добавил товарищ Сталин). Мордовать интеллигенцию вошло у нас в обычай: все равно не ответит, не поперет же она против народа, ежели именем народа ее хорошенько осадить, хлобыстнуть, – уж больно совестливая, хлипкая. Да и вообще – прослойка по сравнению с

народом. А между тем в композиции жизни, начерченной в книге Владимова, одна надежда, мечта, еще как-то пробующая если не порвать, не перегрызть змею, то хотя бы вздохнуть по свободе, – Ингус...

Правда, вторым номером, следом за Ингусом, на злую кишку, замораживающую людей на катке, бросается Руслан. И это опять говорит многое в его пользу: значит, он не просто заклятый опричник, а несет в душе запас великих неудовлетворенных возможностей. И все же Ингус выше, тоньше – духовнее Руслана. Если Руслан – герой, то Ингус – поэт, подчас, в особенности у нас в России, прокладывающий дорогу – герою. Очеловеченная собака, Ингус, более всего человечна не своим исключительным умом или иными прекрасными собачьими статьями, но, главным образом, заложенной в нее свободой воли, вплоть до свободы выбора, на которую и люди-то не всегда оказываются способными. Оттого-то весь образ поведения Ингуса характеризуется непредсказуемостью – неожиданными поступками. И потому же ему в наибольшей степени свойственно сознание виновности, греховности роли, к которой его привязали хозяева, отчего он и грустит, и тоскует, и не находит себе места. Раз ты свободен внутренне – так и отвечай за себя!

В пару Ингусу, единственному интеллигенту в собачьем хороде, дается (как Руслану – Хозяин, как Трезорке – тетя Стюра) единственный интеллигент среди здешних людей – Инструктор (у них и клички созвучны: Ингус – Инструктор). И в то время, когда Ингус совершает свой самый яркий непредсказуемый поступок и, подымая собачий бунт, достигает высшей очеловеченности, Инструктор, привязанный к Службе лишь любовью и интересом к собакам, тоже бунтует и, сойдя с ума, обращается в собаку. Это отвечает общему образному строю повести, где люди представлены псами, а псы – людьми. Однако безумный Инструктор, встав на четвереньки и гавкая по-собачьи, свидетельствует своим непредсказуемым поступком не о падении человека, а, напротив, о его, человека, духовном прозрении. Ибо Инструктор, сойдя с ума, замещает собою убитого Ингуса, становится полноправным Ингусом в его звездный час.

– Я Ингус, поняли! Ингус! – выкрикивал он свои последние человеческие слова. – Я не собаковод, не кинолог, я больше не человек. Я теперь – Ингус! Гав, гав!

Вот как, значит, высоко сумел вознестись Ингус в системе предложенных ценностей! И, обращаясь в Ингуса, внезапно, одним махом, вырастая в наших глазах, Инструктор призывает собак уйти от людей в лесные дебри, где «они будут жить как воль-

ные звери одной неразлучной стаей, по закону братства, и больше никогда, никогда, никогда не служить человеку!». Что это – реминисценции Маугли, зов предков, поэзия джунглей? Нет, в контексте запретки лес знаменует не просто возврат к природе, к первобытной дикости зверя, но порывистое движение ввысь – к любви и свободе. «Никогда не служить человеку», уничтожившему человеческий образ, это и значит в данный момент сделаться человеком. Инструктор, сходя с ума, пытается пересказать питомцам завещание Ингуса – «последние человеческие слова».

Нужно ли пояснять, почему обоих «интеллигентов» за незаурядный интеллект ждет похожая участь? Одному – автоматная очередь в лоб, второму – психушка...

...Следуй за стилем и логикой повести о верном Руслане, но жди вопроса: возможно ли, допустимо ли сравнивать людей с собаками, да еще в рассуждении «большой зоны» – страны, народа, планеты?! Разве это не кошунство, не глумление над человеком и вообще над всем большим и светлым в нашей жизни? Пускай сам себя сравнивает с собакой! От этих обвинений мыслимых пуристов спешу оградить автора повести: он и сам не отделяет себя от собак и, кроме заглавного героя – Руслана, от лица которого строится повествование, смотрит на жизнь, если судить по художественному счету, грустным взглядом Ингуса. Тот, как известно, «когда хозяин начал его хлестать, очнулся наконец и поглядел на него – с удивлением и жалостью».

Два чувства – *удивление* и *жалость* – представляются определяющими, авторскими чувствами, не только доминирующими в книге, но и позволившими Владимову написать эту книгу. Начнем с удивления, которое не сводится к тому, что автор как будто все время задает загадки читателю, удивляясь на им же самим описанные факты: как такое могло произойти, что вот люди и звери вдруг поменялись ролями? Или – почему прекрасные семена, посеянные в каждом живом создании, вдруг произросли и трансформировались на Службе в собственную противоположность? Помимо этой собственно концептуальной стороны произведения, о которой уже говорилось, чувство удивления, здесь преобладающее и связанное с «собачьим взглядом» на вещи, позволяет всем обыденным, простейшим приметам действительности, давно примелькавшимся, утратившим содержание и форму, как бы заново оттиснуться в нашем удивленном сознании. Господи, да как же мы раньше не удивлялись, видя все это! Тем самым, возбуждая удивление, мир становится достойным того, чтобы его воспроизвести, закрепить на бумаге, чтобы его запомнить и осмыслить. Эпоха, действительность, быть может, спервоначала,

сгоряча, обиженная, что художник так непочтительно с ней обращается и «все искажает», ставит с ног на голову (те же люди и собаки, предположим), в конечном счете должна быть и будет благодарной художнику за то, что тот ее таким удивительным образом увековечил, и, значит, она уже не канет, не исчезнет бесследно в Лете, как прошли без памяти какие-нибудь обры или хозары. Не будь, допустим, Руслана, верного Руслана, от нас не осталось бы в итоге положительного героя в этом девственном и гордом обличи, да еще почерпнутого из глухой, вымороченной среды лагерной «вохры», где, кажется, никогда никаких героев и не снилось, а только одни – «мусорá» да «вертухай»...

Нет, на месте чекистов я был бы доволен. Я был бы счастлив от повести «Верный Руслан»: это ведь подобротнее зыбких воспоминаний о Блюхере и о Рюмине. Говорят, Рюмин страшно кричал, когда его волокли на расстрел... А вот Берия, напротив, вел себя спокойно. «Погодите, придет еще на вашу голову Берия!» – повторяют время от времени лагерные начальники нынешним арестантам, с угрозой и с надеждой. Да и среди зеков сегодня кто-нибудь из отпетых стариков-бериевцев, досиживающих четвертак за свои и за чужие проделки и пристроенных начальством на самые деликатные должности – от лагерного «библиотекаря» до созерцательного «кладовщика», – в чем проявляется бережное отношение «своих» к «своим», пусть временно и потерпевшим крушение товарищам, нет-нет, а воскликнет, заламывая руки: «За что?! Одного не понимаю – за что? Мы же были солдатами, верными солдатами! Вернее никого не было! Нас бы вернуть, позвать!..».

Эх, ты, верный, вечный идеалист – Руслан...

Для собаки многое в человеческом поведении кажется невероятным, странным, и поэтому «собачье восприятие», примененное к тексту столь последовательно, открывает простор всевозможным формам художественного «остранения», вливающего свежие силы в искусство, а возможно, и совпадающего с его странной, необъяснимой природой. И «остранение» здесь, у Владимова, не просто очередной формальный прием, с успехом использованный, но универсальный способ видения и постижения жизни. Потому что поистине странен и удивителен мир, в котором мы родились, а раз странен, то, значит, заслуживает, чтобы его изобразить, описать. Так что не надо сразу обижаться на собак, с которыми нас сравнивают. Они хорошо поработали и помогли созданию повести.

Возьмем для иллюстрации какой-нибудь частный случай восприятия привычных вещей, которые благодаря участию собаки

становятся неожиданными и начинают играть новыми красками, наводя на размышления. Вот, к примеру, Руслан наблюдает митинг в честь приехавших молодых строителей, на котором кто-то из местного руководства зачитывает по бумажке приветствие, а кто-то из новоприбывших – тоже по бумажке – отвечает. Произнесение речей «по бумажке» – от главы государства до последнего выдвинутого на трибуну работяги – давно уже стало бытом, над которым мы все посмеиваемся, видя в нем очередное, не нужное никому торжество казенного пустословия. Но в глазах Руслана ораторы не «читают по бумажке», а ей, бумажке, читают, ей рапортуют, а не людям («...развернул бумажку и стал ей говорить что-то длинное-длинное...»; «Своей бумажке он говорил уже чуть покороче...»). И этот небольшой сдвиг стереотипной формулы, не меняя сути дела, меняет ракурс, заставляя острее почувствовать и всю нелепость подобных речей, и их, так сказать, высший бюрократический смысл, когда люди живут и говорят не друг для друга, а для бумаги, заместившей человека и общество.

Еще более остранный, гротескный образ, наводящий на мысли о судьбах родины, истории, приобретают два истукана в скверике перед станцией, всем хорошо знакомые в лицо, так что нет нужды называть их по имени; и то же – посредством собачьего восприятия, которое в данном случае неожиданно оказывается осмысленнее и даже историчнее, нежели наш обыденный, притерпевшийся к этим статуям взгляд. Удивление как бы промывает нам глаза и помогает глубже узнать уже известные вещи.

«...Два неживых человека, цвета алюминиевой миски, зачем-то забрались на тумбы и вот что изображают: один, без шапки, вытянул руку вперед и раскрыл рот, как будто бросил палку и сейчас скамандует “апорт!”, другой же, в фуражке, никуда не показывает, а заложил руку за борт мундира – всем видом давая понять, что “апорт” следует принести ему».

Удивительная пара, и что бы она, читатель, могла обозначать?!.. Однако хватит удивляться и вспомним о *жалости*, с какой посмотрел Ингус на своего хозяина, о второй, не менее важной побудительной пружине нашего повествования.

Первое, непосредственное впечатление от повести «Верный Руслан» располагает сравнивать ее либо с книгами о лагерях, либо с рассказами о животных, вроде «Холстомера» или чеховской «Каштанки». Но возможен и более растяжимый взгляд, вписывающий книгу Владимова – не по формально тематическому, а по нравственно проблемному в первую очередь признаку – в более широкую и концептуальную, что ли, традицию русской сло-

весности, начатую Акакием Акакиевичем Гоголя и продолженную Достоевским. Русская литература всегда была исполнена трепетного внимания, интереса и любви к страдающему брату, в чем, возможно, полнее всего сказались ее скрытые или явные христианские устремления. Но сейчас речь пойдет не вообще обо всей громадной, необозримой массе «униженных и оскорбленных», о которых писали и будут писать русские авторы, но только об одной, специфической категории лиц, которых, с разной долей допуска, можно обозначить существами в нравственном смысле погибшими, падшими и как бы уже заранее потерянными для человеческого к ним снисхождения и сострадания. Оттого я и назвал в качестве зачинателя этой традиции Гоголя с его «Шинелью» (можно, разумеется, выбрать и другую точку отсчета): Акакий Акакиевич Башмачкин – не просто «бедный человек», но насекомое, никому не интересное, не нужное, словно бы от рождения вычеркнутое из списка достойных на жизнь, а тем паче на серьезное писательское участие. И это существо подверглось у Гоголя анатомическому, жестокому и сострадательному исследованию, которое безо всяких поблажек и сентиментальностей привело в итоге к человеческой реабилитации Акакия Акакиевича.

Различия столь велики, что естественно задаться вопросам: а какая, собственно, связь между Башмачкиным и Русланом, и разве похож этот мизерный, замордованный, но все же человек на могучего, героического красавца – пса, который, хотя мы успели к нему привязаться, все же, извините, собака? Конечно – не похож, *почти* не похож. Но мы здесь имеем на примете отнюдь не прямую, не бросающуюся в глаза, а скрытую, генетическую связь, которая формирует *единство* литературы (при всем разнообразии материала, идейных запросов и вкусов) в качестве целостного, органического и развивающегося тела, позволяющее писателям вчера находить – в одном, совершенно определенном месте – то, что завтра, в иной вариации, другие авторы обнаружат и продолжат в другом. Потому мы и можем говорить: «*русская литература*» (как бы подразумеваемая некий движущийся, но единый организм), пускай в начале стоит Акакий Акакиевич, а в конце на него непохожий, самостоятельный Руслан.

Впрочем, есть тут и более близкое социально-психологическое, жизненное родство. Оба персонажа, возбуждая сочувствие авторов, принадлежат к казенной, безликой, исполнительской Службе, которая по существу исчерпывает их интересы, предопределяет роковую судьбу и лишает шансов проявиться по-иному, в другом измерении, нежели вот в этой запрограммированной форме ничтожного чиновника или казенного караульного пса. И

посмотрите, оба они в своих лимитах по-своему счастливы и находят в Службе высокий резон, непреложный смысл бытия, принимая ее за единственную возможность существования⁴.

Чтобы почувствовать по-настоящему, какую дозу авторской симпатии и понимания снискал Руслан, следует помнить, что такое караульная собака вообще с ее суровыми функциями – не этот конкретный, персональный Руслан, уже открывшийся нам изнутри как осмысленная неповторимая личность и потому вызывающий у нас братские чувства, а – сама его должность пса-охранника в глазах бесчисленной охраняемой массы. Эти глаза, токсующие и проклинаящие, глаза затравленных тысяч ни в чем неповинных людей, составляют грозный эмоциональный фон повести, хоть и не ими одними оцениваются повадки Руслана. Если бы – только ими, без авторского вмешательства, без авторского вхождения в искаленную, но по-своему добрую и любящую душу собаки, то эта хозяйская тварь, покуда она исполняет свою паскудную службу, никакого глубокого отклика не пробудила бы в нас, кроме в лучшем случае холодного отчуждения. Палач – ведь это всегда однозначно: палач. Да, собака не виновата, что ее представили, научили стеречь и мучить людей по всем правилам охраны. Но там, где нормальные человеческие отношения извращены до приведения в действие какого-то адского замысла, где человек поставлен рабом собаки, она в своем служебном рвении немедленно для него обращается в гнусного, бесчувственного зверя, которого и пришибить не жалко. Другое дело, что человек свободнее (внутренне), рассудительнее и отходчивее собаки, так что оставленный от должности Руслан возбуждает в Потертом не только привычные навыки арестанта, но и дружеские симпатии. Но в работе тот же Руслан, взятый обобщенно, как идеальный охранник, достоин, чтобы ему отвечали тем же, чем сам он промышляет, – хитростью, презрением, насмешкой, ненавистью, инстинктивной жадой любыми путями избавиться от всемогущего пса.

В лагере складываются десятки рекомендаций, быть может, большей частью вымышленных, легендарных, на эту тему – избавления. Если, допустим, идешь в побег, рекомендуется намазать подметки салом заблаговременно зарезанной собаки (лучше – щенячьим), и пущенные в погоню русланы, говорят, не возьмут след, заботятся...

Правда, и здесь, в этих условиях борьбы не на жизнь, а на смерть, в виде исключения случается какое-то странное, необъяснимое взаимопонимание между загнанным человеком и торжествующей караульной собакой. Когда, например, идущий в побег лагерник, проползший запретку и проволоку, прорезавший в за-

боре дыру, глубокой ночью на четвереньках, с ножом в зубах, уже вылезает на свет Божий и сталкивается в тесном проходе, нос к носу, с нечаянно подоспевшим животным. Секунду, другую, они стоят молча, два зверя, глядя в глаза друг другу. И внезапно собака уходит, поджав хвост, забыв о долге, даже и гама не подымая, словно почуяв исключительную, сверхъестественную напряженность момента. Однако и человек после этой встречи не решился уже на побег...

Все эти лагерные сказания позволяют нам лучше войти в поставленную писателем задачу, в его круг проблем – показать, что даже и здесь, в зачерстевшем казенном звере, не достойном, кажется, ни оправдания, ни снисхождения, теплится живая душа. Что и это обойденное судьбою, обманутое разумом существо, предназначенное до конца дней влачить позорную вахту, принимаемую за высшее счастье, заслуживает нашего внимательного, участливого взгляда.

Но вернемся к гоголевскому Акакию Акакиевичу, положившему начало этой литературной традиции. Гоголь – первым, без скидок, напротив, сгущая краски в своем ни на что не годном, кроме механического скрипа пером, чиновнике – заметил свет. И если до Гоголя Петербург прекрасно обходился без Акакия Акакиевича, словно того и не было, словно тот и не жил на земле, то теперь, после «Шинели», тень его навсегда вошла в состав невольского тумана, промозглого петербургского климата, и нам уже вовек не избавиться от режущего сердца вопроса, внезапно произнесенного мертвенными устами: «Зачем вы меня обижаете?..»

Здесь не место вдаваться в историко-литературные завитки этого нравственного развития, этой художественной школы, в которой затем высшая роль анатомика и врачевателя потерянных душ уготована была Достоевскому. Достоевский вывел на авансцену словесности длинную вереницу падших и погибших созданий. Достоевский научил нас понять и пожалеть убийцу (Раскольникова), досконально изучив его сумрачное сознание, и сделал это с помощью другого падшего существа – проститутки Сонечки. Это был следующий, после Гоголя, шаг – и даже не шаг, а пролет лестницы, пройденный одним шагом, – к нижним ступеням ада. Достоевский – за нас – снизошел к самым последним, отверженным и поставил – последних – над нами. В частности, поэтому Достоевского мы почитаем христианским писателем...

Не сравнивая масштабы, влияние, значительность, глубины этих исследований, список которых в принципе можно было бы и продолжить, считаю долгом причислить новую повесть Владимова к подобному ряду явлений русской словесности, сни-

зошедшей не только к несчастным, но и к растленным душам, не только к жертвам, но и к убийцам. Из лагерного опыта, который, подобно лаве, выплеснулся в нашу эпоху из каменных недр на поверхность, который, как опыт жизни вообще, глубок и огромен, поучителен и разнообразен, автор «Руслана» извлек преимущественно один пласт бытия, доселе малоизученный: лагерная охрана, люди и звери караульной Службы. Этот сорт общества мы презираем (и правильно делаем), мы смеемся над ним (тоже правильно) и справедливо негодуем на то, что сотворили и еще сотворят эти люди. И Владимов, как мы, ужаснулся этим зверствам, этой убогой, тотальной психологии, всегда чреватой новым нашествием лагерей. Но Владимов, сверх того, ужаснулся, во что он себя обратил, этот человек, как он над собой надругался. И взглянул на него «с удивлением и жалостью»...

Мне неизвестно, какое мирозерцание исповедует Г. Владимов как человек и писатель, что, впрочем, не так уж важно, когда мы имеем дело непосредственно с текстом, говорящим порою больше, чем намеревался сказать автор. Но чтение его повести, проникнутой понимающим состраданием не только к гонимым, но и гонителям, невольно навлекает на память вечные заповеди, которые далеко не всегда дано человеку исполнить, но Богу – дано... Когда сейчас порою, именем православия, произносятся рекомендации в пользу добровольного мученичества по образцу первых веков христианства, вновь жгучую силу обретают слова св. Григория Богослова:

«...Закон мученичества таков: не выходить на подвиг самовольно, щадя гонителей и немощных, а вышедши – не отступать; потому что первое есть дерзость, а второе трусость».

Вот именно – «щадя гонителей», помня, что и они живые души и, значит, не пойдет им во благо грех мучительства и убийства.

Нет необходимости в литературной статье ссылаться на великие богословские авторитеты. Однако и более скромный опыт рядового, современного мученичества учит, что возможна в самом деле та возвышенная, справедливая и, кажется, недоступная нам точка зрения на жизнь и на смерть, непроизвольно повинувшись которой верующий человек, страдающий за веру в лагере, плачет и молится за тех, кто всегда его только ненавидел и преследовал. Причем делает это не из отвлеченных морально-теоретических соображений, а по первому зову собственного сердца. Мне вспоминается старик – из категории, называемой официально сектантами, – русский старовер-странник, плакавший, услышав по радио о кончине Ворошилова, тогда как у прочих зеков естествен-

ной реакцией были – либо холодное равнодушие, либо откровенная радость: умер старый палач!

– Что вы расстраиваетесь, отец Мина! Ворошилов, как говорится, свое уже пожил. А сколько он зла причинил – и таким, как вы, людям, – вы это знаете, вероятно, лучше меня...

– Так потому и печалюсь: ведь его душенька сейчас в ад идет!

И старец залился слезами.

Само начальство тогда, само правительство и партия не слишком сокрушались о смерти бывшего маршала и президента: Ворошилов свое отжил. И, может, во всей стране искренне его пожалел один дедушка Мина...

Повесть Владимова «Верный Руслан» чужда морализаторских тенденций, и не стоит из нее выводить какое-то четко означенное вероучение или практическое руководство. Но отзвук, но эхо тех нравственных и собственно писательских побуждений, которые толкнули Достоевского снизить до убийцы и содрогнуться наказанию, которое он сам себе придумал, переступив черту, пусть во имя самых прекрасных и прогрессивных идеалов гуманности и всеобщего счастья, – здесь слышатся. И вот что особенно отрадно: новейшая русская словесность, в окружении стольких застенков и лагерей, сумела подняться на такую высоту понимания предмета, что извлекла из этих страданий не риторически программный, а соединенный с нутром всякой твари урок – в том числе и для тех, кто следует неумолимо Закону Проволоки.

Большая литература, в которую повестью о собаке вошел Владимов, плохо поддается тематическому делению: вот это, дескать, о «рабочем классе» или о «лагерях». Потому-то, не возражая, что «Верный Руслан» – это просто история собаки, караульной собаки, и я позволил себе задаться некоторыми гипотетическими вопросами, возможно выходящими за рамки материала. Разумеется, форма – есть форма: запретка и проволока, за которую не выйдешь. Но если у той запретки – в кольце – вся жизнь, весь мир – и люди и звери?..

1975 г.

¹ Были случаи самоубийства в лагерях – в период их частичного, ударившего по сердцам упразднения, когда зашатались устои, Сталин, и Берия, и бывшие чекисты, служившие верой и правдой, вдруг почувствовали себя не у дел, вроде бы потерявшими весь, доселе оправданный, смысл жизни.

Заглядывает опер в землянку, а там, в предвкушении близкой амнистии, обнаглевшие зеки дуются в карты, в открытую, да еще издевательски приглашают Хозяина: – Присаживайся, начальник, – сыграем!..

Им бы в другое время – за это!.. Но начальник ничего не ответил.

Постоял-постоял и ушел. А через минуту в зоне – выстрел! Подбежали – лежит: в себя. Значит, честный был все-таки чекист – этот опер...

Правда, подобные эпизоды – в редкость. Но и Руслан ведь – редкость...

² Цитирую по памяти – Валентин з/к.

³ «Мы живем, под собою не чуя страны...» и т. д. – 1933 год.

⁴ При всей несопоставимости «департаментов», в которых им выпало служить, к Руслану во многом применима гоголевская характеристика должностных качеств Акакия Акакиевича, также исполненная чрезвычайно противоречивых авторских чувств и движений – от ужаса до восхищения, от смеха до скорби:

«Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности. Мало сказать: он служил ревностно; нет, он служил с любовью...».

Анекдот в анекдоте¹

Стоит сойтись двум русским или трем евреям, вообще гражданам любой национальности, но советской, российской выучки, либо чешской или польской – социалистической – принадлежности, как мы наперебой, оспаривая друг друга, принимаемся травить анекдоты. Все равно – какие. Приятно задать вопрос: «А вы этот анекдот помните: как однажды Василий Иванович Чапаев...?» – и услышать в ответ: «Ну как же! Конечно, помню. А вот я вам расскажу...». Приятно знать, приятно видеть человека, настроенного на анекдоты. Предрасположенного к анекдотам. Значит, свои люди. Понимаем с полуслова. Сошлись.

Мы настолько привыкли, сойдясь в тесной компании, как последнюю новость рассказывать анекдоты или хотя бы вспоминать, кто что помнит, что сами не видим, не замечаем своего счастья: что мы живем при анекдотах – в эпоху устного народного творчества, в эпоху процветания громадного фольклорного жанра.

А ведь мы – филологи, историки, этнографы – иногда мечтаем: жить бы мне, например, в эпоху средневековья или в неолите, когда складывались и запросто пелись все эти былины, саги, сказки. Сколько бы я вынес оттуда великих истин и загадок, которые до сих пор пребывают во тьме неизвестности! Я был бы сопричастен поэзии у самых ее истоков!.. А между тем на наших глазах, рядом, совершается некое действие, в котором мы сами принимаем невольное

участие и до которого покуда не дотянулась наука. Это – фольклор, анекдот. Не пора ли поэтому взглянуть на него внимательнее?..

Нашему вниманию мешает, помимо близости к факту его существования, то обстоятельство, что анекдот сам по себе не претендует на многое. Не то что героический эпос. Или – свадебный обряд. Народный хор имени Пятницкого. А так себе – пустяк, мелочь ежедневная, анекдот...

С другой стороны, он всегда более или менее неприличен и непристойен. Пусть (предположим) он не задевает и не затрагивает иногда обычной для его поворотов фривольной, скабрёзной тематики. Все равно он непристойен. Все равно в основании жанра и в условиях его работы, его развития и бытования лежит нарушение каких-то общепринятых норм поведения и речи. Анекдот словно хочет, чтобы его на этом самом месте запретили, ликвидировали, и на этом предположении и ожидании – живет. Дайте ему свободу, отмените запреты, и он – сдохнет.

Не случайно появилась целая серия анекдотов, рассчитанная на преодоление самых последних барьеров. Я имею в виду так называемые анекдоты на *небрезгливость*. Рассказчик и слушатель (а значит, и мы с вами) должны в этом случае набраться храбрости, немного поднапрячься и сдерживать неволью подступающий к горлу комок рвоты. То есть нужно отрешиться от его натурального образа, выйти на чистый воздух, в сферу эстетики, филологии и не воспринимать слова и фабулу анекдота буквально и слишком близко к сердцу. В том-то и заключается эффект, художественный эффект этой серии: хватит ли пороха? а ну посмотрим, на что ты способен! Экзамен на выдержку, на чистое искусство задаёт нам анекдот. Провокация или проба на прочность, на принадлежность к жанру.

Экзамен происходит таким образом. Два туберкулезника (или – для красочности, для смака – два сифилитика) харкают в стакан, пока он не наполнится. А третий сотрапезник, побившись об заклад, на пари берется все это выпить одним залпом. Начинается экзамен, на котором мы присутствуем в виде жюри. Он пьет спокойно и медленно, почти до дна. Однако под конец почему-то не выдерживает и отставляет стакан. «Что? Брезуешь?!» – злобно спрашивают эти двое за столом. «Да нет, – печально отвечает испытатель. – Сопля попалась: перекусить не сумел!..»

Пересказывая эти несчастные фабулы, я понимаю, что говорю недопустимое, что выслушивать меня неприятно и тошнотворно. Но мне, занимаясь анекдотом сугубо экспериментально, ничего не остается, как с самого начала, заранее, сжечь за собою все мос-

ты и корабли. И все извинения предварительно вынести за скобку как условие разговора. В противном случае («брезгуешь?») не стоит браться за эту тему. Анекдот не просто груб, он по-своему привередлив, капризен и всегда предполагает переход границы дозволенного. Без этого перехода в запретную зону он просто не существует. Напрашиваясь на скандал, на вмешательство морали (если не полиции), он выискивает – «своих», «достойных», «посвященных». И вместе с тем для кого-то он будет наверняка оскорбителен, нестерпим, несносен. И это в его натуре, которой он откровенно любителю и которую подчеркнуто и многократно осознает.

Надо сказать, что анекдот вообще обладает каким-то повышенным сознанием собственного жанра, собственной формы. Он сам себя воспроизводит, на себя оглядывается, словно помнит, что он не что-нибудь, а анекдот. Может быть, к нему применим известный в экономике термин: «воспроизводство производства». В том смысле, что анекдот склонен возводить себя в квадрат, а то и в куб, опираясь на свои изначальные жанровые данные. Скажем, по самой природе анекдот всегда краток. Но появляются вдруг варианты со специальным заданием – анекдоты на краткость. Или рождаются вдруг анекдоты абсурдистские, хотя любой анекдот в принципе абсурден. И по той же, вероятно, причине преувеличенного жанрового самосознания возникают время от времени анекдоты об анекдотах. Как правило, они возвращают нас к теме запрета как к важнейшему условию своего возникновения. Запрет, естественно, должен быть нарушен. Например: «Давайте, – решают, – не будем больше рассказывать анекдоты о евреях. Все евреи да евреи. Надоело. – Давайте не будем, – соглашается собеседник. – Вот идут два японца, и один другому говорит: – Послушай, Хаим...».

Или в одной компании любителей и знатоков анекдотов все сюжеты уже настолько известны, что их для краткости и простоты изложения обозначили цифрами, и, встречаясь по вечерам, рассказчики называют поочередно только номер анекдота. Появляется новичок. Кто-то произносит: «15». Все смеются. Другой, подумав, продолжает: «24». И опять все смеются. Доходит очередь до новичка. Дай, думает, назову любую цифру – и говорит наобум: «67». Молчание. Все мрачнеют. Встает какой-то верзила и подносит ему к носу кулак: «Как ты посмел, подлец, при дамах?!».

Множество анекдотов имеют форму табу, которое опять-таки подлежит бесцеремонному нарушению, что и становится солью рассказа. Табу на нецензурное слово. На ругань. На политиче-

скую крамолу. На правду. На положение вещей. На государственную тайну. С другой стороны, строжайшее соблюдение запрета (либо осторожный, хитроумный его обход), как перед плотиной, громоздя нелепость на нелепость, до геркулесовых столпов, делает само запрещение комически-бессмысленным. Запрет взрывает себя. Так построены, в частности, многие ответы «армянского радио». И вообще «ответы на вопросы», на которые нельзя или неизвестно, что отвечать.

Допустим, иностранный корреспондент, в сопровождении парторга завода, обходя заводской цех, внезапно обращается за интервью к первому же попавшемуся рабочему у станка:

– Расскажите, какая у вас квартира, – спрашивает корреспондент.

– У меня одна комната, – отвечает рабочий. Но парторг, за спиной иностранца, делает ему большие глаза, и рабочий продолжает:

– Одна комната... окнами на юг, вторая – на восток, и третья – на запад.

– А какая у вас зарплата?

– Сто рублей.

Парторг снова делает большие глаза.

– Сто рублей... в неделю, – уточняет рабочий.

– О! Значит, 400 в месяц! Неплохо. Ну и последний вопрос?

Какое у вас *хобби*?

– 15 сантиметров.

Парторг снова делает большие глаза, и рабочий поясняет:

– 15 сантиметров – в диаметре.

В закрытом обществе советского типа, где всевозможные запреты (и в особенности на слово) принимают характер параметров самодовольного, полного в своей замкнутости бытия, анекдот не только служит единственной отдушиной, но и является, по сути, моделью существования. Он выполняет роль микрокосма в макрокосме и является своего рода монадой миропорядка. Он носится в воздухе, но не в виде пыли, а в виде споры, которая содержит в проекте, в зачатке все, что нужно для души, и способна при первом удобном случае воспроизвести организм в целом. Отсюда его готовность на универсальные формулы мироздания – эпохи, истории или страны. Я имею в виду не просто склонность этого жанра к финальным, венчающим формулировкам, но – стремление представить из себя некую исчерпывающую схему, универсум. Это и есть тенденция воссоздать «анекдот в анекдоте», когда сам жанр осознает себя ядром и прообразом более широкого, всеобъемлющего *анекдота*, каким и выступает по отношению к нему

весь окружающий мир, действительность, наподобие огромной матрешки, заключающей в себе маленькую матрешку – анекдот. Вот эти формулы эпохи (из анекдотов 30-х годов): «Как живете?» – «Как в трамвае: одни – сидят, другие – дрожат». Или: игра в шарады. В поезде старый еврей загадывает шараду: «Первый слог моей фамилии – это то, что обещал нам Ленин. А второй слог моей фамилии – это то, что дал нам Сталин...». С верхних полок купе спрыгивают двое в штатском: «Товарищ *Райхер*, – пройдемте!..». В данном случае фамилия старика – шарада всей советской истории.

Естественно, тема *запрета*, как, может быть, никогда и нигде в истории словесности, становится основанием и движущим стимулом *советского* анекдота. И она же придает ему ту жанровую локальность, самодостаточность, которые, вообще будучи свойственны анекдоту как особой поэтической форме, позволяют ему именно здесь, на советской, запретной почве, достичь степеней развития и процветания. Ибо, нарушая запрет, исполняя свою функцию, анекдот, собственно говоря, себя исчерпывает и превращается в законченное, закругленное тело, в форму, в космос. Его выход в эту недозволенную развязку тотален и окончателен и не требует никаких продолжений и разъяснений. Свобода анекдота состоит единственно в переступлении черты, границы, что, таким образом, будучи совершено и достигнуто, делает его поэтически совершенным и, как некая самоцель, сообщает ему динамичную, но строго очерченную композицию и подобие итога – сосредоточенного в самом себе, крепкого парадокса. Дело сделано, анекдот рассказан, и – баста!

Но эти же свойства анекдота, не ищущего выхода ни в мораль, ни в агитацию, ни в политику, ни в психологию, ни даже в действительность (поскольку он сам по себе представляет идеальный образ действительности), это чувство собственной формы, владеющее анекдотом, позволяют его рассматривать и расценивать в качестве образца «чистого искусства» или «искусства для искусства». Никаких задач, кроме развлекательных и украшающих жизнь, он перед собою не ставит и вносит дозу приятного эстетизма в наш меркантильный век. Другое дело, что, как это вообще присуще искусству, анекдот выполняет немалую работу по части приведения действительности в относительную стройность, в порядок, в чувство и разум, в понимание себя как живой, интересной и занимательной материи. От анекдота, под анекдотом действительность, я бы сказал, начинает шевелиться. У нее появляется сюжет, повадка, феноменальность. Тем более, что анекдот обыкновенно работает на таком низком уровне быта или историческо-

го бытия, на такой плоскости социального сознания, где, казалось бы, нет ничего примечательного, ничего достойного поэтического вмешательства. И вот вдруг выясняется: что значит «вступить в партию» и что такое «партийная линия» («отклонялся вместе с линией»), что значит «диамат» и «демократический централизм» (это когда каждый в отдельности «против», а все вместе «за»), «культ личности» и «космополиты», и вообще каков из себя человек, даже не имеющий лица, – все это дает нам понять и представить анекдот. Он пронизывает нашу историю наподобие пунктира и ее гальванизирует. Он не просто воссоздает, а *восстанавливает* действительность, которая под его воздействием становится хоть на что-то путное похожей, становится наконец-то действительностью, то есть чем-то более или менее реальным. В виде отвлеченного и гипотетического вопроса хочется спросить: а не есть ли анекдот вообще (как и все искусство) выражение *явленности* бытия, сколько бы то ни опускалось в болото всеобщей инерции и мертвой нивелировки?..

И, может быть, именно поэтому с анекдотом довольно тесно связана история так называемого реализма. Я не могу и не буду удаляться в глубь веков, когда и сам анекдот, как жанр, представлял собою отличную от современного бытования форму. Но, по видимому, не случайно где-то у истоков реализма стоит «Декамерон» как собрание анекдотов. А в русской литературе сильнейшие проявления реализма связаны, в частности, с анекдотами Гоголя и Чехова. А ведь Гоголь, представляется, был прежде всего фантастом. Но он увидел заманчивую фантастичность самой тривиальной жизни и с помощью анекдота создал до того явственный, явленный образ реальности, что и зачислен в реалисты.

С другой стороны, анекдот никоим образом не есть просто отражение жизни в ее нормальном течении, в ее логической и визуальной последовательности. Он строится вопреки логике и даже вопреки тому, что дается нам в непосредственном житейском опыте. Не знаю, существует ли такое понятие «обратная логическая связь» (если не существует, то его следует ввести в связи с теорией анекдота). По типу анекдотической «женской логики»: «Мой муж мне так изменяет, так изменяет, что я уже не знаю, от кого беременна!..». Человек думает сказать одно, а говорит совершенно другое. Но это «другое» и оказывается истинной причиной и восстанавливает логическую цепь задом наперед, от конца к началу, в то время как для самого говорящего это и есть «логика».

Подобных примеров немало в советской словесности, главным образом газетной, но затрагивающей и быт, и политику, и ху-

дожественную литературу, и сам способ и образ мышления советского человека. Когда, допустим, в новой Конституции, помимо свободы слова, свободы печати и демонстраций, направленных на укрепление социалистического общества, предусматривается еще дополнительное, специальное право на критику недостатков в работе отдельных учреждений и предприятий. Дескать, мы настолько уже свободны и гуманны, что можем *даже* себе позволить критиковать недостатки в работе (в укрепление достоинств). Или, если идти дальше, даруется «право на самокритику». Профанация? Издевательство? Нет, обратная логическая связь, подразумевающая, что никаких прав, кроме как работать все больше и лучше, человеку не дается. Конечный вывод («право на самокритику») служит посылкой, переворачивающей всю цепь предыдущих доказательств на тему, как хорошо и свободно у нас живет. Мысль движется от конца к началу. И соответственно – в обратном порядке (по принципу алогизма) – строится и читается пресса. Свобода становится рабством, как нечто само собой разумеющееся, мир – войною, бедность – богатством и т. д.

На этой широкой основе и создаются анекдоты. Вроде прогнозов, как мы будем жить при коммунизме. У каждого будет свой персональный вертолет и свой односторонний телевизор. Видишь по телевизору, что в Туле крупу дают, садишься на вертолет и летишь за крупой в Тулу...

Известно, что в анекдоте самое важное – неожиданная, коронная концовка, с которой, надо думать, и начинается процесс формирования анекдота – от конца к началу. Коммунизм в этом смысле, как идеальная концовка всей мировой истории, открывает массу возможностей, чтобы, танцуя от нее, путем обратной логики прийти от конца к началу, от идеальной, фантастической цели к ее грубому претворению в реальность сегодняшнего дня.

Нетрудно заметить также, что анекдоты создаются чаще всего на пересечении или на стыке обыденного и сверхъестественного, тривиального и невероятного, близкого и далекого, своего и чужого. Полоса полного отчуждения неблагоприятна для анекдота. Так же, как, по-видимому, и слишком большая близость, самоотждествление рассказчика с героем рассказа. Возможно, этим объясняется и особый характер анекдотических гиперболических мелкого и ничтожного. Скажем, все эти веселые задачки-загадки на «сверхгрохот», «сверхжадность», «сверхнаглость», «сверхиндуктивность» и т. д. Или состязания в национальном изобретательстве по части ловкости, смелости, прочности, женской прелести, голода, адских мучений и чего

угодно. Выигрывает состязание обычно либо еврей («компот съел, а муху продал китайцу»), либо русский (взял первый приз в международном конкурсе на тему «Голод», изобразив на картине тощий зад, затянутый паутиной). В данном случае мизерный предмет берется в сверхъестественном качестве или размере, не переставая быть мизерным.

Соответственно, и героями анекдота, его устойчивыми типажам становятся категории лиц и сословия, занимающие какое-то исключительное и при всем том близкое, родственное нам положение, одновременно высокое и низкое, отличное от нас и вместе с тем теснейшим образом с нами связанное, смешивающее наше «свое», исконное, и наше «чужое», воображаемое. Отсюда большие серии анекдотов о генералах, о пьяных, о сумасшедших, о евреях, о тещах, о женах, изменяющих мужьям (и наоборот), о детях в их отношениях со взрослыми. Даже анекдоты о вождях, помимо исключительности этих лиц, вызваны одновременно их относительной близостью к нам – в виде хотя бы обязательных штампов, которые спускаются сверху в наш советский быт. О Гитлере в России, кажется, анекдотов не было (слишком чужое), а вот о Ленине – сколько хотите, и чаще – в теснейшем общении с повседневными, навязшими в зубах сюжетами: «броневичок», «ходоки», «Надежда Константиновна», «мавзолей», прославленная ленинская простота и скромность.

В этой связи я хотел бы сказать несколько слов о Василии Ивановиче Чапаеве как о первостатейном герое современных анекдотов. В своей образной жизни Чапаев, как известно, пережил несколько этапов и поворотов. Легендарный – в преданиях и рассказах его бойцов, воспринимавших Чапаева в духе народных героев, вроде Степана Разина и Ермака Тимофеевича. Затем – правдиво-документальный, но художественно довольно бесцветный Чапаев в повести Фурманова. Далее – полнокровный и героический образ в знаменитом кинофильме (смесь бесстрашия и безграмотности, полководческого таланта и мужицкой наивности, великодушия и капризного деспотизма). И, наконец, очевидно, как развитие этого киногероя, последний период его жизни – анекдотический. Вероятна также связь этой серии о Чапаеве с пятидесятилетием Октябрьской революции в 67-м году и юбилейными штампами, когда эти анекдоты впервые и появились. Но уместно задаться вопросом: только ли расставание с былым миром и с иллюзиями прошлого, путем их перевода в пародийный мир анекдота, повлекло эту длинную и блистательную серию? Нет, анекдотический Чапаев все же остается положительным персонажем, может быть, единственным в этом качестве. Как

это ни странно, он сохраняет значение народного героя, хотя и на выворот, в соединении тупости, храбрости, невежества, простодушия и реалистической рассудительности. Он несколько похож на сказочного дурака, – правда, без победного ореола и в исключительно шутовской роли. Стоит сравнить его анекдотический образ с параллельными анекдотами о Ленине, как мы заметим, что наши симпатии целиком и полностью на стороне Чапаева и что, несмотря на всю дурость, его имя окружено добротой, снисходительной терпимостью и подбадривающей, насмешливой народной любовью. Происходит это, вероятно, оттого, что образ Чапаева все еще дорог нашему сердцу и нашему детству, а личность его, бывшая, легендарная личность, чрезвычайно самобытна и колоритна, в результате это самая богатая в наши дни комедийная маска, которая сумела объединить вокруг себя множество сюжетов и стать участником более широкой эстетической игры, нежели его, Чапаева, персональная роль в истории, пускай и резко переосмысленная.

Я не стану приводить анекдоты о Чапаеве, хорошо всем знакомые, но сошлюсь на один образец, который рассказывает, собственно, уже не о Чапаеве, а о чем придется, и являет типичный случай анекдота в анекдоте. Однажды, совсем недавно, Советское правительство решило выяснить, какой в наше время анекдот самый популярный. Для этого собрали и записали все анекдоты и сунули записи в кибернетическую машину. Через несколько часов появился из машины ответ – универсальный, кибернетический суперанекдот:

«Идет по Красной площади Василий Иванович Чапаев и встречает Владимира Ильича Ленина. И Владимир Ильич спрашивает Василия Ивановича (с еврейским акцентом):

– А что, Абрам, не пога ли в Изгаиль?!».

Когда-то по пятам события слагались исторические песни и легенды. Одно время на эту потребность пытались отвечать частушки. Теперь эта миссия полностью перешла к анекдоту. Впрочем, анекдот в Советской России остался единственно современным фольклорным жанром. Блатная песня, которая одна по своей художественной значимости могла с ним конкурировать, уже отходит в прошлое. Анекдот же развивается, живет, и дай Бог ему здоровья. В последнюю четверть века он проявляет, мне кажется, бóльшую, чем раньше, историческую заинтересованность. Не только смерть Сталина, культ Ленина, Хрущев, Брежнев, но и более отдаленные от нас факты и персонажи получили жизнь в анекдоте, притом собственно российского изобретения, – Гомулка, Дубчек, Гусак, Моше Даян, Джавахарлал Неру, Никсон, пре-

зидент Свобода («президент Свобода – это осознанная необходимость»).

...Успели появиться анекдотические отклики на «самолетное дело», на отъезд евреев из СССР, на диссидентов, на самиздат, на роль Сахарова в русской истории. В то же время анекдот все более активно проникает в современную советскую литературу. Достаточно назвать Галича, «Чонкина», повесть «Москва – Петушки», главу «Улыбка Будды» из романа Солженицына «В круге первом», Аксенова, Зиновьева...

Иногда кажется, от всей нашей современности останутся одни анекдоты и тем ее, бедную, увековечат. Однако, увы, и анекдот от нас ускользает. Не только потому, что как истинно фольклорный, устный род поэзии, он блекнет на бумаге, теряя живой голос, мишуру, жесты, которыми он сопровождается, а иногда практически и полностью овеществляется, напоподобие пантомимы. К этому надо прибавить, что в отличие от других фольклорных жанров, рассчитанных на многократное повторение и закрепление в народной памяти, каждый конкретный анекдот быстрее сходит со сцены, замещенный новым, более острым, актуальным откликом. В новизне – его соль, живучесть, подвижность, всепроникаемость, историчность. Здесь же и его быстротечность. Он мигом вспыхивает, но скоро сгорает, забывается. Хотя мы и любим порою вспоминать старые анекдоты, нам хочется всегда услышать какой-то новый, еще неизвестный, самого последнего выпуска. Не то что песня или сказка. И недаром смеются над рассказчиком старого, «с бородой», анекдота. И даже существует анекдот на эту тему – о старом анекдоте. И да послужит он не только нашему осмеянию, но и на добрую память этому прекрасному жанру. «Однажды, при раскопках древнего Египта, – отвечают в таких случаях рассказчику, который только что выдал “бородатый” анекдот, – нашли египетскую мумию с зажатой в кулак рукою. Когда разжали пальцы, нашли обрывок папируса, на который и был записан этот самый ваш анекдот!...».

...На этом можно было бы и поставить точку и закончить рассказ об анекдоте, когда бы не еще одно его свойство – может быть, самое главное. Это, я бы сказал, его философское отношение к миру, к вещам, к старому и новому, когда новое – это вариант старого, но все-таки *новый* вариант. Если мы представим себе анекдоты в виде бесконечной цепочки, то она, эта цепочка, охватит чуть ли не все искомые или возможные положения человека на земле. Как таблица химических элементов Менделеева, оставляющая пустоты, незаполненные ячейки для новых валентностей, для новых анекдотов. Общий заголовок этой таблицы, составлен-

ной из юмористических притч, гласит: «Человеческое бытие», «Человеческое существование».

Полнота охвата и философское спокойствие анекдота по отношению к любому драматическому событию и позволяют воспринимать его как источник мудрости. Причем мудрость здесь совпадает с юмором настолько, что в юморе и заключена мудрость. Мы улавливаем в анекдоте какую-то снисходительную, высшую точку зрения на жизнь и на все на свете. Это связано, представляется мне, с идеей обратимости всех вещей и явлений, с идеей обратимости, которая владеет душой анекдота и воплощается в нем сюжетно, словесно, материально, в адекватной форме. И в результате анекдот становится советчиком и помощником, объяснением и утешением на все случаи жизни, в самых для нас критических ситуациях. Так что итоговые и вершащие дело концовки анекдотов переходят не только в пословицы и поговорки, в идиомы нашего времени, но – в мудрые изречения, которыми разрешаются, а порою исчерпываются все споры и противоречия.

Для краткости приведу несколько таких анекдотических афоризмов, за которыми, однако, и говорящий и слушатель должны мысленно видеть весь предварительный сюжет и организм подразумеваемого анекдота, всю систему колес, которая его вызвала к жизни и побудила к действию. Те, кто знает и помнит послышки и положения, стоящие за этими формулами, условно говоря – «посвященные», поймут с полуслова, что все это обозначает, схватив и вообразив в уме весь образ анекдота как некий универсум. У прочих я прошу прощения за этот речевой герметизм.

Итак – одни выводы, разделенные для ясности паузами, или – конечные тезисы мудрого отношения к жизни:

- Ничего себе я начинаю неделю!..
- Опять проклятая неизвестность!
- Бросьте, поручик! Никто не поймет, никто не оценит!
- А жизнь у нас какая, товарищ начальник?..
- Да так – к слову пришлось...
- Бабы, а вас по яйцам палкой когда-нибудь били?
- Хочу, чтобы Рабиновича восстановили в партии!
- Ну, мне лучше знать, какой водой следует поливать Рабиновича!
- Да вы разбрызгивайте, разбрызгивайте!..
- А кость в ем все-таки есть!
- Главное, девочки, не суетиться под клиентом.
- Вы будете очень смеяться, но Розочка тоже умерла.
- Не вижу принципиальной разницы.

Истина, которую предлагает нам анекдот, несмотря на его режущую прямолинейность, всегда многозначна и воздействует на разные уровни вашего сознания, вызывает даже печаль, слезы и т. п. Попробую пояснить это двумя короткими заключительными примерами. Первый анекдот – на тему мировой несправедливости и одновременно на тему победы искусства над действительностью и поэта над чернью. Если угодно, это тема «Моцарта и Сальери».

Идут два ворошиловских стрелка по Тверскому бульвару мимо памятника Пушкину, и один другому говорит:

– Где справедливость?! Ведь попал-то Дантес! А памятник поставили Пушкину!

Второй анекдот, тоже исполненный грусти и мудрости, дает совет, что делать нам в самых неприятных и отчаянных ситуациях, когда нет спасения и все плохо, все непристойно. Вот тогда анекдот, сам переходящий границы пристойности, предлагает нам в утешение самого себя. Можно сказать, перед нами программа жизни самой беспросветной, безвыходной, но исцеляемой от бед – смехом, юмором искусства и не более того.

Вопрос:

– Что делать девушке, когда ее насилуют?

Ответ:

– Расслабиться и постараться получить удовольствие.

Эту рекомендацию я отношу и к собственному докладу.

Благодарю за внимание.

¹ Доклад «Одна или две русские литературы?» был прочитан на Женевском коллоквиуме (13–15 апреля 1978 г.).

Начну, для простоты, с анекдота. В женском общежитии, для работниц, где восемь или двенадцать коек в комнате, Клава задумчиво говорит своей подруге Нине:

– Ты знаешь, Нина! Сейчас, когда я сидела здесь одна, вдруг прибежал Васька, опрокинул меня – употребил -- и убежал...

Задумываясь:

– *И что он всем этим хотел сказать?!..*

Это смешно и неловко. Но если подойти к подобному эпизоду серьезно, то насильник Васька действительно своим неожиданным, немотивированным поступком, точнее – своим молчаливым и вместе с тем красноречивым жестом – что-то хотел выразить, сказать.

«Я» и «Они»

(О крайних формах общения в условиях одиночества)¹

Многие наши поступки, движения, в особенности носящие чрезвычайный и абсурдный характер, это – своеобразные способы языкового общения, которыми мы пытаемся объясниться с людьми и с действительностью. Когда ее, действительность, не понимают наши самые пылкие и убедительные речи или когда нам недостает, у нас нет этих слов, мы переходим на жесты, на действия, чтобы что-то сказать. Так, спор, случается, перерастает в драку, и эта драка оказывается замещением диалога...

Но я не стану вдаваться в отвлеченную область «общения как такового», с точки зрения которой весь образ жизни человека и общества во многом лишь попытка объяснить с ближним. То есть вся история человека – это форма языка. Я хотел бы перейти на более

простую и знакомую мне почву тюрьмы и лагеря. И попытаться на примере этих крайних условий человеческого существования, человеческого общения и человеческого одиночества рассмотреть проблему. Однако и отсюда, из тюремно-лагерной практики, весьма богатой, разнообразной, я намерен избрать в качестве модели лишь некоторые, редкие и необычные эпизоды разговора личности с обществом, «меня» с «ними». Те эпизоды, когда человек поставлен в положение безвыходности – языка, общения и всей жизни. И чтобы что-то объяснить и выразить, он переходит порою на совершенно особый, не поддающийся мгновенному пониманию «жаргон».

Заранее прошу извинения, что примеры и вопросы, которые я собираюсь затронуть, будут неприличны, страшны или отвратительны. Но я их не выдумывал. Я взял их из реальной практики лагеря. Все эти факты в принципе известны, и те, кто внимательно следит за лагерными мемуарами, доходящими из России, о них знают. Но дело в том, *как* осмыслить, *как* понять эти факты.

Сошлюсь, во-первых, на довольно распространенный обычай среди повторно и бессрочно сидящих заключенных проделывать над собой всевозможные чудовищные, противоестественные манипуляции – в виде глотания ложек и других твердых предметов тюремного обихода, в виде снаряжения так называемого «якоря», который загоняется в член, или питья собственной крови, поедания собственного мяса. Это «самоедство» проще всего объяснить извращением, психопатией и списать подобных субъектов в разряд неполноценного, потерявшего человеческий облик отребья. Иногда – даже в нашей лагерной литературе – проскальзывает этого рода высокомерная оценка. Дескать, те люди – не люди, доведенные системой до животного и ниже животного состояния. И спрашивается: что с такими делать? – неужто опять истреблять? наново изолировать?!

Я не могу согласиться с этим мнением – в частности, потому, что встречался и разговаривал с подобными людьми и мог убедиться, что в большинстве это совсем не звери, не выродки и не сумасшедшие, в вполне нормальные люди, притом порой наделенные незаурядным умом и талантом. И потому перед этими фактами я разрешаю себе поставить наивный вопрос, заданный вышеназванной Клавой по поводу странного поведения Васьки: «А что он всем этим хотел сказать?».

Представим человека, который много лет – десять, пятнадцать, двадцать (и впереди ему ничего не светит, кроме нового срока) – сидит в тюрьме, попеременно с лагерем. Притом человек этот, принадлежащий к уголовной среде, никаких книжек не чи-

тает и ни о чем таком возвышенном не мыслит. Он доведен до степени отчаяния, до крайней степени человеческой нищеты, отщепенства. У него ничего нет в руках и под руками, кроме собственного тела, которым он еще может распоряжаться. Он находится на грани, но он еще не умер и не сошел с ума. Что ему прикажете делать, чтобы доказать, что он еще жив, разумен и кое-чем еще владеет? Он пользуется – в этом случае – своим телом (больше у него ничего не осталось), для того чтобы перейти на какой-то последний, тотальный язык и сказать на нем обществу примерно следующее: «Вы отняли у меня все – свободу, жизнь, землю и небо. Но вот это тело – оно *мое*, это *моя* собственность, *Я* здесь хозяин!..». Подчас речь эта, не сказанная и даже не осознанная, невольно строится наподобие своеобразного спектакля, который разыгрывается перед охраной, перед начальством, перед сидящими здесь же в камере другими арестантами, либо – более отвлеченно – перед всем светом. «Самоедство» становится формой театрального действия и зрелища.

Вообразите ситуацию. Старый зек-уголовник, прошедший огонь, воду и медные трубы, больной, чахоточный, с вырезанным наполовину желудком, понимающий, что ему едва ли дотянуть до воли, сидит в тюремной камере вдвоем с другим заключенным, которого он опекает и перед которым немного позирует. Назовем второго по его лагерному прозвищу – «Муха», – полученному за крохотный рост и исключительную подвижность. «Муха» – мужчина, и вместе с тем, в тех обстоятельствах, это возлюбленная и жена старого, бывалого вора. Короче говоря – супружеская пара, семья. Наступает Новый год. А отметить Новый год – нечем. Все та же камера на двоих, и та же «Муха» перед глазами. Единственное, чем старший располагает для праздника, для спектакля, для угощения, это – его же тело. Тогда он самому себе – шикарным жестом – заказывает вино с мороженым. Еще раз прошу извинить меня за неприятные подробности, но без них не обойтись. Он берет железную тюремную кружку и вместо крема вводит туда сперму. Затем вскрывает себе вену и заливает мороженое вином. И оба – с праздником, с Новым годом.

Осмелюсь спросить: что это такое? И осмелюсь ответить: искусство. Искусство и более того – в некотором роде мифотворчество, восходящее, возможно, бессознательно к каким-то ритуальным жестам и жертвам (кровь и сперма как первооснова жизни), только вывернутое наизнанку в виде карикатурного, жуткого фарса.

И в нормальных условиях людям бывает трудно договориться с другими людьми, если даже одни и те же расхожие слова в ушах у каждого звучат по-разному, и что такое «свобода» или «демо-

кратия», понимается порою противоположно, полярно, и это разноречие влечет смертоубийства ради утверждения, увековечения того, а не этого именно смысла или символа. Но еще труднее, еще невозможнее перейти на язык общения и взаимного понимания из ситуации многолетнего тюремного одиночества и конфликта со всем миром. В попытках завязать диалог здесь естественное взаимодействие «я» и «ты» сменяется соотношением – «я» и «они». «Они» – это те, для кого «ты» не «ты» (и не «я»), а тоже только ноль из безличной, чужеродной категории – «они». Общение облекается в вызов, в оскорбление, в насмешку, в передразнивание. А бывает, что и какая-то часть собственного человеческого «я» отщепляется, отчуждается и возникает угрожающее распадом личности противоборство: вот «я» сейчас из «него» (то есть – из себя самого) сделаю перед «ними» (то есть опять-таки перед собою, но взятым отстраненно, враждебно) граничащее с издевательством, с кощунством представление – эксперимент!

Возможно, тот заключенный, что из самого себя под Новый год произвел мороженое с вином, творил это зрелище и перед возлюбленной «Мухой», и одновременно перед всеми «ними», причем «они» (помимо охраны и начальников) являлись уже в какой-то мере как бы собственной его эманацией, переведенной вовне, в тюремные стены, и выступающей в этой монодраме в образе враждебного зрителя. Тюремная обстановка способствует проекции, переходу нашего «я» в «они». Человек ощущает себя исчезающим в тесном окружении стен, и от этого его потребность в общении и активность в языке возрастает. Вместо того чтобы биться в стены головой, он принимается разговаривать со стенами как с собственной оболочкой и ставит перед ними спектакль кошмарного и мысленного агрессивного свойства: «Вот вы меня окружили? вы держите меня? вы молчите? так послушайте теперь, что я вам скажу!».

Простейший случай подобной игры с огнем – это когда заключенный, доведенный до крайности, до отсутствия языка, проглатывает ложку или что-нибудь в этом роде. Понятно, как всякий артист, рассчитывающий, что его эффектный, театральный трюк увенчается благоприятным финалом, он надеется, что проглоченную ложку из него потом извлекут путем хирургического вмешательства. (Между прочим, последнее время тюремное начальство, которому надоели подобные демонстрации, не торопится с медицинской помощью и порою доводит опыт до летального исхода – в назидание другим арестантам.) Но перед нами не просто фокус, не просто «понт», говоря по-лагерному. Проглатывающий ложку артист многим рискует, и он идет на этот риск для то-

го, чтобы в утрированно-пародийной форме изобразить, как он голоден и насколько он дошел до конца в своем истощении, если в виде символа съедает железную ложку! Не нужно думать, что он съел эту ложку буквально с голоду. Но необходимо понять, что он больше не может терпеть царящего молчания и об этом заявляет в открытую своим противоестественным действием.

Кстати сказать, надругательство над своими половыми частями – прибывание мошонки гвоздем к деревянным нарам, употребление «якоря» и так далее – это тоже способ манифестации на тему окончания жизни, последний аргумент мужчины, что он больше не в силах выносить это концентрированное давление и подаренные природой органы ему более не нужны, что он плюет на них и вместе с ними плюет на жизнь и на общество, засадившее его в эту клетку. Чем же ему еще аргументировать?..

Другие, более, так сказать, сознательные, интеллектуальные формы наглядной агитации состоят в том, что человек накалывает себе на лоб антигосударственную надпись, вроде: «Раб КПСС», «Раб КГБ», «Раб Хрущева» (подобные надписи имели хождение во времена Хрущева). Хрущев, говорят, в ответ на эти попытки объясниться с ним напрямки отдал секретный приказ подобных писателей без суда и следствия расстреливать. Не знаю насчет приказа, но знаю, что людей, которые вытатуировали на своем лице эти живые письмена, – расстреляли. Государство просто не знало, что делать дальше с ними, с этими людьми, обратившими себя в несмыslaемую прокламацию, в незатухающую на лбу, на челе, яростную речь человека к человечеству.

Тайный приказ о расстреле всех подобных татуировщиков, комплектовавшихся, как правило, из среды отчаявшихся в свободе, в выходе на волю уголовников, был зачитан по спецлагерям. Но удивительно, что расстрел первых «подписантов» вызвал в ответ на первых порах новую волну столь же криминальных подписей. И только после второго расстрела властям удалось остановить это движение и повести на убыль...

То, о чем я здесь рассказываю, бесконечно печально. Стоит, однако, попытаться уловить в этих фактах не только сугубо местный, лагерный, дикий быт и колорит, но и какие-то общечеловеческие стимулы, имеющие отдаленную связь даже и с писательским творчеством, и с искусством как таковым. Может быть – не совсем искусством, но с какими-то сторонами и формами художественной деятельности, особенно в нашу эпоху, когда автор стоит резко обособленно и настороженно по отношению к обществу, в ситуации, так сказать, крайнего одиночества и крайней же потребности в понимании и общении. И здесь, перед лицом пуб-

лики, читателей, которые помимо дружественного «вы» несут на себе печать и враждебного, глухого «они», искусство также иногда пускается на крайние меры воздействия – на эпатаж, гротеск, абсурд, фантастику, различного вида экстравагантности, что в общем можно характеризовать как форму повышено экспрессивной, агрессивной и вместе с тем повышено коммуникативной речи. Ведь это не просто разрыв с людьми, отказ от слушателя и от зрителя. Как это ни странно, обрыв коммуникаций влечет порою к пробуждению возросшего в своей коммуникативной значимости языка, возросшего именно в силу разобщения, отъединенности. Примером тому служит поэтика многих произведений так называемых левых течений.

Но если и не брать во внимание эти формальные крайности, сам процесс творчества во многом психологически связан с необходимостью дойти до каких-то границ жизни, а то и переступить границы, с тем, чтобы что-то создать. Эта экспрессия, движущая изнутри художественным словом, совсем не обязательно должна быть выражена и во внешних проявлениях стиля. Последний может быть внешне спокоен, прост, притушен и даже благообразен. И все же по скрытым своим устремлениям он остается тотальным, атакующим тюрьму языком, в котором автор умирает, чтобы в нем же воскреснуть или раствориться, сойти на нет и похоронить себя в книге. Не отсюда ли вечные попытки искусства выпрыгнуть из окружения быта, государства, земли и самого искусства? Выйти за черту и стиля, и жанра, и собственной жизни – не в этом ли очень часто путь и задачи художника?..

Возвращаясь к ранее затронутому мною лагерному материалу, должен заметить, что все указанные случаи предельной и как бы окончательной апелляции человека к человеку (самоедство, татуировка на лбу и т. д.) неизбежно приводят нас к следующей ступени и стадии в подобного рода атаках и, соответственно, в языке – к самоубийству. На этом предмете я не стану задерживаться, поскольку это слишком специальная, слишком хрупкая и интимная сфера, о которой много рассуждать нам как-то не подобает. Самоубийством в лагерях кончают сравнительно редко. Очевидно, сам биологический инстинкт самосохранения там обостряется, и под угрозой смерти человек вопреки всему старается выжить. Жизнь, принимающая характер сопротивления, противоборства, побеждает, насколько это зависит, конечно, от физических сил человека. И если все же в этих условиях случаются самоубийства, они чаще говорят не о капитуляции, но, подобно актам публичного самосожжения, становятся способом сказать обществу какое-то самое веское и самое актуальное слово.

Но самоубийство – исключительная мера – обставлено в тюремно-лагерном ареале множеством полумер, также свидетельствующих перед лицом власти о готовности человека стоять до конца и объясниться с нею, с властью, по какому-то большому, по главному счету. Бессмысленно классифицировать этот опыт по формальным признакам. Глубокий опыт всегда целостен и конкретен – уникален. И хотя случаи повторяются, каждый отдельный эпизод говорит сам за себя. Допустим, существует такая всем хорошо известная форма индивидуального и коллективного протеста, как голодовка. Но если к ней подойти не как к традиционному, санкционированному временем обычаю, но взглядеться в ее содержание, притом содержание уникальное, внутренне психологическое, то можно понять, что это не просто распространенный способ добиться каких-то прав и поблажек (вроде забастовки), а куда более грозный, провозглашенный во всеуслышание – символ. Голодовка – символ смерти, выставленный напоказ, как знамя, тюремному начальству, которым человек знаменует – опять-таки в последний раз – свое нежелание участвовать в системе предложенных ему отношений и отказывается от навязанной ему режимом ненавистной формы общения. Начиная голодовку, человек как бы обрывает жизненную связь с миром, с «ними», и уходит в одиночество, под сень смерти, символически да и фактически отчасти представленной отказом от еды. И вместе с тем, очевидно, этот разрыв в общении есть особая разновидность общения, притом повышенная в семантическом и коммуникативном отношении, хотя и с минусовым знаком. Всего ярче это удостоверяют не общепринятые, массовые обычаи голодовок с предусмотренным заранее числом суток и выдвижением встречных требований к лагерной администрации. Лучше всего, что такое голодовка как символический язык, дают понять нам странные и очень индивидуальные факты, когда человек вообще, навсегда отказывается от еды и тем самым весь остаток жизни обращает в вопль к обществу, к человечеству, к небу. Эти факты мало известны на Западе, но в советских лагерях с ними встречаешься, хотя, повторяю, крайне редко, в виде исключения. Человек объявляет *вечную голодовку*. Разумеется, на какой-то день, на двенадцатый или на семнадцатый, его начинают кормить искусственно, через нос, прибегая к физическому насилию, весьма болезненному. Но добровольно есть человек отказывается.

Поскольку его кормят насильственно, он живет еще довольно долго, несколько лет (согласно легендам, некоторые голодающие жили еще пять-десять лет), прикованный к койке, но уже обреченный, потому что с течением времени в результате такого опы-

та наступает необратимый паралич ног, а затем постепенно атрофируются и другие части и функции организма. Эта вечная голодовка, вечная апелляция человека к тем, кто ему не внемлет, кто сделался для него навсегда и безоговорочно – «они», и позволяет нам глубже и полнее всего уяснить истинный смысл подобных предприятий, взятых даже в их обыденной и общей форме массовых голодовок.

Вот почему, в частности, нельзя, недопустимо с моральной точки зрения заниматься социальной организацией голодовок и подстрекать к тому других; за что ты сам, по высшему счету, должен платить полной мерой ответственности. Искусственно подстраивать голодовки – это все равно что, идя на смерть, уговаривать своих друзей покончить самоубийством...

Но есть и другой способ «голодовки», «голодовки» в иносказательном смысле, не менее, однако, действенный как средство общения в условиях одиночества. Это – молчание. Молчание, принятое как единственная реакция на окружающий тебя, убивающий порядок. Бывает, арестант (опять-таки беру неординарные примеры) начисто перестает разговаривать с начальством, отвечать на вопросы и вообще произносить слова, хотя он продолжает ходить на работу и выполнять все команды, кроме одной – открывать рот, когда тебя спрашивают. На безмолвие стен человек отвечает – безмолвием.

Молчание, говорят, знак согласия. В данном случае оно – знак окончательного, тотального неприятия, презрения, нежелания признать себя подобным за себя подобным. Замкнутость в языке – как знак отрицания. И этот отказ говорить, запрет на язык с «ними» (а иногда и со всем миром), между прочим, власть предержавшие воспринимают почему-то особенно чувствительно, особенно актуально. Примерно – по формуле: «он не считает нас за людей?!...». Хуже голодовок, страшнее самоубийства, молчание – оскорбляет. Молчание заставляет подозревать о чем-то таком недобром, что и словами не передашь...

Мне, возможно, возразят: а какое же значение заключает в себе молчание? Какой же это язык – молчание? Поскольку я рассматриваю все эти «выходы из языка» именно как язык, лишенный, правда, подчас обычной речевой структуры, но зато восполняющий этот пробел другими гиперболизированными способностями языка, я сошлюсь на конкретный пример. В таких вещах лучше всего быть конкретным. Был случай, когда одного человека (назовем его условно Николай), опытного уголовника, перешедшего, однако, в процессе длительных испытаний в политические «диссиденты», арестовали по четвертому разу. К этому

времени он уже знал назубок, что такое чекисты, что такое суд, прокурор, адвокат, и, когда его схватили последний раз – за высказывания против оккупации Чехословакии советскими войсками, – он решился на крайние меры. На следствии он не отвечал на вопросы, не подписал ни одного протокола и с первых же дней ареста объявил голодовку. На суд через несколько месяцев его доставили на носилках: сам он ходить уже не мог. И на все обвинения и вопросы суда Николай – молчал. И суд был очень недоволен. Лишь время от времени, в ходе процедуры, Николай не выдерживал судебных гипербол и, приподымаясь на своих носилках, оглашал зал заседания (суд был, естественно, закрытый) отборной, непристойной бранью – по адресу правосудия (за это ему потом добавили срок). И в изнеможении вновь валился на носилки и – замолкал. Когда его присудили к семи годам лагерей (а он до этого, в общей сложности, лет восемнадцать просидел), он вскрывал себе вены и пытался повеситься. Все это – не помогло. Так вот, зададимся вопросом: где здесь язык? И где здесь больше языка? – когда он молчал? когда он объявил голодовку? когда он вешался или когда он произносил суду свои внятные слова? Вероятнее, все это было переходом с одного языка на другой (может быть, хоть один подействует). И, возможно, его немота, его молчание на суде и следствии были наиболее полным и содержательным разговором с «ними»...

Мне не хотелось бы, чтобы от тюрьмы и от лагеря, на опыт которых я опираюсь, у вас в итоге осталось только ощущение какого-то непересказуемого ужаса, где общение и одиночество слились в один кровавый, нечленораздельный ком. То же самое молчание, о котором мы говорили, не обязательно демонстративное, эпатирующее, но – внутреннее молчание как степень одиночества проклятого обществом и, казалось бы, самим Богом оставленного человека становится порою истоком самых светлых и обнадеживающих движений души и языка. В данном случае я имею прежде всего в виду поэзию и религию. В лагере, в тюрьме очень много поэтов. Не только тех, кого за поэзию, за стихи, отправили в лагерь, но и кто здесь, в лагере, сделался поэтом, не имея доселе никаких представлений о рифме и о ритме. Очевидно, в застенке потребность в общении, превосходящем обычные, житейские связи, невероятно возрастает. Эти лагерные стихи, по безграмотности авторов, чаще всего бывают убогими, жалкими с литературной точки зрения. Но и среди этих ничтожных стихов выглядят и звенят порою удивительные строфы и образы, которым позавидовали бы профессиональные авторы. Я не говорю уже о настоящих поэтах, писателях, которые сложились в лагере, напи-

тались лагерем. Эти имена мы отчасти уже знаем. Я беру эту сферу, эту стихию на более низком, и, так сказать, «общелагерном», «общенародном» уровне, которая и здесь бьет живым родником, выливаясь, в частности, в «блатную песню» – высшее достижение русского фольклора в нынешнем, двадцатом столетии.

Но если пойти глубже и выше (здесь понятия «глубже» и «выше» как-то смыкаются), мы столкнемся на той же основе с религиозным опытом, перед которым все мы, живущие на свободе люди, можем преклониться. И православные, и католики, и протестанты, и магометане, и иудеи, и буддисты, и даже язычники – там, в лагере, трижды веруют в Бога, по сравнению с нами, и четырежды превосходят нас в межчеловеческом религиозном общении.

Раз уж я ссылаюсь на какие-то крайние факторы, выходящие за рамки обиходных норм поведения, я позволю себе в заключение, в качестве иллюстрации, рассказать о «пятидесятниках», об одной из многих сект, церквей, подверженных гонению, члены которой идут регулярно в лагерь, порою на десять, а то и – с небольшим перерывом – на двадцать, на двадцать пять лет. Должен оговориться, что лично я не испытываю приверженности именно к этому религиозному направлению. И только опыт лагеря и попытка найти какие-то крайние формулы языка заставляют меня обратиться к приему «пятидесятников». Это – христиане, верующие в крещение Святым Духом, Который, по прообразу апостолов, сходит на души верующих и научает их иным языкам, в том числе языкам ангельским, что и служит слышимым, вещественным зарокотом свершившегося крещения.

«Пятидесятники» раскиданы по всему свету, их много в Америке и, говорят, в Австралии, но, вероятно, только в России, в лагере, – набирает *для всех нас* всечеловеческую смысловую силу их молитва на иных языках, которых сами они отродясь не разумеют и не ведают, но вот снизошла благодать, и Сам Святой Дух, как они думают, глаголет их устами. В рамках лагеря подобное (прямое) общение с Богом и со всеми народами мира, включая недостижимые, ангельские орбиты, воспринимается как странный, непонятный и вместе с тем *тотальный* язык, как самое одинокое и поэтому *полное общение*.

Когда я однажды, смущаясь, спросил моих новых друзей-пятидесятников, нельзя ли и мне когда-нибудь присутствовать при этой молитве «на иных языках», чтобы самому услышать, как это бывает, – они, к моему удивлению, охотно согласились. Меня повели в баню, в лагерную баню, где один пятидесятник работал истопником и, значит, в свободное время мог использовать банное, сырое помещение в качестве молельного места, закрытого от вни-

мательных глаз охранников и доносчиков. Нас было трое тогда – два пятидесятника и я. Мы заперлись в бане и встали на колени на мокрый каменный пол. К моему облегчению, все началось с простой, обычной молитвы на русском языке – «Отче Наш». Как вдруг один молящийся, а вскоре и другой, стоящие на коленях по обеим сторонам от меня, перешли на неизвестный язык. Это было плавно, спокойно, без тени экстаза или истерии – переход на другой язык. Точнее сказать, это были разные, не согласованные между собой языки – первый из каких-то европейских, северных, а второй, напоминающий восточные наречия. Они сами не знали, на каких языках молились, и мне было стыдно за это мысленное вторжение филологии в чистую мистику: я – прислушивался. Что это – глоссология? абракадабра? Бессвязный набор звуков, принимаемых за ангельские? Если бы я знал языки, возможно, я бы разобрался в этих сочленениях речи. Но я плохо знаком с иностранными языками, и я не лингвист. Единственное, что мне повезло уловить, – что это была *структура*, гармоничский язык – возможно, ангельский, возможно – я не знаю какой. Но речь значительная, осмысленная, и речь – последняя...

Мне хотелось встать и уйти. Мне казалось, молнии, мощные электрические разряды, идущие по двум громоотводам, бьющие в каменный пол бани, в полметре от меня – справа и слева, того и гляди настигнут и поразят меня в темя тем же прекрасным, кощунственным нисхождением речи, на которую я не сподобился, которой пренебрег...

А они возглашали, они говорили всему миру – сразу на всех языках, – что значит общение в условиях одиночества...

1975 г.

¹ Тема международного симпозиума в Швейцарии, куда меня пригласили (XXV-es Rencontres de Geneve), звучала довольно абстрактно: «Общение и одиночество». Рассуждать на эту тему отвлеченно я не сумел. Дескать, с одной стороны – «общение», а с другой стороны – «одиночество» (проблематика Запада): каждый из нас все это переживает.

В ходе симпозиума были зачитаны прекрасные доклады – о средствах связи в современном обществе (радио, телевидение и т.д.). Был прочитан очень глубокий и интересный доклад – о языке. Мне же – стороннему человеку – захотелось перебить это «одиночество», связанное с «общением» между всеми нами, несколько иной постановкой вопроса, что я и сделал. Как выходящу из России, в пределах избранной темы мне было необходимо выйти из языка, на котором говорят. Так и получился текст, предложенный вниманию слушателей и читателей.

Народ? Начинай сначала (поминай как звали). Где и что он такое – народ? Коллективная сила? Опора? Держава? Абстракция? Идеал? Патриотическая фикция? Эгоизм, путем родства возведенный в квадрат? Этнография?..

Сижу я це-е-льный день, скучаю,
В окно тюремная гляжу...

Пьяный пристаёт. За рублем. «Но я ж русский человек?!». Клянется и в рот и в нос, что он русский. Сунешь ему рупь – отвяжись. А он свое: «Я – русский?!.. Я русским языком тебе говорю?!..».

Как спрашивает себя (и нас), удостоверяясь. И будто негодует или жалуется кому-то: русский!..

Окромя «русского», ничего за душой. Ни принадлежности к истории, к обществу, к семье, к собственности, к какому-нибудь селу или городу, к заводу или колхозу. Он мать и отца не помнит. Имя забыл. Жену и детей рассеял. Он совесть пропил. В Бога не верит и не чует под ногами земли, по которой ходит. Только повторяет угрюмо, заученно, как бы сомневаясь или надеясь на что-то: русский он все еще или не русский?..

Что-то похожее случается иногда со всеми нами. Потеряв все, мы спрашиваем тревожно: русские мы или не русские? Будто бы это главное... Француз почему-то не спрашивает. И англичанин. Я проверял. Испанец не пристанет к прохожему: «Нет, ты мне ответь – испанец я или не испанец?! Тебе говорят испанским языком!..». Можно и на японском.

Отечество.

Блатная песня...

Только мы одни так себя окликаем. Чувство бесприютности, потерянности лица владеет нами, выливаясь в извечный вопрос, в единственное и последнее (телесное) определение души: русские или не русские?.. Как эхо. Терзаем себя, убиваем друг друга, оплакиваем... Выясняем, что значит быть русским и что не быть. Есть разные рецепты... Мне (за других не говорю) на память, на помощь обычно приходит песня. Увы, не старинная и не классическая, не дворянская и не крестьянская. Ничья. Без дома, без рода (и даже без паспорта).

Сижу я цельный день, скучаю,
В окно тюремное гляжу.
А слезы катятся, братишка, незаметно
По исхудалому моему лицу...

Можно и повеселее:

А поезд был набит битком,
А я, как курва, котелком –
По шпалам, по шпалам!..

Блатная песня. Национальная, на вздыбленной российской равнине ставшая блатной. То есть потерявшей, кажется, все координаты: чести, совести, семьи, религии... Но глубже других современных песен помнит она о себе, что – русская. Как тот пьяный. Все утратив, порвав последние связи, она продолжает оставаться «своей», «подлинной», «народной», «всеобщей». Когда от общества нечего ждать, остается песня, на которую все еще надеешься. И кто-то еще поет, выражая «душу народа» на воровском жаргоне, словно спрашивает, угрожая: русский ты или не русский?!..

Знаю – возразят: да разве ж это народ? Это же подонки, отбросы. Все самое подлое, гадкое, злое, что было и есть в России, воплотилось в этом жадном до чужого добра, зверином племени. Возможно. Допускаю. Но послушаем сначала, как и о чем они поют. И тогда, быть может, нам приоткроются окна и горизонты более широкие, нежели просто повесть о блатной преисподней, лежащие за пределами (как, впрочем, и в пределах) собственно воровского промысла...

Посмотрите: тут все есть. И наша исконная, волком воющая грусть-тоска – вперемешку с диким весельем, с традиционным же русским разгулом (о котором Гоголь писал, что, дескать, в русских песнях «мало привязанности к жизни и ее предметам, но много привязанности к какому-то безграничному разгулу, к стремлению как бы унести куда-то вместе со звуками»). И наш природный максимализм в запросах и попытках достичь недос-

тижимого. Бродяжничество. Страсть к переменам. Риск и жажда риска... Вечная судьба-доля, которую не объедешь. Жертва. Искупление... Словом, семена злачной песни упали, по-видимому, на благодатную, хорошо приготовленную народную почву и взошли, в конце концов, не одной лишь ядовитой крапивой и низкопробным чертополохом, но в полном объеме нашим песенным достоянием, чаще всего прекрасным в своих цветах и корнях, независимо от того, кто персонально автор и чем он промышляет в свободное от поэзии время.

Мало того, собственно блатной (воровской или хулиганский) акцент и позволил этой стихии на несколько десятилетий сделаться единственно национальной, всеобщей, оттеснив на задний план деревенский и пролетарский фольклор. И тот же постыдный акцент сообщает подчас поразительную живость традиционным мотивам, казалось бы, вышедшим из моды с успехами прогресса. Скажем, любовный песенный диалог (*амебейное* пение: «А мы просо сеяли-сеяли! – А мы просо вытопчем-вытопчем!..») – возвращается на родину в виде нового состязания, где «он» и «она» как бы меняются местами.

Он:

Ты не стой на льду –
Лед провалится.
Не люби вора –
Вор завалится.
Вор завалится – станет чалиться,
Передачу носить – не понравится.

Она:

Д'я стояла на льду –
И стоять буду!
Д'я любила вора –
И любить буду!
Эх, знала бы – не давала бы
Черноглазому огольцу!..

...Или вспомним и утолим, наконец, страсть к быстрой езде («и какой же русский не любит быстрой езды?»), высказанную столькими тройками, бубенцами, ямщиками и подхваченную – трамваем.

Держась за ручки, словно ж... своей Раи,
Наш Костя ехал по Садовой на трамвае,
За ним гнались тридцать ментов, два агента
И с ним ищейка – рыжий пес!..

О том же (так притягательно!):

...По трамваям все скакаешь,
Рысаков перегоняешь...

А русский максимализм («душа просит») – в требованиях парадоксальных, заносчивых, незаконных!

Дрын дубовый я достану,
Всех чертей калечить стану:
Отчего нет водки на луне?!..

И тут же, под боком, – прелестная воровская Утопия, как пародийное (невольно) развитие социалистической идеи либо давней нашей мечты о земном рае, о сказочном царстве-государстве с молочными реками и кисельными берегами:

Там кодексов совсем не существует,
А кто захочет – тот идет ворует.
Рестораны, лавки, банки
Лишь открыты для приманки,
О ворах никто и не толкует...

Короче говоря, и не занимаясь специальным анализом, достаточно окинуть беглым взглядом этот заклятый вертоград, чтобы убедиться, насколько, с одной стороны, он укоренен в традиции, а с другой – как она препарируется здесь по-новому, в высшей степени неожиданно и поэтически оригинально. И что-то сходное по остроте мы наблюдаем в схватывании внезапных примет современности или разительных неповторимых жестов и движений человека. Когда, например, в избитую общую схему («любил – убил») вносятся замечания сугубо индивидуального опыта, необычные для фольклора в своей режущей конкретности:

Сижу я в несознанке, жду от силы пятерик,
Как вдруг случайно вскрылось это дело.
Пришел еврей Шапиро, мой защитничек-старик:
– Ну, – говорит, – не миновать тебе расстрел!..

Не следует забывать, что взгляд вора, уже в силу профессиональных навыков и талантов, обладает большей цепкостью, нежели наше зрение. Что своею изобретательностью, игрою ума, пластической гибкостью вор превосходит среднюю норму, отпущенную нам природой. А русский вор и подавно (как русский и как вор) склонен к фокусу и жонглерству – и в каждодневной практике, и, тем более, конечно, в поэтике. Образ вора-художника, вора-затейника (и волшебника), так хорошо и прочно закрепленный в

народных сказках, новое продолжение находит в песне, где тот уже поет о себе от собственного лица, выступая перед нами наподобие артиста, маэстро, знающего толк в ловкости рук и слова.

Я сын чародея, преступного мира.

Я вор. Меня трудно полюбить...

Полюбить, действительно, трудно, а вот «чародействами» его невольно восхищаетесь. Поскольку само искусство, сама эстетика дела становится здесь нередко центральным предметом поэзии, порождая массу нестандартных и дополнительных стилистических выходов, иной раз весьма рискованных, нескромных или мерзких по смыслу, но достойных удивления как художественный феномен. Быстрота, натиск, смелость и пружинистая внезапность решений, и явное, бьющее на эффект, на показ циркачество. Пускай ручается автор за правдивость повествования в духе «бескрылого реализма»: *«вот об этом расскажу я просто – темой выбрал жизненную быль»*. Главное ему зачаровать и ошеломить зрителя курьезной и лихой эскападой, заимствуя порою приемы из привычного арсенала, из воровского-хулиганского жаргона-обихода, что, однако, в поэтическом контексте звучит безобидно и празднично, как прекрасная для автора и его благодарной публики театральная программа-забава, готовая со сцены убогого, в общем-то, быта перекинуться разбойничьим посвистом на весь белый свет.

И перекидывается... Это мы видим в самой, наверное, известной и сравнительно ранней песне «Гоп-со-смыком», оказавшей такое влияние на блатную музыку. Едва ли не все мироздание обращается там в арену гиперболического воровского «Я», представленного в основном цирковыми номерами, прыжками, акробатикой, клоунадой всякого рода, так что кличка героя *Гоп-со-смыком*, совпадая с образом всей песни, становится нарицательной – и не просто в социально-жизнейском аспекте, а даже, можно заметить, в стилистическом отношении. Беру не семантику, а экспрессию и звуковую инструментовку этого залихватского имени. «Гоп» – и мы в тюрьме, «гоп» – на воле, «гоп» – на Луне, «гоп» – в раю, и всюду – со «смыком», с ревом, с гиком, с мычанием, с песней, с добычей. Бросается в глаза подвижность композиции, как если бы она отвечала психофизической организации нашего молодца, чьи мысли и воображение прыгают, а тело ритмично движется, будто на шарнирах, – очевидно, из профессиональных задатков и ради высшего артистизма. Не зря, вероятно, на блатном жаргоне «скачок» или «скок» означает квартирную кражу, внезапную, без подготовки (набег, налет – по вдохновению). И тот же «скок» (или «гоп») мы наблюдаем постоянно в сюжете, в

языке, в нахождении деталей, метафор – во множестве похожих и не похожих на «Гоп-со-смыком» творений.

Сошлюсь на другой вариант, в отличие от основного, классического источника получивший подзаголовок *дипломатического* «Гоп-со-смыком», где автор скакнул аж в советскую дипломатию и, надо признать, довольно ловко с точки зрения конъюнктуры, чего, однако, не скажешь о его литературных достоинствах (видимо, помешал сторонний «социальный заказ»). Перед нами обзор международной обстановки и советской внешней политики, как это тогда рисовалось по газетам, – в переводе на откровенный язык. Нетрудно установить дату сочинения: до войны с Гитлером, но после уже либо в начале памятной финской кампании, о чем и поется в соответствии с патриотической версией: *«Финляндия нам тоже приказала: отдайте нам всю землю до Урала...»* (Это Финляндия-то!..).

Наиболее удачной в немудрящих этих куплетах представляется громкая отповедь (к сожалению, неудобочитаемая), адресованная иностранным державам от имени непреклонного советского правительства. Найдена универсальная формула дипломатического ответа на всевозможные каверзы, ультиматумы, и одновременно проясняется та роковая проблема, над которой столько бились великие философы, историки и поэты – проблема странной, загадочной миссии России между Востоком и Западом, между Азией и Европой. Об этом, мы знаем, писал в свое время Александр Блок в знаменитом стихотворении «Скифы», вуалируя наглухо рифму поэтической инверсией:

Мы широко по дебрям и лесам
Перед Европою пригожей
Расступимся! Мы обернемся к вам
Своею азиатской рожей!..

Ну а тут без инверсий. Таинственное «двуединое», «срединное» положение России решено одним махом, одним скачком, которым берется этот философский барьер:

Я... японца в..
И..... на всю Европу!
Сунетесь – и вас мы разобьем!..

Кидняк, скажете? Фуфлб? Туфтá? Кукла? Это фуцан написал?!.. Не уверен. Ну, может, и не подлинный вор (вор в законе), а все же персонаж, причастный к этой материи, весьма обширной и текучей, которую, имея дело с песней (а не с кастой), мы не в си-

лах распределить по мастям: где тут истинный, идущий от корня, от самого нутра, воровской голос, а где простой хулиган ввязался или какая-нибудь сямка. А то, что повсюду на первый план выпирает декорация, эффектный жест, акробатический номер, так это именно во вкусе блатной музыки, повествующей, помимо прочего, о себе самой, о художнике, о приверженности к эстетике, сопряженной в этих условиях с искусством воровства, а попутно с искусством как таковым, что и сплетается – *в песню*.

Взгляните, сколько места отводится тут одеянию, костюму – по контрасту с окружающей бедностью, с низкой действительностью. В этом сквозит безусловно остро пахнущая психология клана: вор на работе должен выглядеть респектабельно, а легкое обогащение и кратковременность, эфемерность свободного бытия порождают потребность хоть раз в жизни, коль повезло, блеснуть графом, шикануть по-княжески, разодеть дорожную маруху в пух и прах. Но это же свидетельствует другой своей стороною (вступает скрипка) о художественной натуре, ищущей прикоснуться «к чему-нибудь возвышенному»... Как сама песня: она тоже прикосновение к небесной красоте и тоже исключение из общих правил: такое только раз в жизни бывает... И вот он спрашивает Мурку о мотивах ее предательства, искренне недоумевая: «Что тебя заставило связаться с лягашами и пойти работать в Губчека?». Потому что это не только утрата нравственности, но и конец эстетики – была ангел, а чем стала?

Раньше ты носила туфли из торгсина,
Лаковые туфли на большой!
А теперь ты носишь рваные калоши,
Рваные калоши на босой!

«Рваные калоши», с точки зрения реализма, явно противоречат новому положению Мурки, которая ходит теперь, как сказано, в кожанке и при нагане. Но как еще передать всю глубину ее падения, как лучше оплакать поруганную красоту?!

Вот и слышим – из песни в песню:

...Костюмчик новенький, колесики со скрипом...
...И шкары! и шкары!
...И вот меня побрили, костюмчик унесли...

Ах, этот костюмчик!..

«Там за столом сидел один угрюмый, одет изысканно, с растерзанной душой». Душа терзалась, как видим, воспоминанием о матери. Сваливается к ней на голову, в подвал, и мать спрашивает:

Ты, сын, пришел ко мне, изысканно одетый,
Зачем пришел большое сердце рвать?..

Затем ведь и пришел, чтобы – сверх переживаний, сверх «растерзанной души» – «изысканно одетым» явиться. Как в театре, занавес раздвигается и – !..

Вдруг стуки в дверь, и двери отворились,
Вошел в костюмчике и в кожаном пальто...

Сдался ему этот костюмчик! Да он его в карты просадит при первой же оказии. Красота нужна. А чем и как украшаться – это уже зависит от моды, от достатка и темперамента. Кому что наряднее. Одному, допустим, достаточно фонаря под глазом, чтобы радоваться жизни.

Фонарь ношу, а он мене не страшен:
Такой большой, как будто разукрашен!
Если морда не разбита,
Не достоин ты бандита, –
Так уж повелось в квартале нашем!

Другие, между тем, корчат великосветские рожи, извиваясь в «салонном танго».

...Две полудевы и один фартовый мальчик,
Который ездил развлекаться в город Нальчик,
И возвращался на машине марки Форда,
И шил костюмы непременно как у лорда.

А третий выходит на сцену и в мир – налегке.

Когда я был мальчишкой,
Носил я брюки-клевш,
Соломенную шляпу
И острый финский нож.

Я мать свою зарезал,
Отца своего убил,
А младшую сестренку
В колодеце утопил.

Не пугайтесь! Это он кокетничает. Список загубленных душ в данном случае всего-навсего продолжение костюма, изысканный шлейф, боевое оперение юного денди-индейца. Правда, подобная костюмерия на практике плохо кончается. Но в песне она сохраняет по преимуществу декоративный характер, юмористически или сентиментально окрашенный. То же относится к сценам

убийства. Они лишены буквального содержания и воспринимаются как яркий спектакль. Это как в жестоком, экзотическом романсе, с которым блатной жанр близко соприкасается: потребность в красоте берет верх над соображениями разума, утилитарности или морали.

...И убийца, бледнее, чем мел,
Труп схватил, с ним танцуя, запел...

За всем этим просвечивает распространенная философия: «Что наша жизнь? – Игра! (пусть неудачник плачет)». Но в среде, о которой речь, это высказано последовательнее и решительнее, чем где-либо. В итоге люди здесь уже как будто не живут, а непрестанно играют, выкладывая ставкой на стол свои и чужие жизни. Недаром карты составляют необходимый фон воровской судьбы, психологии, иконографии.

Но суд сказал, что карта ваша бита,
За проигрыш придется уплатить.

Это не обычные игроки-картежники, испытывающие риск в жизни лишь за карточным столом. В часы досуга вор садится за карты с тем, чтобы, отдыхая, продолжать пытаться судьбу, построенную на острой интриге. Он пригубливает авантюрную фабулу, за которую в рабочее время рискует головой. Он не может от нее отказаться. Не потому, что заядлый картежник, а потому, что – вор. И карты лишь безвредное (сравнительно), иносказательное сопровождение той крупной игры, которую он ведет наяву.

Примерно такую же функцию выполняет блатная песня. Она воспроизводит действительность в виде карточной игры. То есть в общем-то схоже, но в более условных или размытых контурах. Это игра, уже очищенная от жизни. В ней мы более или менее остаемся на уровне искусства, и, хотя создателем оказывается преступник, его позиция «игрока» в сочетании с «песней» перевешивает в эстетике, возбуждая наше бескорыстное любопытство.

Только я шамовки наберу,
Ищу себе партнера на «буру»,
Целу ночь сижую-играю,
Краденое загоняю,
Утром от разводки убегаю.

Понятно, подмена жизни игрой не сулит ничего доброго человеку и его окружению. Играючи, можно ведь и зарезать, а уж обокрасть сам черт велел. Но тот же игровой элемент на заглавных ролях сообщает блатной песне облик театрального зрелища, сни-

мая слишком прямые и близкие аналогии между вымыслом и действительностью. Все происходит не вполне серьезно, не совсем реально, а как бы в воображении автора, который сам же, случается, эти фантазии саркастически оценивает, играя душою и телом – напоказ – в любом переплете. Положение обязывает.

Сижу на нарах, как король на именинах,
И пайку серого мечтаю получить...

Чего он так веселится? Чем бравивирует? Почему упивается контрастами своего зыбкого, ничтожного существования? Да потому, скорее всего, что мнит себя артистом, а заодно и режиссером, и смотрит на свое прошлое уже со стороны, прокручивая его в уме на манер фильма, полного возвышенно-комических, игровых ситуаций.

Мне дама ноги целовала, как шальная,
Одна вдова со мной пропала отчий дом,
А мой нахальный смех
Всегда имел успех, –
И наша юность полетела кувырком.

То, что все пропало, все погибло, компенсируется сознанием, что зато все летит кувырком, вроде какой-то карусели, фейерверка, балагана... И даже в минуты уныния, которые чередуются с приступами смеха, такой «остраненный» подход к собственной персоне и своей печальной судьбе преобладает, заставляя и самую смерть воспринимать как некий художественный аттракцион или коронный фокус, достойный замедленной съемки, который необходимо входит в состав увлекательной фабулы, демонстрируя миру тот же полет «кувырком».

...А если заметит тюремная стража,
Тогда я, мальчонка, пропал!
Тревога и выстрел, и вниз головою
С карниза я сорвался и упал.

Я буду лежать на тюремной кровати,
Я буду лежать и умирать...
А ты не придешь ко мне, милая мамаша,
Меня обнимать и целовать.

Как медленно, как нарочито медленно умирает мальчонка, позируя и продлевая страдания в картине злосчастного своего жребия, которым он откровенно любителю... Когда слышишь эти мелодии, закрадывается грустная мысль: какой громадный талант погибает в

воровском употреблении! Но тут же спохватываешься: почему же погибает? Погибая, он проявляет себя – и в песне, и в афере. Без аферы песне, к сожалению, не обойтись. Приспособьте ее к полезному производству, и она умолкнет. Уж лучше – в тюрьму...

Центральная!
Ах, ночи, полные огня!
Центральная!
Зачем сгубила ты меня?
Центральная!
Я твой бессменный арестант,
Погибли юность и талант
В стенах твоих...

Если сама тюрьма похожа на консерваторию, на оперу, на эстраду, то можно представить, какие гастролы начнутся, выпусти актеров на волю... Огней! Вина! Женщин! Карты! Гитару! Карету! Трамвай! Король я или не король? И пошла писать. Что ни кража, смотришь, – высокое мастерство. Золотые руки. Глаз – ватерпас. Краснознаменный ансамбль. Комедия дель арте...

На мотив унылых заводских «Кирпичиков» сложены пародийные, бандитские «Кирпичики», забавные и приятные: заурядный грабеж «на гоп-стоп» разыгран по законам зажигательного спектакля. На сей раз перед нами костюмерия навыворот – раздевают шикарного фраера и его субтильную даму, соблюдая вежливый тон и пунктуальность деталей.

А как вынул он портсигарище –
В ем без мала на фунт серебра...

И вся комическая ситуация (богатый кавалер вдруг становится голым и жалким) решена исключительно средствами зрелищного воздействия, доставляя исполнителям в первую очередь художественное удовольствие – не оттого, что они так ловко обтяпали дельце, а собственно театральной эксцентрикой и картинностью происшедшего. Грабеж заканчивается живописным кадром:

Жаль, что не было там фотографа,
А то славный бы вышел портрет:
Дама в шляпочке и в сорочечке,
А на нем даже этого нет!..

Скажут злорадно: вы бы запели по-другому, когда бы оказались на месте потерпевших. Не спорю. Запел бы по-другому. Но это была бы уже не песня, а печальный факт моей биографии или,

возьмем расширительно, «социальное бедствие», «мораль», «полиция», «борьба с преступностью», «юридический казус» и прочее, и прочее, что прямого отношения к поэзии не имеет, а иногда и вступает с ней в неразрешимое противоречие. Это совсем не значит, что искусство «вне социально» или «аморально». Просто социальные и нравственные критерии у него, по-видимому, несколько иные, чем в обычной жизни, более широкие, что ли. Поэтому, например, пушкинский «Узник», как художественный образ, не пройдет по разряду уголовников, хотя не приведи Господь встретиться с этим «орлом» в каком-нибудь темном лесу, где он клевал или клюет свою «кровавую пищу». И Пугачев у Пушкина в «Капитанской дочке» не очень-то похож на свой прообраз, на реального Пугачева, которого тот же Пушкин, в согласии с исторической правдой, непривлекательно описал в «Истории Пугачевского бунта». А без «выдуманного», «поэтического», пушкинского Пугачева (в «Капитанской дочке») нам не обойтись, доколе мы, допустим, ищем постичь и русский бунт, и русскую душу, и народ, и фольклор, и самого Пушкина (просто без Пугачева, как исторического лица, мы в принципе обойдемся).

Блатная песня тем и замечательна, что содержит слепок души народа (а не только физиономии вора), и в этом качестве, во множестве образцов, может претендовать на звание национальной русской песни, обнаруживая – даже на этом нищенском и подозрительном уровне – то прекрасное, что в жизни скрыто от наших глаз. Более того, блатная песня (именно как песня) в своем зерне чиста и невинна, как малое дитя, и глубокой, духовной, нравственной нотой, независимо от собственной воли, отрицает преступления, которые она, казалось бы, с таким знанием воспекает. Но в том-то и дело, что воспекает она нечто другое. Мы не найдем здесь прославления злодейства в его подлинном, бесчеловечном образе, без каких-либо иных поворотов и обертонов, которые его подменяют, смягчают и уводят в сторону, например, «эстетики», «веселья», «несчастной доли», «геройского подвига», «верности», «любви» и т. д. Словно душа народа не может и не хочет признать себя злой, в корне, в основе злой и жаждет добра на самых скользких путях... Славен и велик народ, у которого злодеи поют такие песни. Но и как он, должно быть, смятен и обездолен, если вора и разбойникам дано эту всеобщую песню сложить полнее и лучше, чем какому-либо иному сословию. До какой высоты поднялся! До каких степеней упал!..

Над лагерем склонился сон глубокий,
Луна, сверкая, вышла из-за туч...

А в эту ночь, мой милый, мой хороший,
Письмо тебе строчит родная дочь...

Поет воровайка, хриплым голосом беря пронзительно-высокую ноту, надрывая сердце себе и слушателям.

Но не жалея ты дочери несчастной,
За преступление суд ее карал,
Волчицею безжалостной, опасной,
Я помню, прокурор меня назвал...

Мне, однако, довелось слышать эту же песню в несколько ином, странном варианте. Вопреки здравому смыслу, сюжету, логике текста и самой рифме, исполнительница вывела, как припечатала:

Волчицею безжалостной, опасной,
Я помню, прокурора назвала!

Я восхитился. Вот оно – отвержение зла. Да и метафизически прокурор злее и отвратительнее подсудимого, пускай и формально прав. Не с прокурорами же нам заодно поносить бедную грешницу. Она сама себя не щадит и рисует довольно точную картину своего падения:

Одна, одна во всем я виновата,
Одну прошу во всем и обвинить:
Хотела жить роскошно и богато –
Скачки лепить, мадеру, водку пить...

До чего просто, вульгарно и наивно предлагаемое нам мирозерцание. Хочется воскликнуть: вот и вся «роскошь», вся «красота», к которой мы так стремимся и которой недостает в этом бедном мире?!.. Нет, не вся. Песня-письмо увенчивается фигурой, в высшей степени внезапной и никак не вытекающей из предлагаемого рассказа. Соглашаясь покрыть долг и расплатиться за грех, за проигрыш, воровайка достигает в финале того «нарушения пропорций» (опять же логики, смысла, рифмы), «потусторонней ноты», которые и выводят песню на иную орбиту нравственно-поэтического бытия. И это есть освобождение.

Я уплачу его в тайге далекой,
Я уплачу пилой и топором...
Ах, голубь, ты мой голубь сизокрылый,
Скажи, зачем отвергнута любовь?..

Какая любовь, если раньше о ней не было ни слова? Кто отверг? И что это за голубь? Совершенно не важно. Жизнь отвергла. Душа хочет голубя. И сизокрылый голубь (любви, свободы, нравственного оправдания) вылетает из песни, которая и становится его, голубя, телом, олицетворением.

На этой основе, возможно, и завязываются нежные отношения между песней блатной и песней традиционной, общенациональной, условно говоря (условно – поскольку блатная и сама по себе, без всяких контаминаций, способна на общенациональную значимость). Происходит как бы братание песен, и старинные или общеупотребительные мотивы органически входят в состав нового существования.

Умер жульман, умер жульман,
Умерла надежда...
Лишь остался конь воробный,
Сбруя золотая...

Он не остался, этот конь, он сюда прискакал – чуть ли не из былины. Своих услышал.

Ой, да приведите коня мне вороного,
Крепче держите под уздцы...

Таким древним заповем начинается рассказ о вещах, неизвестных прошлому («А в лагерях конвойный кричит: – Не вертуйся!..» и т. д.). И это не просто сползание одного фольклорного пласта на другой, а родство душ, единство судьбы, позволяющие обняться так далеко отодвинутым друг от друга стихиям.

А теперь на мотив «Ямщика»
Пропою про себя, чудака:
Как я дожил, мальчишка блатной,
До позорной до жизни такой.
Рано в карты я начал играть,
Рано пьянствовать и воровать
По карманам различных людей...
Эх, ямщик, не гони лошадей.

Это в жизни все так раздельно, что «воры» это одно, а «народ» – другое. В песне все – общее, все – свое... Когда это было?

Далеко, в земле Иркутской,
Там построен большой дом,
Он построен для народа,
Арестанты живут в нем...

Построен-то давно. Но в нашу эпоху этот дом охватил народ как будто в полном объеме. И наряду с очевидными акцентами современности в новом исполнении во всю силу зазвучала традиция, стирая исторические и социальные границы. Однако распавшаяся в истории «связь времен» восстанавливается в песне, можно заметить, несколько однобоко – по одной преимущественно генетической ветви:

Сижу я в камере, все в той же камере,
В которой, может быть, сидел мой дед,
И жду этапа я, этапа дальнего,
Как ждал отец его в семнадцать лет...

Преимственность поколений, единство народной жизни нано-во постигались в тюрьме. И здесь же встретились реки со всех концов России. В итоге, по поводу того или другого конкретного источника, мы не можем сказать со всей определенностью – блазная это мелодия или тюремная вообще, и кто ее сложил – «вор», «мужик» или «политик».

Суровый советский закон,
Он карает, как дракон...

Всех карает. Один хозяин.

Далеко там, на Севере дальнем,
Там есть лагеря ГПУ...
Вот об этом рассказ свой печальный
Я сегодня, друзья, поведу...

...Не жди, ненаглядная мама,
Твой сын не вернется домой,
Он схоронен на Севере дальнем,
Под высокой столетней сосной.

Вот оно, вечное древо, – «среди долины ровныя»... Поют и те и другие. Специфически воровской стиль и антураж то вдруг проглянет, то угаснет, сменившись иным колоритом, и это порой осуществляется на протяжении одного и того же песенного текста, мерцающего разными гранями народного сознания.

Я сижу в одиночке
И плюю в потолок.
Пред людьми я виновен,
Перед Богом я чист.
Предо мною – икона.

И запретная зона.
А на вышке маячит
Ненавистный чекист.
По тундре, по широкой дороге...

А на воле тем временем, в «большой зоне», протекают другие процессы – в пользу «блатной отравы»¹. Она, может быть, одна еще всех как-то объединяет и связывает в деклассированном мире, где все, однако, деклассированы по-разному. Ведь с некоторых пор всеобъемлющее слово «народ» звучит у нас, как пустая бочка, будто выудили содержимое (корень), компенсируя, в утешение, мнимым величием бочки – нестерпимым героическим треском вокруг «трудовых будней» (лишенных вкуса работать) да грохотом «пролетарских праздников» (с одним преимуществом – праздность). «Народ» исчез, превратившись в «массу», в кашу, выделив в отместку, как тучу пыли, – блатных... В истинно же блатном состоянии каждый сызнова сам себе господин, индивидуум, личность (можно позавидовать) – без привязанностей, без обязательств, кроме как перед бандой, без предрассудков, без целей, голый на голой земле. Люмпен, вор, хулиган возвращаются к природной, звериной жизни, но уже не в природе, а на улице, в подворотне, в толпе. И порою эта среда куда более полно, нежели безглазая масса, выражает черты русской самобытности – в разобщенном виде, в распыленной форме. Так же как лицо у разбойника случается ярче, отчетливее (кристаллик пыли), привлекая романтиков от Горького до Байрона.

Перед нами, в увенчание, разъединенный человек – разъединенный с домом, с обществом, с прошлым, с самим собою, и в этой отделенности – злой (народ же, по идее, всегда добрый, как не бывает до конца разъединенного народа). Человек этот – Каин (Авель – еще народ): выродок, бунтовщик, отщепенец. Добрым он становится в песне, воссоединяясь с «народом», которого, возможно, и нет уже, но песня – грезит. Отсюда такой разрыв между блатной действительностью и ее же порождением, песней. В быту – ужас и грязь, в песне – очищение. Не бойтесь, когда пацаны бацают на гитаре, привалясь к забору, как заправдашная шпана. Не песня заражает: воздух кругом заражен. Хуже будет, когда они замолчат...

Итак, сходятся встречные потоки, с удаленных и противоположных сторон. Но если блатная песня под свое «голубиное крылышко» принимает весьма разноречивые мотивы и становится подчас по звучанию всенародной, то в собственно деревенском и городском фольклоре наблюдается своего рода «облатнение» пе-

сенной народной традиции. Воровская среда и жанр, сами по себе, в том не виновны. Все естественнее и страшнее. Это видно хотя бы по колхозным частушкам 30-х годов, где подводятся итоги социальных переворотов, состоявших в повсеместном вырывании корней.

На кусту сидит ворона
И кричит «кара-кара».
Все колхознички подошли,
Председателю пора.

За такие песенки недолго было «по тундре, по широкой дороге» покатиться в лагерь – под любым соусом: кулака, кулацкого подголоска, бандита и даже террориста, «политика». Ну чем не террорист?

С неба звездочка упала
Председателю в трубу.
Председатель, давай хлеба,
А то морду разобью!

Хулиган, туняец, отброс общества...

В давнее время (в 1913 г.) на бунтарские настроения в деревне Ленин реагировал так: «То, что называют хулиганством, есть следствие главным образом неимоверного озлобления крестьян и *первоначальных форм их протеста*». Позднее, лет через пять, через семь, этих «протестантов» либо приводили в «пролетарское сознание», либо стреляли. Тем не менее «первоначальные формы» достигли таких размеров, что уже в наши дни приходится иногда слышать мнение, будто массовая преступность у нас, воровство, хулиганство, спекуляция и даже пьянство – все это зачатки «революционного протеста» и «политической оппозиции». Лично я не склонен к столь оптимальным выводам. В подобной трактовке русский человек только и делает, что устраивает оппозицию у себя на дому. Но следует признать, что процесс разрушения «основ» и «устоев», упразднение почвы, структуры зашли так далеко, что само понятие «народ» в результате как бы расщепилось и выветрилось, давая одновременно возможность искать этот «народ» где угодно, повсюду, в том числе в преступной среде (так называемой или буквально преступной). И русская частушка, и песня об этом голоса.

Понятно, частушка по жанру и складу всегда отличалась удалью, грубостью, озорством. Не случайно революцию как национальную стихию лучше всего воспроизвел Блок в «Двенадцати» – в образах и формах частушки. Какая, однако ж, нужна отча-

ядность в народе, какое злое терпение требуется, чтобы, пройдя все, к концу 30-х годов плоды социализма вновь осмыслить и воспеть в «первоначальной форме»:

Всю пшеницу – за границу.
Овес – в коперацию.
Баб – на мясозаготовку.
Девок – в облигацию.

Что же потом, после всего происшедшего, ужасаются, если эта девка, попав «в облигацию», споет:

Хоп-гоп, Зоя!
Кому дала стоя?
– Начальнику конвоя!
Не выходя из строя!

Это не влияние блатного фольклора на деревенскую непосредственность. Скорее – обратное: проникновение колхозной частушки в новую, блатную среду. Диффузия. Вода. Ветер. Пыль. Народ...

...Сергей Есенин, рассказывают, накануне самоубийства день-деньской тянул одну гамму – как волчий вой в ночи – песню тамбовских крестьян-повстанцев, прозванных «бандитами» и разданных войсками. Впрочем, песня и впрямь была блатная, русская, тоскующая. Что-то вроде:

На кусту сидит ворона.
Коммунист, взводи курок!
В час полночный похоронят,
Закопают под шумок...

Опять ворона на том же кусту? Nevermore? И мы угадываем канву, интонацию, которую воспроизводил Есенин следом за тамбовцами, в развитие и продолжение песни советских беспризорных (будущих воров и бандитов):

Вот умру я, умру я,
Похоронят меня.
И никто не узнает,
Где могилка моя.

И никто не узнает,
И никто не придет,
Только раннею весною
Соловей пропоет...

Ворона и соловей вместе, он прощался со стихией, его породившей, им воспетой. Это к ней он обращался под конец жизни и творчества:

Я только им пою,
Ночующим в котлах,
Пою для них,
Кто спит порой в сортире.
О, пусть они
Хотя б прочтут в стихах,
Что есть за них
Обиженные в мире.

«Русь бесприютная»

Никто в высокой лирике так полно не вместил этот смятенный народ, от мужика до хулигана, от пугачевщины до Москвы кабацкой, как это сделал Есенин, ту стихию превзойдя в поэтической гармонии, но и выразив настолько, что остался в итоге самым нашим национальным, самым народным поэтом XX столетия. Слова «Есенин» и «Россия» рифмуются. Вряд ли это ему удалось бы без «блатной ноты».

Теперь Есенина чтут и любят все: первый партиец и ханыга, генерал и спекулянт, пожилой рабочий и юный студент-эстет. Но мало кто помнит, что «красногривый жеребенок», бегущий за поездом («милый, милый, смешной дуралей»), в реальном, специально-историческом истолковании был для автора «наглядным дорогим вымирающим образом деревни и ликом Махно». Деревня и Махно «в революции нашей, – продолжает Есенин в письме 1920 года, – страшно походят на этого жеребенка тягательством живой силы и железной». А кто такой Махно? – удивимся и спросим советских историков. – Бандит и анархист! – отвечают. У Есенина – об этом же находим другое. Крестьянская революционная вольница, использованная государством и государством же приконченная. «Конь стальной победил коня живого». «Железный гость», «город» вышел на всероссийский степной простор. «...Идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому...» (из того же письма – август 1920 г.).

В сущности, здесь уже, в есенинских стихах и поэмах, с 19-го года предсказаны коллективизация, раскулачивание, хулиганство, лагеря – распыление жизни и личности. Не город – государство наступает на песню.

Жилист мускул у дьявольской выи,
И легка ей чугунная гать.
Ну, да что же? Ведь нам не впервые
И расшатываться и пропадать.

Не впервые. С Пугачева. Пропадай пропадом. Вразвалку. «И сколько много он вложил в свою походочку – все говорят, что он балтийский морячок...». Блатной? Все – блатные. «Сестры суки и братья кобели, я, как вы, у людей в загоне...». Наперекосьяк. Раскачиваясь...

Это о ней, об остатках национальной России, свершавшей революцию, обманутой, преданной и ушедшей в подполье, в разбой, в кабак, писал Есенин, выражая свое «социальное нутро»:

Что-то злое во взорах безумных,
Непокорное в громких речах.
Жалко им тех дурашливых, юных,
Что сгубили свою жизнь сгоряча.

Жалко им, что Октябрь суровый
Обманул их в своей пурге,
И уж удалю точится новый,
Крепко спрятанный нож в сапоге...

Нож в бок – как ответ на революцию и естественные ее последствия? Надежда на Смуту? На Третью Революцию – Духа? Вера в народ? Все вместе. Но революции – не будет. Дух мятежа выродился в бандитизм. Распался и расползся. Напрасно уповал Есенин:

Нет! Таких не подмять, не рассеять.
Бесшабашность им гнилью дана...

Подмяли и рассеяли. Только по лагерям, как по горам, перекачивается:

Ты, Рассея моя... Рас-сея...
Азиатская сторона!

Ой-е-ей, как отзовется это эхо: «рассеянная Рассея»! Скольких обворуют, убьют! Бесшабашность, заправленная гнилью, принесет потомство на помойке, какого еще не знала история. И оно, потомство, не станет церемониться; однако и не подумает ниспровергать режим, в котором родилось, расцвело и воспиталось, чувствуя себя, как рыба в воде, в новом мире-море. И все же эта блатная советская семья благородно ответит Есенину как своему

пахану и первому поэту России. Ответит, перекладывая «такой красивый, красивый!» есенинский стих на жестокий собственный опыт. Выйдет, разумеется, не так мелодично, не так умно и благородно, как нам хотелось бы – не так, как у Сергея Есенина. Куда проще и ближе к подлиннику, к жизни, если хотите. Но есенинская печать лежит на этих бастардах его национальной лирики. Перелистаем его «Письмо матери» («Ты жива еще, моя старушка?...»), «Ответ» («Ну, а отцу куплю я штуки эти...»), «Письмо де-ду» («Но внук учебы этой не постиг...») и другие стихотворения Есенина того же сорта и сравним с блатными песнями – с воображаемыми письмами из лагеря старухе-матери в деревню. Как и что отвечает вор своей патриархальной, крестьянской родине?

Ты пишешь, что корова околела
И не хватает в доме молока...
Ну ничего, поправим это дело:
Куплю тебе я дойного быка.

Цинично? Безжалостно? А что еще он может ей купить и прислать, загибаясь на каторге?..

С работой обстоит у нас недурно:
Встаем с утра, едва проглянет свет.
Наш Ленька только харкает по урнам,
А я гляжу, попал он или нет.

...Ты пишешь, чтоб прислал тебе железа,
Что крышу надо заново покрыть.
Железа у нас тоже не хватило,
И дырки хлебом придется залепить...

Если не смеяться, можно сойти с ума.

* * *

...Говоря об успехах блатной песни и широком ее бытовании, ее заманчивости и резонансе, нельзя обойти стороной противоположный факт, факт холодного отчуждения и решительного неприятия, какое она возбуждает иногда, притом у искушенного слушателя. Бывшие политзаключенные сталинской поры (58-я статья), на собственном горьком опыте узнавшие цену блатным, всю эту воровскую поэтику подчас и на дух не выносят. Слишком живо она облекается в плоть и кровь. Еще бы! Такая встреча «интеллигенции» с «народом», такая кошмарная правда, прущая на вас без стыда и жалости. «А ну тащи кешер! Скидай барахло!

Лезь под нары! Пусть я сдохну завтра, а ты – сегодня!». Оба сдохнут. Вопрос – кто раньше?.. В 30-е и 40-е годы диктатуру в зоне, мы знаем, нередко удерживал, взимая дань, как татарская орда, этот бойкий и сплоченный народец, который страшно размножился, закалился, возвысился и, опоясавшись неписанным железным «законом», основал независимое государство в государстве. Его авторитарная власть бывала грознее лагерного начальства. А начальству нравилось («классовая борьба»), да и выгодно было стращать и стравливать, руководствуясь той же теорией, по Дарвину: ты сегодня сдохни, а ты – завтра...²

Справедливо пишет Солженицын: «Уголовники всегда были для советской власти “социально-близкими”...». Понятно. Что власть у нас блатная (народная), что она предпочитала блатных (народ) «социально-чуждым элементам» и, глядя сквозь пальцы, случалось, потакала ворам – понятно. Ну а сами воры, спросим, испытывали ответную преданность и царили над поработанной толпой наподобие надзирателей, понукателей, нарядчиков?.. Нет, конечно. В гробу они видали всю эту иерархию. У них своя забота, свой кодекс – от него мертвым холодом несет на все наши «фраерские» понятия о морали, труде, хозяйстве. Но, как водится, воры хотели жить и, прибавим, «жить не по лжи» – в соответствии со своими представлениями о правде. Это означало, помимо прочего, – не работать. Не только по естественной лени или в силу привычки паразитировать на чужом горбу и кармане, но – из принципа, по убеждению, в знак собственного достоинства. Глядя с крыши на картину социалистического строительства, блатной гордо пел:

Стройка Халмер-Ю –
не для меня!
На ней работать я не буду дня!..

Вы слышите, как он якает, как самоутверждается там, где все тянут лямку (а он – не как все, он – человек!). «*Пусть на них работает медведь!*» – продолжает он откровенно глумиться над начальством и отстаивать свое особое, высокое предназначение. Можно догадываться, что это не просто давалось – жить вопреки режиму, на чистой отрицаловке, опираясь на свое моральное превосходство, физическую силу, наглость, лагерный стаж и кастовую солидарность. Тут одной «социальной близостью» к власти не обойтись...

Сколько сложено прибауток и поговорок на ту же тему («*Пусть на них работает медведь!*») среди честных рабочих и служащих. Типа: «Гудит, как улей, родной завод, а нам-то...»; «Где бы

ни работать – только б не работай!»; «Если водка мешает работе – брось работу!» и т. п. Поговорим и разойдемся по службам, по работам. Честно и до конца в приклатненном обществе эту идею выразили и подтвердили – блатные. Одни. Выполнили обет. Завоевали, обставили. Временно, конечно. До поры, до срока. Но сделали и спели!

Если ж на работу мы пойдем,
То костры большие разожгем,
Раскидаем рукавицы,
Перебьем друг другу лица,
На костре все валенки пожгем...

«Разожгем», «пожгем» – тавтология. Неумение рифмовать. Но жечь и жечь они умеют. Последнее слово нации: огнем и мечом, саранчой – пройдем (и пожрем). Кто скажет, чем кончится эта блатная экспансия на всемирно-историческом уровне?.. Нас, однако, интересуют частности – валенки (неужто пожгут?). Сиволапые мужики, удивляемся: не пустая ли это реклама, не романтика ли это вознесшегося в мечтах на морфии, на цифире ли афериста? Нет, практика: подтверждает «Архипелаг ГУЛаг» – эта великая энциклопедия лагерной России. «Блатные, – говорит Солженицын, – не только не могут “увлечься азартом труда”, но труд им отвратителен, и они умеют это театрально выразить. Например, попав на сельхозкомандировку и вынужденные выйти за зону сгребать вику с овсом на сено, они не просто сядут отдыхать, но соберут все грабли и вилы в кучу, подожгут и у этого костра греются. (Социально-чуждый десятник! – принимай решение...)».

Все правильно, складно (как в песне). Единственная загвоздка (вопрос): а зачем «социально-чуждому» определяться в десятники и не он ли, в действительности, «социально-близок» начальству, если исходить, разумеется, не из теоретических воззрений последнего, но из самоощущения зеков разных категорий? В том-то и беда, что десятником и бригадиром на дьявольской стройке оказывался не вор, а бывало – наш брат, «фраер», «честный советский человек»³.

Пусть и отверженный, «социально-чуждый» в глазах командования, сам он себя подчас таковым не считал, а лез вверх по служебной лестнице. С горькой иронией к себе и своему поколению Солженицын вспоминает, как первое время по инерции старался пристроиться в лагере на какой-нибудь руководящей работе, пользуясь армейской сноровкой. В Новом Иерусалиме, в августе 45-го, вместе с другим бывшим офицером Акимовым, его

поставили сменным мастером глиняного карьера. И вот урок метящим на высокую должность:

«Как раз в эти дни из ШИзо на карьер, как на самую тяжелую работу, стали выводить штрафную бригаду – группу блатных, перед тем едва не зарезавших начальника лагеря... Ко мне в смену их привели под конец. Они легли на карьере в затишке, обнажили свои короткие руки, ноги, жирные татуированные животы, груди и блаженно загорали после сырого подвала ШИзо. Я подошел к ним в своем военном одеянии и четко, корректно предложил им приступить к работе. Солнце настроило их благодушно, поэтому они только рассмеялись и послали меня к известной матери. Я возмутился и растерялся и отошел ни с чем. В армии я бы начал с команды “Встать!” – но здесь ясно было, что если кто и встанет – то только сунуть мне нож между ребрами. Пока я ломал голову, что мне делать (ведь остальной карьер смотрел и тоже мог бросить работу), – окончилась моя смена. Только благодаря этому обстоятельству я и могу сегодня писать исследование Архипелага.

Меня сменил Акимов. Блатные продолжали загорать. Он сказал им раз, второй раз крикнул командно (может быть даже: “Встать!”), третий раз пригрозил начальником – они погнались за ним, в распадае карьера свалили и ломом отбили почки. Его увезли прямо с завода в областную тюремную больницу, на этом кончилась его командная служба, а может быть и тюремный срок, и сама жизнь...». Надо пожалеть наших новичков в сложной ситуации между молотом и наковальней. Однако рисунок, набросанный Солженицыным, много сложнее в социально-психологическом смысле. Тут и расчет с былыми порывами – плодами советской школы («с тридцатых годов жесткая жизнь обтирала нас только в этом направлении: добиваться и пробиваться»), и покаянный самоанализ, и затаенная обида непризнанного капитана Красной Армии, и классовая неприязнь «честного гражданина» к закоренелым уголовникам, офицера – к темному сброду, позабывшему о дисциплине, «трудящегося» – к «буржуям», не желающим работать, разлегшимся, как на пляже, толстыми животами под солнцем (хотя после сырого подвала почему бы, в самом деле, штрафникам не позагорать?)... Но легко за этой сценой представить и встречную ненависть урки к нахальному фраеру, лагерному выскочке, дутому начальнику, продолжающему и под стражей, во «врагах народа», держать трудовую вахту – по заведенному (не для воров) социалистическому уставу. Не себя, а его, погонялку, они мыслят паразитом, присосавшимся к карьере, и доверенным властей...

Позднее, в наше время, мне и другим политическим случалось у блатных находить поддержку, интерес, понимание и неподдель-

ное сожаление, что доброе знакомство не состоялось в прошлом. В ответ на упреки за старые надругательства, среди причин конфликта (хитрость чекистов, свой улов, воровское жлобство и пр.), высказывалось и нелестное о советской интеллигенции мнение: да какие же раньше, при Сталине, были политические?! – вчерашние комиссары, лизоблюды, придурки, кровососы с воли... Слышалась и застарелая каторжная вражда простолюдина к барину. Угодил барин в яму? – сквитаемся. Об этом рассказывал еще Достоевский в «Записках из Мертвого дома» – с болью, но без тени враждебности к своим гонителям:

«На бывших дворян в каторге вообще смотрят мрачно и неблагоприятно. ...Нет ничего труднее, как войти к народу в доверенность (и особенно к такому народу) и заслужить его любовь».

«Да-с, дворян они не любят... особенно политических, съест рады: немудрено-с. Во-первых, вы и народ другой, на них не похожий, а во-вторых, они все прежде были или помещичьи, или из военного звания. Сами посудите, могут ли они вас полюбить-с?».

«...Мы принадлежали к тому же сословию, как и их бывшие господа, о которых они не могли сохранить хорошей памяти...».

Ста лет не прошло... Господа новой формации насолили и наделили, может быть, обиднее прежних. Барин-то в старые времена хотя бы не козырял рабоче-крестьянской закваской, не курил фимиам равенству и братству трудящихся, был привычнее, объяснимее и в вельможной заносчивости, и в брезгливом своем кровопийстве. Новые господа вылупились из того же «народа», что и вору; но вели себя, как «суки», лицемерно, криводушно, настырно, ненавистные вдвойне, в «социально-близкой» и вместе в «социально-чуждой» расцветке. Поди разберись, кто кому задолжал и куда клонились весы исторической немезиды. И классовая борьба, к концу 30-х на воле, казалось бы, завершенная, с хаотической яростью заполыхала по лагерям. Как встречали там коммунистов сталинского призыва, – читаем у Солженицына: «Вот они, кто носил с важным видом портфели! Вот они, кто ездил на персональных машинах! Вот они, кто в карточное время получали из закрытых распределителей! Вот они, кто обжирались в санаториях и блудили на курортах! – а нас по закону “семь-восьмых” отправляли на 10 лет в лагерь за кочан капусты, за кукурузный початок. И с ненавистью им говорят: “Там, на воле, вы – нас, здесь будем *мы – вас!*”».

* * *

Сейчас я живу во Франции «на уголке». Так по-домашнему, по-деревенски мы кличем рестораник под дряхлой вывеской

«У Робера», расположенный на углу нашей милой улицы. Открыт до 2-х, до 3-х ночи. Сходняк. Толчея. Уютные французско-африканские (из Алжира что ли?) порядки. Завсегдаи. Таинственные свои люди. Поздно вечером, слегка поддав, кто-то, случается, пляшет. Шлепает подошвами. «Бушмен», я думаю, перебирая дошкольную пряжу: «коричневый, а не черный – бушмен». Серый. Кожа да кости. В чем душа держится? Старый маленький негр. Но чечетка – умопомрачительна. Тулуз-Лотрек. «Шоколад». Сгорбленный. Летают локти, подметки. Джаз-банд разгорается. Очкарик танцует даму. Рядом, как самолет в штопоре, девица на шпильках. Д'Артаньян на каблуках. Славно. Купаюсь.

На Багартьяновской открылася пивная...

Фольклор – заразителен: крадено счастье, мячиком, от одного к другому. Пасовка. Народ – везде народ. Не нарадуюсь. И сказки, и танцы, и песни, и речь – все свободно и безымянно передается сигнализацией и действует безотказно, спонтанно. Не то что у нас, писателей, будь то Чехов или Тургенев... Не есть ли, спрашиваю себя, вся наша литература придуманный прибавок к фольклору? Мы паразитируем на нем. Они танцуют, поют, а мы – пишем...

Там собиралася компания блатная,
Там были девочки – Маруся, Роза, Рая
И с ними Костя-шмаровоз.

Негр наяривает. Ноги – как шатуны у паровика. Посмотришь – и тянет туда же, в воронку. Не умею. Да и к здешнему раздолью примешиваются, перебивают, догоняя, не дают договорить – иные голоса, иные ритмы. Где он, тот, снабдивший «путевкой в жизнь»? Где Серега?

«Влад слышал, как они крутили его, как били сапогами, как тащили по цементу, а тот все кричал, все кричал:

– Суки, суки, суки! Рот я ваш мотал, на пацанах отыгрывае-тесь?.. Влад, Владик, Владька, не забывай, ничего не забывай! Слышишь, прошу тебя, все помни, за все посчитаемся, будет наше время!..

...И голос его канул, оборвался, стих, смятый надзирательским кляпом...» (Владимир Максимов. «Прощание из ниоткуда»).

А на скамейке мы не ахнем и не охнем –
Да и не друг мой, да и не я!
Хозяйка ждет, когда мы с мухами подохнем –
Сначала друг мой, а потом и я!..

А Солженицын обижается, что блатной песне своевременно рот не заткнули: «Как-то в 46-м году летним вечером в лагерьке на Калужской заставе блатной лег животом на подоконник третьего этажа и сильным голосом стал петь одну блатную песню за другой... В песнях этих воспевалась “легкая жизнь”, убийства, кражи, налеты. И не только никто из надзирателей, воспитателей, вахтеров не помешал ему – но даже окрикнуть его никому не пришло в голову. Пропаганда блатных взглядов, стало быть, вовсе не противоречила строю нашей жизни, не угрожала ему».

Угрожать-то, быть может, и не угрожала. Однако собирать и записывать блатной фольклор (по официальному параграфу – «кулацкий») почему-то запрещалось, как меня, студента, в том же 46-м предупреждали по-тихому бывалые старики-фольклористы. Грозил срок до 10 лет («антисоветская агитация и пропаганда»).

Пишет сыночку мать:
– Милый, хороший мой,
Помни, Россия вся –
Это Концлаг большой...

А какая там агитация?! Ни одна настоящая песня не примет этот вражий навет. Пусть таким баловством у себя большевики занимаются. Агитпроп. Партаппарат. ГУЛаг. Блатной же человек просто ищет выразить словами струны мелодию, которая, однако, все равно разойдется с текстом, так что в итоге и не поймешь, о чем, собственно, поется. О наркотиках? О воровстве? Пропаганда воровства и наркотиков?..

Ой, планичик, ты, планичик!
Ты, Божия травка!
Зачем меня мать родила?
Как планичик закуришь,
Все горе забудешь,
И снова пойдешь воровать...

Поется, между прочим, на грустный-грустный мотив. Ничего себе «горе забудешь»! Плачешь. Мечтательство. Существенности нет. Отсутствие смысла. Пустой звук один. Дымок из козьей ножки. А ведь тоже мать родила. Как всех. Зачем, спрашивается? Курить-воровать? (почему-то это связано)? Ответь, Божия травка. Опиум для народа. Разрыв-трава. Ты виновата. Ты одна во спасение нам (...«все упование на тя»..., «прежде век преднареченная Мать»). А все из-за нее, из-за тебя, мать – божия травка... Зачем? Ради чего? За что?.. («Моли Бога за нас...»).

Никакой другой народ, как русский, не задается так настойчиво и нелепо отвлеченным вопросом: зачем? Для того ведь и революцию сделали. И мировую тюрьму строим. Зачем меня мать родила? Зачем солнце светит, люди живут? Зачем – все?.. Ответ (эхо): «вотще». А все не унимаемся... Это как песни о свободе в застенке. О побеге. Зачем? Что за притча? Известно же: тюрьмы во ру не миновать. Да и на свободе не такое уж раздолье. И все-таки, окунаясь в песню, как в собственное родовое бессмертие, повторяем с надеждой, словно возможен какой-то иной исход:

Это было весной, в зеленеющем мае,
Когда тундра проснулась...

Много вариантов. А сводятся к одному маршруту: тюрьма – свобода, свобода – тюрьма. По кругу (по тундре). Сюжет вращается, не давая освобождения, никогда не кончаясь. Но сколько перипетий вы успеете пережить, следуя по заведенной стезе, знающей лишь два направления – туда и обратно...

Достоевский писал, вспоминая о каторге: «...Вследствие мечтательности и долгой отвычки свобода казалась у нас в остроге как-то свободнее настоящей свободы, то есть той, которая есть в самом деле, в действительности».

Естественно, арестант переоценивает свободу, пускай и знает наперед (бежал, освобождался не раз и вновь, тоскуя, лез в тене-та), какова она в обыденной скаредной жизни. И все-таки, преувеличивая, он в ней не ошибается, но постигает, не побоюсь сказать, ее подлинную, трансцендентную стоимость, о чем другие люди и понятия не имеют. Она «свободнее настоящей свободы», свободнее, нежели мы, привыкнув к ней, как к воздуху, можем рассуждать и догадываться. Как тот же воздух становится поистине *воздухом* для больного туберкулезом, а вода – *водой* для того, кто жаждет. В тюремном квадратике, сквозь решетку, небо, говорят, голубее: а значит, оно – реальнее затрапезных небес. Может быть, только там оно и реально (и в этом значение, в частности, блатной песни)...

Попробую, братишечки, еще раз оборваться,
Выйти на волю погулять.
Встречу я там Муру – стройную фигуру,
И будем фраеров с ней штурмовать.

Скоро я надену ту майку голубую,
Скоро я надену брюки-клевш.
Две пути-дороженьки – выбирай любую...
А все же ты, братишка, не уйдешь!

Не уйдет далеко. Нет выбора. Слышу: «Опять он за свое! В крытку его! в закрытку! Не успел добраться и туда же, скот, – штурмовать! Ведь снова поймают!»... Все правильно. Поймают (на то и бежит). Но как же иначе вобрать и вообразить – свободу? Свобода – необъятна, непередаваема в сияющей реальности и, значит, ищет каких-то очень широких, могучих и точных определений. Здесь они даны. Видим два оборота, два ее образа (выбирайте любую дорогу, и все они сойдутся за проволокой, откуда и доносится голос). Величайшие координаты: *разбой* (в сочетании с фигурой прекрасной незнакомки еще более завлекательный) и – «голубая майка» (?!).

Кто-то, помнится, в революционном восторге призывал «штурмовать небеса». («Свобода, бля, свобода, бля, свобода...»). Не лучше ли «штурмовать фраеров»? По крайней мере – нагляднее как художественный прием. Но вот беда (выясняется): свобода – агрессивна. Всегда она стремится к чему-то недоступному и рвется напролом, на штурм последних крепостей и запреток. В поэтическом языке это великолепно: гиперболы, агрессивная образность, всплеск эмоций... В жизни – пожары, погромы, убийства, изнасилования... Аврал, авария – и назад, в лагерь. Свобода влечет агрессию в любой форме как собственное свое беспредельное и беспредметное продолжение. Не потому ли всех нас на свете и держат в застенке? До срока, до выхода из тела мы так и не узнаем, какова же свобода в полном своем объеме, в истинном виде. Лишь вспоминаем и радуемся: «Скоро я надену» и т. п. Ведь у каждого из нас, господа, хотя бы в детстве, во сне, была голубая майка. Клочок неба дивной голубизны... Оденемся и – в побег (воровать и резать)!

Рано утром проснешься и раскроешь газету,
И на первой странице – золотые слова:
Это Клим Ворошилов даровал нам свободу,
И теперь на свободе будем мы воровать...

Амнистии не будет – не бойтесь. Действительность немилосердна. Смерклось. Одно остается:

Квадратик неба синего, и звездочка вдали
Сияет мне, как слабая надежда...

Это – перед расстрелом. Пора уходить с «уголка». Я знаю. Но сижу в растерянности, перебирая в уме запятые, доставшиеся в наследство по воровской цепочке. Да. Что поделаешь! Начав с запретных путей, я и кончу тем же. В противном случае незачем писать. Неинтересно. Мы сойдем со сцены – Генка Темин, Мишка

Кбнухов (о, как он пел «Пацанку»!), мужественный Коля Николаенко и я меж ними, грешной тенью. Нелегкое это дело на прощание созвать гостей, если тот уже в крытке, другой неизвестно где, а третий попал под колеса, не доехав по назначению до нового надзора. Должно быть, его скинуло с поезда: он имел обыкновение, путешествуя по стране, горланить песни с крыши вагона... А в свое время как было весело, когда мы сходились вместе!

Абращка Терц собрал большие деньги,
Таких он денег сроду не видал,
На эти деньги он справил именинки
По тем годкам, которые он знал.

Купил он водки, водки и селедки,
Созвал гостей и сам напился пьян,
И кто с гитарой, кто с пустой рукою...

– Не плачь! – говорю я себе. Они еще вернутся, твои друзья. Съедутся. Помнишь, как писал в письмах жене – всегда одно и то же:

...Еще прошу: сходи вечер к Егорке,
Он мне остался должен шесть рублей:
На два рубля купи ты мне махорки,
На остальные черных сухарей.

Привет из дальних лагерей,
От всех товарищей-друзей,
Целую крепко, крепко.
Твой Андрей.

Сколько их там сейчас, твоих друзей-товарищей! Всех увидишь. А не увидишь, так услышишь...

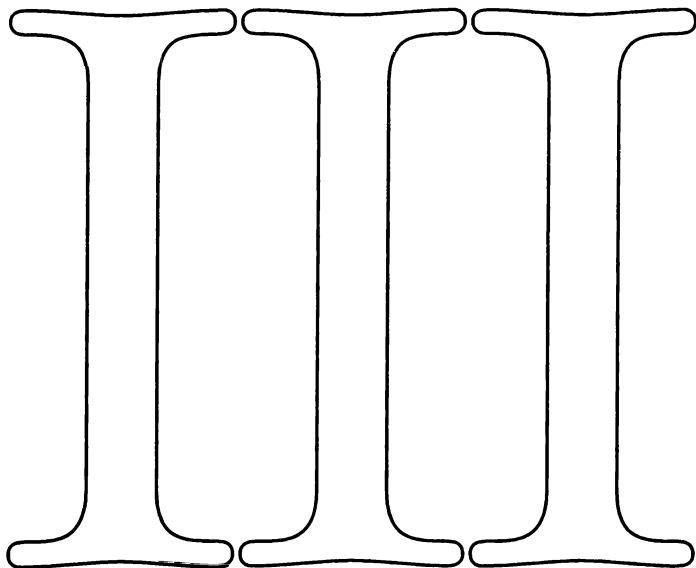
1979 г.

¹ Из песни:

А ты мне говорила, что ты меня любила,
Что жизнь бластная хуже, чем отрав.

² В середине прошлого века, у Достоевского в каторжных записях («Сибирская тетрадь»), мы уже находим эту клейменую поговорку, получившую в новое время такую популярность: «Ты сегодня помри, а я завтра».

³ Там же, в «Архипелаге», сказано о коммунистах, попавших в лагерь: «Вполне моральным считалось у них и быть нарядчиком, бригадиром, любым погонщиком и понукателем (тут они расходятся с «честными ворами» и сходятся с «суками»)».



Срез
материала

«Панорама
с выносками»
Михаила
Кузмина

Книга «Форель разбивает лед» охватывает стихи Кузмина 1925–28 годов. Но это не сборник стихов определенного периода, а целостное произведение, составленное из шести стихотворных циклов. Каждый цикл – это, в сущности, поэма, и все они между собой связаны. В итоге мы имеем дело с книгой как особым поэтическим жанром. Тема этой книги – победа над смертью.

Соответственно, первостепенную роль играет здесь разорванная или складная композиция. Притом оба эпитета – «разорванная» и «складная» – тесно взаимодействуют, так что разорванная композиция превращается в складную. Кузмин как бы выхватывает разрозненные куски бытия, заимствованные из разных пластов времени и пространства, а затем эти куски соединяет, иногда самым причудливым образом. Мир у нас на глазах то распадается, то снова воссоздается в сближении и смешении удаленных друг от друга эпох, стилей, вещей, персонажей. Но это не просто формальный прием, использованный Кузминым во множестве вариаций. В этом проявляется, как он полагал, метафизическая природа искусства. Это, можно сказать, поиски божественного взгляда на вещи. Ведь, согласно пониманию Кузмина, истинноцелостным восприятием обладает один Бог. Мир же сам по себе лежит в смертной раздробленности, и в таком раздробленном виде он достался художнику. Но художник, повинувшись Божьей воле (или, что то же самое, голосу любви), собира-

ет эти разорванные части, рассеянные по всему свету, и стремится их воскресить в целостном – или божественном – образе. Художник уподобляется богине Изиде, которая ходит по земле и собирает разрубленное на части тело своего мужа Озириса. Когда она сложит эти части воедино – Озирис оживет в обновленном виде...

Как Изиды, ночью бродим,
По частям его находим,
Опаляем, омываем,
Сердце новое влагаем...

В пояснение и развитие этой мысли я хочу остановиться на двух-трех текстах Кузмина из книги «Форель разбивает лед». Однако не на первом – главенствующем – цикле, давшем название всей книге, а на втором – «Панорама с выносками». Этот цикл был написан в 26 г., за год до «Форели», и ее предварил и подготовил. Здесь явственно господствует принцип разорванной и складной композиции. У каждого куса свой колорит, свой стиль и сюжет. Но, соединенные вместе, они призваны создать более или менее целостный образ бытия. Это можно сравнить с действием волшебного кристалла, который то разлагает свет на составные части, то соединяет их вместе. Такому кристаллу Кузмин уподоблял иногда свое поэтическое искусство. Он писал о нем в 24 г. в поэме «Новый Гуль».

Держу невиданный кристалл,
Как будто множество зеркал
Соединило грани.
Особый в каждой клетке свет:
То золото грядущих лет,
То блеск воспоминаний.
Рука волшебно навела
На правильный квадрат стекла
Узорные фигуры:
Моря, леса и города,
Потоки, радуга, звезда,
Все «таинства Натуры»...

Кристалл этот представляет собою сплав любви и искусства и позволяет видеть мир во множестве поворотов и граней. Посредством подобного кристалла Кузмин и создает свою «Панораму с выносками», показывая разнообразные «таинства Натуры». Слово «панорама» предполагает широкое обозрение или зрелище жизни. А прибавление «с выносками» позволяет ду-

мать, что какие-то куски текста вынесены за панораму или вознесены над нею.

Цикл этот близок к особому жанру старинных книг, которые назывались «Мир в картинках» или «Вселенная в картинках». Это были наглядные энциклопедии или учебные пособия на предмет мироздания, которые как бы охватывали в картинках, в гравюрах весь круг бытия. То есть представляли своего рода панораму, которая сопровождалась подписями общеобразовательного или нравоучительного характера. Кузмин кое-где имитирует, а местами пародирует этот старинный жанр.

Текст, открывающий панораму, называет витиевато: «Природа природствующая и природа оприроденная». А в скобках то же название дается по-латыни, что звучит еще более авторитетно и торжественно: «Natura naturans et natura naturata». Смысл этих определений, восходящих к философии и богословию средних веков, в том, что существует не одна природа, а две. Первая Природа, природствующая (*natura naturans*), – это высшее начало, это божественная, созидающая, творческая Природа и это сам Господь Бог, создавший мироздание. Вторая же природа, оприроденная (*natura naturata*), – это природа уже сотворенная, низшая, материальная.

Теперь, после этого высокоумного и многозначительного названия, прочтем текст:

Кассирша ласково твердила:
– Зайдите, миленький, в барак,
Там вам покажут крокодила,
Там ползает японский рак.
Но вдруг завыла дико пума,
Как будто грешники в аду,
И, озираяся угрюмо,
Сказал я тихо: «Не пойду!
Зачем искать зверей опасных,
Ревущих из багровой мглы,
Когда на вывесках прекрасных
Они так кротки и милы!».

В первый момент, прочитав этот текст, столбенеешь в недоумении, и хочется спросить: неужели это все? Неужели это весь ответ на такую большую и сложную тему? Бросается в глаза контраст между длинным названием, которое звучит философски отвлеченно и высокопарно, и самим текстом, который невелик, наивен, лексически снижен и даже комичен. В результате возникает пародийный эффект. В какой-то мере это пародия на самый жанр

«Мира в картинках», который строился на соединении крайне наивных, примитивных и одновременно самых возвышенных представлений о мире. Разумеется, современникам этих книг подобный контраст не был вятен. Но мы-то эти книги с картинками воспринимаем с юмором, хотя в то же время ими любуемся и восхищаемся. Скажем, изображается комната под названием «Кабинет», а в виде пояснения следует: *«Кабинет есть место, где человек, изучающий науки, вдали от людей сидит один, отдавшись занятиям»*. Или прекрасная картинка с изображением «Диких зверей» (льва, тигра, медведя, волка и т. д.) сопровождается подписью: *«Звери имеют острые когти и зубы»*.

Кузмин использует эти стилистические нюансы и легким пародийным оттенком снимает всякую претенциозность и фальшивое глубокомыслие с поставленной в этом тексте философско-художественной задачи. Между тем сама задача серьезна и глубока, как и содержание этого текста, разъясненные самым простым и примитивным языком. Речь идет о зверинце, который в виде занятного зрелища разъезжал по городам и ярмаркам ради увеселения публики и обычно украшался всякого рода эффектно-примитивными вывесками с изображениями различных животных. Четко проведена граница: то, что внутри зверинца, – это жизнь; то, что на вывесках, это искусство, которое тех же зверей представляет в облагороженном виде.

С обычной, реалистической точки зрения, подлинная природа расположена внутри барака, а вывески – это всего лишь ее копия. Однако, с точки зрения Кузмина, зверинец в бараке, олицетворяющий весь видимый, низменный, материальный мир, это *Natura naturata*. То есть – нечто производное по отношению к вывескам, которые и являют собою истинную, первичную природу этих зверей – *Natura naturans*. Вывески – это божественные идеи зверей, и благодаря вывескам появился этот уже тварный и тлетворный мир зверинца. И потому Кузмин не хочет идти в зверинец, оставаясь с вывесками, оставаясь с искусством, как с высшим знаком божественной и созидающей реальности.

Тут следует вспомнить известное положение Кузмина, высказанное им в статье о Ю. Анненкове и в других статьях. Положение о том, что искусство располагается – *«в области духовной реальности, более реальной, нежели реальность природная»*. Это соответствует пониманию Платона и гностиков, а на современном Кузмину этапе – пониманию символистов. А именно, действительность в ее материальных приметах – это мир иллюзорный и косный, это ад, это тюрьма, куда не хочется входить, да и не надо до конца входить: *«Но вдруг завывла дико тума, Как будто грешни-*

ки в аду. И, озираяся угрюмо, Сказал я тихо: «Не пойду!». Это лейтмотив общесимволистской поэзии – земной плен, земная тюрьма, зверинец. Вспомним программное для символизма стихотворение Ф. Сологуба:

Мы плененные звери.
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери.
Мы открыть их не смеем.

Оригинальность Кузмина в данном случае состоит в том, что эту общесимволистскую идею он преподносит на языке художественного авангарда, на языке вывесок.

Известно, что эстетику вывесок, красоту народного примитива открыли в полном размере и широко ввели в современное искусство футуристы и близкие футуризму художественные течения. В конце 20-х гг. неопримитивизм получил развитие в последней постфутуристической группе – обэриутов. Как раз в 26 г., когда была написана «Панорама», Кузмин сближается с обэриутами. Тогда же писались первые стихи Заболоцкого для книги «Столбцы». Обе книги – «Форель» и «Столбцы» – вышли рядом, в 29 г., и в некотором отношении пересекаются. И там и тут интерес и тяготение к метафизическим корням искусства и бытия, к онтологии, к Хлебникову, к языку примитива.

В «Панораме» Кузмина идея и форма вывесок во многом связана и с образным строем стихов, и с надписями-названиями, идущими от жанра «мир в картинках». Наконец, само слово «вывески» («Когда на вывесках прекрасных Они так кротки и милы») перекликается со словом «выноски», как названы куски, дополняющие основной текст. «Выноски» – это вывески, поднятые над «панорамой» в напоминание о сверхреальном плане. И вполне закономерно, что вслед за первым текстом, где поэт не пожелал войти в «природу оприроденную», представленную зверинцем, появляется кусок, обозначенный – «Выноска первая». Она выносит нас из земной панорамы в небо, в природу природствующую, т. е. божественную и созидательную. Здесь присутствуют мифологические фигуры: Гермес, несмотря на свою исключительную быстроту, не может догнать прелестного Ганимеда, которого унес «хохлатый орел с гор», очевидно, сам Зевс – сила высшей, божественной любви, опережающая Гермеса. Гермес, да и Ганимед, – частые гости в творчестве Кузмина, однако на их значениях – я не буду останавливаться, напомню только слова Ганимеда из раннего романа Кузмина «Крылья», где Ганимед говорит, что он единственный из взлетевших остался на небе, потому что его «взяла

шумящая любовь, непостижимая смертным». Еще более примечательно для нас в данном случае одно выражение Кузмина – в стихах об искусстве 21 года: «*Опережать Гермесов лет*», что равнозначно творчеству, поэзии, которую вдохновляет любовь. А вместе с тем Ганимед, конечно, для Кузмина – это возлюбленный друг, образ которого проходит через все три выноски. И это та любовь, благодаря которой поэт живет и сквозь которую он смотрит на мир, как сквозь волшебный кристалл, и только потому – творит.

Текст первой выноски местами стилизован в духе нарочито наивного детского стиха или детской песенки. Особенно это слышится в конце выноски, предлагающем своего рода загадку:

Совка, совка, бровь не хмурь,
Не зови несносных бурь!
Как завидишь корабли
Из Халдейской из земли,
Позабудешь злую дурь!

Попробую расшифровать. По аналогии с «хохлатым орлом» – Зевсом, появляется «сова Минервы» (или, что то же самое, сова богини Афины). Сова – это вещая птица, птица-предсказательница, способная видеть ночью. Отсюда древняя поговорка: «Сова Минервы вылетает по ночам». А согласно русской народной примете, сова – вестник несчастий. Сова пугает своим криком и видом. На Руси говорили: «Сова не принесет добра». Но Кузмин не верит мрачным предсказаниям совы и противопоставляет ей «корабли из Халдейской из земли», которые опровергнут «злую дурь» хмурой совы.

Халдея – древневосточное царство, слившееся с Вавилоном. Халдея славилась своими мудрецами, волхвами, астрологами и предсказателями. В виде синонима слов «волхвы» или «маги» употреблялось слово «халдеи» – в значении высшей, оккультной мудрости, а также иногда в значении шарлатанства. Итак, подобно тому, как Ганимед опережает Гермеса (и это прекрасно), так приплывшие на кораблях халдеи должны опровергнуть злые чары и предсказания совы. Возможно, они приплывут из той заморской страны, где «*голубеет рог чудес*» и в направлении которой спешит Гермес, следом за Ганимедом. Вероятна ассоциация с Евангельскими волхвами, которые, будучи астрологами, первыми увидели необыкновенную звезду на Востоке и пришли с Востока поклониться новорожденному Христу. Как это свойственно Кузмину, античная мифология пересекается с христианской религией. Ганимед взят Богом на небо, в то время как на земле ро-

ждается другое и высшее воплощение божественной любви – Христос, о чем и возвещают халдеи.

Однако, мне кажется, не следует все это понимать слишком отвлеченно и чисто умозрительно. Ведь при всей сложности метафизического рисунка эта картина – с Гермесом и Ганимедом – проникнута непосредственностью детского восприятия, и вполне вероятно, что в ее воссоздании Кузмин опирался на какие-то свои детские или юношеские впечатления и переживания. В романе «Крылья» мальчик Ваня, исполненный любовных и мистических предчувствий, приезжает в Италию, и попутно дается такой пред-рассветный пейзаж: *«...Беловатый нежный туман стлался, бежал, казалось, догоняя их; где-то кричали совы; на востоке неровно и мохнато горела звезда в начавшем розоветь тумане...»*. Вот вам и расстановка сил: кто-то догоняет в небе, а затем «сова» и «звезда с Востока». Соответственно, в первой выноске халдеи, возвещая о звезде Христовой, призваны разогнать мрачные бури, которые накликает сова...

С другой стороны, возможно, что корабли из «Халдейской из земли» подсказаны театральной постановкой пьесы Евг. Замятина «Блоха» (по Лескову), которая была стилизована под лубочно-балаганное действо. Пьеса была поставлена в 25-м году, незадолго до написания «Панорамы с выносками», и Кузмин, по всей вероятности, ее видел. В этой пьесе Замятина фигурируют некие сказочные «халдеи»; представленные в виде псевдозаморских гостей, а на самом деле в виде русских ярмарочных шутов-скомоухов. Это стилистически близко «вывескам» Кузмина и его идее превосходства искусства над действительностью. Соответственно, первая выноска стилизована под детский рисунок и веселые детские стихи-считалки. Этот переход на незамысловатую детскую интонацию мотивирован игрою *«простого мальчика»* Ганимеда. А в более широком плане этот стилистический инфантилизм перекликается с народным лубком и балаганом, с вывесками и с миром картинок, которые исполнены в стиле полупародийного, утрированного неопримитивизма...

В целом «Панорама с выносками» посвящена теме соотношения искусства и действительности. И эта тема сообщает единство циклу, несмотря на всю стилистическую пестроту собранных здесь кусков. Причем кадры «Панорамы», т. е. картины действительности, рассказывают о страшных потерях, которые понесло искусство от опекающих его советских «дядек и мамок».

Ведь для дядек и для мамок
Всякий гений – чепуха.

Вообще, Кузмин, надо сказать, куда более актуальный автор, чем это принято думать.

Среди потерь в искусстве, которые последовательно отмечает Кузмин в своей «Панораме», мое внимание особенно привлекала 4-я глава, под заголовком: «*Уединение питает страсти*». Действие здесь переносится в XVII век или в начало XVIII, когда производились массовые самосожжения среди старообрядцев. И все стихотворение стилизовано в этом деревенском старообрядческом духе.

Ау, Сергунька! Серый скит осиротел.
Ау, Сергунька! Тихий ангел пролетел.
Куда пойду, кому скажу свою печаль?
Начальным старцам сердца бедного не жаль.
Зайду в покоец – на постели тебя нет,
Зайду в борочек – на полянке тебя нет.
Спускаю к речке – и у речки тебя нет.
На том песочке потерялся милый след.
Взойду на клирос и читаю наобум.
Ударь в клепало, не отгонишь грешных дум.
Настань, страдовая пора.
Столбом завейся, мошкара!
Конопатка-матушка,
Батюшка-огонь,
Попали тела наши,
Души успокой!

Что стыдиться, что жалеть?
Раз ведь в жизни умереть.
Скидавай кафтан, Сережа.
Помогай нам, святой Боже!
Братья все дивуются,
Сестры все красуются,
И стоим мы посреди,
Как два отрока в печи,
Хороши и горячи.
Держись удобней, – никому уж не отдам.
За этот грех ответим пополам!

О ком и о чем здесь идет речь и кто такой Сергунька? Я полагаю, что Сергей Есенин, покончивший самоубийством в самом конце 25-го. После его смерти русская литература, действительно, осиротела: «*серый скит осиротел*». У меня нет прямых доказательств, что Сергунька или Сережа в стихотворении Кузмина

это действительно Есенин. Но есть косвенные доказательства. Среди них «Плач о Есенине» Н. Клюева, который оплакивал свое любимое дитяtko и выступал с этими стихами в Ленинграде в начале 26-го года. И это произвело на всех потрясающее впечатление, мимо которого не мог пройти Мих. Кузмин. Среди стихов, которые Клюев читал на этом вечере, были его ранние знаменитые строки – о том, как Есенин только-только входил в литературу и ассоциировался у Клюева с запахом и светом конопли: *«Но с рязанских полей коловратовых вдруг забрезжил конопляный свет»*. Можно вспомнить также другие строки Клюева, посвященные Есенину: *«По духу росной конопли Мы сокровенное узнаем...»*. Вот откуда, возможно, залетела в стихотворение Кузмина «конопатка-матушка», которую, как паклю, подкладывают под сруб, чтобы разгорелся огонь самосожжения...

И тем не менее Кузмин верит в победу искусства над жизнью и над смертью. Об этом гласит 7-я глава – *«Добрые чувства ожидают время и пространство»*. Речь идет о каком-то волшебном предмете, которым обладает Кузмин, но чье имя не названо и удерживается в тайне. Приведу начало и конец стихотворения:

Есть у меня вещица –
Подарок от друзей,
Кому она приснится,
Тот не сойдет с ума.

.....

А как та вещь зовется,
Я вам не назову,
Вещунья разобьется
Сейчас же пополам.

«Вещица» в первой строфе затем – в последней строфе – превращается в «вещунью», т. е. наделяется чудесной силой предсказания и ясновидения. Фигурой умолчания – ведь вещь так и не названа – повествованию придается интрига, которая нас завлекает и ведет по тексту, подобно тому, как таинственная вещь ведет автора по жизненному пути и руководит им в самые трудные минуты. И благодаря умолчанию неназванная «вещица» становится вдвойне интереснее и драгоценнее. Помимо того, согласно концепции символизма, которой Кузмин придерживался, высшая, божественная реальность не может быть до конца выражена словами и то, что не сказано, важнее того, что сказано. Назвать до конца этот сокровенный предмет означает его убить.

Однако этот неназванный предмет, благодаря системе косвенных его описаний, не превращается в абстракцию, но восприни-

мается достаточно ощутимо, конкретно. Этот волшебный предмет, преодолевающий время и пространство, безусловно связан с искусством и с любовью. Причем искусство и любовь слиты воедино, как это вообще свойственно Кузмину, который не раз повторял: *«И вижу только чрез любовь»*. Предмет этот подобен волшебному кристаллу, о котором говорилось раньше (*«Держу невиданный кристалл»*). И про тот же кристалл было сказано:

Когда любовь в тебе живет,
Стекла никто не разобьет:
Ни молоток, ни пуля...

Это перекликается с последними строчками 7-й главы «Панорамы»: стоит открыть секрет имени и *«вещунья разобьется сейчас же пополам»*. Потому, вероятно, пополам, что искусство и любовь живут у Кузмина нераздельно. А также потому, что божественный взгляд на вещи, к которому стремится художник, предполагает восприятие мира в его единстве и цельности.

Для понимания загадочной «вещицы» важна строфа из середины стихотворения:

Меж тем она – не посох,
Не флейта, не кларнет,
Но взгляд очей раскосых
На ней запечатлен.

Нас не должна обманывать эта система отрицательных сопоставлений, ибо таинственная вещица, конечно, и посох, который помогает в пути, и флейта, и кларнет, поскольку она, сказано, поет, что твой Моцарт, и вызывает видение «белого низкого зала» – очевидно, концертного зала или какой-нибудь «Бродячей собаки». Но только она шире всех этих частных, включенных в нее определений. Взгляд же «очей раскосых» это, безусловно, печать бога любви – Эрота. В стихотворении 20-го года «Озеро» Кузмин рассказывает о таинственном видении, которое его посетило в детстве. Он встретил прекрасного отрока, в котором можно узнать Эрота, и был поражен, сказано – *«Взглядом глаз его раскосых»*. Притом, надо сказать, что Эрот или Эрос, бог любви, в представлении Кузмина, который черпал эти воззрения и образы из древнейших источников, – это бог, рожденный прежде века, до начала времен. Это, как говорит Кузмин, *«всех богов юнейший и старейший всех богов»*, отец гармонии и творческой силы. И потому взгляд его раскосых очей, запечатленный на чудесной вещице, несет очень многое. Это гарантия творческих способностей поэта и его гармонического отношения к миру, несмотря на все

беды и злключения. Вероятно, поэтому в 1-й строфе сказано, что кому приснится эта вещица – *«тот не сойдет с ума»*. Это близко воззрениям Пушкина: поэта от безумия спасает гармония. От Пушкина же пришла идея *«магического кристалла»*, которым пользуется Кузмин. И *«подарок от друзей»*, помимо прочего, подразумевает наследие, доставшееся Кузмину от поэтов пошлого, в том числе от Пушкина.

При всем том не исключено, что под неназванной вещицей Кузмин имеет в виду какой-то определенный предмет, буквальный *«подарок от друзей»*. Таким подарком могли быть хрустальная или стеклянная пирамидка, многогранник или кубик с картинкой, стоявший у него на столе. В начале нашего века подобные безделушки были в моде. Поворачивая этот *«кристалл»*, можно было созерцать различное преломление в его гранях наклеенной снизу картинки и окружающего мира. Все это допустимо представить, поскольку Кузмин, с его тягой к вещественным мелочам, в творчестве подчас отправлялся от какой-то конкретной вещи и ее живописал. Но если и был такой подарок, то в стихах Кузмина он приобрел расширительное и символическое значение как метафизика всей его жизни и творчества. Этот подарок хранил он уже не на столе, а у себя в сердце, которое он тоже иногда уподоблял стеклянному или алмазному кристаллу, как чуть позднее станет уподоблять свое сердце форели, которая разбивает лед, т. е. снимает все перегородки во времени и пространстве. *«Вещица»* несколько раз и подчеркнута появляется в контексте друзей. Имеются в виду, конечно, не те друзья, что окружают поэта в данный момент, но те, кто остался в далеком прошлом и, может быть, уже умер и кто оживает вместе с этой *«вещицей»*, с этим двигателем его любви и поэзии. В отличие от предшествующей, 6-й главы, так прекрасно расшифрованной Джоном Мальмстедом (*«Темные улицы рождают темные чувства»*), где поэт хотел одного – *«Скорей бежать из этих улиц темных»*, здесь, в 7-й главе, он попадает в густое дружеское окружение. *«Вещица»*, соединившая в себе любовь и искусство, немедленно восстанавливает связь со всеми друзьями, пусть навсегда утраченными. Если воспользоваться известной формулой Пастернака, подсказанной ему, вероятно, тем же Кузминым, здесь устанавливаются *«воздушные пути»* через время и пространство. И среди многочисленных друзей Кузмин специально поминает тех, кто оказался в эмиграции:

Пускай они в Париже,
Берлине или где, –
Любимее и ближе
Быть на земле нельзя.

Это характерно для Кузмина: он обновил стих, но не потерял связи ни с дореволюционным прошлым, ни с эмиграцией, ни с западной культурой. В 22-м году им было написано стихотворение под названием «Погружение», где он просит очередного «странника» посетить эмигрантскую семью и рассказать, как жили все эти годы ее друзья, писатели, оставшиеся в России:

Расскажите ей, что мы живы, здоровы,
часто ее вспоминаем,
не умерли, а даже закалились,
скоро совсем попадем в святые,
что не пили, не ели, не обувались,
духовными словами питались...
Устало ли наше сердце,
ослабели ли наши руки,
пусть судят по новым книгам,
которые когда-нибудь выйдут...

В этом лирическом послании, отправленном на Запад, сквозит обычная для Кузмина – легкая и грустная – ирония, в данном случае по поводу нынешнего, на 22-й год, положения советских писателей, которые остались верны старым своим – теперь уже эмигрантским – друзьям. И все же Кузмин высказывает надежду, что руки и сердце писателя не устали и это будет когда-нибудь доказано появлением новых книг. К числу таких книг, которые говорили о непрекращающейся жизни искусства, принадлежит книга Кузмина «Форель разбивает лед». На темных улицах, где погибают артисты, он продолжал петь, как веселый и добрый шарманщик, на мотив заунывной «Разлуки»:

Есть у меня вещица –
Подарок от друзей,
Кому она приснится,
Тот не сойдет с ума...

1986 г.

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 наверху –
Искривил свой рот.

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

Ремизов благодарно запомнил этот свой сказочный образ в исполнении Блока и очень его ценил. Много лет спустя в письме

Александрю 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 Winstube – 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 благодарных рыцарей и скандинавских скальдов, а себя на Восток – в соответствии с устремлением 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 губельного предназначения. Впоследствии Б. Пастернак, применительно уже к поэзии и личности раннего Маяковского, называл такого рода лирический рассказ о себе – «зрелищным» или «романтическим» пониманием биографии поэта.

Подобное понимание собственно 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, Цветаева 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 проза-

ичен. 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 лапу»². «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 пиком» из тех же «Пузырей земли»:

...И лягушке хромой, ковыляющей
Травой исцеляющей
Перевяжет болящую лапу...
...И тихонько молится...
За больную 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 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, «страдающая моя тень», которая его сопровождает повсюду. «Вы, неразлучные мои спутники, боль и бедность...». Скажем, Ремизов видит нищенку у парижского метро и ставит себя немедленно на место этой нищенки: «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»³. 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 собственной 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 подаванием, которое ему никто не оказывает, то это скорее обратное влияние литературной маски на человеческое поведение, как бы подтверждающее, реализующее избранный стиль и сюжет. И когда перед нами Ремизов восстает в самом жалком облики, 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 иголках: 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»⁴. 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 наруж-

ность. 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 автопортретном искусстве верх берет карикатура, подобная тому комическому «автопортрету», 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”»⁵.

Такая идентификация собственного, авторского лица с 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 «осьмиэтажную мочу» из лопнувшей уборной. Даже касаясь самых трагических ситуаций в своей жизни, Ремизов не забывает карикатурно себя унижить, опозорить. Так, за гробом жены он следует в подаренном ему дурачком «эмпермеабле первого танцовщика Опера́». Эмпермеабль этот несколько раз поминается, обыгрывается, чтобы своим неуместным «шикарным» видом лишний раз подчеркнуть утрированную нищету и убожество нашего героя⁶. 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. Комиссаржевской из «Бесприданницы»: «Но не любил он...». И это вой самого Ремизова – как плач Адама на проклятой Богом земле...

В искусстве нарочитого, карикатурного самоуменьшения – 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, в частности, с характерными 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, мало приспособленный к жизни, как самый слабый и самый некрасивый, незавидный и неказистый. 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 «бессчастливые» и «безродные» (сироты), которые только потом, в ходе фабулы или к концу сказки, оказываются победителями. Притом побеждают они обычно не в силу своих достоинств, а в силу своей недостаточности и как бы ниспосланного самим Богом первоначально бесчестия, которое потом разительным образом заменяется 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 изначально 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 способности 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». Этот «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 сверхъестественного. У младенца-мученика обнаруживается «счастливая», т. е. магическая, ручка, способная принести счастье другим бедным людям, а затем этот «счастливый дар чаровать» не исчезает, но переходит в певческий голос мальчика и, наконец, – в писательское слово⁷. 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 осталось 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 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!»⁸. 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 многоликости, – «Алексей Михайлович даже не удивился моему вопросу, а весело воскликнул: “Да ведь они все между собой перекликаются!”»⁹. 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 пере-

мигиванье, 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 избранныка 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 бесхитроуен, 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 ничем 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, лень 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 облачаются 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»¹⁰.

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 – дурак. Да и в самих сказках, лишь другого типа, мы встретим немало 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»¹¹. И в должности «дурака» Ремизов вечно поскальзывается...

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»¹². Перед нами состояние какой-то первоначальной – «дурацкой» и «райской» – невинности, позволяющей 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 – 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...»¹³.

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»¹⁴. Ремизов, согласно его при-

знанию, «врал, как художник, – его ложь была бескорыстной игрой: ведь признак художественности и есть “ни для чего”, “само собой” и “для себя”»¹⁵. То же самое наблюдается в проделках 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 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»¹⁶. Словесное же искусство, помимо прочего, предполагает – фокусы: «вертеть и перебрасывать»¹⁷. К Ремизову применимы слова, сказанные им о Гоголе: «Душа Гоголя: плутня и волшебство»¹⁸. 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, снабженных 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 образ, 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 мещан 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 строем 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»¹⁹. 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 – скомороха 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...»²⁰.

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 точ-

кой: 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 прооригинала очевидца»²¹. 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» – «*прокукарекать петухом*»²². 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 – с 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 Феди, 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, вот ими-то оттуда он и смотрит на нас»²³. И вот, посмотрев на Ремизова «десятыми глазами из самой глубины», юродивый Федя плюнул в лицо ребенка – «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 преображен плевком ясновидящего Феди, 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 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 нехорошо 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 пойманный.

– У Горького дважды, – продолжал Оводов, – в “Вареньке Олесовой” Сашка Ремизов конокрад, а в “Фоме Гордееве” золото-промышленник...

– А по-моему, Ремизов повар, – сказал Щеколдин, – не то в “Троих”, не то в “Исповеди”...»²⁴.

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»²⁵. Но и это не окончательно. В наиболее глубоком изводе: «Есть таинственная птичка и имя не простое: по-арабски “ремз” – “тайна”»²⁶. 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”»²⁷.

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

1985 г.

1 А. Ремизов. Взвихренная Русь.

2 Там же.

3 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

4 Там же.

5 А. Ремизов. Взвихренная Русь.

6 А. Ремизов. В розовом блеске.

7 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

8 Там же.

9 Н. Кодрянская. Алексей Ремизов.

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

11 А. Ремизов. Мышкина дудочка.

12 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

13 А. Ремизов. Пляшущий демон. Танец и слово.

14 А. Ремизов. Мышкина дудочка.

15 А. Ремизов. Учитель музыки.

16 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

17 А. Ремизов. Огонь вещей. Сны и предсонье.

18 Там же.

19 А. Ремизов. Пляшущий демон.

20 А. Ремизов. В розовом блеске.

21 Н. Кодрянская. Алексей Ремизов.

22 А. Ремизов. Взвихренная Русь.

23 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

24 А. Ремизов. В розовом блеске.

25 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

26 А. Ремизов. В розовом блеске.

27 А. Ремизов. Подстриженными глазами.

Мифы
Михаила
Зощенко

В сборнике, посвященном Зощенко, писатель Геннадий Гор вспоминает:

«Как-то зашел разговор о чрезвычайно популярном на Западе, введенном Юнгом, понятии “архетип” ...Если его перевести на обычный язык... то нужно прийти к выводу, что на уровне подсознательного... все люди наполнены архаическим, существующим еще со времен среднего палеолита психическим слоем, порождавшим когда-то мифы, а сейчас – художественные произведения.

Я не могу теперь точно воспроизвести мысли Зощенко, но они поразили меня своим изяществом. Зощенко считал, что писатель должен описывать в человеке не только личное, но и “родовое”, то, что в его психике отложила история...

Пишу обо всем этом, чтобы читатели не представляли Зощенко бытовым... каким его иногда изображали плохо понимавшие его критики»¹.

В продолжение той же версии позволю себе заметить, что Зощенко, в том числе самый «бытовой» Зощенко, живет в мире мифов, которые преследуют человека. Это не только внешняя угроза. Это также непонятные страхи, определявшие состояние черной меланхолии, в которое он периодически впадал. Человек, в понимании Зощенко, всю жизнь ищет, как убежать или как защитить себя от неведомой опасности. Опасность же чаще всего исходит от бессознательных «первообразов страха», которые могут дополниться и осложниться

другими факторами, идущими уже от его социального бытия, но которые в основе представляют своего рода «мифологию» человеческого существования на уровне детской и почти животной жизни.

Попытаюсь показать это в первую очередь на материале повести Зощенко «Коза» (1922 г.), открывающей книгу его «Сентиментальных повестей». Литературный сюжет повести «Коза» и ее центральный персонаж Забежкин, мелкий канцелярский служащий советских уже времен, восходят к «Шинели» Гоголя и (отчасти) к «Невскому проспекту». Подобно тому, как у гоголевского Башмачкина все в жизни сосредоточилось на шинели, так у Забежкина все замкнулось на козе. При всем том Забежкин – маленький человек – с самого начала ведет себя как герой пародийно-романтического склада. В первой же фразе повести он громко сморкается за пять минут до окончания работы, как иерихонская труба, от которой падали стены крепости, чем возбуждает негодование начальства. Громовое сморкание – это протест, это дерзкий и воинственный вызов, который он бросает судьбе.

Обратимся прежде всего к фамилии героя – Забежкин. Как выясняется по ходу рассказа, Забежкин забежал в чужой двор, где находилась роковая коза. Кроме того, он забежал во времени, т. е. слишком поторопился в своих мечтаниях и надеждах, подобно тому как имел привычку сморкаться раньше срока. Таким образом, и характер человека, и его судьба уже заключены в его имени – Забежкин. Слово у Зощенко идет впереди сюжета и управляет сюжетом, который затем реализует это слово.

Опускаю ряд словообразующих и, соответственно, сюжетообразующих звеньев, соединяющих Забежкина с козой. Но вот он заглядывает в калитку:

«Коза! – сказал Забежкин. – Ей-богу правда, коза стоит... Дай бог, чтоб коза ее была, хозяйкина... Коза! Ведь так, при таком намеке, тут и жениться можно. И женюсь. Ей-богу женюсь. Ежели, скажем, есть коза – женюсь... Ах ты штука какая! Хозяйство ведь. Корова, возможно, или коза дойная. Пускай коза лучше – жрет меньше... Коза! – сказал он, задыхаясь. – У забора коза. Да ведь ежели коза, так и жить нетрудно. Ежели коза, то смешно даже... Пожалуйста. Коза есть. Коза, чорт меня раздери совсем!..».

И через минуту – зайдя во двор:

«У помойной ямы стояла коза. Была она безрогая, вымя у ней висело до земли.

“Жаль, – с грустью подумал Забежкин, – старая коза, дай бог ей здоровья...”.

Забежкин подошел к козе и пальцем потрогал ей морду.

«Вот, – подумал Забежкин, – ежели сейчас лизнет в руку – счастье: моя коза».

Коза понюхала руку и шершавым тонким языком лизнула Забежкина.

– Ну, ну, дура! – сказал, задыхаясь, Забежкин. – Корку хочешь? Эх, была давеча в кармане корка, да не найду что-то... Вспомнил: съел я ее, Машка. Съел, извиняюсь...».

Притом предполагаемой хозяйки, на которой он готов – из-за козы – жениться, Забежкин еще не видел. Мелькает во дворе лишь ее имя – Домна Павловна. И опять-таки слово предшествует появлению персонажа и его характеризует. То, что даму величают по имени-отчеству – Домна Павловна, – говорит о ее солидности и о почтительном к ней всеобщем отношении. Кроме того, имя Домна ассоциируется с «домом» и с «доменной печью», которая горяча, обильна и громадна по своим размерам. Впоследствии все это найдет подтверждение в сюжете в лице Домны Павловны. А пока что с первого взгляда и навсегда Забежкин всем сердцем прилепился к козе.

Коза для него, рассуждая логически, это воплощение сытой и спокойной жизни, основа материального достатка и независимости от унылой канцелярской службы. И он приложит невероятные усилия, отдаст всего себя этой цели, этой идее фикс – добиться благосклонности хозяйки, чтобы получить доступ к ее козе.

Все, казалось бы, очень просто. Как говорится в одном рассказе Зоценко того же времени («Веселая жизнь»): «Ах, милостивые государи и дорогие товарищи! Поразительно это, как меняется жизнь и как все к простоте идет... Все идет к простоте необыкновенной». Это отвечает революционному и послереволюционному времени, когда в результате всеобщей нищеты быт не исчез, а выпер на поверхность и стал проблемой номер один. Это не просто быт, а борьба за выживание. Собственнические инстинкты, хоть и произошла революция, не убывают, а возрастают, принимая уродливые, гротескные формы. Выражением этой утрированно-гиперболической простоты советского быта и становится в данном случае коза.

В первый момент создается впечатление, что Забежкиным движут сугубо корыстные интересы. Однако это не так. По сравнению со всеми прочими персонажами Забежкин наименее меркантилен. В сущности это идеалист-мечтатель, хотя его идеалы материализуются в виде козы.

Уже в начале повести, по мере того как речь Забежкина затормаживается на козе, коза очеловечивается и одухотворяется, по-

лучает от Забежкина собственное имя, Машка, становится «мой козой», сопровождается неумеренными восторгами с многократным поминанием имени Божьего. С козой у Забежкина завязываются интимные и, я бы сказал, лирические отношения. Коза вступает с ним как бы в тайный заговор и лижет руку «на счастье». Уже здесь для Забежкина коза единственно близкое и любимое существо. В дальнейшем, перед каждым ответственным шагом, он бежит к козе советоваться; он исповедуется козе; коза становится его главным доверенным лицом; он черпает у козы силы для очередного подвига в борьбе с препятствием на пути к той же козе.

И вот в момент кульминации, в минуты апофеоза, когда Забежкин, казалось бы, достиг зенита славы (то есть завладел козой), он держит перед Домной Павловной длинную патетическую речь о козе. В самом слове «коза» для него заключена какая-то магия. «Коза» вертится на языке у Забежкина, он не может от нее отвязаться и в результате проговаривается, что нужна-то ему на самом деле не Домна Павловна, а коза, которая, как вдруг выясняется, Домне Павловне не принадлежит. Напрасно он пытается с помощью того же магического слова заклясть события, изменить неумолимый ход жизни и тупо повторяет, вопреки очевидности: «Ваша коза, Домна Павловна... Ей-богу, ваша коза». В одно мгновение все рушится: Домна Павловна выгоняет его из дома; победа над счастливым соперником – военным телеграфистом, истинным владельцем козы – оказалась мнимой; с работы его увольняют – из-за той же козы; он выброшен из жизни; а главное, коза становится для него недоступной...

В восторженном монологе о козе, послужившем причиной гибели Забежкина, сам образ козы необыкновенно разрастается и открывается нам с нескольких сторон. Во-первых, говорит Забежкин, козу можно безнаказанно бить как существо безропотное, слабое и жалкое. Происходит самоотжествление Забежкина с козой, что подчеркивается аналогичными оборотами речи, когда о себе и о козе Забежкин говорит одинаковыми словами: «Вот, скажем, меня взять» и тут же рядом: «Вот хотя бы и Машку нашу взять». Ведь и Забежкина можно бить безнаказанно, и еще недавно его, стоявшего на коленях, бил телеграфист, и Забежкин сам просил, чтобы его били. Не побоюсь сказать, что, помимо других значений, коза – это внутренний мир, это душа маленького человека Забежкина.

Во-вторых, говорит Домна Павловна, вступая в ту же игру и тоже самоотжествляясь с козой, коза может взбунтоваться и не дать молока. И Забежкин подхватывает эту идею и ее развивает в

виде фантастической картины революции, которую совершает коза. «А вдруг да когда-нибудь, Домна Павловна, животные революцию объявят. Козы, например, или коровы, которые дойные... Начнешь их доить, а они бодаются, копытами по животам бьют. И Машка наша может копытами...». Далее Забежкин в своем воображении рисует картину, как коза Машка сначала бодает бухгалтера, начальника Забежкина (который грозит ему увольнением), а потом, разохотившись, бодает и комиссара Нюшкина (т. е. высшее уже, правительственное начальство):

«Товарищ Нюшкин из мотора выходит, Арсений дверьку перед ним – пожалуйста, дескать, товарищ Нюшкин, а коза Машка спрятавшись за дверкой стоит. Товарищ Нюшкин – шаг, и она подойдет, да и тырк его в живот, по глупости.

– Очень просто, – сказала Домна Павловна».

В сущности, это бунт самого Забежкина, маленького человека, против начальства, против силы вещей. Поднявшая революцию коза Машка – это второе, протестующее романтическое «я» Забежкина.

В-третьих, революция козы направлена против самого Забежкина, только сам он об этом пока не подозревает, рассуждая о революции и находясь на вершине счастья. Коза ударит и Забежкина – в живот.

Зощенко исходил из разных оттенков значений, содержащихся в слове «коза». С «козой» связано слово «каприз» (по латыни «коза» – «сарга», откуда и пошел «каприз»). Фигурально выражаясь, то, что случилось с Забежкиным, это «каприз судьбы». Дело не в том, что конкретная коза Машка – существо капризное и коварное. Напротив, коза Машка животное кроткое (к тому же безрогое) и как будто сочувствующее Забежкину. Но хитроумно подстроенная самую жизнью опасность спрятана в слове «коза». В современном просторечии существует оборот «заделать козу» – в значении хитроумно подстроенного удара или обмана. А в старинном обиходе и языке бытовала поговорка, которой Зощенко, может быть, и воспользовался для реализации своей «козы». В игре с детьми говорили: «Идет коза рогатая за малыми ребятами: кто титьку сосет, того рогом боднет». Или – просто ребенку показывали «козу» в виде двух пальцев, шутливо пугая: «забодая, забодая...». И все это оживает в тексте Зощенко.

Разгневанная Домна Павловна говорит, развивая мотив бодания в живот: «Я сию минуту тебя наскрозь вижу. Все твои кишки вижу». И некоторое время спустя: «Я у них, у подлецов, все кишки наскрозь вижу». Словом, она пронзает живот. Так что военному телеграфисту в дальнейшем остается похлопывать Забежкина

по животу (по больному месту) как бы в напомиание о перенесенном ударе. Но и раньше, еще до всех событий, Забежкин имел на этот счет предуказания. Объясняясь в любви Домне Павловне, он говорит, что раньше, до революции, он «превосходно кушал, рвало даже». Это соединение превосходной пищи со рвотой весьма знаменательно. Здесь Зоценко перенес на Забежкина собственный комплекс, состоявший, в частности, в том, что с еды его тошнило, поскольку еда возбуждала отвращение и ужас. Предуждением об ударе в живот может служить и загадочная сцена в начале повести, когда Забежкин только-только заходит в чужой двор:

«...У крыльца девка какая-то столовые ножи чистила. И до того она с остервенением чистила, что Забежкин, забыв про козу, остановился в изумлении.

Девка яростно плевала на ножи, изрыгала слюну прямо-таки, втыкала ножи в землю и, втыкая, сама качалась на корточках и хрипела даже... Девка изнемогала».

В сущности, это репетиция того, что произойдет с Забежкиным. Втыкание запакощенных ножей в чрево матери-земли допустимо воспринимать как угрозу нашему герою.

В финале повести опустившийся и оборванный Забежкин случайно встречает Домну Павловну на базаре и отдает ей даром пальто – в знак, должно быть, своего бескорыстия и отрешенности от жизни. За это его приглашают обедать по праздникам. Но ходит он исключительно, чтобы проведать козу:

«После обеда Забежкин шел к козе. Он давал ей корку и говорил:

– Нынче был суп с луком и турнепс на второе.

Коза тупо смотрела Забежкину в глаза и жевала хлеб. А после облизывала Забежкину руку».

Когда его лишают этой последней милости и запрещают встречаться с козой, он исчезает окончательно – может быть, из самой жизни. Об этом сказано в последней фразе: «Больше Забежкин обедать не приходил». Зачем ему обедать, зачем ему жить вообще, если нет козы? Возможно, звуковой повтор в последней фразе (Забежкин – сбедать: «бе-бе») передает прощальное блянье и расставанье с козой.

Обнаруживается еще один скрытый смысловой поворот, содержащийся в слове «коза». «Коза» – это трагедия. Ведь в древнегреческом, самом архаическом значении слово «трагедия» означало «козлиную песнь» или «пение козлов», что было сопряжено с происхождением этого жанра – трагедии – из дифирамбов, которые пели спутники Диониса, сатиры, называвшиеся козла-

ми. Повесть Зоценко, помимо прочего, это трагедия о козе или трагедия о человеке, потерявшем свое божество в виде козы, божество плодородия.

Кстати говоря, во многих древних религиях, в мифах, в фольклоре козел или коза выступают олицетворением плодородия природы в целом, и с этим были связаны всевозможные ритуалы и игры. Подобный крен повести Зоценко в сторону мифологии не исключает, конечно, что действие здесь разворачивается в бытовом ключе. Просто под одним пластом изображения скрывается другой, более глубинный. Да и в сознании Забежкина коза Машка – это не только конкретное и чрезвычайно ценное в условиях бедности животное. Это также высшая метафизическая идея, его вдохновляющая. К этой козе в полной мере приложимо то, что Гоголь писал о Башмачкине, который пустился ради шинели на всевозможные жертвы и ограничения: «Даже он совершенно приучился голодать по вечерам; но зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель».

Нечто похожее происходит с козой у Зоценко. Это тоже не просто коза, а «вечная идея» козы, связанная с плодородием и питанием, а вместе с тем приобретающая легкий эротический оттенок, как материнское начало, соединенное с женским началом вообще. Ведь коза отчасти сопряжена с Домной Павловной, и путь к козе лежал через сердце Домны Павловны. Забежкин не просто «врал», когда объяснялся в любви к Домне Павловне. Он любил ее в той мере, в какой она для него совмещалась с козой и была началом питающим (когда она, допустим, в его воображении, ходит по дому «и все только и спрашивает: не хочешь ли, Петечка, покушать?»). Показательны ее внушительные объемы (из нее «смело можно двух Забежкиных выкроить, да еще кой-что останется»), как и подобает началу кормящему. В этом качестве объемы Домны Павловны пересекаются с козой, у которой «вымя висело до земли». Можно сказать, это гигантская грудь матери-природы, которая вместе с тем должна сделаться супругой Забежкина. А затем это доброе существо оборачивается грозным и мстительным. За кормлением следует возмездие.

Перед этим большим – кормящим и карающим – существом Забежкин выглядит маленьким ребенком. В нем действительно много детского, наивного, незащитного – в отличие от грубой расчетливости окружающих лиц. Я полагаю, Зоценко тут внес многое от себя персонально, не в том смысле, разумеется, что Забежкин – это автопортрет Зоценко, а в том, что сознательно или бессознательно повесть «Коза» несет отчетливую печать зоценковского опыта в плане его первобытной мифологии. Это опыт, как правило, происходящий на уровне ребенка. В позднейшем, взрослом состоянии подобные рефлексы тоже могут проявляться и проявляются, оставаясь в то же время иррациональными в своей основе и как бы младенческими, хотя на них, в подкрепление, накладывается новый опыт уже социального бытия. Сам Зоценко называл этот нижний слой нашей психики «первичной материей, из которой создан мир», ибо в ней заложены истоки нашего сознания, наших представлений о добре и зле. Об этом он писал в своей позднейшей повести «Перед восходом солнца». Там приводятся факты, которые когда-либо его особенно поразили в жизни, – в частности, связанные с мотивом питания, с женской грудью. Например, очерк «Умирает старик». Дело происходит в начале революции.

«Я стою в крестьянской избе. На столе лежит умирающий старик.

Он лежит уже третий день и не умирает.

Сегодня у него в руке восковая свечка. Она падает и гаснет, но ее снова зажигают.

У изголовья родственники. Они смотрят на старика, не отрываясь. Вокруг невероятная бедность, грязь, тряпки, нищета...

Старик открывает глаза и мутным взором обводит окружающих. Губы его что-то шепчут.

Одна из женщин, молодая и смуглолицая, наклоняется к старику и молча слушает его бормотанье.

– Что он? – спрашивает старуха.

– Титьку просит, – отвечает женщина. И, быстро расстегнув свою кофту, берет руку старика и кладет ее на свою обнаженную грудь.

Я вижу, как лицо старика светлеет. Нечто вроде улыбки пробегаает по его губам. Он дышит ровней, спокойней.

Все стоят молча, не шевелясь.

Вдруг тело старика вздрагивает. Рука его беспомощно падает вниз. Лицо делается строгим и совсем спокойным. Он перестает дышать. Он умер.

Тотчас старуха начинает голосить. И вслед за ней голоса все».

Мы не в состоянии до конца объяснить эту странную сцену. Очевидно, какие-то первичные рефлексы толкают старика прикоснуться к женской груди. Может быть, перед смертью он ощущает себя младенцем? Или хочет возродиться от источника жизни? И смерть, спрашивается, последовала как награда или как наказание? Возможно, все вместе. Все совершается на уровне подсознания и на уровне, со стороны окружающих, какого-то древнего магического обряда. Вот это и есть то, что я называю мифологией Зощенко. От подобной символики протягиваются нити к повести «Коза», где Забежкин столь же инстинктивно стремится к жизненному вымени козы и получает внезапно удар, согласно поговорке: «кто титьку сосет, того рогом боднет».

У Зощенко был также большой личный опыт по части того, что еда сопровождается наказанием или издевательством. В очерке «Хлеб» (из той же повести «Перед восходом солнца») он рассказывает, как было голодно в военном госпитале во время гражданской войны.

«Напротив меня на койке сидит молодой парень в кальсонах. Ему только что привезли из деревни два каравай хлеба. Он перочинным ножом нарезает куски хлеба, мажет их маслом и посылает в свой рот. Это он делает до бесконечности...

Заправившись, он разбрасывает куски по койкам. Спрашивает меня:

– А тебе, интеллигент, дать?

Я говорю:

– Только не бросай. А положи на мой стол.

Ему досадно это. Он хотел бы бросить. Это интересней.

Он молча сидит, поглядывая на меня. Потом встает с койки и, паясничая, кладет кусок хлеба на мой столик. При этом театрально кланяется и гримасничает. В палате смех.

Мне очень хочется сбросить это подношение на пол. Но я сдерживаю себя. Я отворачиваюсь к стене.

Ночью, лежа на койке, я съедаю этот хлеб.

Мысли у меня самые горькие».

Издеательства деревенского парня над интеллигентом Зощенко несколько напоминают издеательства телеграфиста над Забежкиным в последней главе повести «Коза». В итоге подобных опытов – в еду и в само понятие о еде привносятся отвращение и боль. Поглощение пищи иногда оканчивается рвотой. Еда, так же как женщина, и невероятно притягивает, и невероятно пугает, отталкивает. И мотивировку этому Зощенко находил уже на ранних стадиях своего бытия. Когда поглощение пищи ребенком

сопровождалось какими-нибудь страшными и непонятными для него событиями.

Самые ранние страхи, связанные с кормлением, по мнению самого Зощенко, возникли у него на уровне младенчества, о котором он ничего не помнит, но знает по рассказам матери. Однажды «ужасный гром потряс всю нашу дачу. Это совпало с тем моментом, когда мать начала кормить меня грудью. Удар грома был так силен и неожидан, что мать, потеряв на минуту сознание, выпустила меня из рук. Я упал на постель. Но упал неловко. Повредил руку. Мать тотчас пришла в себя. Но всю ночь она не могла меня успокоить». (Вот он – удар козьим рогом в живот!). Словом, поясняет Зощенко, он всосал тревогу и страх буквально с молоком матери. К этому надо прибавить, что мальчик питался исключительно долго молоком матери и грудь у него отнимали силой, а он сопротивлялся: «Мать смазывала сосок хиной, чтоб я получил наконец отвращение к этому способу еды. Содрогаясь от отвращения и от ужаса, что грудь таит в себе новые беды, я продолжал кормиться». Это было, говорит Зощенко, борьбой за существование.

Мы не знаем, насколько прав Зощенко в определении истинных причин своих кошмаров, сопровождавших его далее всю жизнь. Но это не так уж существенно. Нам важно, что в поле текста повести «Коза», помимо бытовой эмпирики послереволюционной поры, действуют еще «родовые силы», уходящие в глубину подсознания и, может быть, в далекое всечеловеческое прошлое, в мифы древних и первобытных религий. С этой точки зрения все человеческое бытие отмечено какими-то роковыми конфликтами, что и нашло выражение в судьбе Мих. Зощенко, – в частности, жизнь окрашивается конфликтом между необходимостью питаться и невозможностью это сделать в спокойном и достойной виде, между любовью к недоступной «козе» и страшным сознанием, что «коза» тебе изменит. Это пессимистический взгляд на вещи, но взгляд прикрытый и выраженный средствами грустного юмора. Так же как некоторые «вечные проблемы» у Зощенко получают выражение на остросовременном и пародийном языке.

Всю жизнь Мих. Зощенко старался освободиться от снедавшей его душу тоски. Этим стараниям, в частности, отдано его творчество. Подобно Гоголю, Зощенко пробовал лечиться смехом. С Гоголем он обнаруживал множество точек сближения, начиная с языка, стиля, сюжетов и кончая сходной у обоих писателей психофизической организацией. Попыткам «переродиться» были посвящены книги Зощенко «Возвращенная молодость»

(1934 г.) и «Перед восходом солнца» (1943 г.). Ему казалось, что путем научного изучения своего внутреннего устройства можно избавиться от болезни. Этого не случилось. Зоценко преувеличивал возможности науки по части вызволения человечества из беды и объяснения иррациональных причин рассудочным методом. Его увлечения наукой сродни попыткам позднего Гоголя с помощью религиозно-рациональных инструкций спастись от «страхов и ужасов России».

Дошедшие до нас письма и высказывания Зоценко, обращенные к друзьям, поражают не жалобами (он не любил жаловаться), но щемящими словами надежды на скорое исцеление. Он пишет, допустим, что тяжело болел и несколько месяцев не выходил из дома, ни с кем не общался, но теперь уже выздоравливает и скоро совсем поправится. Это – рефрен. Скоро, скоро, совсем скоро! Но чем дальше читаешь эти повторяющиеся из года в год заверения, тем становится за него тревожнее. Это своего рода самогипноз, который мало помогает. Друзья Зоценко и его жена свидетельствуют, что он до конца дней так и не исцелился. Тем более что события его жизни не способствовали оптимизму.

Повесть «Перед восходом солнца» Зоценко назвал первоначально «Ключами счастья» (пародируя заголовок популярного когда-то романа А. Вербицкой). Это название осталось внутренним подзаголовком повести и обозначением темы: как, дескать, на самом деле найти «ключи счастья»? В книге «Перед восходом солнца» Зоценко видел главное свое призвание и с опорой на нее рассчитывал излечиться, разгадав первоисточники своих душевных страданий. Ожидаемого счастья книга ему не принесла. Напротив, с нее началась цепь роковых несчастий, увенчавшихся Постановлением ЦК и убивших Зоценко. Но эта книга содержит многие ключи к его сюжетам и тайнам литературного творчества, будучи второй его художественной вершиной (после рассказов и повестей 20-х гг.).

Она строится как путешествие в собственное прошлое на предмет уяснения своих неврозов, своей повышенной чувствительности к негативным фактам жизни. Чаще всего это не какие-то исключительные события, а самые простые эпизоды и подробности биографии писателя (зафиксированные серией моментальных снимков), которые, однако, выстраиваются в неумолимый ряд. Зоценко, оказалось, почти всегда жил в «страшном мире». Обыкновенное стадо коров, которое он повстречал ребенком, оборачивается стадом чудовищ, готовых его растерзать. Обобщенно-символический характер по отношению ко всей судьбе Зоценко носит очерк «Безумие» из той же книги:

поменявшись именами с сумасшедшим двойником, Зоценко перенимает на себя весь гнет преследования. Нет нужды, что в данном случае это страхи мнимые. В любую минуту они способны превратиться в действительность.

«В мою комнату входит человек. Он садится в кресло.

Минуту он сидит молча, прислушиваясь. Потом встает и плотно прикрывает дверь.

Подходит к стене и, приложив к ней ухо, слушает.

Я начинаю понимать, что это сумасшедший.

Послушав у стены, он снова садится в кресло и двумя руками закрывает свое лицо. Я вижу, что он в отчаянии.

– Что с вами? – спрашиваю я.

– За мной гонятся, – говорит он. – Я сейчас ехал в трамвае и ясно слышал голоса: “Вот он... берите его... хватайте...”.

Он снова закрывает лицо руками. Потом тихо говорит:

– Только вы один можете меня спасти...

– Каким образом?

– Мы поменяемся с вами фамилией. Вы будете – Горшков, а я – поэт Зоценко. (Он так и сказал – «поэт»).

– Хорошо. Я согласен, – говорю я.

Он бросается ко мне и пожимает мою руку.

– А кто же за вами гонится? – спрашиваю я.

– Этого я не могу сказать.

– Но я же должен знать с тех пор, как я ношу вашу фамилию.

Заламывая свои руки, он говорит:

– В том-то и дело, что я сам не знаю. Я только слышу их голоса. И ночью вижу их руки. Они тянутся ко мне со всех сторон. Я знаю – они схватят меня и задушат.

Его нервный озноб передается и мне. Я чувствую себя нехорошо. У меня кружится голова. Перед глазами круги. Если он сейчас не уйдет, я, вероятно, потеряю сознание. Он действует на меня убийственно.

Собравшись с силами, я бормочу:

– Идите. Теперь у вас моя фамилия. Вы можете быть спокойны.

С просветленным лицом он уходит.

Я ложусь в постель и чувствую, как ужасающая тоска охватывает меня».

Мотивам преследования посвящен и ряд «сентиментальных повестей». В частности повесть «Аполлон и Тамара» (1923 г.) – о возвышенной и неудачной любви. Аполлон – по профессии тапер, играющий на танцевальных вечеринках в провинциальном

городе, – при скромной своей должности и ограниченном даровании, искренне любит искусство и вдохновенно служит ему как натура романтическая, с тонкой душевной организацией, и к тому же красавец собой. В данном случае Аполлон, разумеется, это имя пародийное, но имеющее некое сходство с подлинным Аполлоном – богом солнца, поэзии и гармонии, богом музыки и предводителем муз. А имя Тамара – прочно связано с лермонтовской традицией. В провинциально-романтическом восприятии прочно укоренилось, что Тамара предполагает красавицу с экзотическим (иногда роковым) оттенком. Аполлон – воплощение мужской красоты, Тамара – эталон красоты женской, и они как бы созданы друг для друга. Для возвышенной и счастливой любви. Но все это пустые слова, которые легко разбиваются грубой и обыденной жизнью, – та, по мысли Зоценко, вообще устроена не так, как воображают наивные романтики. Рассудительная Тамара выходит замуж за коммерсанта, а в музыке Аполлона, на втором витке сюжета, «нельзя было проследить ни мотива, ни даже отдельных музыкальных нот – это был какой-то ужасающий, бесовский рев животного». Это вой над бессмысленностью и бесцельностью существования, над собственной ничтожностью.

На третьем, заключительном этапе своей биографии Аполлон, испытав ужас самоубийства, ни о чем уже не думает и живет бессмысленно, как животное, в роли могильщика на кладбище. Кладбище зовут Благовещенским: Благая Весть пришла к Аполлону с кладбища. В этом слышится ирония, но содержится также некая мудрость – косвенный ответ на вопрос: зачем люди живут? Большинство людей, выясняется, живет, чтобы прожить или чтобы выжить, и не нужно придумывать никаких особо возвышенных целей в жизни. Однако на сей раз то сознание бессмысленности и чувство своей животности, к которым пришел Аполлон, все потеряв, рождают в душе у него спокойствие, умиротворенность, блаженство. Аполлон исцелился на кладбище, на краю могилы (вскоре он «помер от разрыва сердца, работая над одной из могил»), впервые прикоснувшись к земле и узнав, что она теплая и сладко пахнет. Могильная земля символична как смысл жизни, заключенный в самой жизни, от которой Аполлон был так долго оторван, занятый мечтами о романтической любви и славе, а потом бесплодными раздумьями о бесцельности существования. Зоценко высоко ценил умение человека ощущать радость бытия от соприкосновения с самыми элементарными его сторонами (ср. очерк «Хорошо» из повести «Перед восходом солнца» – о восьмидесятилетнем старике, который тихо радуется, сидя на солнышке). Подобных позитивных способностей ему остро не доставало.

Между прочим, судьба Аполлона болезненно отозвалась в конце пути на судьбе самого Зощенко. Отлученный от писательства, он вынужден был зарабатывать на пропитание сапожным ремеслом. Перед ним вставал призрак нищего – один из устойчивых «архетипов», издавна вызывавший у Зощенко суеверный ужас. В особенности его преследовал образ интеллигента, ставшего нищим («Люди добрые... люди добрые...», – по-нищенски бормочет Аполлон в минуту отчаяния). В письме 1950 г. Зощенко писал: «...под старость я вовсе растерял остатки честолюбия... Но характер изменился к лучшему – стал спокоен, “как пульс покойника”...»². Перефразируя строку Маяковского, Зощенко (скорее всего невольно) воспроизводит состояние своего Аполлона, который обрел тишину и спокойствие на Благовещенском кладбище.

В повести «Аполлон и Тамара» несколько раз встает вопрос о виновности Аполлона. Тамара считает себя виновницей его несчастий. Но ее настойчивость в этом пункте и приносимые извинения позволяют догадаться, что в ней говорят не угрызения совести и не сожаления о прошлой любви, а приятное сознание, что из-за нее человек погибает: «в этом у ней была какая-то радость и, может быть, гордость». Сам же Аполлон винит во всем себя одного, пародируя психологию так называемых лишних людей. Автор смеется над этой «выдуманной» психологией и над психологическим реализмом вообще, так же как над никому не нужными в наши дни идеалами «чистого искусства», сторонником которых вначале выступал Аполлон, но делает это сравнительно мягко, беззлобно, на фоне тогдашней советской литературы с ее свирепой критикой слабостей и недостатков «ненужной» интеллигенции. Между тем не следует преувеличивать виновность Аполлона, подражая его самоубийственному анализу. Не вина Аполлона, а его беда, что в условиях нового общества, где нужны сапожники, стрелочники или, на худой конец, могильщики, – мечтательным музыкантам, рассуждающим о своей вине и бессмысленности жизни, нет места.

Фамилия Аполлона – Перепенчук – звучит вульгарно, затрудненно, с подчеркнутой фонетико-артикуляционной экспрессией, на манер комических гоголевских фамилий (типа Ивана Ивановича Перерепенко) и в сочетании с «Аполлоном» создает пародийный стилистический взрыв, останавливая наше внимание. С другой стороны, фамилия Перепенчук намекает, что вина героя неправомерно завышена. В старом русском просторечии бытовал глагол «перепенять», то есть завесить пеню, переборщить с укорами, упреками, обвинениями. Говоря иными словами, Аполлон

Перепенчук – это Аполлон, слишком дорого и тяжело поплатившийся, или «переобвиненный» Аполлон. Уже одной этой фамилией добрая часть вины с Перепенчука снимается.

Девичья фамилия Тамары – Омельченко – звучит куда более ласково, нежели грубая – Перепенчук, что, казалось бы, соответствует ее женскому обаянию. Омельченко происходит от слова – «омела». Это хищное, паразитическое растение, оплетающее деревья, – оборотная сторона Тамары с ее цепкой меркантильностью. С омелой связаны мифологические сюжеты, в том числе восходящие к богу Аполлону. Один из постоянных эпитетов греческого Аполлона – «омеловый», т. е. преданный омеле, подобно тому, как Аполлон Перепенчук предан Тамаре Омельченко. В греческой мифологии омела фигурирует как магическое растение любви, сопряженное в то же время с поэзией (т.е. с Аполлоном) как эротический символ. До сих пор кое-где в Европе сохранился обычай: влюбленные целуются под омелой. Все это отвечает зощенковской Тамаре как притягивающей любовной силе, рядом с Аполлоном, представителем поэзии.

Мы не знаем, насколько Зоценко был знаком с этими мифами. Но, по всей вероятности, в повести «Аполлон и Тамара» он использовал (в связи с омелой) один скандинавский миф о Бальдуре, хорошо известный в России, – о юном и прекрасном солнечном боге, напоминающем Аполлона. Подобно Аполлону, Бальдур иногда отождествлялся с певцом, музыкантом, воплощением красоты. Согласно скандинавскому мифу, Бальдур – любимец богов – стал видеть дурные сны на тему своей ранней смерти. Тогда мать Бальдура взяла клятву со всех вещей и существ, с металлов, камней и растений, что они не повредят сыну. Клятвы она не взяла лишь с побега омелы, который ей показался слишком слабым и ничтожным, чтобы причинить зло. Обрадованные боги начали забавляться стрельбой по неуязвимому Бальдуру, от которого все стрелы отскакивали. Но злой бог Локи подсунул слепому брату Бальдура стрелу, сделанную из ветки омелы, и Бальдур был убит. Омела, не желая того, сделалась убийцей Бальдура просто потому, что не давала клятвы... Отзвуки всех этих аналогий слышатся в повести Зоценко, где Аполлон был сражен Тамарой Омельченко, носителем любви и невольной виновницей его гибели.

Тут слышатся также «атавистические» страхи Зоценко перед женщиной, воплотившиеся в Аполлоне, то бегущем к Тамаре, то не менее стремительно убегающем от нее. Эти страхи в повести «Перед восходом солнца» переложены на язык прекрасных и нервных женщин, перепевающих Перепенчука (говорит женщина,

«закрыв мне рот поцелуем»): «Вы были сами виноваты». При всем том Зощенко не хочет никого винить. Вспоминается его раннее («политическое») самоопределение: «Нету у меня ни к кому ненависти – вот моя “точная идеология”...» («О себе, об идеологии и еще кое о чем», 1922 г.).

Другая фамилия Тамары, урожденной Омельченко, подчеркнута вынесена в конец повести в виде надгробной плиты (рядом с Аполлоном Перепенчуком), по недавнему мужу, иностранному коммерсанту, – Глоба. О коммерсанте ничего не известно, кроме его фамилии, которая тоже несет нарицательный смысл: Глоба – от латинского «globus» (или французского «globe», «global») в значении земного шара или всей материальной мощи земли. Символика прозрачна: Тамара, вместо поэтической мечты Аполлона, которого она когда-то любила, предпочла искать выгоду, достаток, выйдя замуж за коммерсанта с такой могучей фамилией, а между тем от него же и померла, не в силах разрешиться от бремени. В то время как Аполлон умер от разрыва сердца (в знак своей неразделенной любви), Тамара скончалась от родов в результате брака с глобальным коммерсантом...

Деталь: ее фамилия по мужу – Глоба – имеет явно украинский извод (подобно фамилиям Перепенчук, Омельченко, Зощенко), что никак уже не вяжется с «иностраным коммерсантом». Среди современников Зощенко был, например, известен поэт и драматург Андрей Глоба, украинского происхождения. Та несообразность, что «иностранного коммерсанта» зовут по-украински Глоба, говорит о заведомой условности этой фигуры и всего повествования. Сентиментальная повесть «Аполлон и Тамара» строится не как правдивый рассказ о каких-то людях, но в виде мифологической притчи и литературной игры в невеселую пародию. Это, впрочем, относится и к другим его повестям из того же цикла.

Мания преследования, ставшая «родовой психологией» и столь остро и лично запечатленная Зощенко, достигает кульминации в повести «Страшная ночь» (1925 г.). Последняя переключается с повестью «Аполлон и Тамара» и служит как бы ее продолжением: вновь разверзаются ужас бытия, тоска существования. Они подаются в очень широком, метафизическом масштабе. Ничего ужасного здесь не происходит. Но бытие как таковое открывает нам спрятанный под его поверхностью предвечный ужас.

В отличие от Аполлона Перепенчука и Забежкина герой «Страшной ночи» Котофеев лишен какой-либо ущербности или мечтательности. Он вполне благополучен, нормален, доволен

судьбой³. Это стандартный человек, занимающий ничтожное место в мире, что подчеркивается его профессией: он играет в оркестре на металлическом треугольнике. Отнимите у Котофеева анекдотический треугольник, и все его бытие разлетится прахом. Потому он и выбран автором в качестве пробного камня для рассмотрения философской идеи, лежащей в основе повести: идеи непрочности бытия. Уже сама стандартная биография Котофеева, где все очень просто, однообразно и скучно, содержит зерно непрочности. Оно сопряжено с понятием случайности: случайный выбор профессии, случайная женитьба на своей квартирной хозяйке. Вестниками катастрофы становятся два случайных (как бы встречных) персонажа: нищий помещик и бывший учитель чистописания. Оба они, можно заметить, жертвы великих социально-политических потрясений и вместе с тем символы всеобщей непрочности жизни. Как говорит бывший учитель (и это становится идеей фикс Котофеева): «...Все в нашей жизни меняется. Сегодня, скажем, отменили чистописание, завтра рисование, а там, глядишь, и до вас достучаются».

Дело не просто в боязни Котофеева потерять работу, а в фатальной превратности жизни, которая в любой момент может развалиться и с которой человек связан лишь какой-то малостью вроде треугольника. Этот треугольник жалок и смешон, но за ним выстраивается внушительный ряд исторических крушений. Мы видим, в каком направлении развивается угроза: в сущности, речь идет о поэтапной ликвидации культуры и искусства. Возможно, Зоценко тогда об этом не думал. Но местами слова Котофеева приобретают расширительное значение (и это уже мысли самого Зоценко): «...Если игру скинуть с жизни, как же жить тогда?». Имеется в виду не только игра на музыкальном треугольнике, но художественная игра в целом, составляющая основу искусства и заключающая для Зоценко смысл существования. Или, как он писал в повести «Перед восходом солнца» по поводу своей депрессии, перебивавшей творчество: «Перестала играть музыка, под которую плясала моя жизнь, моя работа». Символом этой внутренней музыки, одухотворяющей жизнь, и становится в данном случае злосчастный треугольник.

В состоянии ночного (временного) помешательства Котофеев бросается к прохожим со словами: «Милости прошу...» – подобно Аполлону, твердившему: «Люди добрые...». Обе формулы напоминают просьбу нищего, протянувшего руку за подаванием, и восходят к этому первообразу страха. Но они лишены конкретности. Котофеев просит не подавания, а какой-то высшей милости у судьбы или же от людей понимания и участия к своей гибельной

ситуации. Гибнет же он оттого, что в его мозгу распалось бытие и потеряна связь с миром, осуществлявшаяся через его треугольник. Все его движения в это время произвольны, и сам он потом будет удивляться на свой поступок, который никак не согласуется с его мирным и спокойным характером. Вместе с навязчивой идеей непрочности вступает в ход подсознание. Герой уже ни о чем не думает и совершает шаги рефлексивно, механически: куда-то идет, садится, встает, бежит, опять садится и опять куда-то идет (глаголов моторного порядка в этом куске текста собрано великое множество). Тело действует и реагирует помимо рассудка, повинувшись ужасу своего пребывания в пустоте. Тем не менее в этом бестолковом кружении по ночному городу наблюдается известная закономерность. Действие вращается вокруг церкви, и герой то входит в церковную ограду, то из нее выходит. Короче говоря, неведомая сила тянет его к церковному храму, предвеляя кульминационный прыжок на колокольню.

У нас нет оснований думать, что герой, будучи религиозным, ищет укрытия в церкви. Зоценко тоже, насколько известно, не был религиозен. Есть лишь один намек в пародийном размышлении автора на тему изменчивости жизни: «...Какой может быть строгий закон, когда все меняется на наших глазах, все колеблется, начиная от самых величайших вещей – от бога и любви – до мизернейших человеческих измышлений». Можно предположить, что, крутясь вокруг церкви, а затем вбегая в нее, Котофеев инстинктивно стремится к месту, где когда-то обитал Бог и внушал понятие о твердости миропорядка, о законе и о милости, которую он ищет напрасно, обращаясь к людям. Люди, дико улюлюкая, преследуют его и только потому, что он от них бежит (если бежит – значит, надо ловить). Охоту ведет толпа, уподобляясь стае зверей и руководимая выкриком: «Братцы, неужели же человека выпущать?». Знал ли Зоценко, что рассказывает здесь о себе, о писателе, непохожем на всех, на которого, спустя двадцать лет, тоже пойдет облава всем коллективом? Думаю, что не знал, но это было прозрением.

Взбежав на колокольню, Котофеев ударяет в набат. Он сам не понимает, зачем он это делает (работает подсознание), но старается, сказано, «разбудить весь город, всех людей». Это универсальный сигнал о грозящей ему персонально и каждому отдельному человеку опасности. Вместе с тем набат ассоциируется с мелодичным и меланхолическим позвякиванием треугольника, в который в обычные дни ударяет наш музыкант. Тяжелый медный язык колокола, которым бьет и бьет Котофеев, это гиперболизированный треугольник, на котором держится последняя связь с

людьми. И здесь же представлен по сути широчайший диапазон стилистики и смысловых слагаемых Зоценко – от нежного и грустного треугольника (т. е. его юмора) до кричащего набата (его громкой трагической, хотя далеко не всем внятной, интонации), от низменного быта и пародии до высокого мифотворчества.

Повесть «Страшная ночь» (аналогия – «Страшная месь» Голя, построенная на фантастике) кончается, в общем-то, хорошо. Котофеева штрафуют за учиненный скандал, и он возвращается к своему треугольнику, к привычной должности в оркестре, так что все его безумные фантазии оказались ложными. Пережитая «страшная ночь» для Котофеева не роковой итог, а лишь незначительный и случайный эпизод в его жизни. «...Все перемелется – мука будет», – саркастически замечает автор в финале. Иными словами, с течением времени все сотрется в человеческой памяти, как в сознании Котофеева стерлись его биография, революция, музыка, наподобие его же ноги, стертой «еще при царском режиме», – «все это стерлось, все слилось в одну сплошную, ровную линию». Но не в сознании автора, для которого «страшная ночь» не проходной эпизод, а горький и мучительный вывод, к которому он пришел, размышляя над непрочностью жизни.

В авторском вступлении к повести эта непрочность пародийно сопрягается с геологическим переворотом и новым ледниковым периодом. Аллюзии на революцию явственно переплетаются с реминисценциями по известному рассказу Евг. Замятина «Пещера» (1920 г.) – о гибели русской культуры и русской интеллигенции. Оттуда, из «Пещеры», пришел и мамонт у Зоценко (у Замятина – «огромная, ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта»): «Ты вот, скажем, рукопись написал, с одной орфографией вконец намучился, не говоря уже про стиль, а, скажем, через пятьсот лет мамонт какой-нибудь наступит ножицей на твою рукопись, ковырнет ее клыком и отбросит, как несъедобную дрянь».

Ждать пришлось не так долго. Писатели-мифотворцы, случается, сами того не ведая, предрекают свою судьбу. В этом смысле сигналы и вести, образуя литературную ткань произведения, поступают к ним не только из архаического прошлого, но также из будущего. Все исполнится, все подтвердится. И охота на человека, и ночные кошмары о непрочности бытия, и мамонт, и тихое кладбище, и удар в живот...

1987 г.

¹ «Михаил Зощенко в воспоминаниях современников». М., 1981. С. 167–168.

² Там же. С. 246–247.

³ Характер и биография персонажа у Зощенко сдвигаются в сторону утрированного схематизма, доходящего до карикатуры. В этом проскальзывает пародия на реализм XIX века и на литературу вообще с их претензиями изображать психологию, создавать стройное, сюжетно-мотивированное жизнеописание героя, рисовать пейзаж, портрет. А вместе с тем такой схематизм способствует постановке и разыгрыванию всевозможных «мифологем».

Достоевский и каторга

Говорят, каторга *перевернула* Достоевского. Согласно одной версии (и терминологии), пройдя каторгу («столько испытал!»), Достоевский – из «передового», «демократического» писателя («революционного направления») превратился в «реакционера», в защитника православной монархии. Согласно другой – каторга открыла Достоевскому глаза на истинно религиозные ценности и русский «народ-богоносец». Короче говоря, что каторга послужила каким-то переломным периодом в жизненной и творческой судьбе Достоевского – это всем ясно. Но и «правым», и «левым» очевидно, что после каторги – правда, не сразу, но как бы осмысляя этот опыт, опираясь на него, – Достоевский стал великим писателем.

Каторга у Достоевского, как мы можем судить об этом по его «Запискам из Мертвого дома», это не только близкое знакомство с «новым материалом» (с народом) и не только пересмотр собственного прошлого (своих политических позиций). Это, в первую очередь, опыт прохождения смерти – и в те буквальные минуты, когда он ждал казни, привязанный к столбу, и в те пустые и заполненные годы, которые он провел в Мертвом доме.

Пройдя этот опыт, Достоевский не изменился (во всяком случае, не изменил самому себе). Но «тема человека» (тех же «бедных людей», с которых он начинал свое литературное поприще) раскрылась ему как бездна, куда он и прыгнул затем, чтобы извлечь из нее еще ни-

кому не доступное знание о человеческой природе. Каторга была для него своего рода откровением.

Что же произошло? Что открыл нового для себя Достоевский – там, на каторге? Оказалось вдруг, что у человека – нет изменений. Оказалось, что человека (конкретного человека) нельзя зачислять ни в «добрые», ни в «злые», ни в «плохие», ни в «хорошие», ни в «бедные», ни в «богатые» люди. Сегодня – злой, а завтра – добрый (или наоборот). От чего это зависит? – один Бог ведет. Человек – иррационален. Хотя все эти категории – «злой», «добрый», «богатый», «бедный» – продолжают действовать, но «тип», но «характер» человека уже потерян. С этими нравственными и социальными рамками в определении людей Достоевский еще считается и пользуется ими до некоторой степени в своих последующих романах. Но все это – как одежда, в которой «все ходят» и которую надо «соблюдать» для литературного приличия. Все это – поверхность. В своей глубине человек неопределим, несоизмерим и – следовательно – бесконечен в своей душе, которую можно исследовать миллионы лет (чем и занимается Достоевский), а все же не придешь ни к какому окончательному решению.

Опыт каторги, опыт «смерти при жизни» показал Достоевскому, что тягчайшие преступления (и ведь действительно – преступления) совершает иногда самый мирный, тихий и добрый человек; что, совершив преступление, почти никто в этом не раскаивается; что последний убийца, бывает, лучше всех; что «палач» сидит в сердце почти каждого современного человека (пускай он до поры до времени только «жертва»); что сделай только шаг – и человек превратится в зверя, в насекомое («Мне иногда представлялось, что я вижу перед собой огромного, исполинского паука, с человека величиною...»), но еще шагни – и ты увидишь «отблески детской радости на этих клейменных лбах и щеках, в этих глазах, сверкавших иногда страшным огнем», что... Да мало ли какие «что», и «кто», и «как», и «почему» – открывает Достоевский. «Я любил, – он пишет, – всматриваться в их угрюмые, клейменные лица и угадывать, о чем они думают...». Вот его позиция. Она не переменилась, когда он вернулся с каторги, в приличное общество, и с тем же упорством начал всматриваться – в нас. Мы поеживаемся, читая Достоевского, чувствуя на наших, пока еще не клейменных лбах его спокойный взгляд, взгляд каторжника, который все превзошел и говорит о каторге, словно это общепринятая, повседневная действительность: «Никто здесь никого не мог удивить...». Настолько это удивительно, настолько он сам удивлялся этой неожиданной, исключительной душевной панораме, вдруг открывшейся ему, к которой он будет прикован до конца дней...

Известно, как много потом в романах Достоевского заняла «тема преступления», привезенная им с каторги. Криминалист? Но – с тем, чтобы сказать о всяком преступлении чуть ли не с восторгом (с восторгом художника, открывшего новую страну, которую он заселяет собою и своими персонажами): «Тут-то и начинается странность: на время человек вдруг выскакивает из мерки». Вот что главное – выскакивает из мерки.

А вывод? Вывод – прекрасен. «Ведь надо уж все сказать, – говорит он, выходя из Мертвого дома на свободу, – ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего...». И это – про убийц, про бандитов и грабителей, которым, он сам сознает, нет иного места на земле, чем в Мертвом доме?.. Какие же это «лучшие люди»? Сострадание? Нет, восхищение. Человек лучше себя и человек хуже себя – на самом деле. Без границ. И еще, вдобавок – к своей беспредельности – человек талантлив и художествен, сам того не понимая. Все у него в «Мертвом доме» – художники, мечтатели, фантазеры, которые только и думают об одном, о свободе. Свобода им рисуется как нечто сверхъестественное, как выход к небу либо к новому преступлению, после которого начнется новая мечта – о свободе. Человек – свободен. Вот что говорит Достоевский, побывав на каторге, – всеми своими книгами. Свобода – это и есть определение души человека, который впервые, у Достоевского, предстает как – свободный человек...

Опыт познания каторги совпал и соединился у Достоевского – с самопознанием. Общение с людьми в той плотности, в той концентрации, какой у него еще не бывало, с людьми чужими и подчас враждебными, повлекло – к уединению. Отрезанный от мира, от книг, от самой жизни, он направил взгляд в самого себя. В «Записках из Мертвого дома», посвященных, в основном, окружению, обстановке, каторжной среде, сказано вдруг: «В это время подчас я до того бывал углублен в самого себя, что не замечал, что вокруг происходит...». О чем же он думал, барин, писатель, в кандалах, с выбритой наполовину, по каторжным порядкам, башкой? О себе, о своем прошлом, о своей заглубленной литературной судьбе, о том, что на каторге нельзя ему ни читать, ни писать и не с кем словом перемолвиться? Безусловно. Но есть еще одно: «Я старался вообразить себе психологическое состояние идущих на казнь...».

Сам только что пережил подобное состояние, а все ему неймется. Все хочется еще и еще раз погрузиться в смерть, чтобы, выйдя из нее, сказать в эпилептическом припадке: я – откопал человека! Человека – как он есть!..

О «Колымских рассказах»

Варлама
Шаламова

Срез материала

В лагере мне рассказали мифическую историю – о том, как советские зеки послали весть о себе, впервые открыв миру тайны сталинской каторги. Конечно, отчасти это обычный плод пылкого народного творчества, но такая легенда ходит по зонам, обрастая подробностями, передаваемая от одного лагерного поколения к следующему, на правах неоспоримого факта.

Вскоре после войны, рассказывают, где-то в глухой тайге, недалеко от океана, многие заключенные, избавляясь от непосильной работы, в отчаянии рубили себе руки топором. Отрубленные пальцы и кисти рук закладывались в бревна, в пачки великолепного строевого леса, обвязанные проволокой и предназначенные на экспорт. Начальство не доглядело, спеша зеленое золото обменять на золотую валюту. И поплыл драгоценный груз в Королевство Великобританию. Англичане тогда особенно хорошо покупали советский лес. Только смотрят, развязав пачку, – отрубленные руки. Выгрузили вторую, третью: опять между бревнами человеческое мясо. Смекнули догадливые британцы, что это значит, откуда дрова. «Нет, мы не можем себе этого позволить! – воскликнула королева, выступая в английском парламенте. – Нельзя покупать дерево, добытое такой ценой!». И расторгли большинством голосов выгодную торговую сделку. С тех пор, говорят, англичане никогда не покупают первосортный советский лес...

Сказка. Мечта. Вечная мечта загубленного человека о высшей

справедливости. Дескать, существует еще на свете Королевство Великобритания, брезгающее советскими тюрьмами. Рубите руки в доказательство правды! Они – поймут...

И ведь действительно – рубили. Не ради пропаганды – с отчаяния. Может быть, кто-то и закладывал в дрова: доплывут. Только вряд ли тот сигнал, обращенный к Господу Богу, дошел до Англии. А если бы и дошел? Что с того?

Выслушав эту басню тогда, я подумал о Шаламове. Вот уж у кого не было иллюзий. Без эмоций и без тенденций. Просто запомнил. Рубят руки? – это верно. Демонстрация фактов? – да. Но чтобы кто-нибудь понял, пришел на помощь? Да вы смеетесь. Торговля...

И все же – не сами произведения, но их судьба, судьба автора, Варлама Шаламова, чем-то напоминает эту лагерную легенду. Доплыли «Колымские рассказы» по адресу. Сигналы, поданные отрубленными руками, мы видим. В Англии, во Франции. Да что толку!..

Рассказы Шаламова похожи на баланы, на распиленные на лесоповале бревна. Каждый отрезок – рассказ. Но бревен много, и все надо распилить. Кубометрами леса измеряются рассказы Шаламова. Тут и здоровый, крепкий человек не выдержит, поработав месяц-другой. А конца не видать. Люди валяются на лесоповале раньше деревьев.

Но, может быть, надо объяснить, что значит «лесоповал»? Каковы нормы выработки? Кто учетчик? Где мера? И какой пилой необходимо резать стволы? Сколько часов – двенадцать, шестнадцать в сутки – вручную, двурогой пилой, «жик-жик», пока не перепилим?..

Теперь перенесем эту гору на тех, кто ноги едва таскает – не то чтобы бревно или тачку. Помножим работу, равносильную пытке, на охрану, на бессрочную проволоку, на непрестанные побои и окрики: «Давай! Давай!». И на голод как оплату труда, как вечное сопровождение жизни.

Но и этого мало. Перенесем это к полюсу холода, на край света, на ту северо-восточную оконечность Азии, что по переписи 1893 г. числилась самой пустынной в безлюдной Якутии: 7000 душ на весь огромный Колымский округ. Страна эта в советских условиях, в ударные сроки, была заселена лагерями, обратившись в колоссальную фабрику, в идеальную тюремную зону как специальную и важную отрасль социалистического хозяйства. В лабиринте лагерей, составлявших внутренности и скелет Советской Империи, Колыма – последний, самый нижний оплот преисподней.

Колыма в сталинской России – все равно что Дахау или Освенцим для гитлеровской Германии. От этих наименований ни той, ни другой уже не отвертеться. Навсегда припечатано: Дахау, Колыма. Достаточно произнести, и мы видим Колыму таким же средоточием мирового зла в современной истории, как газокамеры и печи Освенцима. Только, может быть, с другим, противоположным знаком. Полюс вымораживания человека вместо огней крематория. И смерть на Колыме была длиннее в пространственной и временной протяженности. Растянувшись на многие годы и на тысячи километров, смерть здесь сопровождалась трудом, от которого государство имело большую экономическую выгоду, несравнимую с Освенцимом. Сказался рациональный подход на марксистской базе: извлечь максимальную прибыль из человеческого материала, который так и так подлежит уничтожению. Сказался «социализм», построенный на рабской, нищенской основе, в отличие от немецких романтиков.

Над «Колымскими рассказами» веет дух смерти. Но слово «смерть» здесь ничего не означает. Ничего не передает. Вообще, надо сказать, смерть мы понимаем абстрактно: конец, все померем. Представить смерть как жизнь, тянущуюся без конца, на истощении последних физических сил человека, – куда ужаснее. Говорили и говорят: «перед лицом смерти». Рассказы Шаламова написаны перед лицом жизни. Жизнь – вот самое ужасное. Не только потому, что мука. Пережив жизнь, человек спрашивает себя: а почему ты живой? В колымском положении всякая жизнь – эгоизм, грех, убийство ближнего, которого ты превзошел единственно тем, что остался в живых. И жизнь – это подлость. Жить – вообще неприлично. У выжившего в этих условиях навсегда останется в душе осадок «жизни» как чего-то позорного, постыдного. Почему ты не умер? – последний вопрос, который ставится человеку... Действительно: почему я еще живой, когда все умерли?..

Хуже смерти – потеря жизни при жизни, человеческого образа в человеке, самом обыкновенном, добром, как мы с вами. Выясняется: человек не выдерживает и превращается в материю – в дерево, в камень, – из которой строители делают, что хотят. Живой,двигающийся материал обнаруживает попутно неожиданные свойства. Во-первых, человек, обнаружилось, выносливее и сильнее лошади. Сильнее любого животного. Во-вторых, духовные, интеллектуальные, нравственные качества – это что-то вторичное, и они легко отпадают, как шелуха, стоит лишь довести человека до соответствующей материальной кондиции. В-третьих, выясняется, в таком состоянии человек ни о чем не думает, ничего не помнит, теряет разум, чувство, силу воли. Покончить само-

убийством – это уже проявить независимость. Однако для этого шага надо сначала съесть кусок хлеба. В-четвертых, надежда – развращает. Надежда – это самое опасное в лагере (приманка, предатель). В-пятых, едва человек выздоравливает, первыми его движениями будут – страх и зависть. В-шестых, в-седьмых, в-десятых, факты говорят – нет места человеку. Один только срез человеческого материала, говорящий об одном: психика исчезла, есть физика, реагирующая на удар, на пайку хлеба, на голод, на тепло... В этом смысле природа Колымы подобна человеку – вечная мерзлота. «Художественные средства» в рассказах Шаламова сводятся к перечислению наших остаточных свойств: сухая, как пергамент, потрескавшаяся кожа; тонкие, как веревки, мускулы; иссушенные клетки мозга, которые уже не могут ничего воспринять; обмороженные, не чувствительные к предметам пальцы; гноящиеся язвы, замотанные грязными тряпочками. Се – человек. Человек, нисходящий до собственных костей, из которых строится мост к социализму через тундру и тайгу Колымы. Не обличение – констатация: так это делалось...

Героев, в общем-то, в рассказах Шаламова нет. Характеры отсутствуют: не до психологии. Есть более или менее равномерные отрезки «человеко-времени» – сами рассказы. Основной сюжет – выживание человека, которое неизвестно чем кончится, и еще вопрос – хорошо это или плохо выжить в ситуации, где все умирают, преподнесенной как данность, как исходная точка рассказывания. Задача выживания – это обоюдоострая вещь и стимулирует и худшее, и лучшее в людях, но поддерживая интерес, как температуру тела, в повествовании Шаламова.

Читателю здесь трудно приходится. В отличие от других литературных произведений, читатель в «Колымских рассказах» приравнивается не к автору, не к писателю (который «все знает» и ведет за собой читателя), но – к арестованному. К человеку, запертому в условия рассказа. Выбора нет. Изволь читать подряд эти короткие повести, не находя отдохновения тащить бревно, тачку с камнем. Это проба на выносливость, это проверка человеческой (читательской в том числе) доброкачественности. Бросить книгу и вернуться к жизни можно. В конце-то концов, читатель – не заключенный! Но как жить при этом, не дочитав до конца? Предателем? Трусом, не имеющим сил смотреть правде в глаза? Будущим палачом или жертвой положений, о которых здесь рассказывается?

Ко всей существующей лагерной литературе Шаламов в «Колымских рассказах» – антипод. Он не оставляет нам никакого выхода. Кажется, он так же беспощаден к читателям, как жизнь

была беспощадна к нему, к людям, которых он изображает. Как Колыма. Отсюда ощущение подлинности, адекватности текста – сюжета. И в этом особое преимущество Шаламова перед другими авторами. Он пишет так, как если бы был мертвым. Из лагеря он принес исключительно отрицательный опыт. И не устает повторять:

«Ужасно видеть лагерь, и ни одному человеку в мире не надо знать лагерей. Лагерный опыт – целиком отрицательный до единой минуты. Человек становится только хуже. И не может быть иначе...».

«Лагерь был великой пробой нравственных сил человека, обыкновенной человеческой морали, и девяносто девять процентов людей этой пробы не выдержали. Те, кто выдерживал, умирали вместе с теми, кто не выдерживал...».

«Все, что было дорогим, – растоптано в прах, цивилизация и культура слетают с человека в самый короткий срок, исчисляемый неделями...».

С этим можно спорить: неужели ничего, никого? Спорит, например, Солженицын в «Архипелаге ГУЛag».

«Шаламов и сам... пишет: ведь не стану же я доносить на других! Ведь не стану же я бригадиром, чтобы заставлять работать других.

А отчего это, Варлам Тихонович? Почему это вы вдруг не станете стукачом или бригадиром, раз никто в лагере не может избежать этой наклонной горки растления? Раз правда и ложь – родные сестры? Значит, за какой-то сук вы уцепились? В какой-то камень упнулись – и дальше не поползли. Может, злоба все-таки – не самое долговечное чувство? Своей личностью... не опровергаете ли вы собственную концепцию?»

Может, и опровергает. Неважно. Не в этом суть. Суть в отрицании человека лагерем, и с этого надо начинать. Шаламов – начинатель. У него – Колыма. А дальше идти некуда. И тот же Солженицын, охватывая Архипелаг, выносит Шаламова за скобки собственного и всеобщего опыта. Сравнивая со своей книгой, Солженицын пишет:

«Может быть, в “Колымских рассказах” Шаламова читатель верней ощутит безжалостность духа Архипелага и грань человеческого отчаяния».

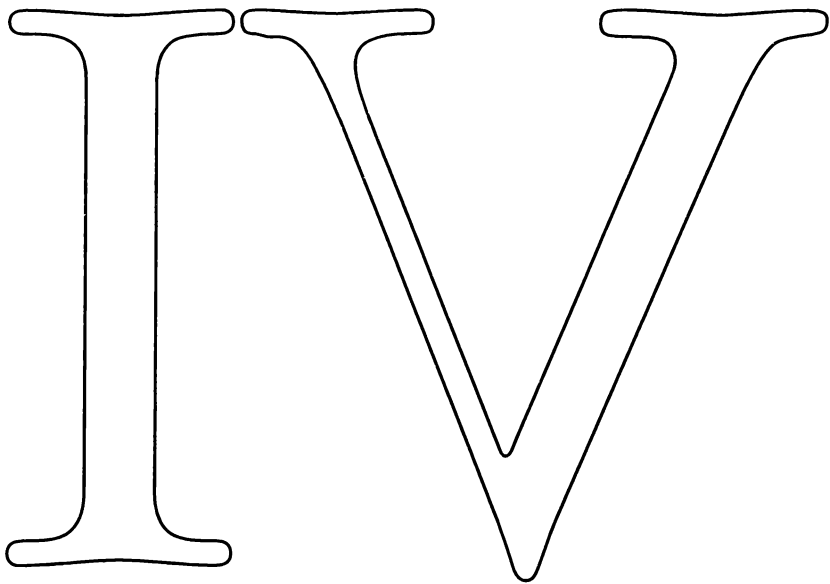
Все это можно представить в виде айсберга. «Колымские рассказы» входят в его подводную часть. Видя ледяную громаду, качающуюся на поверхности, нужно помнить, – что под нею, что заложено в основе? Там нет ничего. Нет смерти. Время остановилось, застыло. Историческое развитие не отражается во льду. Вот

началась война, а что в результате? – уменьшение баланды. Победа над Германией? – новые заключенные. История – пустыня в «вечном безразличии» лагеря. Куда интереснее фраза, делающая динамику: «Есть хотелось все больше». Или (с акцентом на выживание): «Я был спокоен и ждал одного, когда начальник удалится»...

Когда жизнь достигла степени «полусознания», можно ли говорить о душе? Оказалось, можно. Душа – материальна. Это не читаешь. В это вчитываешься, вгрызаешься. Срез материала – минуя «нравственность» – показывает нам концентрированного человека. В добре и в зле. И даже по ту сторону. В добре? – мы спросим. Да. Выпрыгнул же он из ямы, спасая товарища, рискуя собою, вопреки рассудку – просто так, повинувшись остаточному натяжению мускулов (рассказ «Дождь»). Это – концентрация. Концентрированный человек, выживая, ориентируется жестоко, но твердо: «...Я рассчитывал кое-кому помочь, а кое с кем свести счеты – десятилетней давности. Я надеялся снова стать человеком».

Рассказы Шаламова применительно к человеку – учебник «Сопромата» (сопротивления материалов). Техники, инженеры это знают, имея дело с производством, строительством. А нам зачем? Ради опоры. Чтобы чувствовать предел. И поддаваясь мечтам и соблазнам, помнить, помнить – из чего мы сотканы. Для этого должен был кто-то подвести черту Колыме, черту человеку. С воздушными замками мы не устоим. Но, зная худшее, – можно еще попробовать жить...

1980 г.



Споры
и разногласия

О критике*

Я не собираюсь делать какой-то основополагающий доклад, во-первых, потому, что у меня нет никаких основополагающих идей, да и не уверен я, что такие основополагающие идеи нам нужны. Скорее всего, это будет «приглашение к танцу», завязка общего разговора, в котором я хотел бы высказать, может быть, субъективные, во многом спорные и горькие, неприятные вещи. Я буду говорить о литературной критике, а именно, о критике – в плане соотношения и взаимодействия двух литератур: литературы советской, с одной стороны, и, с другой, литературы эмигрантской или диссидентской. Я буду делать это с упором на наши эмигрантские беды и болезни.

Заранее оговорюсь: как и многие другие, я придерживаюсь точки зрения, что при всех исторических разрывах и разобщениях русская литература едина, и понятием «двух литератур» я пользуюсь в основном ради терминологического удобства. «Вторая литература», порвавшая с официальной идеологией и выехавшая частично на Запад, если не авторами, то текстами, это, вероятно, самое значительное событие в русском литературном развитии нашего времени. Помимо собственных успехов «второй литературы», которых я не буду касаться, она своим появлением поставила своего рода альтернативы и перед отдельными авторами, и перед литературой в целом, и даже

* Выступление на конференции в Лос-Анджелесе.

в какой-то мере перед советским государством. Вместе с ее возникновением – у писателя в Советском Союзе появилась возможность выбирать и быть самим собой, и не только работая в стол, для себя или для потомства, но выходя уже сегодня на холодный ветер истории. Правда, писатель при этом кое-чем рискует. Но литература вообще дело рискованное.

Соответственно, поколебался закон партийности литературы, который на новом этапе, может быть, наиболее четко сформулировал Хрущев, обратившись к творческой интеллигенции, как к своим гостям обращается суровый хозяин: «*Ешь пирог с грибами – держи язык за зубами*». И хотя этот закон и этот пирог продолжают успешно действовать, все же появилась опасность, что часть гостей, к стыду хозяина, при его словах разбежится. И хозяин-государство вынужден с этим считаться и, нисколько не меняясь по своей сути, вести более скрытую и гибкую игру в советскую литературу. Кого-то и на порог не пускать, кого-то выгонять пинками из-за стола, а на каких-то не вполне благонадежных гостей смотреть сквозь пальцы, делая вид, что ничего особенного не происходит и это по-прежнему, как всегда, торжественно восседает за правительственным столом социалистический реализм. Таким образом, сам факт существования Самиздата и Тамиздата оказывает некоторое воздействие на Госиздат. И некоторым талантливым авторам государство, скрепя сердце, предоставляет время от времени относительную независимость и идет как бы на взаимный компромисс, не становясь при том ни либеральнее, ни гуманнее.

С другой стороны, неподцензурная литература влияет и на отдельных писателей, к ней не принадлежащих, влияет чаще всего не прямо, а косвенно, как бы подзадоривая на более острые или полузапретные темы, на более свободный, раскованный образ мыслей и стиль. В итоге литературная картина становится интереснее и сложнее, чем просто деление на правоверных авторов и отщепенцев. Все эти сложности, все эти оттенки и переходы заставляют и нас, находясь в эмиграции, относиться более внимательно, индивидуальнее к тому, что происходит с литературой там, в метрополии, поскольку все-таки там, а не здесь источник ее будущего развития и обновления, чему мы должны по возможности способствовать. Однако в литературно-критических статьях и обзорах, которые появляются последнее время в русской зарубежной печати, порою проводится слишком жесткая и решительная граница между тем, что происходит в литературе там и здесь. Под словом «здесь» я имею в виду также вещи, которые написаны там, но напечатаны здесь. Так вот, иногда получается, что там,

в подцензурной словесности, даже лучшие вещи плохи, поскольку там писатель не может или не хочет высказать полную правду во весь голос, как это делают эмигрантские и диссидентские авторы. А полуправда так называемой промежуточной литературы (появился и такой термин) рассматривается исключительно как выгодная нынешнему государству сделка и маскировка. Об этом пишет Ю. Мальцев в весьма интересной, острой статье «Промежуточная литература и критерий подлинности»:

«Разрешенная правда подозрительна самим уже фактом ее разрешения. Значит, есть у власти серьезные мотивы для того, чтобы разрешить эту правду и тем самым закрыть другую, более важную и более страшную правду» («Континент», № 25).

Хотя сам я предпочитаю неразрешенную литературу, подобный критерий оценки художественной подлинности произведения мне представляется крайне узким. Ибо государство разрешает печатать не только то, что ему выгодно, но и то, что оно вынуждено разрешить, или то, что, с его точки зрения, достаточно нейтрально, безопасно и т. д. Тут возможны десятки вариантов, каждый из которых требует конкретного рассмотрения. Делить же литературу на вредную и полезную государству – нелепо. Пусть уж этим занимается советская власть, а не диссидентская эмиграция. Я думаю, что замечательный «Раковый корпус» Солженицына не напечатали в свое время в России не потому, что это вредная государству вещь, а потому, что государство у нас глупое и далеко не всегда понимает, где вред, а где польза. Так же и полнота правды, предлагаемая Ю. Мальцевым в виде пробного камня, не является единственным критерием художественного достоинства книги. В нынешней русской словесности, подцензурной и бесцензурной, есть прекрасные вещи, значение которых далеко не покрывается полнотою высказанной в них правды. Например, роман «Путешествие дилетантов» Булата Окуджавы или особенно меня поразившие своей стилистикой и архитектурой «Пушкинский дом» Андрея Битова и его «Похороны доктора». А уж к поэзии понятия полуправды и полной правды почти неприменимы. Разве Иосифа Бродского не печатали, потому что он слишком правдив? А Самойлова печатают за то, что он неправдив?

Но Ю. Мальцев идет еще дальше и предьявляет писателям промежуточного направления – таким, как Трифонов, Шукшин, Распутин и т. д., – политические обвинения: за то, что они отгораживаются от политики. *«Наивно говорить, что писатели эти якобы просто не хотят вмешиваться в политику, а хотят тихо заниматься своим ремеслом. Сознание любого человека в сегодняшнем мире политизировано, политика стала неотъемлемым компо-*

нением бытия... Игнорировать это – значит заниматься как раз удобной властью политикой».

Не похоже ли это несколько на совсем еще свежие в нашей памяти нападки советских властей на аполитичных писателей, вроде Пастернака или Ахматовой? Дескать, их стремление уйти от политики – это тоже политика, это – пособничество мировому империализму, их беспартийность – это скрытая форма буржуазной партийности. И т. д., и т. п. – по логике: кто не с нами – тот против нас. Как тут не вспомнить Алексея Ремизова, который, выехав из России позднее других, писал в 23 г. в Берлине: *«Это несчастная политика все перекрутила и перепутала. И ведь было такое время... когда здешние про нас, оставшихся... говорили: “продались большевикам!”, и это я читал собственными глазами, а у нас, бывало, чуть что, и “продался мировому капиталу!” Какое надо иметь злое воображение и какие пустяки хранить в душе!»*.

Разделение литературы по партийно-политическому признаку, с какой бы стороны это ни исходило, возбуждает у меня чувство протеста. Не потому, что я так уж люблю всех советских писателей промежуточного направления. Просто ничто постороннее искусству (политика, мораль, философия, и даже религия, и даже «правда», «вся полнота правды»), на мой субъективный взгляд, – писателя не спасает. Тем более – политика. Самая хорошая политика – это не критерий художественности. И чаще всего, мы знаем, «политизированное сознание», на которое упирает Мальцев, потому что оно теперь, дескать, у всех в мозгу, у любого человека, – за редким исключением, не приносит литературных плодов. Мало ли что «у всех» – политизированное сознание! Писатель, по словам Цветаевой, это – один из всех, а иногда один за всех и против всех. Или, как говорил Конст. Леонтьев, «эстетик» (т. е. человек художественно-одаренный) при демократии чувствует себя аристократом, при деспотической власти он – демократ, в эпоху безбожия он религиозен, а в эпоху религиозного ханжества ведет себя вольнодумцем. Короче говоря, пути искусства – неисповедимы. И каждый решает сам, как ему лучше писать.

Требовать же от писателя, живущего в Советском Союзе, чтобы он непременно вмешивался в политику и открыто противостоял государству, это, помимо прочего, безнравственно. Это все равно, что заставлять человека идти в тюрьму или эмигрировать. Ни запрещать эмиграцию, ни требовать, чтобы все настоящие, честные писатели покинули Россию, – нельзя. И это не сулит ничего доброго русской литературе.

Вообще, наверное, нам пора отказаться от руководящих указаний, каким должен быть писатель и куда, по какому магистральному направлению ему надлежит двигаться. И куда должна развиваться литература. Пускай она сама развивается.

В противоположность Мальцеву, который ориентируется на писателей-диссидентов, выскочивших за границу дозволенного (и вообще за границу), который хочет, чтобы Трифонов, Распутин и другие шли путем беспощадных, политических разоблачений, наподобие Зиновьева, – А.И. Солженицын, например, придерживается совсем другого мнения. Он не верит в образованцев-диссидентов, но уповаает на «глубинку», на почву, не засоренную интеллигентским сознанием, где и коренятся подлинные, народные, национальные положительные начала. В известном интервью радиостанции Би-Би-Си Солженицын сказал: *«Русская литература всего больше меня поразила и порадовала именно в эти годы, когда я выслан. И не в свободной эмиграции она имела успех, не в раздолье так называемого са-мо-вы-ра-же-ния – а у нас на родине, под мозжащим прессом»*. Сказано веско и, как всегда, своеобразно. Интересно отметить, однако, что беспочвенная эмиграция и диссидентская литература вообще – эту пилюлю проглотила. А не са-мо-вы-ра-жай-тесь! И далее Солженицын определяет «главный стержень русской литературы». *«Это – так называемая деревенская литература, а на самом деле, – говорит Солженицын, – это труднейшее направление работы наших классиков»*. *«Такого уровня во внутреннем изображении крестьянства, как крестьянин чувствует окружающую свою землю, природу, свой труд; такой ненадуманной, органической образности, вырастающей из самого народного быта; такого поэтического и щедрого народного языка... – к такому уровню стремились русские классики, но не достигли никогда: ни Тургенев, ни Некрасов, ни даже Толстой. Потому что – они не были крестьянами. Впервые крестьяне пишут о себе сами»* («Вестник РХД», № 127).

Я лично высоко ценю некоторых авторов того направления, о котором говорит Солженицын. Но меня крайне смущает здесь само понимание художественного творчества. Ведь, согласно такому пониманию, Шекспир не мог проникнуть в психологию королей, поскольку сам королем не был. Версия Солженицына несколько напоминает теорию Пролеткульта, согласно которой новую, пролетарскую литературу должны создавать сами пролетарии, которые лучше чувствуют родной завод и станок, чем какие-нибудь интеллигенты-«попутчики». Да и крестьянская литература, созданная силами самих крестьян, тоже у нас уже была – и в конце прошлого века, и при советской власти. Достаточно на-

звать имена Сурикова, Подъячева, Вольнова и многих других, а рядом и лучше – Клюева, Клычкова, Есенина. Нет, не впервые крестьяне пишут о себе сами. Но впервые мы слышим, что за несколько последних лет советские крестьянские авторы обогнали классиков в изображении деревни. Куда там какой-нибудь Глеб Успенский, Чехов, Бунин, если сам Лев Толстой не достал до мужика!

Но ведь это же сенсация! Это литературный переворот. И вот на этот переворот как-то почти не откликнулась наша эмигрантская критика. То ли с Солженицыным спорить не хочется. То ли многие согласны с этим открытием. Но ведь если согласны, то следовало бы немедленно изучать и осмыслять, анализировать этот редчайший, уникальный опыт. Ведь не кто-нибудь, а сам Солженицын определил «главный стержень» литературного процесса в России. Или – надо оспаривать. Но и для того, и для другого нужна широкая и квалифицированная литературная критика, которой у нас, к сожалению, почти нет.

Это давняя беда эмиграции. Если перелистывать старые эмигрантские журналы, то каким-то рефреном звучит унылая констатация факта, на которую, впрочем, никто не обращает внимания: «У нас нет критики». Все прочее, казалось бы, есть. Высокая культура. Плеяда блестящих писателей, которой мы можем только позавидовать. Издательское дело, которому мы обязаны множеством ценнейших книг. Более того, как известно, русская религиозно-философская мысль получила в эмиграции обоснование и развитие, и появились великолепные книги, которыми до сих пор питается и будет еще долго питаться Россия. И только настоящая литературная критика почему-то отсутствует. Или, как пишет З. Гиппиус в начале 30-х годов: *«Критика нам не по времени, не ко двору. Критические статьи даже самых способных наших литераторов поражают своим ничтожеством».*

Может быть, критики не было потому, что критика всегда свидетель и участник живого и бурного литературного процесса, движения... А такого движения не было в эмиграции, несмотря на наличие больших творческих индивидуальностей. Или, быть может, отсутствие критики связано с отсутствием читателей, на что не раз жаловались писатели-эмигранты. Ведь критика – это посредник между писателем и читателем. А с кем же посредничать, если читателей нет? Сошлюсь в этой связи на статью Г. Иванова 1931 г. под названием «Без читателя». Хотя в ней говорится о первой эмиграции, она и для нас актуальна, поскольку рисует среду, в которую, в сущности, и мы попали, переехав на Запад, и может нам служить довольно неприятным

предостережением. По словам Г. Иванова, есть писатели, но нет читателей, потому что читательская масса окрашена в один цвет – «безразличной усталости», и «в литературе она ищет развлечения и успокоения». И вот в итоге писатель становится конформистом по отношению к этой среде. *«Нет удушливой атмосферы, чем атмосфера благосклонного безразличия, почтенной умеренности. В такой атмосфере и сам, кто бы ты ни был, становишься благосклонно-почтенным, становишься понемногу, незаметно для себя и чем более незаметно, тем более безнадежно».* *«Сама собой установилась и забирает все большие права строжайшая самоцензура, направленная неумолимо на все, что выбивается из-под формулы “писатель пописывает, читатель почитывает”, тщательно обрезающая все космы, хоть и вяло пытающиеся из-под нее выбиться. Кто же установил эту цензуру? В том-то и ужас, что “никто” – сама собой установилась... Никакие Бенкендорфы и никакие Победоносцевы не могли, как ни старались, низвести русскую литературу до желанного уровня “семейного чтения” – а сколько было приложено старания и какие испытанные применялись средства. Душили, но и полузадушенная она твердила все то же преступное: “Хочу перевернуть мир”. Теперь, в условиях почти абстрактной свободы, – сознательно, добровольно, “полным голосом” она говорит: “Хочу быть приложением к Ниве”... В поразительном оскудении, к которому пришла русская эмигрантская литература, переставшая совершенно очевидно (незаметно для себя, мягко, “на тормозах”) быть сколько-нибудь “на уровне” России, в ее мировом значении, одной из причин, может быть, основной, была та, что она старалась и старается быть похожей на “доброего покойника” – эмигрантского читателя».* *«И вот – посмотрим правде в глаза – где она, эта русская культура? В чем она? В незыблемости буквы Ъ? В том, что любую книгу, изданную в эмиграции, “можно дать в руки” подростку, а если нельзя дать, то само собой следует, что эта книга позорна. Что, с другой стороны, все поднимающееся над уровнем “художественного чтения” в область духовных, религиозных, общественных исканий... осуждается как вредная и ненужная “декадентщина”. Представим для примера появление в этом нашем “удушливом дыму” хотя бы Чаадаева с его “особым мнением” о России. Николая I нет, нет и Бенкендорфа, но они бы могли быть спокойны. Можно ли сомневаться, что “вся русская культура за рубежом” как один человек не объявила бы Чаадаева заново сумасшедшим? Нельзя сомневаться. И объявив, была бы по-своему права, по своей логике и логике своего читателя, на которого она из всех сил старается походитъ. Но*

скажем откровенно – где тут Россия, хотя бы Россия Николая I, в которой мог все-таки появиться Чаадаев?»

Так или иначе, но такие новые и важные для 20-х гг. фигуры, как Пастернак, Маяковский, Хлебников, Бабель, Зощенко, Мандельштам, Платонов, Тынянов и др., прошли почти мимо современного им эмигрантского восприятия. Не получили по достоинству у современников серьезного и разностороннего освещения такие авторы в самой эмиграции, как Марина Цветаева, Ремизов, Ходасевич, Набоков. Тот же Г. Иванов, тонкий поэт и знаток литературы, писал о Набокове – в то время авторе «Защиты Лужина» и «Машеньки», что это «знакомый нам от века тип способного, хлесткого пошляка-журналиста, владеющего пером», что это «кухаркин сын», разыгрывающий из себя «графа». Не очень-то гладко обстояло дело и с эмигрантским восприятием новой западной литературы. Вот что заявлял о Прусте хороший писатель Ив. Шмелев, сравнивая Пруста с третьестепенным русским автором 70–80-х гг. прошлого века Альбовым: «Пруст не может считаться крупнейшим выразителем нашей эпохи. То, что делает Пруст, слишком мало для взыскательного читателя... Если бы знатоки и высокоценители Пруста попробовали почитать нашего Альбова, они нашли бы там не менее тонкий и “пространный” – напоминающий Пруста! – стиль... столь же утомляющий. Но у Альбова есть полет и светлая жалость к человеку, есть Бог, есть путь, куда он ведет читателя. Куда ведет Пруст? Какому Богу служит? Наша литература слишком сложна и избрана, чтобы опускаться до влияния невнятности. Наша дорога – столбовая, незачем уходить в аллейки для прогулок».

Как это перекликается сейчас с Солженицыным, сказавшим в том же интервью: «Никакого “авангардизма” не существует – это придумка пустых людей. Надо чувствовать родной язык, родную почву, родную историю».

Все бы ничего, когда бы, следуя, по Шмелеву, столбовой дорогой, литература не зашла в тупик. Та, куда более блестящая, чем у нас сейчас, литература первой эмиграции, объявившая в 22-м году, что с ее уходом за границу ничего творческого в России не осталось, не прошло и 10-ти лет, должна была признать свой глубочайший кризис. Причин много. И, может быть, одна из причин упадка, что литература слишком уж придерживалась столбовой, проторенной дороги, т. е. жила по инерции и не искала нового. Поменьше бы и нам с вами устанавливать столбовые и стержневые пути, от которых литература, развиваясь, уклоняется в сторону, и хорошо делает: иначе бы она омертвела.

У нашей третьей волны много недостатков по сравнению с первой эмиграцией. Но есть одно преимущество, которым было бы грешно не воспользоваться. Сегодняшняя Россия с тем лучшим, что там появляется в литературе, для нас не чужая и не закрытая страна. И наши читатели не только здесь, но и в современной России. Да и шире рассуждая, нынешняя эмиграция куда теснее связана с метрополией, чем это было в прошлом. В наши задачи входит укрепление этих мостов и наведение новых. Одной из форм живого общения могла бы служить и критика – не в виде вынесения приговоров и оценок, но в более серьезном, разветвленном и вместе с тем конкретном рассмотрении литературных явлений – по разные стороны воздвигнутых государством барьеров.

1981 г.

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-й). 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 полемiku: 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» попадаются? Я, например, зачисленный в «плюралисты», высоко ценю эту книгу Солженицына, чего не могу сказать 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 окрику 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 уве-*

ренным: *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 «русофобии» и «русофобов» необыкновенно разросся и размножился в последнее время. Эта идея «врага» и составляет теперь передовую задачу национализма: по русофобам огонь! или, как красочно пишет один из русских журналов: «На атаку русофобов – контратакой!.. Русскоязычники нашу борьбу раньше или позже почувствуют» («Вече», 1982, № 7–8. С. 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 – русофобия. На мой взгляд, помимо других истоков, тут происходит модификация советской идеи «буржуазного окружения» и «буржуазного проникновения», так же как «русофоб» – 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”*» («Континент», 1975, № 2. С. 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, отрекясь 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 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 непричастных 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», это такое бесовское множество одинаковых мелких тварей, – виновны в том уже, что не занимаются скрупулезно анализом новых обзорных и документальных глав к солженицынским «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 започнут 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 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 вымиранье мы услышим их тысячекратный рев, не об ответственности и обязанностях каждого, а о правах, правах... и разгрохают 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: «разгрохают!». Пока что «разгрохали» 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 неисчислимы 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 вымиранье», 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 – «разгрохают!». 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 неповторимые краски в картину всемирной культуры. Воинствующий 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, патристически настроенной эмиграции вдруг в изобилии появились эвфемизмы для подозрительных в национальном отношении лиц и объединений – «русскоязычники», «третьеволновники», «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 по-добает. 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. С. 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 – настоящие французы. Аналогичное заявление принадлежит первой ар-

гентинской 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-м тысячелетии до нашей эры. И была, между прочим, родиной черной металлургии (Керчь), чему доказательством служат 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 времени 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-Петербургу”, по-голландски, пути не будет... Я б его назвал – Невгородом. Это в духе русского языка – Невгород, Новгород»* («Вестник РХД», № 127. С. 280).

С ужасом думаю: еще к власти не успели прийти, 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 Невгород – уродливое и бледное пятно, изобретенное (неосознанно) по образцу Волгограда: не в город и не в деревню – Невгород. 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 тя-*

нет, никого она не воодушевляет. Итак, несомненно намерение власти: снова эксплуатировать ими же угнетенное русское национальное чувство – для своей новой войны, для своих жестоких империалистических целей и тем судорожней и отчаянней, 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. С. 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 других 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, с. 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 проповеди он осуждал Солженицына за то, что тот, дескать, не признает богоносность России. Во всех же бедах, как водится, виноват небогоносный Запад...

И в покаянной телевизионной речи о. Дмитрий Дудко не отрекся от веры, от России и от ее богоносности, но нашел путь примирения с 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: *«Неужели 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 – «советский» на «русский» патриотизм – тут горю не поможет. Практики, идущие вслед за теоретиком, как правило, 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 при чем 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 лебедя 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. Парижская «Русская мысль» (19 января 1984 г.) 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 счета, 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 большинство (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, охотнорядскую брошюру, когда бы на 3-м 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:

*А. Солженицын
31.1.84*

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 переименовать 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 скрыт».

«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 кура”».

Эзоп – е зоп – 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, Еврипида и т. д. – *«никогда не существовало»:* за этими псевдонимами скрываются лица, *«рожденные в 14–15 веке н. э.»* и писавшие *«на древнеславянском 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, народы, 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 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 зем-*

ной славы» с иконой представляется мне святотатством. 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, решившийся 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 г.).

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 сожалению или к счастью, каким бы великим он ни был, собственным 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-равняйсь!.. Товарищ Генерал!.. Товарищ Пророк!..

Ни фуя себе – «литературная жизнь»...

В последних номерах «Вестника РХД» появился ряд материалов, задевающих меня по разным мотивам и поводам. Начало расправы с «плюралистами» положил А.И. Солженицын в «Вестнике» № 139, подхватила З. Шаховская в № 140, а в № 142 уже четыре-пять статей меня близко касаются. Я, было, не хотел отвечать. Но соблазнила территория, так щедро предоставленная мне – по французскому праву ответа – в «Вестнике РХД». К тому же проблема шире личных неудовольствий и затрагивает несколько интересных аспектов.

* * *

Чтение в сердцах

В виде продолжения «Очерков литературной жизни», в № 142, Солженицын напечатал статью «...Колелет твой треножник», где сердится на мою книжку «Прогулки с Пушкиным». Здесь не место спорить о вкусах. Солженицын – реалист (тяготеющий последнее время к «соцреализму» с обратным знаком) и моралист. Понятно, у нас разные вкусы и разные стилистические ориентиры. Допустим, о чем-то для меня святом и великом я пишу иногда в тоне ироническом, а Солженицын эту иронию и самоиронию принимает всерьез, торжественно, «реалистично» и дает ей гневный отпор. Его, понятно, коробят мои словесные обороты. Так же как меня коробят его созвучия типа: «вбирчиво», «очунаться», «грызовой ход», «в лабиринте своего прогрыза» и т. п. И мне, скажем, почему-то не нравятся его эротиче-

ские сцены в древнерусском духе. Однако при всех разногласиях не стану же я утверждать, будто Солженицын осознанно, по застарелой казацкой злобѣ, корежит и ломает могучий русский язык или хочет совершить сексуальную революцию в России с целью подорвать ее нравственные начала. А Солженицын у своих оппонентов подозревает в первую очередь подобного рода коварные планы и замыслы. И потому книжку «Прогулки с Пушкиным» он не читает, он ее вычитывает, складывая из отдельных фраз злокозненную (с моей стороны) мозаику. Он не видит текст, но смотрит дальше и глубже, прозревает, «читает в сердцах», как говаривали в старину о высокопоставленном начальстве. С его точки зрения, я, будучи отъявленным «плюралистом», вознамерился нанести удар специально по Пушкину как по великому авторитету России из-за моей, конечно же, неутолимой ненависти к России.

«Естественно ли было нам ожидать, что новая критика, едва освободясь от невыносимого гнета советской цензуры, – на что же первое употребит свою свободу? – на удар по Пушкину? С нашим нынешним опоздавшим опытом ответим: да, именно этого и надо было ожидать... В этом суть. (И дух «плюралистов».) Для России Пушкин – непререкаемый духовный авторитет...».

Казалось, надо ли объяснять, что в «Прогулках» не наносил я по Пушкину никаких ударов? Выходит, надо. Комментирую. Эта книга была написана не «едва освободясь от гнета советской цензуры», как утверждает Солженицын. От гнета советской цензуры я освободился за десять лет до того, в 1956 г., ударив первым делом не по Пушкину. А по социалистическому реализму, за что и был арестован в 1965 г. Так что не «едва освободясь от цензуры», а едва попав в лагерь, я писал «Прогулки с Пушкиным», в самых что ни на есть подцензурных обстоятельствах. Писал в 1966–68 гг. как продолжение моего последнего слова на суде (только в другом стиле), – в защиту свободного творчества. И никакая это не «критика», и напрасно меня Солженицын в данном случае именует «критиком». Это лирическая проза Абрама Терца, в которой я по-своему пытаюсь объяснить в любви к Пушкину и высказать благодарность его тени, спасавшей меня в лагере. По Солженицыну – наоборот: *«вот, дескать, сейчас мы тебя (Пушкина) распатроним перед нашим лагерным опытом».* Ну скажите на милость, зачем мне, попав в лагерь, первым делом потребовалось «распатронить» Пушкина? Для чего – там, на истощении сил, отрезанному от литературы и, казалось, навсегда, без надежды, что эти листочки увидят когда-нибудь свет?..

Правда, З. Шаховская в «Вестнике» № 140 подозревает за мною какие-то особые, легкие условия лагерного существования:

«Особое место среди “либералов” занимает А. Синявский... К номенклатуре он не принадлежал, был в лагере, по-видимому, в довольно благоприятных условиях, позволивших ему не прерывать литературную деятельность, и, вернувшись в Москву, можно предположить, был он там окружен культом личности, которому обычно подвержены вернувшиеся герои...».

Куда конь с копытом, туда и рак с клешней. Тех, кого Солженицын клюет под именем «плюралисты», Шаховская доклевывает под названием «либералы», взяв это слово в саркастические кавычки... Даю справку – без «по-видимому» и без «можно предположить». Госпожа Шаховская в лагерях строгого режима, слава Богу, не сидела, условия лагерного содержания не знает и рассуждает об этих вещах предположительно, держа парус по ветру. Между тем об этом имеется уже большая литература. «Мои показания» А. Марченко например. Смею заверить Шаховскую: ни на шарашке, ни лагерным придурком, ни бригадиром я никогда не был. На моем деле, от КГБ, из Москвы, было начертано: «использовать только на физически тяжелых работах», что и было исполнено. Работал большей частью грузчиком. В промежутках, между погрузками, писал – урывками, клочками, кусочками, в виде писем жене (два письма в месяц).

Специально Пушкиным раньше я не занимался, но многое – еще с детства – помнил наизусть и вначале решил писать о нем по памяти – во славу любви и «чистого искусства». Но в Лефортовской тюрьме, с неплохой библиотекой, кроме пушкинского томика мне попала известная книга В.В. Вересаева «Пушкин в жизни», построенная на документах и свидетельствах современников поэта. Я сделал оттуда кое-какие выписки. Вот и весь капитал!

Солженицын рекомендует (это за колючей-то проволокой!) опираться на работы о Пушкине – Бердяева, Франка, Федотова, П. Струве, Вейдле, Адамовича, О.А. Шмемана. Как будто не знает, что в Советском Союзе не то что в тюрьме – на воле эти книги запрещены. Требуется также расширить наши узкие и грубые представления о Пушкине за счет того, что ему, Солженицыну, особенно импонирует в Пушкине, – имперские заботы, патриотизм, признание цензуры, обличение США, критика Радищева...

Это чтобы я, лагерник, посаженный за писательство, лягнул Радищева, проложившего дорогу русской литературе в Сибирь?! Но, простите, это не мой Пушкин, это Пушкин Солженицына¹.

Интересно было бы проследить, как на разных этапах русской и советской истории менялась и распространялась официальная, государственная мода на Пушкина. Точнее говоря – начальственные на него виды и предписания. В дореволюционный период это

выражалось, например, в каменных параграфах гимназического воспитания, которые пересказал нам Александр Блок: «Пушкин – наша национальная гордость», «Пушкин обожал царя», «Люби царя и отечество» и т. д.

Сходным образом высокий государственный пост Пушкина насмешливо оценил Маяковский, помяная ранние футуристические турне по России: «В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина».

После революции новое начальство, естественно, пожелало увидеть в Пушкине своего передового предшественника. Коротко это можно представить анекдотическим (но вполне правдоподобным) эпизодом 20-х гг., о котором напоминает современный советский пушкинист В. Непомнящий: на одном литературно-партийном заседании тогда строчку Пушкина «Октябрь уж наступил» предложили толковать как... начало Октябрьской революции.

В 1937 г. столетие со дня гибели Пушкина праздновалось как грандиозное всенародное торжество, прикрывающее авторитетом и гением поэта массовые аресты и казни. Попутно Пушкин становится символом русского национализма и советского патриотизма. Западный очевидец (немецкий русофил) Вальтер Шубарт писал по поводу пушкинского юбилея: «Тот факт, что противник Пушкина по дуэли, Дантес, не был русским, подчеркивался не без нотки ненависти». Сорок лет спустя этот тезис повторил писатель-эмигрант Вл. Максимов: «...Пушкина убило не царское самодержавие, а представитель европейской культуры Дантес».

Последнее время входит в обычай восхвалять особые государственные заслуги Пушкина. Советский писатель Ф. Абрамов в дневниковых заметках, опубликованных посмертно «Литературной газетой», объявляет Пушкина величайшим государственным, лучшим преемником которого сделался А. Твардовский: «В этом смысле он (Твардовский), как никто другой из советских писателей, близок к Пушкину... Идея государственности, социалистической государственности составляет самую сердцевину его поэм, начиная со “Страны Муравии”».

Сходный взгляд на достоинства Пушкина проводит А. Солженицын, меняя, конечно, советские ордена на святоотеческие медали.

Подведем итоги.

Консервативное гимназическое начальство хвалило Пушкина за то, что он «обожал царя».

Революционное правительство хвалило Пушкина за то, что он отвергал царя и поддерживал декабристов.

Государственность (любая): Пушкин был великим поэтом-государственником.

А. Солженицын хвалит Пушкина за то, что он отверг Радищева и поддержал цензуру.

Не вижу принципиальной разницы.

И те, и другие, и третьи, и четвертые – провозглашают: «*Пушкин – наша национальная гордость*» (общее место).

* * *

Пушкин для России настолько чудесное, вселенское и неколебимое явление (это просто смешно – «колебать» Пушкина!), что каждый из нас берет у него понемногу – что кому ближе. Солженицыну в Пушкине ближе критика Радищева, а мне – «чистое искусство». И мне дорог не канонизируемый (по тем или иным политическим стандартам) поэт, и не Пушкин – учитель жизни, а Пушкин как вечно юный гений русской культуры, у которого самый смех не разрушительный, а созидающий, творческий. И оттого так легко и беззлобно он переходит на что и на кого угодно, в том числе на самого поэта. Подобного не допускает серьезный, дидактичный Солженицын, для которого и смех лишь оружие в борьбе. Потому автоэпиграмму Пушкина, не справляясь с источником, он с негодованием выбрасывает на улицу – «*похабный уличный стих о Пушкине*»: не мог же Пушкин с его нравственным авторитетом смеяться над самим собой! О нет, мог. И над собой, и над художником, изобразившим его рядом с Онегиным в «Невском альманахе», и над Петропавловской крепостью, изображенной на том же рисунке, местом заключения политических преступников. Для тех, кто не в курсе, осмелюсь привести полностью эту автоэпиграмму:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись... о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С мосье Онегиным стоит.
Не достойная взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодец, милый мой.

Какое великолепное презрение к тюрьме! И это написано в 1829 г., когда всем памятливы были узники, сидевшие в Петропавловской крепости. И никакой это не «уличный стих», а тоже сам Пушкин, в котором нет ничего зазорного. И дух *такого* Пушкина,

помимо других поворотов, веселого и свободного, мне тоже хотелось передать в моих «Прогулках» – не рассуждениями, а преимущественно стилистическими средствами. Солженицыну же, естественно, подавай иное: положительный герой, воспитательные задачи, отображение действительности, партийность (применительно к Российской Империи), народность... А вкусы, допустим, народного «балагана», воспринятые Пушкиным, ему кажутся дурными и кощунственными по отношению к памяти поэта. Тогда как у меня это похвала и признак неслыханной в пушкинские времена эстетической широты и раскованности. О том же гласит таинственная связь поэта с Пугачевым (в «Капитанской дочке»), такая, что и кровавая притча разбойника оказалась ему внятной. И это не Сталин мне подсказал, как язвит Солженицын, а М. Цветаева с ее статьей «Пушкин и Пугачев», прочитанной мной с восторгом в «самиздатском» списке еще до ареста.

Да и то ведь надо учесть, что, обдумывая Пушкина в «Прогулках», я не просто хотел выразить ему свое совершеннейшее почтение как незыблемому авторитету России (на одних авторитетах в искусстве далеко не уедете), но – стремился перекинуть цепочку пушкинских образов и строчек в самую что ни на есть актуальную для меня художественную реальность. Отсюда трансформация хрестоматийных о нем представлений, которые, не волнуйтесь, от Пушкина никуда не уйдут, не убудут в ином, *не пушкинском*, стилистическом ключе. Тут мне, помимо прочего, мысленной опорой служил опыт работы над классикой – Мейерхольда и Пикассо. Чем в тысячный раз повторять общеупотребительные штампы о Пушкине, почему бы, пользуясь его живительной свободой, не попробовать новые пути осознания искусства – гротеск, фантастика, сдвиг, нарочитый анахронизм (при заведомой условности этих стилистических средств)?.. Этой условности в тексте Солженицын как писатель строгих консервативных взглядов не заметил (или ее с возмущением отбросил) и пошел заступаться за будто бы обиженных классиков.

Разумеется, я не мог и не пытался охватить «всего» Пушкина. И никакого учебного пособия по Пушкину, руководства там или научной монографии о нем не стряпал. Не до монографий было. Это не академическое исследование. Мой Пушкин – вольный художник, сошедший ко мне в тюрьму, а не насупленный проповедник и ментор, надзирающий за русской словесностью – кому, как и о чем писать.

Поражает глухота. Отсутствие юмора. Впрямую. Уже, выясняется, не одного Пушкина я попробовал угробить, но и Гоголя, и Лермонтова, и Чехова, и Гончарова... В общем, всю русскую лите-

ратуру вздумал извести, мерзавец. Правильно, значит, меня осудила наша правильная советская власть!..

«Пушкинское наследие – любовь к Родине, гражданственность – бесценный дар нашего народа! С этим Пушкин вошел на века и века в отечественную литературу. Об этом ни слова. Вот каким оказывается Пушкин по Абраму Терцу: “Если... искать прототипа Пушкину поблизости, в современной ему среде, то лучший кандидат окажется Хлестаков, человеческое alter ego поэта...”. “Кто еще таким дуриком входил в литературу?”. “Пушкин, склотивши на женищинах состояние, имел у них и стол и дом”. “Жил, шутя и играя, и ... умер, заигравшись чересчур далеко”. “Мальчишка – и погиб по-мальчишески, в ореоле скандала”... А в чем же цель творчества Пушкина? Абрам Терц: – Без цели...».

«Глумление над Пушкиным Абрама Терца не самоцель, а приступ к главной цели: “С Пушкиным в литературе начался прогресс... О, эта лишенная стати, оголтелая описательность 19-го столетия... Эта смертная жажда захрихотать каждую пядь ускользающего бытия... в горы протоколов с тусклыми заголовками...”. Бойкий Абрам Терц единым махом мазнул по всей великой русской литературе, все выброшены – Пушкин, Достоевский, Гоголь, Гончаров, Чехов, Толстой. Не выдержали, значит, “самиздастовских” критериев. Сделано это не только ввиду мании величия Абрама Терца, ведь он тоже претендует на высокое звание “писателя”, а с очевидной гаденькой мыслишкой – хоть как-то расчислить плацдарм, на котором возвысятся некие литературные столпы, свободные от “идеологии”...».

Простите, читатель, я перепутал цитаты. Последняя взята не из Солженицына, а из книги Н.Н. Яковлева: «ЦРУ против СССР», 2-е издание. М., «Молодая гвардия», 1981, стр. 181–182. Но Яковлев, вот удивительно, почти дословно совпадает с Солженицыным (ср. в «Вестнике» стр. 137, 139, 140, 151–152). Кто же у кого списал? Никто ни у кого не списывал. Только некая общность вкусов, литературных критериев, логики исследования. Всему подыскивается простенькая и гаденькая мотивировка. Так, по мнению Яковлева, Абрам Терц покусился на русскую литературу из ненависти к родной стране и мании величия. То же самое у Солженицына: *«И что ж вырастает за грандиозная аполлоническая фигура самого судьи, создателя “Крошки Цорес”»!* Спросим, причем тут «Крошка Цорес», отделенная от «Прогулок» десятилетним барьером и другими книгами Абрама Терца? А для унизости. Дескать, мелочь. И всюду прогнозы, подозрения, догадки. Вот-вот *«грянет и книга о Лермонтове»*. Успокойтесь – не грянет! У меня нет привычки писать подряд похо-

жие друг на друга книги. По мнению Солженицына, «Лермонтов чем-то сильно уязвил критика, своим ли мистическим мироощущением?». А где, собственно, у меня написано, что – «мистическим»? Снова чтение в сердцах? Кстати, именно Лермонтова я люблю и чту как самого, может быть, мистического поэта России. Или, тут же, Солженицын выискивает улику – будто мне особенно отвратительно желание Лермонтова «мстить» за Пушкина. А я-то имел в виду совсем не Лермонтова, а Багрицкого и других советских писателей («Я мстил за Пушкина под Перекопом...»), о чем легко догадаться из контекста этой «мести» – «театральных постановок», «кинофильмов», которые, конечно, не имеют никакого отношения к Лермонтову...

И так на каждом шагу. Помимо Лермонтова, выясняется, я и Гоголя – одной фразой – перечеркнул. Казалось бы, пораскинь умом: зачем же он и Гоголя-то? Ведь стоит же рядом с «Прогулками» толстенная книга: «В тени Гоголя» (там и о Пушкине в соотношении с Гоголем, и о Хлестакове подробно). А если научная монография интересует или объективная критика, протяни руку: книга о Розанове (там же и о Гоголе, и о Достоевском, там и религиозной философии много). Нет. К чему сопоставлять какие-то книги, факты, противоречащие концепции? Книга у него уже есть.

Люди (а тем более писатели) в любви объясняются по-разному. Один автор так прямо и пишет: «ткнулся бородой в ее лоно» («Красное колесо»). Другой стесняется впрямую выражать свои чувства и прячется за иронию или прибегает к каким-то смысловым смещениям: «Боже, как хлещут волны, как ходуном ходит море, и мы слизываем языком слезы со щек, слушая этот горячечный бред, этот беспомощный лепет в письме Татьяны к Онегину, Татьяны к Пушкину или Пушкина к Татьяне, к черному небу, к белому свету...» («Прогулки с Пушкиным»).

Солженицын в этой тираде прочел только «слизываем языком слезы со щек» и сделал вывод: очередное непозволительное глумление над Пушкиным!

Когда критика ведется путем выискивания криминальных цитат, – ничего ей не докажешь. Тычут в морду одни и те же цитаты – и баста! И безразлично, где происходит действие – в Москве или в эмиграции. В эмиграции даже труднее. Общественное мнение здесь на стороне сильного. А, скажете, оскорбясь: но здесь же все-таки в тюрьму за литературу не сажают? Разве что. Но в этом не ваша заслуга, а проклинаемого вами Запада, господа. Бывает, однако, психологически для писателя не так уж страшна тюрьма. Страшнее другое – господство преодоленных, казалось

бы, но тех же самых, что и в Советском Союзе, эстетических канон и штампов. И скука, смертная скука, которой так и несет от вашего Пушкина, от вашего, с позволения сказать, «национального возрождения». Все как двадцать лет назад:

«...Рассеять эту атмосферу крайне трудно, здесь не помогут ни развернутые аргументы, ни концепции творчества. Уже на следствии я понял, что не это интересует обвинение: интересуют отдельные цитаты, которые все повторяются и повторяются... Тут логика кончается. Автор уже оказывается садистом... Тут какой-то особенно изощренный автор: он и русский народ ненавидит, и евреев. Все ненавидит: и матерей, и человечество. Возникает вопрос: откуда такое чудовище, из какого болота, из какого подполья? Вот у меня в рассказе "Пхенц" есть фраза, которую я считаю автобиографической: "Подумаешь, если я просто другой, так уж сразу ругаться...". Так вот: я – другой...».

(Из моего последнего слова на суде, 1966).

* * *

В итоговой статье номера (№ 142), в ответе Г. Померанцу, Н.А. Струве, с присущей ему оперативностью, откликается *«на отповедь Солженицына всем тем новым эмигрантам, которые взялись опорачивать в глазах иностранцев и наших в первую очередь Россию, а заодно и автора (между прочим) "Архипелага ГУЛага"».*

Хотелось бы уточнить некоторые детали, некоторые границы разногласий с Солженицыным. Во-первых, под огонь («отповедь»!) Солженицына попадают не только новые эмигранты, но «все те» авторы, в том числе живущие в России, которые пытаются ему сопротивляться или желают уклониться от его национальной программы. И странно, что Н. Струве этого не замечает в своем ответе не эмигранту, а россиянину Померанцу, которому не так-то легко – оттуда – возразить Н. Струве. Во-вторых, Солженицын обожествился и самоотождествился с Россией, и потому любое слово поперек ему, Солженицыну, рассматривается теперь как опорочивание России. В-третьих, спорят не с автором «Архипелага ГУЛаг», а с другим автором, и «Архипелаг» у Струве всего лишь дымовая завеса, прикрытие: не смей спорить с автором Такой книги! с тем, кто столько сделал *«для русского слова, для русской славы»!* *«Не стыдно ли? Нам, во всяком случае, за Г. Померанца стыдно».*

Наверное, Лев Толстой тоже немало сделал и «для русского слова», и «для русской славы». Однако находились люди, кото-

рые спорили с религиозными и социальными идеями Толстого, и ничего ужасного в этом не было, и им не затыкали рот «Войной и миром»: как, мол, смеют эти ничтожества спорить с автором «Войны и мира»!

Струве в литературные споры вносит табель о рангах. Перечисляет книги и заслуги Солженицына. И визгливым голосом: *«Кто сделал больше... пусть смело шагнет вперед... И даже А. Синявский смиренно должен будет признать, что не “Голос из Хора” и не “Прогулки с Пушкиным” произвели переворот в умах людей...»*.

Смиренно признаю. Но позвольте возразить, чисто теоретически, никого ни с кем не сравнивая, что у искусства существуют задачи не только производить «перевороты в умах людей», но и собственно, так сказать, художественные. И раньше случались книги, производившие перевороты в умах. «Что делать?» Чернышевского например... «Капитал» Маркса... Величие же и слава человека не обеспечивают ему безгрешность...

А Солженицын не стоит на месте – наподобие иконы. Солженицын эволюционирует, и не обязательно по направлению к небу. «Архипелаг ГУЛаг», «Раковый корпус» и более ранние его вещи встретили, как известно, восторженный прием у людей свободомыслящих. Единодушие нарушилось не с «Архипелага», а позднее и по совершенно другим причинам: исторические построения, авторитарные рецепты и деспотические замашки Солженицына. Ему посмели ответить! Вот тут-то и появились злобные «плюралисты»...

В солженицынской наступательной стратегии-технике есть такой выразительный прием: придумать кликуху позабористее, хлесткое прозвище, а потом уже «народ» разнесет. Так было придумано словцо «образованцы» (по типу «оборванцы», «заср...»), и все страшно обрадовались. Через десять лет – новое клеймо: «плюралисты». Эти «плюралисты» тем понятнее и приятнее звучат, что пересекаются с глаголом «плюнуть». То ли они «плюют», то ли на них «плевать» – все равно метко сказано (по-советски, по-ленински – «наплеvizм», «наплеvizисты»). И вот уже русский народ, в лице Н. Струве, пользуется этим ругательством как научной терминологией.

Но откуда, спрашивается, взялись эти самые «плюралисты», и почему их раньше не было слышно? «Вестник» объясняет их появление завистью к великому русскому писателю и ненавистью к России. Детское объяснение. Нетрудно заметить, что по мере развития Солженицына или (если он всегда так думал и лишь таил до времени свои думы) по мере развертывания его идей – появляются лица и мнения, которые по каким-то вопросам с ним ре-

шительно расходятся. Расходятся в этом *новом* спектре его воззрений и образов. С другой же стороны, параллельно, за Солженицыным начинают идти люди и группы, у которых сами понятия «демократия», «либерализм», «диссиденты», «права человека» возбуждают острое чувство неприязни, и они в открытую, чем дальше, тем громче, об этом заявляют, размахивая именем и портретами Солженицына. Вероятно, и «Красное колесо», по мере своего вращения, будет кого-то отталкивать, а кого-то притягивать в свою орбиту. У Солженицына появится (и уже появился) новый сорт почитателей. На смену «диссидентам» идет «черная сотня»...

Этот последний образ я употребляю, разумеется, условно, как символ, как знак возможной деградации. На самом же деле у солженицынцев не одно лицо. В движении, которое величает себя «национально-религиозным возрождением России», принимают участие люди разной политической и умственной окраски – от умеренных либералов до фашиствующего заграничного «Вече». И чаши весов качаются. Но пока что улавливается в этом «возрождении» определенный перевес в пользу Союза Русского Народа, и сам «Вестник РХД» постепенно, на глазах, «чернеет».

Об этом свидетельствует, в частности, статья в № 142 из Москвы – Д. Мирова. Фамилия автора (или его псевдоним?) звучит красиво – почти как «Добролюбов»: примирение, мол, несую вам, братья! Меня этот миротворец аттестует «литературным погромщиком». А по контрасту с моей зверской литературно-погромной рожей тут же Миров реабилитирует тех, кого было когда-то принято по ошибке или по злему умыслу называть «погромщиками». Реабилитирует Союз Русского Народа, *«лишь некоторые рядовые члены коего запятали себя участием в одном-двух погромах»*. Бедненькие! Разок-другой всего-то и погромили сволочей-евреев, а на третий погром не пошли (и то ведь не сами же вожди-идеологи убивали и грабили, а лишь некоторые несознательные рядовые члены), – и – здрасьте! – репутация испорчена. Где справедливость в мире? В результате: *«Политическая партия недавнего прошлого, объединявшая сотни наших дедов и прадедов из всех сословий общества и именовавшаяся Союз Русского Народа, ныне предана несправедливым проклятиям, оболгана, оклеветана...»*.

Сочувствую и не берусь судить о степени «погромности» славной Организации. Как говорит Солженицын, *«дело хозяйское»* – кому какое родство больше нравится. Меня занимает сейчас другой вопрос: переворачивание понятий и слов по советской схеме. Стоит, допустим, заменить «погромщиков» (настоящих погромщиков) «литературными погромщиками» (мнимыми) – и дело в

шляпе. Эпитет «литературные» не ослабляет, а усиливает степень виновности, так что подлинных погромщиков уже и не видно за этой «литературой». Точно так же устаревшему, обесцененному словцу «диверсанты» (раньше ведь все враги народа были «диверсантами» и «шпионами») Советская власть сообщила новую жизнь с помощью одного лишь эпитета – «идеологические». «Идеологические диверсанты» – это просто инакомыслящие, однако в такой упаковке они кажутся ужаснее обычных «диверсантов», и весь состав преступления здесь уже налицо. Аналогичным жестом советская пресса лихо присвоила Солженицыну звание «литературного власовца» (чем тебе не – «литературный погромщик»?). Подделка документов по советскому рецепту привилась и уже вошла в антисоветский стиль и быт. И вот уже христианнейший из христиан, добрейший, милейший Д. Милов совершает такую же (как с «литературным власовцем») словесную операцию: «...Мы имеем изрядное количество литературных погромщиков – некоего Максудова при М. Бернштаме, некоего А. Синявского при А. Солженицыне и т. д., и т. п.». Как это красочно и как это еще корректно сказано: «некий», «некоего» (варианты того же советизма – «небезызвестный», «печально известный», «пресловутый»...)! Я бы, например, не решился Д. Мирова, которого впервые слышу, обозвать: «некий Милов». Почему? Да потому хотя бы, что слишком часто встречал в советских газетах подобное обхождение: некий Зоценко, небезызвестный Пастернак...

К сожалению, Солженицын тут подает не самый лучший пример «национальному возрождению», забирая все новые области культуры – стилистику, эстетику, историю искусства – под свою прокурорскую руку. Это бросается в глаза в его новых «Очерках литературной жизни», которые будут продолжены. То-то начнутся идеологические чистки!..

Ну что ж? Успокаиваю себя. Ведь «идеологическим диверсантом» я уже был? Был. «Ненавистником» советской власти, русского народа, мировой культуры и всего прогрессивного человечества – называли? Называли. И «неким», и «пресловутым». И даже «литературным погромщиком» давно уже числюсь. Печально притом известным. Впервые, помнится, погромщиком назвал меня большой русский гуманист Вс. Кочетов (к тому моменту я уже сидел) – за старые мои отзывы в «Новом мире» о Софронове, Долматовском, Шевцове...

Странно, однако ж. Обычно погромщики прислуживают, как умеют, сильным мира сего. Угождают власти. А тут – не захотел угождать, прислуживаться, и – погромщик? Тебя же громит начальство, и тебя же называют погромщиком? А – не спорь! А – не

высовывайся! Пытаюсь вспомнить: кого я в жизни громил? Мысленно перебираю статьи по пальцам. Их не так уж много. А подавляющая часть – вроде бы положительная, даже патриотическая. «Отечество. Блатная песня» например. «Люди и звери», «Река и песня»... И вдруг с ужасом. И – улыбаюсь: «Прогулки с Пушкиным»?!

Кто же вам дал эту власть – присвоить Пушкина, узурпировать Россию? Религию, нравственность, искусство? Исключительно себе и своим единомышленникам. Да слышали мы эти байки: антипатриотизм! антипатриотизм! Дескать, они одни выражают волю народа. А кто не с ними, те – изменники Родины. Какую все-таки дьявольскую веру в собственную святость надо носить в душе, чтобы других людей, не согласных с тобою, лишать обычного права – любить свою родину...

1987 г.

¹ Мне ставится в вину, помимо собственных прегрешений, публикация в «Синтаксисе» статьи Н.А. Кленова (псевдоним из России). По изящному выражению Солженицына, Синявский «приючает» Кленова. Зачем «приючает»? Ну, конечно, чтобы продолжить поход на Пушкина и другие непререкаемые авторитеты России (!).

Должен пояснить, что взгляды незнакомого мне Н.А. Кленова я разделяю далеко не полностью. Это не мешает нам публиковать статьи Кленова, которым в силу их остроты вообще нет места на эмигрантском «рынке». Говорить, помимо прочего, на острые, спорные и «запрещенные» темы, а не славословить хором прописные истины – такова позиция журнала «Синтаксис», и для этого он был основан.

Сам подход Кленова к Пушкину противоположен моим «Прогулкам». Я стремился лишить Пушкина почти всех человеческих примет и представить его исключительно как «чистый дух» самого искусства. Кленов же поэта выносит за скобки и оставляет «одного человека», что, на мой взгляд, противоречит самой природе Пушкина, у которого все – поэзия. Но объективности ради необходимо отметить, что не Пушкина «ниспровергает» Кленов и вообще не Пушкин основная тема его четырех статей, представляющих единую «связку» и опубликованных в «Синтаксисе», а советское общество и советский конформизм. Солженицын просто-напросто игнорирует этот факт – ради стройности собственной «пушкинской» версии.

Памяти
павших:
Аркадий
Белинков

Однажды у меня очень болели зубы. Дело шло к старости. И один молодой человек, очень милый и добрый, из полублатных, переживавший мои боли как собственные, у которого, однако же, то ли по молодости лет, то ли по каким-то иным, мистическим причинам зубы были в ажуре, в прекрасном состоянии, мне проникновенно сказал:

– Извините, Андрей Донатович, но вы, наверное, ужасный грешник. Потому что у вас все время болят зубы, тогда как у меня, например, еще никогда не болели...

Я не спорил. Наверное, так и надо, и был он праведником, вполне вероятно. Потому что через полгода или год, при очередном приступе зубной боли, когда, сами знаете, хочется собственную голову отрезать, мой молодой послушник, Мишка Конухов, опять мне сказал с укором:

– Нет-нет, вы – грешный человек, Андрей Донатович. Вот у меня, например, зубы никогда не болят...

Тот эпизод я вспомнил, прочитав недавно в одном первоклассном, уважаемом журнале следующую цитату:

«Года два назад группа новых эмигрантов выпустила сборник “Новый колокол” с целью разбудить сознание. Но колокол *не прозвучал, не потому*, что главный его *вдохновитель, Аркадий Белинков, умер*¹ до выхода сборника, *не потому*, что в него затесались статьи средней руки. *Неуспех его был определен отсутствием положительной позиции*². А. Белинков и сотрудни-

ки сборника разуверились вконец в революционном идеале, поставили под сомнение национальное начало, к религиозным ценностям остались равнодушны. Что же они могли предложить читателям: голого человека, не верящего ни в прогресс, ни в нацию, ни в религию, а только, но на каком основании, в самого себя? Но философский солипсизм безвыходен, и сборник не вызвал никакого отклика».

О-о-о! Как болит голова, как ноют зубы – от солипсизма и от безвыходности! «А все за грехи, за измену зыбке, запечным богам Медосту и Власу», – писал Николай Клюев на смерть Сергея Есенина. И, может быть, был прав. И, вероятно, зубы у меня тогда так страшно болели тоже недаром, а за грехи, накопленные, не отрицаю, за долгие годы жизни. И допустимо, что Белинков «не прозвучал» – совсем не потому, что его запытали чекисты, а просто не был достоин, не имел в душе положительного, национального начала, и за это сердце его и дело не имеют последствий?..

Нет, вот этого я уже не могу допустить! За зубы – согласен. И даже – за Сергея Есенина. Но – не подобает, мне кажется, православному, религиозному журналу, будь это самый прекрасный и самый верный журнал, величаться над телом Аркадия Белинкова за то, что тот не имел положительной позиции в жизни. Слишком много он сделал доброго и хорошего, слишком дорого за все заплатил...

Мы – не знаем. Мы ничего не знаем. Ни зачем болят зубы, ни почему один автор вдруг талантливее другого. И разве уж так непременно положительные начала гарантируют журналам и авторам заслуженный успех? Да и как знать, кто из нас грешнее, недостойнее, и не должен ли христианин, доколе он помнит Бога, а не почитает себя первым человеком на земле, вспоминать время от времени, что он тоже грешен?

О чем спорить? Кто святее?! Нашли козла отпущения. Нашли грешника – Аркадия Белинкова. И сдохни, и сдохни, выходит, раз ты не достиг нашей святости. Сейчас уже издыхает не Белинков, а его книги, не доросшие до национального, до положительного начала...

Лично я совсем не разделяю взгляды или идеи Аркадия Белинкова. Но мне покоя не дает тот летний день, когда мы шли с ним по писательскому поселку Переделкино – это было давно, приблизительно в 62-м или 63-м году. Чтобы вам объяснить, поселок Переделкино состоит из улиц имени К. Тренева, П. Павленко (на последней, например, жил Пастернак – на улице П. Павленко) и других видных писателей. Сказать в точном, в собственном смысле: шли по этим выдающимся улицам – было бы

неправильно. Мы – нет, даже слово *ползли* не подходит. Хотя ему тогда, если сосчитать, было года сорок два, сорок один – приблизительно. Но так даже слепые не ходят, даже столетние старики. Он *шел*, едва переставляя ноги и как бы стоя все время на одном месте. И говорил очень тихо, мягко и внятно о всякой всячине – об окружающих этот высокий писательский загончик заборах, за которыми по проволоке, на кольце, бегали взад и вперед вразумительные овчарки, охранявшие наших художников от налета какого-нибудь вора, алкоголика или вернувшегося оттуда, с Воркуты, с Колымы, давным-давно забытого и погребенного оппонента.

Аркадий был из тех, из оппонентов, из вернувшихся, из вылезших из могилы теней. Аркадий был из тех, и *шел* он прямым обвинением здесь сидевших и отсиживавшихся за забором писателей. Он сказал тогда – по поводу собственной походки:

– Все бы ничего, но, вы понимаете, меня ударили позвоночником о несгораемый шкаф...

О чем бишь я? Ах да – об овчарке. Она бегала по проволоке, на кольце, под писательским забором, невидимая нам, но хорошо слышимая. И он сказал слабым и очень спокойным голосом:

– О, эту собачку – попадись она нам тогда – мы бы быстренько съели!..

Тогда я, еще ничего не понимавший, но сочувствовавший заранее и жаждавший правды попутчик, спросил с печалью и с прижизненной наивностью:

– А вы бы ее зажарили, собаку? И как это делается на самом деле, объясните, пожалуйста.

И он мне все объяснил – что ту начальственную овчарку совершенно необязательно жарить, но можно просто так – с потрохами, с кожей, сырьем – как они жрали тушканчиков, перебежавших дорогу, когда их вели под конвоем, скованных по пятерке, по какой-то казахстанской степи, и всякий шаг в сторону, остановка или наклон считались знаком побега, и стреляли без предупреждения. Тушканчик тогда пытался проскочить перед колонной, у них привычка такая, и какой-то арестант впереди подбил его тяжелой ногой, но нагнуться за ним не посмел (стреляли без предупреждения), и когда дошла очередь до Аркадия, бредшего в дальней шеренге, он все-таки не то чтоб нагнулся, он еле заметно, мгновенно, с вытянутым туловищем, присел и вздернул тушканчика, и тут же его шкурка была разодрана вдоль по пятерке и съедена с костями, ни клочка не осталось, извините меня за грубый натурализм.

Но мне же любопытно было, как это делается. И я, попросив прощения за вынужденную бестактность, плохо понимая тогда,

что подобный вопрос только пойдет на пользу, в удовольствие вышедшему оттуда, спросил:

– Может быть, вам, Аркадий, неприятно вспоминать – не вспоминайте. Но, может быть, вы расскажете – как вас пытали?

И он мне все рассказал, очень охотно, легко и весело, с подробностями, как это бывает и к чему по долгу службы прибегал следователь на допросах Белинкова. И все это, оказалось, очень просто, господа. Никаких особенных, сверхъестественных когтей у КГБ для пыток не было и нет. Был – примус. И это было почти по-домашнему, рассказывал Белинков. И следователю было трудно и скучно всю ночь без конца накачивать старенький примус, который плохо горел и никак не зажигался. Примус ставился под баком, в каких кипятят белье, куда на тонких цепочках прищелкивались намертво ноги подследственного, и в поте лица следователь, как нанятый, вынужден был накачивать этот примус до 80-ти градусов в бачке, чтобы термометр не перешел на кипяток, потому что тогда возникала опасность, что ноги арестованного, чего доброго, сварятся и начнется заражение крови, а допрос еще не снят, допрос еще не снят, и долго, долго еще до конца ночи...

Следователь иногда – тайком от жены – приносил для примуса – ну как их? *ершики, ершики* называются, с кухни, должно быть, по-домашнему, патриархальному, для прочистки примуса – ершики. Все эти усилия производились ради признанного антисоветским романа, который написал Белинков.

Когда он бежал на Запад в 68-м году, его, говорят, упрекали в нелояльности к марксизму, а также, с другой стороны, в недостаточной вере в Россию. Я не знаю. Может быть, он что-то такое и сказал. Дескать, примус, овчарки. ПЕН-клуб. Тушканчик. «Страна рабов, страна господ...».

Я только могу подтвердить, если это еще нуждается в подтверждении, что Аркадий Белинков любил Россию и написал ради нее несколько прекрасных вещей, с которыми мы – при наших разнообразных идеях – можем сходиться или расходиться, но которые, при всех расхождениях, имеют право хотя бы на элементарное существование. И они же, эти вещи, как произведения искусства имеют право на сгущение речи и мысли до степени гротеска, гиперболы, которые нельзя же во всех обстоятельствах понимать буквально. Когда приходится слышать или читать у почтенного автора о «*руссофобской концепции А.В. Белинкова*», о том, что ему была свойственна «*какая-то органическая неприязнь (если не сказать ненависть) ко всей России как таковой*», и в этой ненависти он будто бы смыкался с теорией,

«недалеко ушедшей от розенбергской», я думаю, здесь в лучшем случае мы имеем дело с явлением очередной аберрации, принимающей страстность свидетельства и поэтические преувеличения, на которые был щедр Белинков, за «вредную концепцию». Его «ненависть к России» была другой стороной его любви, если читать внимательно, без предубеждений, любви к России, боль за которую говорит нам больше прекраснотушных иллюзий. И я ручаюсь, книги, которые он написал, рискуя головой, до сих пор полностью не опубликованные то ли за резкий слог, то ли за дерзкий нрав, – хочет видеть, ждет и требует нынешняя мыслящая Россия, недоумевающая, зачем же так долго нет книг Белинкова, ради которых, собственно, все и было сделано...

Можно не разделять взгляды. Но нужно чтить память. А *качество* написанных Аркадием Белинковым вещей это – качество, и оно дорого стоит, и не так уж важно, что не имел он, допустим, в душе положительного героя. Мы еще не знаем, как нам отольются эти положительные... А Белинков с его «отрицанием» не обманет, не отольется. Белинков – надежен. Белинков умер, сделал, заработал. Он был первым среди нас – из новой эмиграции. И наш первый, русский, писательский, христианский, если угодно, долг собрать и издать его книги. И потом – кем бы мы с вами ни были по своим убеждениям – славянофилами, западниками, демократами, мусульманами, христианами, – предав Белинкова, учтите, мы предаем себя...

«Дорогой Андрей!

Я попытаюсь быть сдержанной. Аркадий был жестким и добрым человеком. Он представлялся мне человеком без кожи. Так остро он реагировал на несправедливость, на нажим сверху, так рвался всегда, даже в мелочи, помочь, о чем бы его ни попросили. Он был очень доверчив и откровенен с людьми и делился всеми оттенками мысли, ничего не сберегая для себя, не боясь, что украдут мысль. Между прочим, крали. Он очень обижался и страдал, когда люди, с которыми он бы откровенен, оказывались недостойными. Но он простил даже тем, кто в свое время был допрошен и не предупредил о возможном аресте в 1944 году...

И вот здесь Аркадий Белинков – человек, не знающий ничего святого, ненавидящий русский народ, русофоб, жид.

Но иногда я думаю, как хорошо, что есть такой тип слепоты, ведь только благодаря такой слепоте «Юрий Тынянов» мог быть напечатан в СССР...

Но вот что произошло с автором “Тынянова” после его эмиграции: Америка и вообще Запад были другими, к СССР весьма доброжелательными. Новые веяния сильно запоздали, и 1967-й год они благодушно и самонадеянно принимали за 1956-й (самое его начало). Многочисленные, ко времени нашей эмиграции, аресты они принимали не за усиление нажима и ресталинизации, а за распространение оппозиционной борьбы. В то время Аркадий поставил на семинаре перед студентами вопрос: “Почему западная интеллигенция отрицательно относится к фашизму и лояльно к сталинизму?” Ответ: “Аркадий Викторович! Неужели вам нравится фашизм?..”.

В Израиле мой друг Эдуард Штейн с большим трудом устроил вечер Белинкова. Он доказывал, что этот еврей достоин внимания... У министра, с которым шел этот разговор, на столе лежал “Новый колокол”. Он сказал: “Мы читали статью Белинкова, он очень резко тут высказывается, но сердце-то его болит не за еврейский, а за русский народ”...

Теперь о “Новом колоколе”. Аркадий задумал делать этот журнал, потому что ему негде было печататься. Кроме Аркадия, были и другие, кому было негде. Он задумал этот журнал как беспартийный. Многим не нравится уровень журнала, но тогда Солженицыных в эмиграции не было. Были не писатели, а люди – и им надо было дать высказаться... Через три месяца после этого решения Аркадий умер. Три месяца были борьбой с ужасными болями, которые образовались в груди через год после операции на сердце. Косая жила в нашем доме. От этого времени остались записи к книге о Солженицыне, записочки, относящиеся к статье, к “Новому колоколу”...

От ужаса, что после смерти все останавливается, я, как в шоке идущий человек без ног, бросилась делать “Новый колокол”, поскольку писать за Белинкова я же не могла... И статья “Страна рабов, страна господ”, которая не могла быть напечатана ни в СССР, ни в Чехословакии (за неделю до намеченной публикации туда пришли советские), ни у Гуля, была напечатана вдовой в альманахе в память ее мужа...

Андрей, поймите, я с вами совершенно откровенна, может быть, я ошибаюсь. Но мне легко ошибиться, и говорит во мне не обида, а боль, боль утраты, боль непонятости и боль срывания на мне зла и мелких уколов. То, что не могли сделать перед лицом живого Белинкова, так легко и приятно всадить его вдове...

*Наташа Белинкова.
12 сентября 1974 г.»*

ЭПИТАФИЯ (вместо эпитафии)

...И ОТВРАЩЕНИЕ ОТ ЖИЗНИ,
И К НЕЙ БЕЗУМНАЯ ЛЮБОВЬ,
И СТРАСТЬ, И НЕНАВИСТЬ К ОТЧИЗНЕ...

Александр Блок. «Возмездие»

1975 г.

¹ Курсив всюду мой. – А. Т.

² Вот, вот – зубы болят: значит, грешен.

Пространство прозы

Однажды, прошлым летом, читая в «Новом мире» рассказ какого-то писателя, я вдруг обнаружил, что социалистический реализм кончился и кончается. С этим фактом советскую литературу можно только поздравить. Уж очень много вреда искусству принес соцреализм. Общий образ соцреализма я представляю себе как тяжелый кованный сундук, который занял собою всю комнату, отведенную литературе в качестве жилья. Так что оставалось либо залезть в сундук и жить под его неусыпной крышкой, либо то и дело наталкиваться на этот сундук, ушибаться, падать, иной раз протискиваться с трудом, боком, или проползать под ним. Теперь этот сундук все еще стоит, но то ли стены комнаты раздвинулись, то ли сундук перенесли в более просторное и проветренное помещение. Да и сложенные туда облачения как-то обветшали, истлели. Говоря иными словами, каноны и постулаты социалистического реализма настолько устарели или опротивели, что никто из серьезных писателей ими уже не пользуется. Рассыпался в прах идол «кавалера золотой звезды». Надоело развиваться целеустремленно в предустановленную всем сторону. Все ищут обходные пути, а кто и в лес убежал и резвится на лужайке, благо из большого зала, где стоит мертвый сундук, это сделать легче. Вот этой литературой я сейчас и займусь.

Я не буду касаться знаменитой обличительной прозы, которая, конечно, делает доброе и полезное дело, за что мы все ей признательны.

Но честно скажу: реализм в традиционном духе и воспитательные задачи советской и антисоветской словесности меня мало интересуют. Меня занимает проза сегодняшнего дня в менее известных проявлениях и притом в художественном аспекте. Попытаюсь наметить некоторые общие черты, свойственные этой новейшей прозе.

Первая черта – это усложнившиеся понятия о характере человека, о добре и зле. В рассказе Вячеслава Пьецуха «Билет» с первой же фразы персонаж аттестован так: «Бич Паша Божий...» И такое наименование нас ошеломляет. «Бичом Божиим» называли бедствие, наказание, постигшее страну или селение, что тут как будто бы подтверждается явлением бичей-тунеядцев, не желающих работать, этих отбросов общества, преданных проклятию и позору. Однако наш герой, чье прозвище построено на игре слов (бич и Божий), куда выше, благороднее, тоньше, интереснее, нежели честный работяга, выкапывающий из могилы родного отца в надежде найти в кармане покойника потерянный лотерейный билет. Согласно философии Паши Божьего, неудачники, бичи, бродяги, отщепенцы сохраняют нацию от омертвения, от вырождения. Он говорит: «Кто такой был Иисус Христос, если не самый заправский бич?!»

Как видите, поиски героя, положительного героя, разительно сместились с магистрального пути на обочину истории. Но литература тем и живет, что сходит то и дело с протоптанного большака на обочину.

Другая заметная тенденция в развитии современной прозы – это стремление приоткрыть таинственную фантастичность самой жизни. Ведь беда социалистического реализма сталинской поры, в частности, состояла в том, что Сталин прикрепил писателей к действительности, как некогда крепостных крестьян прикрепляли к помещичьей земле. Одной из форм раскрепощения становится своего рода фантастический реализм как способ более углубленного постижения реальности. Примером такого рода может служить замечательная повесть Михаила Кураева «Капитан Дикштейн» – с подзаголовком «Фантастическое повествование». Строго говоря, ничего фантастического в этой повести не происходит. Но ситуация необычная. Матрос, участник Кронштадтского мятежа, спасая жизнь, называется именем другого, расстрелянного, Дикштейна, которого он почти не знал. И вот теперь он ведет призрачный образ жизни, приспособив себя к чужой, неизвестной личности. Он становится другим – преувеличенно честен, правдив, аккуратен, хотя все это придумано им под влиянием нового красивого имени – Дикштейн. В сущности, сама ка-

тегория «характер» не применима к этому составленному из двух людей человеку и вместе с тем как будто не существующему, потерявшему представление о собственной персоне. Это не человек, а мираж. Картины революционной истории сплетаются с мелочами низменной повседневности нашего времени, бессильными заполнить вакуум, образовавшийся на месте души. И даже умирает он как-то странно, словно подражая смерти далекого «однофамильца», хотя в одном случае человека пристрелили, а наш герой через сорок с лишним лет умер мирно, от разрыва сердца, не дойдя до дома с парой бутылок пива. Про обоих сказано: «Пал он уже мертвый». Получается, герой умер дважды.

Сходным образом раздваивается окружающая среда. Гатчину, в которой он теперь проживает, несколько раз переименовывают – то в городок Троцк, то в Красногвардейск. То же самое происходит с поселком, откуда он родом: Сергиев Посад превращается в Загорск, по имени революционера Загорского, чье настоящее имя было, оказывается, не Загорский, а Лубоцкий. Это перемигиванье и перекраивание имен под стать ирреальному, мнимому образу жизни нашего героя.

Фантастически двойится быт и архитектурно-исторический образ Гатчины – этого, по выражению автора, ближайшего к столице захолустья: «Слева размеренным царственным шагом ступали куранты истории, а справа сыпался и сыпался мелкий песок судеб в бесшумных часах вечности...». Да и весь этот город нелепо раздвоен – и в далеком прошлом, и в отдельных постройках, и в общем архитектурном ансамбле. Помимо аналогий с раздвоенной биографией героя, архитектурный рисунок создает образ нескольких временных срезов, совмещенных в единое пространственное целое. В этом Кураев следует гоголевской традиции. Свои словесные построения Гоголь уподоблял ландшафту или архитектуре. Из Гоголя взят и эпиграф повести, ориентирующий на образ пространства и на затейливость, фантастичность человеческой судьбы: «Зато какая глушь и какой закоулок!».

Тут мы подходим к еще одной стороне и проблеме, которые кажутся мне особенно интересными применительно к нынешней прозе. Ряд авторов добивается того, что можно назвать «пространством прозы». Сама словесная масса обладает, оказалось, пространственными параметрами, которые свойственны архитектуре и изобразительному искусству. В повести Вл. Маканина «Отставший» это пространство прозы создается за счет сдвига и пересечения времен. Юродивый мальчик Леша, не подозревая о том, чует золото и периодически отстает от старательской артели. Этой старой легенде вторит современный герой, отставший от любимой де-

вухи. И оба они отстали от лагерного мира, к которому запоздало спешат приобщиться. Отстал ссыльный старик, который умирает, не дождавшись реабилитации. Отстала жена, приехавшая к нему на могилу. Отец героя каждую ночь видит один и тот же мучительный сон, что он отстал от грузовика. И когда автор приходит к Твардовскому в «Новый мир», он опять отстал: Твардовского там уже нет – сняли с редакторской должности. Выходит, все люди от кого-то или от чего-то отстали. И эти отставания накладываются одно на другое, образуя катящееся и расходящееся, как круги по воде, пространство. Это впечатление усугубляется благодаря тому, что ситуации «отставания» по нескольку раз пересказываются, всякий раз заново, с прибавлением новых деталей и версий. Это притча о жизни и об искусстве, которая подчас, отставая, натывается на золото, и жизнь петляет по его следам. В наш век ускорений отрадно про такое «отставание» читать. Столь же отраднa смена акцентов: раньше герои советской литературы были «передовыми борцами», а теперь выясняется, что они «отставшие».

Иной способ раздвигать прозаическое пространство с помощью языка предлагает Татьяна Толстая в своих небольших рассказах. У нее богатая, сверкающая и подчас, я бы сказал, развесистая, как дерево, фраза охватывает массу вещей. Порою в одной короткой фразе смыкаются слова и вещи, вырванные из разных пластов бытия: «В день, когда ее похоронили, по Неве прошел лед». Постное масло сравнивается с песком аравийских пустынь. Сближаются охота за мужем (то есть желание выйти замуж) и первобытная охота на мамонта. Словесный мир Т. Толстой прозрачен, и кажется – вот-вот улетит или растает в воздухе. И вместе с тем остро предметен, наполнен колкими образами, вроде: доктор «достал и положил на низкий столик, на стеклянный медицинский квадратик длинную, тонкую, тоньше комариного писка иглу». Мир этот странен, загадочен и по-детски экзотичен: «Говорят, на озере видели совершенно голого человека... И что вы видели? – Все». Сквозь словесную ткань, сквозь расставленные пальцы фраз пробивается сказка.

Татьяну Толстую иногда упрекают в преизбыточности стиля. На мой взгляд, подобные упреки – это аберрация сознания, которое слишком привыкло видеть литературу, расположенную на плоскости. А у Толстой «преизбыточный» стиль – это мир, который круглится и ширится, это громада проносающейся сквозь человека жизни. Пускай человек маленький и даже жалкий, ничтожный: мир, который он вмещает в себя – порою невольно, – огромен.

Читая и перечитывая Т. Толстую, догадываешься, что у сюжета и языка произведения могут быть разные задачи. Дело сюжета или фабулы – это держать в напряжении, зажав в руках (в зубах) ум и

внимание читателя. А дело языка не только связно и занимательно изложить этот сюжет, но также это внимание расслабить и рассредоточить на иных, побочных и даже порою совершенно посторонних вещах, что и рождает в итоге, в соединении сюжета и языка, поэтический образ нового миропорядка, установленного автором.

Мир Татьяны Толстой прекрасен не потому, что он, как нас учили, отражает прекрасную действительность. Искусство отображает в первую очередь себя. Искусство начинается с загадки. А загадка – всегда остранение. Возьмем простейшую русскую загадку. Что такое: два кольца, два конца, посередине – гвоздик? Подразумевается: ножницы. Однако ножницы не названы, а нарисованы словами и звуками в качестве загадки, в которую мы всматриваемся, которую мы видим (пускай ничего еще не понимая). Ножницы в этом случае изображены остраненно. Искусство видит, что все, абсолютно все вокруг, странно, интересно, уникально, художественно. В этом и состоит прославленная зоркость искусства, а также его доброта, нравственное начало. Искусство видит себя в зеркале действительности и приходит в изумление. Это не самовлюбленность эстета. Это благодарность Богу или природе за то, что, при всех неприятностях, они сотворили и наполнили мир искусством. Или, как говорит Т. Толстая о герое, который проспал всю жизнь и вдруг прозрел: «Он благодарно улыбнулся жизни – бегущей мимо, равнодушной, неблагодарной, обманной, насмешливой, бессмысленной, чужой – прекрасной, прекрасной...».

В результате у упомянутых авторов (не только у них, конечно, но я выбрал их для примера, в качестве ручейков разбегающейся в разные стороны новой прозы) наблюдается повышенное чувство художественной формы. Спрашивается: куда же пойдет, куда направится дальнейшее развитие современной советской словесности? По счастью, предугадать этот процесс невозможно. Искусство развивается путем неожиданностей, потому что оно само – неожиданность. Но я скажу, чего мне хочется, о чем я мечтаю. Я надеюсь, что должно же все-таки измениться и читательское, и писательское сознание советской современности оттого, что с нею рядом совершенно законно публикуют неизданных ранее или изданных в урезанном виде Пастернака и Булгакова, Набокова и Ахматову, Мих. Кузмина и Хлебникова. Ведь эти публикации не просто восстановление упущенного прошлого и не только исполнение долга по отношению к забытым и гонимым писателям. В конце-то концов каждый заинтересованный читатель и писатель мог, приложив старания и немного рискуя, познаться с этими текстами и в 50-е, и в 60-е годы. Но теперь эти тексты перестали быть криминалом, и публикация этих книг,

как бы чисто психологически, перебрасывает легкий висячий мостик из сегодняшнего и завтрашнего дня в «серебряный век» русской культуры. Из конца века мы перебрасываем мостик к его началу, ко временам расцвета. Разрыв – неимоверен. Но может же это как-то видоизменить сам состав крови, текущей в теле культуры. И в первую очередь возродить повышенное ощущение формы, свойственное началу столетия.

В 1925 г. Вл. Ходасевич, уже находясь в эмиграции, в свою за-слугу ставил:

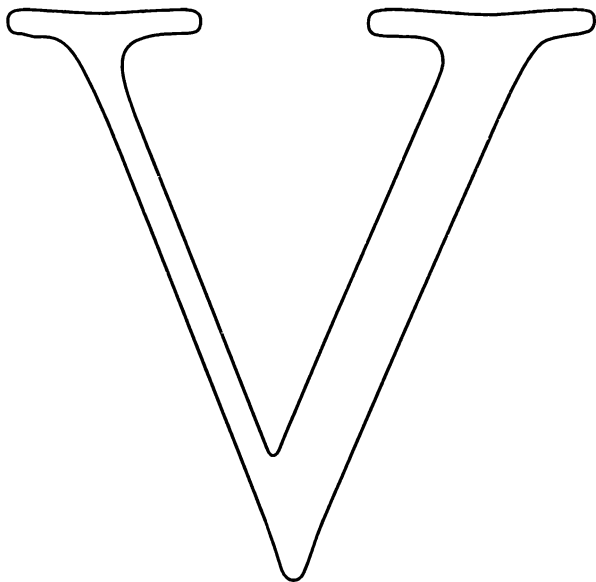
И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

Ходасевич обольщался. «Классическую розу» привили поми-мо него. Да и не такой уж «дичок» разросся в советской словесно-сти в 20-е годы. Но, пользуясь аналогией, я спрашиваю самого се-бя: что же еще такое же хорошее остается привить? И отвечаю: к классической советской розе – именно ради усиленного чувства формы, появившегося у нее, надо бы привить «дичок» модерниз-ма и постмодернизма.

Случается так иногда, что в развитии прозы участие принимает поэзия или живопись. В русской культуре начала XX столетия лидировали поэзия и живопись, а проза развивалась медленнее, позднее, и ее прихватил мороз. Нам досталось по крупичам соби-рать эту прозу, не давшую продолжения в 30-е годы и словно оле-деневшую, забитую соцреализмом. Сейчас эти росточки оттаива-ют и позволяют судить о размахе искусства, с которого началось столетие. Даст Бог, они пустят побеги на новой почве.

Говорят, что модернизм и авангард уже были и давно прошли. Допустимо возразить: а что, реализм более нов? Да и в XIX в. рус-ский реализм был представлен как минимум двумя направлени-ями. С одной стороны, Тургенев, Толстой, Чехов – воспроизведе-ние действительности главным образом в правдоподобных фор-мах. А параллельно развивалось искусство, которое для краткости я называю утрированной прозой. Это – Гоголь, Досто-евский, Лесков, чьи традиции были подхвачены модернизмом, а позднее такими советскими писателями, как Замятин, Зощенко, Булгаков, Бабель. Эти традиции были насильственно прерваны. И я рад, что они сейчас восстанавливаются.

Пусть сбудется пророчество, зафиксированное клинописью на глиняной табличке в Древнем Вавилоне: «Боги разгневались на Вавилон. Близится конец света. Дети перестали слушаться роди-телей, и каждый хочет написать книгу».



*Вместо
заключения*

Сны на православную Пасху

Однажды мне предложили в Риме сымпровизировать перед телезрителями что-нибудь о Боге, о православной церкви, о нашем особом религиозном опыте. Приближалась Пасха, и режиссер телевидения желал подготовить к Светлому Празднику специальную передачу. Отказываться было неловко. В гостиницу, где я жил, уже привезли аппаратуру, наставили линзы, зажгли софиты, и вопрос был задан в прямой непринужденной форме, которая меня покорила: как вы верите в Бога? Как вы пришли к религии? Что для вас православие? и т. д.

Я не религиозный писатель, не проповедник, не моралист, а кроме того – не привык исповедоваться по телевизору. «Кто верит – тот в сердце хранит», – сказала мне как-то одна староверка. Режиссер же хотел чего-нибудь интересного, занимательного для публики, всеобъемлюще-православного и в то же время интимного, личного. В подобных предметах всего ужаснее профанация, и у меня появилось ощущение, что как-то невольно меня втягивают в нее – в экранизацию религии. А религиозная беседа на Пасху, да и вообще разговор на эти темы, налагает ответственность на человека, которую способен нести далеко не каждый. О Боге нельзя болтать. О Боге подобает молчать. И, наверное, о религии могут и должны говорить люди, которым Сам Господь велел это делать. А мне никто не велел.

И я начал, уходя от ответа, вспоминать о лагере, где мне посчастли-

вилось встретить по-настоящему верующих людей. Там были православные, были так называемые сектанты, со сроком заключения – 10, 15 и даже иногда 25 лет. Среди них были истинные подвижники, почти святые, хотя не мне судить о святости. Естественно, они думали только о Боге, о вере, о Священном Писании. Но говорили об этом сдержанно и скромно. И нередко с юмором – по отношению к себе, к своей участи христианина. Помню одного православного старика (из «тихоновцев», катакомбная церковь), который в общей сложности, с небольшими перерывами, провел в лагерях и тюрьмах 40 лет. Он начал сидеть за веру с 1919 года и радостно сообщал о себе: – Лично меня Господь миловал: ведь я этой советской власти почти и не видел!..

А римскому режиссеру все хотелось узнать: как это бывает в России, когда Господь открывается людям... Я ему рассказал что-то вроде притчи. Возможно, это легенда, русский религиозный фольклор. Но говорят, это факт, и относится он, по-видимому, к началу 30-х годов, когда православных священников, партиями, увозили на север. Представьте: состав поезда и в товарный вагон грузят колонну священников. Много стариков, им трудно взобраться по отвесной лесенке. Но смотрит солдат охраны – в дверях вагона, в проеме, стоит Христос и помогает арестантам вскарабкаться. Каждого старика поддерживает за локоть... При виде Спасителя, которого сами священники и не различали, охранник бросил винтовку наземь, упал на колени, уверовал. Ехали мученики, ехали на верную смерть, и Господь им помогал...

– Но почему Христос явился этому солдату, а не священникам? – допытывался режиссер. Я не нашелся, что ответить. Пожал плечами. Вероятно, Господь Сам знает, кому и когда явиться.

А в качестве притчи тот эпизод говорит мне еще о другом: допустимо ли рассуждать о вере по телевизору, если область эта интимная для каждого из нас, таинственная и священная? Если церковь за нашей спиной все еще кровоточит – Христом в дверях вагонзакла?..

Впрочем, возможно, в моем непонимании вопросов режиссера, в нежелании откровенно беседовать на религиозную тематику – сказалась моя историческая или персональная отсталость. Хоть и причисляю себя к православным христианам, но я ведь человек, прямо скажем, не церковный.

Последнее время в русской среде – в метрополии и в эмиграции – особое развитие получила доктрина Религиозного Ренессанса. Она страдает, на мой взгляд, самохвальством (а что может быть ужаснее христианского самохвальства?) и преувеличением успехов на собственно православной, национальной почве. А в

соединении с авторитарными или теократическими чаяниями (церковь вместо государства), с отрицанием демократии и с действительно богатырским ростом Русского Национализма – несет угрозу, в первую очередь, самой же религиозной идее.

Недавно говорили: Россия «выстрадала» социализм. Теперь выясняется: она «выстрадала» Христа. Не надо обольщаться. Мы уже несколько раз подвергались «религиозному» обольщению. И в результате «Святая Русь» провалилась в такой (тоже «религиозный») атеизм, какой еще миру не снился. Не одни безбожники-коммунисты – по их почину (чего греха таить?) «самый благочестивый народ» громил церкви, ругался над святынями, расстреливал иконы из мелкокалиберных винтовок («Учись стрелять по-ворошиловски!»), принимая эти доски, очевидно, за живых угодников. Еще недавно мы «соборно» поклонялись нетленному трупу Ленина в Мавзолее. Боготворили Сталина. И, проклиная «развратный Запад», лезли на мировой форум с идеей: «Россия – родина слонов»... А нынче снова, оказывается, русский народ – богоносец, вооруженный самой передовой философией, и ждет не дождется Нравственной революции под мысленный малиновый звон сорока сороков...

А реально, в современной России, нет ни ренессанса (даже религиозного), ни революции (даже нравственной). Просто нам понравились с детства и запали в душу слова – «ренессанс» и «революция». И мы – противоестественно, кощунственно – продолжаем соединять «религию» с «ренессансом» (будучи противниками ренессанса) и «революцию» с «нравственностью» (будучи противниками революции). Дался нам, видать, за неимением собственного, итальянский Ренессанс (Леонардо да Винчи! Микельанджело!). Далась нам революция! Слова уж больно красивые и поэтично звучат...

Действительно же происходит в нынешней России (и то хорошо!) не возрождение, а некоторое оживление религиозного чувства и сознания. Выражается это поворотом части интеллигенции – молодой преимущественно и наиболее интеллектуальной – к забытым ценностям, к церкви, к религиозной философии. Воспитанные в атеизме, дети вдруг что-то уразумели во тьме и потянулись читать Библию, которую раньше не читали, посещать храмы, креститься, молиться, обдумывать и обсуждать эти странные планы и замыслы, за что советская власть (оцерковленное государство) осуждает и преследует новых еретиков. Как в Древнем Риме, молодое христианство в Советском Союзе – это еретичество. Оно связано с другими ересями: свобода мысли, права человека, поиски смысла жизни и своей индивидуальности... Это удивительный,

но естественный процесс. Русская интеллигенция всегда жила сверхличными целями, «высшей идеей». Долгое время эту потребность в «высшем» питал «социализм». Теперь он выветрился, слава Богу, и, миллионными убийствами убив себя, сошел на нет как «вдохновляющая идея». Но свято место пусто не бывает. На смену пришли «духовные интересы» и среди них – религия.

Само «диссидентство» и «правозащитное движение» в России приняли образ не политической оппозиции, не борьбы с режимом, но – осмысления действительности и нравственного, духовного ей сопротивления (независимо, у атеистов это появляется или у верующих). Здесь на первом месте – совесть (в соединении с ищущей мыслью). Правильно именуют нынешних политзаключенных в СССР – «узниками совести».

Не побоюсь сказать: юные христиане стали сейчас умственной элитой страны. И это связано с корнями, с прошлым, с возможностями народа. И, видимо, не случайно в новой русской словесности с неожиданной силой зазвучала «религиозная боль».

И все же – не будем преувеличивать. Массы русского населения прозябают в своем «исконном», советском атеизме, а закончив семилетку, развиваются в ту же сторону, пораженные «научным открытием», что Бога – нет. Громадные пространства деревенской и провинциальной России «церковно обслуживают» лишь неграмотные старухи. А народная молодежь, разуверившись в идеях, ищет не Бога, а мотоцикл и телевизор. Поллитру. Квартиру. В этом смысле «Безбожная Европа» куда более традиционна и сохраняет бережнее христианское достояние, нежели «патриархальная Русь»...

В этих условиях наши «ренессанты» утверждают, например, что «только православные могут считаться русскими». Ничего себе отбор: 80 % русского населения сюда не входят. По счастью, расизм трудно привить России. Какой только крови не перемешано в русских. Но при отсутствии расового единства таковое пытаются возместить – православием. И это опасно. Православная Теократия в условиях современной России – все равно что «социалистическая революция» в промышленно отсталой стране (с небольшой прослойкой «сознательного пролетариата»). Утопия, конечно, но – осуществимая в принципе, в виде фашизма, которым уже переполнены ожесточенная страна и государственная советская власть, давным-давно променявшая Интернационал на Великодержавие. Недостает православия в качестве связующего авторитарного звена.

Было: Государство мы превратили в Церковь (без Бога, с Лениным в Мавзолее и всемирным коммунизмом). Остается: Цер-

ковь – последнее упование – превратить в национальное государство со всеми вытекающими естественными государственными обязанностями (промышленность, цензура, полиция, армия и т. д.). Мы к этому подошли – альтернатива: либо миру быть живу, либо России... И это самое ужасное. Антихрист. Маленький, русский, социалистический антихрист, с завидущими глазами, провозглашает Теократию. Православный Ренессанс...

Христианство, при всех непомерных требованиях к человеку, сохраняет понимание, что идеальное общество (по Евангелию) не построишь человеческими силами. Более того, оно было бы греховно и противоречило бы религии, которая «не от мира». В этом смысле монастырь всегда служил границей между Богом и государством. Стереть границу и – крест над тюрьмой вместо красного флага. Говорят, тюрьма от этого смягчится. Что православный коммунизм, национализм, фашизм будут лучше и гуманнее тех, которые уже были без этого эпитета. Допустим, лучше. Но как-то Кресту в этом сочетании?..

В начале века русский религиозный философ В.В. Розанов – противник либерализма, прогресса, революции, демократии, социал-демократии – писал в «Опавших листьях»:

«По-видимому (в историю? в планету?) влит определенный % пошлости, который не подлежит умалению. Ну, – пройдет демократическая пошлость и настанет аристократическая. О, как она ужасна, еще ужаснее!! И пройдет позитивная пошлость, и настанет христианская. О, как она чудовищна!!! Эти хроменькие-то, эти убогонькие-то, с глазами гиен».

Жизнь нельзя связать с Евангелием. Жизнь всегда сопряжена с Евангелием. Живешь себе, поживаешь, и вдруг чувствуешь – сквозь кожу – тоску по тексту Евангелия, как по ткани, по клеткам, составляющим тебя, которых недостает, не хватает как нехватка кислорода.

События священной истории, включая Каина с Авелем, изгнание из рая, потоп, – удивительным образом соответствуют нашей микроскопической, ежечеловеческой жизни. Чуть ли не всякий день мы претерпеваем и это изгнание, и, случается, брак в Кане, и даже чудо прокормления тысячной толпы несколькими хлебами. И введение во Храм, и лобызание Иуды. В этом качестве Евангелие – при всей его неотмирности, безгрешности, при всей безмерности смысла – как-то странно и органично ложится (органичнее прочих книг и сказаний) прямым отражением на общее наше и частное существование. Лишь упаси Боже при этом священнодействовать, обращая себя персонально в сюжет небесного Промысла. Но и мы, живя просто, словно переживаем наново, в

уменьшенном и непривлекательном виде, и Рождество Христово, и Его заушение. Где-то в нашей действительности содержатся, должно быть, в скукоженном образе, евангельские семена.

Не потому ли искусство – даже и Ренессанса, и позже, удаляясь от Средних веков, – продолжало наполняться божественными сюжетами? Пускай искаженными, но и получаемыми отовсюду сообщениями о прохождении того же пути повседневным человеком. Ведь все это было, было с нами. И искушение в пустыне. И моление о чаше. Задатки (и отклонения) непрестанно прорастают сквозь замусоренную землю. Писание становится канвой и коррективом, где все предварено и заложено в чистом виде. Единственная книга. Единственный текст, лежащий в основание жизни. Точно не было ничего и нет, кроме священных текстов.

С преемственностью православной религии и христианской культуры мне довелось познакомиться опять-таки в Мордовии – там, где Святое Писание находится под запретом и переписывается от руки. При каждом очередном обыске эти листочки изымают, а они снова появляются и расходятся по зоне... На закате, на рассвете (или пока не рассвело) за каменной баней, за длинной дощатой уборной стоят на коленях люди – лицом к запретке, к проволоке, к забору, к вольному полю. Пройдет надзиратель – разгонит, пригрозит. Но, смотришь, опять за сортиром кто-то стоит и молится...

Вскоре после того как меня привезли в лагерь, вечером, за час до отбоя, подошел ко мне человек и спросил осторожно, не хочу ли я послушать чтение Апокалипсиса. Он повел меня в кочегарку, где легче было укрыться от глаз доносчиков и начальства. Там, в полутемной, похожей на пещеру норе уже собрались и жаллись по углам, на корточках, какие-то люди, и я подумал, что сейчас достанут книгу либо список из-под бушлата, но я ошибся. В красных отблесках печки встал человек и начал читать Апокалипсис – на память, наизусть, слово в слово. Когда он умолк, кочегар, который был здесь хозяином, пожилой мужик, сказал: – А теперь продолжай ты, Федор! – И встал Федор и читал на память следующие главы. Дальше был пропуск, потому что знавший продолжение ушел работать в ночную смену. – Ну, он отдельно прочтет, в другой раз, – сказал кочегар и вызвал Петра. И тут я понял, что все основные тексты Священного Писания распределены между этими зеками, простыми мужиками, сидевшими в лагере по 10, 15, 20 лет. Они знали наизусть эти тексты и, встречаясь тайком, время от времени повторяли, чтобы не забыть.

Вся эта странная сцена напомнила мне тогда роман американского фантаста Рея Брэдбери – «451° по Фаренгейту». 451° – тем-

пература, при которой горит бумага. А в романе Брэдбери изображается будущее «идеальное» государство, где все нормализовано и поэтому запрещены книги и бумага, запрещено читать и писать. Книжки, когда их находят при обыске, и лица, владевшие книжками, предаются огню. Но в конце романа рассказывается, что где-то за чертою города, в пещерах, по ночам все еще собираются люди, и один говорит: «Я – Шекспир», а другой: «Я – Данте», или что-нибудь в этом роде. И это означает, что один что-то помнит наизусть и читает из Шекспира, другой – из Гёте, третий – из Данте...

Мужики-лагерники в кочегарке с таким же успехом могли бы сказать о себе. Один: «Я – Апокалипсис, глава 22-я». Другой: «А я – Евангелие от Матфея». И так далее, по эстафете, кто сколько помнит. И это была культура в ее преемственности, в ее изначальной сути, продолжающая существовать на самом низком, подземном, первобытном уровне. По цепочке. Из уст в уста. Из рук в руки. От поколения к поколению. Из лагеря в лагерь. Но это и есть культура, может быть, в одном из чистейших своих и высочайших проявлений. И если бы подобных людей и такой эстафеты не было на свете, жизнь человека на земле потеряла бы смысл.

1980 г.

Река и песня

Не знаю, как в других странах, но в России реки связаны с песней. Сказка уходит в лес. Былина (героический эпос) выезжает в чистое поле (на подвиг). А песня тяготеет к воде, к реке. Само определение *река*, на русский слух, предполагает речь, которая текуча, певуча.

Еще день за днем будто дождь
дойдет,
Да и неделя за неделей как река
бежит... –

пел древнерусский сказитель, имея в виду, что вместо реки, *вместе* с рекой бежит речь в пространственно-временной протяженности и слаженности песни. Песня – вода, льющаяся ручьями с волос Вещей Девы, которая эти волосы расчесывает, сидя на скале, и поет. Как у Генриха Гейне – на Рейне – Лорелея. Чешет Лорелея золотым гребнем свои золотые косы, –

И песня волшебная льется,
Неведомой силы полна.

То же и у славян – русалки. Правда, наши восточные и северные русалки не столь романтичны, как европейские. Они действуют не женскими чарами и соблазнами, а вульгарной щекоткой, и, пользуясь удобным моментом, топят человека, защекодав до полусмерти. В прошлом иногда они выходили на берег и лезли на деревья в знак своей доисторической принадлежности к жилищу мертвых. Или, похитив пряжу у нерадивых баб, русалки ее разматывали, раскачиваясь на древесных ветвях над темной водой. Но

уходить далеко от берега боялись: обсохнут и завянут. С тем чтобы не обсохнуть, расчесывали длинные волосы, с которых струилась вода. Волосы – волны. Пряжа – судьба – сопряжение – сказание. Сакральная плетенка орнамента опоясывала горшок и корабль. Посреди лаптей и лукошек плели языком сказку – путеводную паутину Арахны, Ариадны, смотанную в клубок и раскиданную по лабиринту земного и подземного царства. Пряли и пели – в напоминание о Мойрах, о Парках, предвечно плетущих человеческую нить. Водили хороводы в поддержание миропорядка, домостроя, круговорота в природе. Девушки завивали венки и, гадая о женихе, о суженом, пускали на волю волн, по реке, с песнями:

В речку бросали,
Судьбу загадали,
 Люшечки-люли,
 Судьбу загадали,
Быстра речка
Судьбу отгадала,
 Люшечки-люли,
 Судьбу отгадала.
Коим девушкам замуж идти,
Коим девушкам век вековать,
А коим несчастным во сырой земле лежать...

Пением в старину на Руси умиряли бурю на водах. И впрямь, утоляя душу, успокаивая боль и тоску, песня одновременно вводит гармонию в расположение диких стихий (чем тебе не Орфей?).

С тех пор на реке и о реках принято петь. Куда ни повернись, в русских песнях сверкают пунктиром река, море, кораблик, лодка – как обоснование жанра, сюжетное и стилистическое – текущее – подтверждение тождества: песня – река. Движение воды, метрическое бряцание волн настраивает душевные гусли и подмывает – запеть. Даже Маяковский, поэт, враждебный песенной сентиментальной традиции, позавидовал однажды, заслышав, как поют на реке, пошловатому куплету:

Мы на лодочке катались,
 Золотистой золотой.
Не гребли, а целовались...

Не оттуда ли его «любовная лодка», расколовшаяся о «быт» в загадочном предсмертном письме?.. Пастернак, овладев лирикой, ту же фольклорную «лодочку» ввел под ребра, вместо сердца, и

сделал из нее, «сложив весла», конструкцию внутренней и космической жизни.

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины...

Не означает ли все это влечения самого песенного строя – к реке?.. Не отвечают русалки. Смеются. Целуют. Щекочут. Выжимают мокрые волосы, струящиеся потоками песен – и в древнее, и в новое время. На чем, спросим, держатся (помимо мелодии) «Подмосковные вечера», которые крутят теперь по всему свету? На том, единственно, что – *«Речка движется и не движется»*. И в советской обработке *«издалека долго течет река Волга, течет река Волга»* и никуда не утекает. Да и в моральное подкрепление сердечному другу-пограничнику *«выходила на берег Катюша»*. Не куда-нибудь выходила, а – *на берег*: к реке – за песней. Ну а раньше и подавно.

Ох, вниз по ма... вниз по матушке по Волге,
Вниз по быстрой по реке,
Ах, тута плы... тута плыла, выплывала
Легка лодочка косна.

Что ни песня, то речка. Вопреки иной раз логике, здравому смыслу.

Окол Дону, окол Дону,
Окол тихого Дуная
Добрый молодец гуляет.

И дело тут отнюдь не в живописании любимой реки. Просто река – ближайшая аналогия песне, и с нее все начинается. *«Бежит речка по песочку, бережочек моет...»*. А дальше можно петь про что угодно. Хоть про вора, который томится в лагере и к вышеупомянутой речке, казалось бы, не имеет касательства: *«Молодой жульман, молодой жульман начальничка молит...»*. Свою судьбу и долю русские люди тоже нередко сравнивали с песней. В надежде на счастливый исход говорилось: *«Доведется и нам свою песенку спеть»*. А в случае поражения или конца: *«Твоя песенка спета»*. И снова и снова возвращались к реке, руководствуясь пословицей: *«По какой реке плыть, той и песенки петь»*.

Наибольшим успехом в России, да и во всем мире, из русских рек пользуется, разумеется, Волга. И не только потому, что самая большая в Европе. Или очень уж красивая. Само понятие *велико-*

русской народности во многом привязано к Волге, притом со стороны преимущественно анархичности русской природы. В нашем сознании *Волга* рифмуется со свободой, которой нам не достало в гражданской жизни и которую мы компенсируем в безудержном разгуле и в песне. Этой доброй репутацией Волга обязана в первую очередь, надо думать, бурлакам и разбойникам, о которых она поет так проникновенно, что уже и сама себе кажется баснословно могучей, удалой и дерзкой рекой. В литературном повороте (Некрасов, Репин, Горький) волжские бурлаки, тянувшие бечевой баржи, являли живой укор обществу как сладковатая олеография неподъемного труда. (Поддавшись той же инерции, и я в раннем детстве мечтал, когда подрасту, сделаться бурлаком, тянувшим лямку в знак солидарности с мировой революцией и народническими заветами, перешедшими ко мне от отца с матерью, урожденных волжан, без конца поминавших Волгу как собственную молодость. К великому моему огорчению, бурлацкий промысел, оказалось, с развитием пароходства вывелся на Руси, заставив меня, не откладывая, менять в уме профессию бурлака на тоже ответственную и тяжелую – шахтера, работающего под вечным давлением обвала, взрыва гремучих газов и подземных наводнений...). В действительности же с давних времен в народе бурлак пользовался завидной, хотя и подозрительной славой «вольного молодца», в отличие от мужика-землепашца. В бурлаки уходили не только от нужды, с тем чтобы прокормиться, но и ради прежде всего бродячего, разгульного, «бурлацкого» образа жизни, порывая с деревенской оседлостью и семейной кабалой. В русском употреблении «бурлак» – иносказательно – шатун, бродяга, неженатый, бездомный, буйный, своевольный и грубый человек. Солоно им приходилось. Но бредя вдоль по Волге и падая иной раз от усталости лицом в горячий песок, бурлаки в подкрепление богатырской амбиции, в дружное, яростное натяжение каната, а еще пуще на привалах, у костра, – пели. Пускай ничего особенного не содержалось в этом вытье, кроме распорядка дня, что вот, дескать, идут они по Волге, и тянут баржу, и поют сиплыми голосами. Но в том-то все и дело.

Мы по бережку идем,
Песню звонкую поем:
– Ай-да-да айда, ай-да-да айда, –
Песню звонкую поем...

Все дело в песне, в реке, которая сулит свободу, куда они держатся за нее, как за веревку, и тянутся вверх по ней, параллельно, по бережку. И от грозного «айда» содрогаются облака.

Еще более подняли Волгу в глазах народа разбойники, вору, бунтовщики, под началом Стеньки Разина промышлявшие по ее берегам. Гуляли, жгли, насиловали, вешали, освобождали и, пируя на Волге, грозили кулаком Москве.

Мы веслом махнем – корабль возьмем,
Кистенем махнем – караван собьем,
Мы рукой махнем – девицу возьмем.

Как истинно народный герой Разин во славу царя развязал стихию реки, и она восстала. Чтобы она не опускалась до мелких, эгоистических нужд сограждан, Разин – в виде древнего, языческого жертвоприношения реке – вверг в волны драгоценную пленницу, персиянскую княжну. Эту революционную акцию русский народ главным образом и запомнил из его подвигов и воспевает с восторгом до сего дня, как распорядился Стенька Разин прекрасной персиянкой, ради общей пользы: знай наших! Нам грустно думать о бедной царевне, пока не догадаемся, что туда ей и дорога, на дно, к русалкам, в отечественные Лорелеи, в поддержание великой реки. Пущай поет!

В итоге разбойник настолько породнился с волжской водой, что не раз она его из беды выручала, согласно старым преданиям. В Астрахани, говорят, заперли Стеньку в железную клетку, три дня по городу возили, голодом морили, а он попросил у стражи ковшик воды напиться, той водой окатился *«и на Волге очутился»* – астраханского воеводу с башни сбросил, *«его маленьких деток всех за ноги повесил»*.

Или – другой вариант: «Бывало, его засадят в острог. Хорошо. Приводят Стеньку в острог. “Здорово, братцы”, – крикнет он колодникам. “Здравствуй, батюшка наш Степан Тимофеевич!..” А его уже все знали!... “Что здесь засиделись? На волю пора выбираться...” – “Да как выберешься?.. – говорят колодники, – сами собой не выберемся, разве твоими мудростями!” – “А моими мудростями, так, пожалуй, и моими!...” Полежит так, маленько отдохнет, встанет... “Дай, – скажет, – уголь!..” Возьмет этот уголь, напишет тем углем на стене лодку, насажает в ту лодку колодников, плеснет водой: река разольется от острога до самой Волги; Стенька с молодцами грянут песни – да на Волгу!.. Ну и поминай как звали!».

Подобное в магии вызывается подобным. Нарисованная лодка – плывет. Как же не грезить нам, не стонать о Волге, о воле, даже и не выдав никогда? Мой лучший лагерный друг, бывший урка, жизнь сгубивший в застенках, чистейшей души человек, рассказывал, как везли его однажды в вагонзаке грохочущим

железнодорожным мостом через Волгу – ни шелки, по возгласам конвоя учуял под голубым небом широкую голубую воду, умолил охранника остаток арестантской пайки искрошить... «Как Стенька Разин, что ли? Не видала ты подарка?» – «Да нет! Рыбкам. Ведь Волга же! Впервые в жизни! Матушка!..». А сам чуть не плачет...

Увы, ту настоящую Волгу, о которой поется, я, повзрослев, уже не застал. Обмелела, облысела, завшивела кормилица. На все знаменитые Жигули несет густым перегаром нефти. Вышки. Лишь по радио, которое не выключают на пароходе, для пассажиров, во всю ширь:

Из-за острова на стрежень,
На простор речной волны...

* * *

Родину русских рек лучше искать на Севере. Там, где иным путем не пройти, не проехать, только – водой. Деревни – редко. И все – по рекам. А города... Какие там города? Печора, Мезень, Двина, Пинега, Онега... За десять лет до ареста, по тем артериям, крадучись, в поисках святой старины, истоков, традиций, мы вдвоем с женой, на лодках, на плотках, на попутной цистерне, наплавались и насмотрелись чудес.

Не стану, однако, морочить голову нетронутыми красотами этих еще густых и обильных вод и лесов. Северные реки похожи на деревья, вырванные из грунта, вставшие дыбом, вверх корнями, на темени старухи-России. Да где-нибудь за кормой, на волнах, амёбы, как всегда, перекачивают светлую протоплазму. Розовые лужи, прорезанные черной осокой. Так бывает, когда брешь. Если безопасную бритву макать для очистки совести. В стакане плавают щетинки, волосики, трава.

Должен сознаться, ландшафт поначалу не очень-то меня ободрял. Уж больно на передвижников смахивает. И березки, и сосенки – точь-в-точь, и синие дали. А эта самая задушевность русской природы так повсюду и разлита. А чтобы там Ван-Гог или какой-нибудь Кандинский, так этого – ни-ни!.. Слава Богу, догадался и глянул вверх. Обомлел, воспрянул. Нет, шалишь, просчитались голубчики передвижники, ошиблись, недоучли. Там было небо, небо – в упор, мордой – в морду. Непричесанное, как мамонт, оно было таким большим, что хотелось упасть. Кувырнуться б назад, выгнуть спину и, касаясь затылком земли, закатить глаза под самое под небесье. Чтобы хоть белками, вывернутыми наизнанку, дотянуться до края...

Ну, а соборы, вы спросите, эти белые свечи на речках? Как же, как же! За тем и ехали. Они – как птицы. Не в том смысле, что летают, а в том, что пьют. Вытянув шеи и клювы. Задрав пернатые головы. Самозабвенно. Как гуси.

Вблизи убеждаемся: храм – это Дом, в особенности когда деревянный. Как всякий дом, он начинается с Дна. Потом на тот упор грохают короб – О! И острым углом, шатром – под облака – Макушка. Этакий исполин высится верст за тридцать. Пускай он укрыт от зрителя забором непроходимых лесов. Внезапный, как выстрел в кустах, впотьмах и впопыхах, – он появляется вдруг, разом и навсегда. И не успел возникнуть, как, расшвирипев, нахрапом, прет через валежник, лезет напролом, сквозь чащобу, пока не протолкнется на пригорок, не отряхнет иглы и не подомнет округу копною взгромоздившегося бревна...

Что стены, что шатер – одним топором рублены. В те доисторические времена не ведали ни пил, ни гвоздей. Только, рассказывают, сорвался как-то богатырь-плотник с вершинки, и вот уж падает, и вот уж летит, и вот-вот совсем насмерть убьется. Но помолился, падая, богатырь-плотник, вытянул топор из-за пояса, поплевал на ладони, примерился и, все еще падая – высища-то какая! – как тятнет! Впился, кормилец, в бревно по самое топорщице, а наш уже болтается на одной руке, целый-невредимый; другой, свободной рукой, знай себе откручивается, нечистую силу отгоняет... Не люди были – слоны!

Ныне там – клубы, конюшни. Да вместят! Но лично я предпочитаю, когда в храме – склад. Это – надежно, добротнo. И груз чтоб солидный. Зерно. Цемент. Бензин. Мазут. На то и храм, чтоб хранить. Ободранное будто артобстрелом, с провалившимся теменем и обкусанной луковицей, оно живо еще, покинутое стойло Господне, засыпанное гниющим овсом и иконной шелухой. Хуже, если церковь пустует... Молодой тракторист, скаля чудесные зубы, хвастался перед нами, как развалил прошлым летом часовенку, проезжая мимо на тракторе. Зацепил стальным тросом. Двинул в сто лошадиных сил. И с копыт! Старье...

– Как вы могли? – ужасаюсь. – Ведь это была на всю Двину драгоценность! Про нее за границей знают. В книжках написано. В справочниках числится. Кому мешала?..

– А чо она стоит? – отвечает. И скалится добродушной белозубой улыбкой богатырь-тракторист...

Очистительная гроза, сметавшая вековые устои во имя великих свершений, докатилась сюда с опозданием, где лет на пять, где на десять, на пятнадцать, на тридцать растягиваясь, и память о ней еще не зарубцевалась в народе. Не заезжие комиссары, а ме-

стные грамотеи скидывали кресты, колокола, оклады – в металллом, на развитие тяжелой промышленности. Как яблони, отрясали резные, развесистые иконостасы. И плыли вниз по течению, в Ледовитый океан, разжалованные святые угодники. Разве что жестковыйный кощей со своей старухой, воровато озираясь, выловят на рассвете прибившиеся к берегу доски и припрятут на чердаке до Страшного Суда...

Стараясь дышать ртом, мы вступаем под своды. Ходячие идеи обступили нас, идеи в личинах – удлиненные, как жирафы, лаконичные, как пять пальцев. Идея зверя пожирает идею грешника. Идея Троицы восседает за идеей Стола.

Дальше нам не проникнуть. Не постичь древнюю фреску. Восторгаемся:

– *Quel coloris, quelle composition!*

Мы любимся, а они молились. Они молились – и в этом вся разница...

Где только не испражняется русский человек! На улице, в подворотне, в сквере, в телефонной будке, в подъезде. Есть какая-то запятая в причудливой нашей натуре, толкающая пренебрегать удобствами цивилизации и непринужденно, весело справлять свои нужды, невзирая на страх быть застигнутым с поличным, – в парке, в бане, в кинотеатре, на подножке трамвая... Однако ничто у нас на Руси так не загажено, как «памятники народного зодчества», охраняемые властями от церковного беззакония – до особых распоряжений. Пустынное место, что ли, располагает к интимности? Что же еще делать в пустоте одинокому человеку? Скинет штаны, почувствует себя на минуту Вольтером и – бежать. И не просто дурь или дикость. Напротив. Чувствуется упорная воля в борьбе с врагом и наша страсть к доказательствам на практике, что материя первична, а человеческий разум – бестрашен. Любит, ох и любит же риск русская удалая душа. И сколько тут смелой выдумки, неистощимой изобретательности! В соборе XIII столетия мне посчастливилось обнаружить кокетливый след одного правдоискателя, оставившего аккуратную кучку под самым куполом, на головокружительной балке, перекинутой с угла на угол: ведь костей не соберешь... Какую идею фикс и решимость нужно держать за поясом, чтобы туда забраться, балансируя, рискуя жизнью?..

Ну а кто похозяйственнее, посмекалистее из нашенских мужичков-атеистов, тот имел натуральную прибыль с культурной революции. Хорошо, говорят, растоплять самовар сухой иконописной лучиной. Как пароходы, дымятся сигарки, свернутые из деяний апостольских. Точно поповская риза, горит на девке жа-

кет в золотом шитье. Солнцем лоснится пузатая люстра над широким столом, раскачиваясь, словно кадило. А всего интереснее полы в баньке – в сияниях, в ангельских крылышках. Не занозишься, не провалишься, хоть пляши под березовым венником, ошпаривай кипяточком нежную, румяную душу...

Слушаю вполуха – в северной просторной избе, шуршащей тараканами. Мистика. Шуршат незримые тараканы под отставшими цветными обоями, а мнится, это по крыше барабанит дождь. В оконце же – ясный день...

А начальство – все недовольно. Досаждают начальству «памятники архитектуры». Сколько зря кирпича пропадает! Дров сколько можно заготовить! Коровники поставить!

– Да у вас дров, – говорю, – вокруг... Моря! Леса!

– То – казенное, – возражает. – На экспорт. А тут и транспорта не надо. Все под рукой. Дали б только санкцию из Архангельска. Мы бы мигом...

Словно ревизор Хлестаков: – Ни в коем случае! – кричу. – Художественная ценность! Охраняется Государством! Вот увидите, через десять лет к вам экскурсии потекут... Теплоходами... Иностранцы туристы... Валюта...

Усмехается начальство: – Нельзя сюда иностранцев пускать!

– Почему нельзя? Красота-то какая!..

– Закусывать чем будете вашу красоту? Спирт натуральный – это да! – пьем. Бесперебойно. По льготе. Как за полярным кругом. А где закуска?.. И – снабжение?.. Водой... Вот нам, уважаемый, забросили по весне женские, извините, насисьники. «Бюстгальтеры» – называются. Ну, в Москве, конечно, вы сами видали. Два ящика одних «бюстгальтеров». А наши бабы отродясь эти штуки не нашивали. Ругаются. Что это? – детские шапочки? Почему – попарно? Мужики – образованные. Смеются. Налетай, расхватывай, девки! Щупать будем!..

И возвращается вспять упрямой партийной мыслью работник, чтобы снести, значит, под корень, до основания, идеологически невыдержанную архитектурную херню. Чего стоит? Только вид портит... Нам туристы без надобности. Народу – заблуждение... «Ах, ах! церковка!..». Вся зараза отсюда... С пропагандой у нас – минус... По атеистической пропаганде график не выполняем!.. Что вы, сами не знаете?..

Знаю. Имел удовольствие. Наблюдал. Соберутся бабы постарше – пять-семь женщин – на почтительном расстоянии от запертого на железный засов, опечатанного до скончания века, обезвреженного храма. И молятся – на стены. Господь, говорят, и сквозь стены видит...

Заслышав, что мы из Москвы, – с челобитной. Везде одно и то же: «Вы не нашу ли церковь открывать приехали?» – Будто у нас права что-то открывать, закрывать...

Как-то раз, где-то на Мезени уже, боевая старушка спрашивает, поглядывая на мою, тогда еще сравнительно молодую бороду:

– А тебя, архиерей, сюда прислали коммунисты?

Сколько юмора! Пытаюсь объяснить, что нет, дескать, ни архиерей, ни коммунисты нас не посылали. Мы – сами по себе. На лодке. По живому еще прошлому. История... Искусство...

– Ты прямо сказывай, – не отступает бабка, – архиерей тебя прислал? али коммунисты?

И вдруг, стихнув, отводит в сторонку, будто я – от архиерея. Выясняется, она крестит младенцев. Не запрещено ли женщине по уставу? Не грех ли это великий? Да и будут ли дети крещеными, коли – бабьей-то, неблагоприятной и неграмотной рукой? Знамо дело, нужен поп. Да где взять попа? Ближайшая действующая церковь – в Архангельске, парень. Трое суток морем, а сколько рекой промаешься? И денег на билеты никаких не хватит...

– Так – как решаешь? Дозволяется бабе? Ну, молитвы кое-какие еще помню. Крест окуну в корыто... Что ж теперь – всем без креста ходить?

Растерянный, я не знал, куда деваться от ее глаз, внимательно ожидающих последнего, как от архиерея, решения. Я – не уполномочен. В церковных правилах – профан. Слаб в Писании. Немоощен в вере. Женщина в роли священника? Ересь! Но с другой стороны, дети ведь родятся и рождаются... Куда их девать? Или свету конец? Эх, была – не была!

– Крести, – говорю, – как умеешь. – Рассуждаю своим умом – не от Бога, не по уставу. – Крести их, бабка, – в корыте, – если негде и некому больше крестить...

А что мне, прикажете, было тогда отвечать?..

Новая беда – плывешь по реке, идешь по тропке и знаешь, точно знаешь, по карте! – вот сейчас, за поворотом, она покажется, красавица, шатровая, XVII век, и в хорошей, предупреждали, сохранности, даже иконостас уцелел и книг старопечатных навалом, а ее все нет и нет. Вот и деревня, когда-то, видать, богатая, с громадными, будто слоны возили бревна, домами. Неужто ошиблись? Где церковь? Сгорела наша заступница. Когда? Тем летом. Кто-нибудь поджег?.. Поджоги церквей, по пьянке, из просветительских целей – здесь не в редкость. Виновника не наказывают. Попробовал бы он поджечь стожок сена – засудили бы, как за террор... Нет, у нас народ смирный, никто не поджигал. Стрелой сразило. Какой еще стрелой? Гроза была. На Ильин день. Пророк

Илья стрелял с огненной своей колесницы. Зачем ему стрелять по церквам? Значит, Богу угодно. За грехи наши. В один час, как лучинка, преставилась наша матушка... Кроме нее что-нибудь сгорело в деревне? Бог миловал. А пробовали тушить? Кто же ее будет тушить, сердешную? Кому она нужна? Да и высотища какая! Не дотянешься. Она, болезная, у нас на всю Пинегу славилась. Господь прибрал. Что ей тут было без дела стоять, под замком, без пенья, без ладана. Кого дожидаться? Антихриста? Вознеслась, голубушка. Теперь в ней угодники служат. У Бога, на небе...

И впрямь, по старым поверьям, спаленные молнией церкви переносятся в Царство Небесное. Слишком они хороши, видать, для нас грешных. Сколько их там собралось теперь, сожженных, взорванных! Небесные реки уставлены русскими храмами. А земные берега год от года скудеют...

...Кто это сказал, будто нельзя дважды ступить в одну и ту же реку? Как это нельзя? Лежишь себе на дощанике, на плоту, на плаву, щекой у самой воды, и слышишь в полусне, как струится у тебя голова и сквозь черепную коробку, через все твое пологое тело, протекает река, оставаясь неизменно все той же рекой, а тебя нет давным-давно и не надо. Блаженно лежишь, струишься. Как если бы в вечность вливалось время жизни и не пропадало бы там, а ширилось беспредельно, в своей полной протяженности. Будущее уже началось, не отменяя утраченного. Все впереди. И то, что было, и то, что потом откроется, расположены рядом, на одной плоскости, – нет, пересекаются в точке, где ты растекся. И, может быть, в результате мы вовсе не умрем, но придем в себя, соединимся, опомнимся, вернемся в собственный образ нашего нахождения в вечности...

...Где-нибудь, в середине пути, – первый город. Не важно, какого чина и фасона. Важно, что в стороне от железных дорог и варварских, продувных автострад. Нет асфальта. Мелодично скрипят и покачиваются, как палуба корабля, деревянные тротуары. Наличники, крылечки. Низенькие строения, пускай в два этажа, кажутся мельче сельских: пропорции уже испорчены. Все равно хорошо. На площади Ленина, возле «Доски Почета», пасется лошадь.

Читаем с наслаждением вывески, встречные объявления. «Социальная улица». Не социалистическая, как обычно, а – «социальная». Это надо ценить, войдя в разум истории... «Гармонная мастерская». Поэтично звучит. Очевидно, ремонт гармошек не вполне еще отделился у них от первоначальной гармонии... «Артель фото-парикмахеров». Почему они сопряжены в одну «ар-

тель» – парикмахеры и фотографы? Что между ними общего? Что, в городе – сперва стригутся, красиво причесываются, завиваются, а следом, с ходу, симпатичная фотокарточка? А ведь так и надо, господа! И правильно! Услужливо. Как при царском режиме... В местном музейчике, на стенде, извиняющееся перед кем-то, туманное резюме: *«Каких-либо массовых восстаний крестьян в XVI в. не было, но проявления борьбы против гнета имели место»*. Рядом, по контрасту, из папье-маше: *«Интерьер квартиры колхозника К-ского района»*. И здесь же, подле чучела рыси, убитой онежским охотником в 1923 г., именной список передовых колхозов: *«Просвет», «Ударница», «Красный Пахарь», «На страже», «Молотобоец», «Победитель»...*

В том «Молотобойце», помнится, мы пытались купить молока. Куда ни заглянем, отказ. Либо – нет скотины. Либо: *«Да что вы, родимые! Мы одну ногу кормим...»*. Озадачены метафорой. Терпеливо разъясняют: одна корова – на четыре многодетных семьи...

И все же советская власть рисовалась в этих гиблых местах более патриархальной, смягченной. Мнилось, она вот-вот растает в мареве провинциальной идиллии. За городской поликлиникой, на пыльной дороге, грядка тоненьких саженцев, с надписью на заботливом столбике: *«Привязывать лошадей к ограде бульвара строго воспрещается. Коновязь находится на Советской набережной (против аптеки)»*. А где ограда? Где набережная?..

Иногда, редко-редко, пожелтевшая афиша годичной, может быть, давности. Мелькнет вдруг что-то знакомое, но почему-то удивительное, экзотическое, так что жаль упущенной встречи с такими же, как мы, путешественниками. «Впервые в городе черная пантера». «Группа крокодилов с детенышем». «Знаменитые эквилибристы – братья Французовы»... Какая, однако ж, прекрасная фамилия у русского циркача – Французов! Нарочитая, придуманная для цирка – не во Франции, в России – Французов! Кто ухарь-купец, кто Илья Муромец, Васька Буслаев, Гаргантюа и Пантагрюэль? – Французов. Невозможно представить русский цирк, лучший в мире, без твоих упитанных бицепсов, нафабранных усов и румянца во всю щеку, – Французов! Без элегантного нахальства и щегольства, шельмованного и немного шального, но с достоинством и благородством! – Французов...

– Сюда бы еще, – говорю, разнежившись, – индийского факира, гастролирующего по отдаленным губерниям, и какую-нибудь американскую женщину-змею, проездом из Екатеринбурга в Ростов...

– А вы, гражданин, откуда? Не из Америки?..

Оборачиваюсь. Подвыпивший, начальственного вида мужик задумчиво рассматривает мои рваные «кеды». В то время и в той стороне, необходимо оговориться, столичные «кеды» были в диковинку и привлекали внимание местных следопытов, оставляя на мягкой земле четкий дактилоскопический отпечаток, вроде «Виллиса» или «Джипа».

– Вы не американцы случайно? – И, не дожидаясь ответа: – А ну, предъяви документы, быстро!.. Эй, Михеич, сюда!..

Появился еще какой-то лохматый детина, тоже навеселе, с медалью «За отвагу» на лацкане пиджака. Мы заспорили... Короче, в исполкоме, после проверки наших заправских бумаг, которыми рекомендую обзавестись каждому для дальних странствий, все образовалось. Эпитеты «московский», «институт», «союз», «с целью научного изучения и фотофиксации памятников» – действуют магически.

– Кто ж их знал, что они из Москвы? – оправдывался сконфуженный и трезвеющий на глазах доброхот. – А может, их на самолете сбросили?.. Со шпионским заданием... на парашютах?.. Они, Иван Иванович, колокольню фотографировали!.. – Исполкомовец лишь яростно зыркнул на него, и тот осекся. Но я не выдержал:

– Какие, к черту, шпионы? Кому в Америке нужен ваш обездоленный, пустой городок? Что у вас – военные базы? Атомная станция? Запретная зона? Индустрия? Мосты?..

Меня душила обида за поруганную мечту о северной первобытной невинности, о девственных реках, о русском захолустье, о народе, который действительно здесь, как нигде в России, открыт, доверчив, гостеприимен, приветлив, когда бы и в эту дыру не проникла эпидемия самоубийственной бдительности...

– Какой секретный объект в вашей несчастной колокольне... надцатого столетия? И та – полуразвалина... Какой смысл?..

Тут мой исполкомовец, Иван Иванович, смотрю, приосанился. Одернул китель. Обиделся, должно быть, за свой город, за щербатую колокольню. С мягкой укоризной воздвиг торжественный перст:

– Какой смысл? – Ориентир!..

* * *

...Вниз по Мезени мы плыли всю белую ночь напролет. Расстояния колоссальные (до ближайшего населенного пункта верст восемьдесят), и, пользуясь летним северным освещением, мы сэкономили время, пустив байдарку на волю волн, по течению. Казалось, сияющий вечер все еще продолжается, тогда как, судя по

часам, перевалило далеко за полночь. Небо горело нездешним, смутным блеском. Река сверкала. Я едва подгребал, выравнивая ладью, только чтобы она не наткнулась на какую-нибудь водяную корягу или внезапный, на острых камнях, пережат. Жена спала, закутавшись в ватник. Круглосуточный путь, длительная белесоватая мгла, не похожая ни на день, ни на темень, ее доконали. Тогда-то, уже под утро, мне довелось не то чтобы видеть, но слышать и осязать Водяного. Не скажу, что это забавно или интересно. Крайне странное, острое, неприятное, мистически неприятное, в силу правдоподобия, чувство. Но поясню в двух словах, кто такой Водяной...

В отличие от Домового (хозяина дома), Лешего (хозяина леса), Водяной – хозяин реки либо какого-то ее завитка, притока, омута, озера. Как более устойчивую в народном сознании нечистую тварь, нежели русалка, его путают с последней. По свидетельству этнографов, в конце прошлого века жители Новгородской губернии наблюдали Водяного в образе *«голой бабы, которая, сидя на коряге, расчесывала гребнем волосы, из которых бежала неудержимую струю вода»* (С.В. Максимов. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1913). Но это явное не то. Водяной, как правило, старик омерзительного вида, с зеленой, склизкой, как тина, бородой, одутловатым брюхом и опухшим от беспробудного пьянства лицом. Рогатый. По градации зла, он хуже Лешего, уж не говоря о Домовом. *«Домовой тешится, Леший заводит, а Водяной топит»*, – гласит идиома. Трупы утопленников, с царапинами, ссадинами и страшными кровоподтеками – это его шутки. Но подобно женщине, он омолаживается всякий раз с новолунием. У него иногда замечали длинные пальцы на ногах и перепонки на передних конечностях, подобно водоплавающим. Этими утиными лапами он имеет обыкновение, в особенно тихие ночи, громко хлопать по воде, наводя ужас на слушателя.

Так вот, точно такое хлопанье мне послышалось тогда впереди. Оно приближалось со страшной силой, как если бы какая-то взбеленившаяся обезьяна бежала серединой реки по направлению к нашей байдарке, делая гигантские, кривые скачки на пружинистой, залубеневшей поверхности. Внезапно, порывом ветра в лицо, ударили клочья тумана; сбоку, с лесной протоки, по-видимому, хлестнуло мокрым, пробирающим душу ознобом; и седой Оранг-Утанг пронесся мимо, метрах в пяти от нас, локальным ураганом, обдав сумасшедшим топотом и брызгами из-под ног. Возможно, впрочем, он бежал на руках. Вода кипела и пенилась у меня под веслом; я еле удерживал брезентовую лодчонку, чтобы

мы не опрокинулись. Ни я, ни жена плавать не умеем, и потонуть было недолго...

Мне хочется, однако, в этой связи напомнить другой эпизод, широко известный во множестве вариантов собирателям народных преданий из быта Водяных, Домовых и прочей родственной нечисти, окружающей человека. Воспроизвожу дословно:

«Однажды ребятишки купались под мельницей; когда они уже стали одеваться, кто-то вынырнул из-под воды, закричал: “Скажите дома, что Кузька помер” – и нырнул. Ребятишки пришли домой и повторили отцу в избе слова эти. Тогда вдруг кто-то с шумом и криком: ай, ай, ай – соскочил с печи и выбежал вон. Это был Домовой, а весть пришла ему о ком-то от Водяного» (Вл. Даль. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. СПб., 1880).

Комично – в первый момент. Нелепо. Пока не задумаемся: а кем же мог быть в действительности этот покойный Кузька? И кому он приходится родней? Не позднейшая ли это, вульгаризованная, омужиченная версия знаменитого рассказа Плутарха о событии I века? Кормчий корабля, шедшего из Пелопоннеса в Италию, в тишине моря услышал чей-то возглас: «Умер Великий Пан!» Этим кончилось, утверждают, язычество античного мира... Но кончилось ли оно на Руси? И хоть помер злосчастный Кузька в прошлом столетии, подобно Великому Пану, – дедушка Водяной, очевидно, кое-где еще колобродит...

Шлепанье его широких подошв было столь достоверным, размашистым и полновесным, что жена в байдарке очнулась от сна и с удивлением спросила – что все это значит? откуда шум?.. Я подавленно молчал. Перед нами, в молочной воде, всходило парное солнце. Позади, вверх по реке, удалялась, раскатываясь по берегам, точно дурной хохот, ликующая, молодецкая поступь Водяного...

1984 г.

Синявский А.Д. Литературный процесс в России. М.:
С 38 РГГУ, 2003. 418 с.
ISBN 5-7281-0512-2

Перу одного из самых известных писателей русского зарубежья Абрама Терца (псевдоним Андрея Синявского) принадлежат книги «Прогулки с Пушкиным», «Голос из хора», «В тени Гоголя», «Опавшие листья» В.В. Розанова», роман «Спокойной ночи». Часть из них написана в лагере, где А. Синявский находился в заключении семь лет после позорного судебного процесса 1966 г., часть уже в эмиграции, во Франции, куда писатель вынужден был уехать в 1973 г.

В этой книге впервые собраны литературно-критические работы А. Синявского, начиная с тех, что печатались еще в «Новом мире» А. Твардовского, и кончая написанными в эмиграции. Литературный процесс в России освещается с самых неожиданных сторон. Критик анализирует не только творчество М. Кузмина, А. Ремизова, М. Зощенко и Б. Пастернака, не только современную прозу, но и такие жанры, как анекдот, блатная песня... Многие статьи А. Синявского полемически заострены, отражая идейные споры и разногласия последних десятилетий.

Для широкого круга читателей.

Абрам Терц
Андрей Синявский

ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС
В РОССИИ

Редакторы
Е. Шкловский,
Е. Черткова

Редактор издательства
Ю. Чайка

Художественный редактор
М. Гуров

Технический редактор
Г. Каренина

Корректоры
Н. Гаврикова,
Т. Козлова

Верстка
Н. Аксенова

ИД № 05992, выд. 05.10.2001.
Подписано в печать 30.07.03.
Формат 60x90^{1/16}.
Усл. печ. л. 27,0.
Уч.-изд. л. 28,2.
Тираж 2000 экз.
Заказ № 8515

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125267 Москва, Миусская пл., 6.
Тел. 973-4200.

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Бáран Х.

О ХЛЕБНИКОВЕ.
КОНТЕКСТЫ, ИСТОЧНИКИ, МИФЫ

В книге известного американского слависта представлены статьи и публикации, посвященные разным аспектам творчества крупнейшего представителя русского кубофутуризма Велимира Хлебникова (1885–1922). Автор исследует отдельные стихотворные и прозаические тексты (особенно подробно повесть «Ка», одно из лучших и наиболее загадочных произведений Хлебникова), указывает их истоки в литературе, искусстве и науке. Прослеживается эволюция мировоззрения Хлебникова – от мифотворчества его довоенного периода, сочетавшего элементы «славянской» и «биологической» утопии, к универсализму его последних лет, питавшемуся, среди прочих, духовными традициями Индии. В книге публикуются черновые материалы, наброски частей ранней «сверхповести» «Дети Выдры», проясняющие ее сложный замысел, и записи из поздней тетради, отражающие глубокий интерес поэта к русской и славянской народной культуре, к письменному наследию Древней Руси.

Для филологов и всех интересующихся литературой и искусством авангарда начала XX в.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Баткин Л.М.

ПРИСТРАСТИЯ.
ИЗБРАННЫЕ ЭССЕ И СТАТЬИ О КУЛЬТУРЕ

В книге собраны работы историка культуры, известного как автора многих книг преимущественно об итальянском Возрождении, а также неожиданной лирической монографии о поэтике Иосифа Бродского. В основе этой работы – издание, вышедшее в 1994 г. под таким же названием. Здесь, однако, представлены только сюжеты, лежащие далеко в стороне от основных профессиональных интересов автора, за полным исключением политической публицистики. Это, помимо методологических и общетеоретических раздумий об истории и культуре, эссе и статьи в широком тематическом диапазоне – от фильмов Андрея Тарковского до прозы Юрия Карабчиевского, от «Прогулок с Пушкиным» Синявского до воспоминаний Симонова о Сталине, от мандельштамовского «Разговора о Данте» до романов Эли Визеля. Автор включил сюда же давнишнюю и совсем свежую полемику о «русском», а также заметки о современной религиозности.

Для широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Белоцерковский В.

ПУТЕШЕСТВИЕ В БУДУЩЕЕ И ОБРАТНО.
ПОВЕСТЬ ЖИЗНИ И ИДЕЙ

Книга известного правозащитника посвящена историческим проблемам развития страны, истории диссидентства и его идейных течений. Большая часть материалов вовсе неизвестна отечественному читателю – это неизданные мемуары, рукопись о принципах синтеза капитализма и социализма. Часть же материалов – работа, посвященная анализу советского общества до перестройки, статьи из сборника «Из портативного Гулага советской эмиграции» – была опубликована только на Западе и также практически не известна читателю.

Для историков, политологов и широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Библер В.С.

ЗАМЫСЛЫ

Книга содержит материалы из архива известного философа В.С. Библера (1918–2000), в частности философский дневник, который он вел более двадцати пяти лет. За небольшими исключениями, эти тексты не только не публиковались, но и не были закончены автором, остались в набросках, проектах, черновиках. Незавершенность эта, однако, особого свойства. Дело не только в том, что В.С. Библер не успел реализовать свои замыслы, – порою он сознательно предпочитал форму проспекта «ненаписанной книги». В наброске, зачине он видел особый жанр творчества, свойственный именно современной культуре. Черновиковость, проективность, фрагментарность, вариативность – таковы по Библеру характерные черты целостности современного произведения искусства, философии, теории... Вот почему «Замыслы» не только публикация архивных материалов, но еще одно целостное произведение философа В.С. Библера.

Для философов и широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Бирюков С.Е.

РОКУ УКОР

Книга С.Е. Бирюкова представляет русскую поэзию за четыре века ее существования в необычном ракурсе. Здесь представлены различные возможности выявления поэтических начал: от таких древних форм, как палиндром, традиционных, как акrostих, до визуальных и музыкально-поэтических экспериментов. Это издание – своеобразный путеводитель во всегда нестандартном и экспериментальном мире поэзии.

Для профессионально занимающихся русской поэзией и широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Вагеманс Э.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ОТ ПЕТРА ВЕЛИКОГО ДО НАШИХ ДНЕЙ

Книга нидерландского ученого-слависта показывает известную нам русскую литературу «с другой стороны» – с точки зрения иностранного исследователя. Представлен широкий хронологический срез развития отечественной литературы – от начала XVIII в. до 80-х годов XX в. Особого внимания заслуживает подробный справочный материал о русских писателях-эмигрантах и о таком явлении в литературе России, как самиздат.

Для школьников, студентов, преподавателей литературы, а также широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Вышло из печати

Тимофеев Л.

КУСОК ИСТОРИИ: 1993–1996.
ЗАМЕТКИ ПУБЛИЦИСТА

Целью работы является научное и публицистическое воссоздание событий важнейшего периода в эпохе становления демократии в России, от борьбы за власть в стране в 1993 году и до избрания Б. Ельцина на очередной президентский срок в 1996 г.

В основу пособия положены 155 еженедельных публицистических статей для выходившей в Париже газеты «Русская мысль». Строгая периодичность позволила автору охватить без упущений все сколько-нибудь значимые политические и общественные явления и события того времени и предъявить читателю не только то или иное событие, но и широкий спектр общественных суждений о нем. Причем особое внимание уделялось процессу утверждения демократических ценностей в сознании российских граждан и в политических и социальных институтах той поры.

Тексты дают читателю впечатляющую картину общественной, политической и экономической жизни страны за четыре важнейших года ее новейшей истории.

Для преподавателей и студентов, изучающих новейшую историю России, а также широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Готовится к изданию

Айхенвальд Ю.А.

ПОСЛЕДНИЕ СТРАНИЦЫ.
ВОСПОМИНАНИЯ, ПРОЗА, СТИХИ

В книге биографической прозы Юрий Айхенвальд (1928–1993), внук известного литературного критика, высланного из России в 1922 г. на «корабле философов», сын расстрелянного в Орле в 1941 г. последователя Бухарина, сам репрессированный дважды (1949 и 1951 гг.), автор нескольких книг стихов, книг об Остужеве и Южине, историко-философского двухтомного эссе о Дон Кихоте, сначала изданного за рубежом, а потом переизданного в России, и других книг, рассказывает историю интеллигентной семьи России XX в. Составленная на основе последнего прижизненного интервью автора, книга содержит впервые публикуемый богатый архивный, а также фотоматериал.

Для широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Готовится к изданию

Белая Г.А.

ДОН-КИХОТЫ 20-х ГОДОВ.
«ПЕРЕВАЛ» И СУДЬБЫ ЕГО ИДЕЙ

Книга представляет собой синкретическое исследование русской литературы, критики и эстетики 20-х годов в разных ее моделях – от «революционно-романтической» до «революционно-казарменной». Большое внимание уделено творчеству М. Зощенко, И. Бабеля, Б. Пильняка, Б. Пастернака и других писателей, чье литературное наследие нуждается в дифференцированном изучении.

В книге использован новый, в частности архивный, материал и новые публикации.

Для филологов и широкого круга читателей.

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР РГГУ
Готовится к изданию

Юрьева Т.

ДНЕВНИК КУЛЬТУРНОЙ ДЕВУШКИ.
Серия «Дневник XX века. Глазами очевидца»

Журналист и редактор российского телевидения начинает отсчет своих записей с момента смерти Леонида Брежнева. Последующие пятнадцать лет жизни советского, а потом и российского государства составляют содержание этого дневника. Описание политических перипетий соседствует в нем с впечатлениями от литературных и театральных премьер, резкие оценки современных политических деятелей – с эйфорическими переживаниями начала 90-х. В силу своей профессии автор была знакома с огромным количеством людей, представлявших культурную элиту России. Их высказывания тщательно фиксировались автором, как и летавшие по стране слухи, мнения, опасения, восторги, по ним можно судить, в частности, об атмосфере, в которой существовала в 80–90-е годы часть художественной интеллигенции.

Для широкого круга читателей.