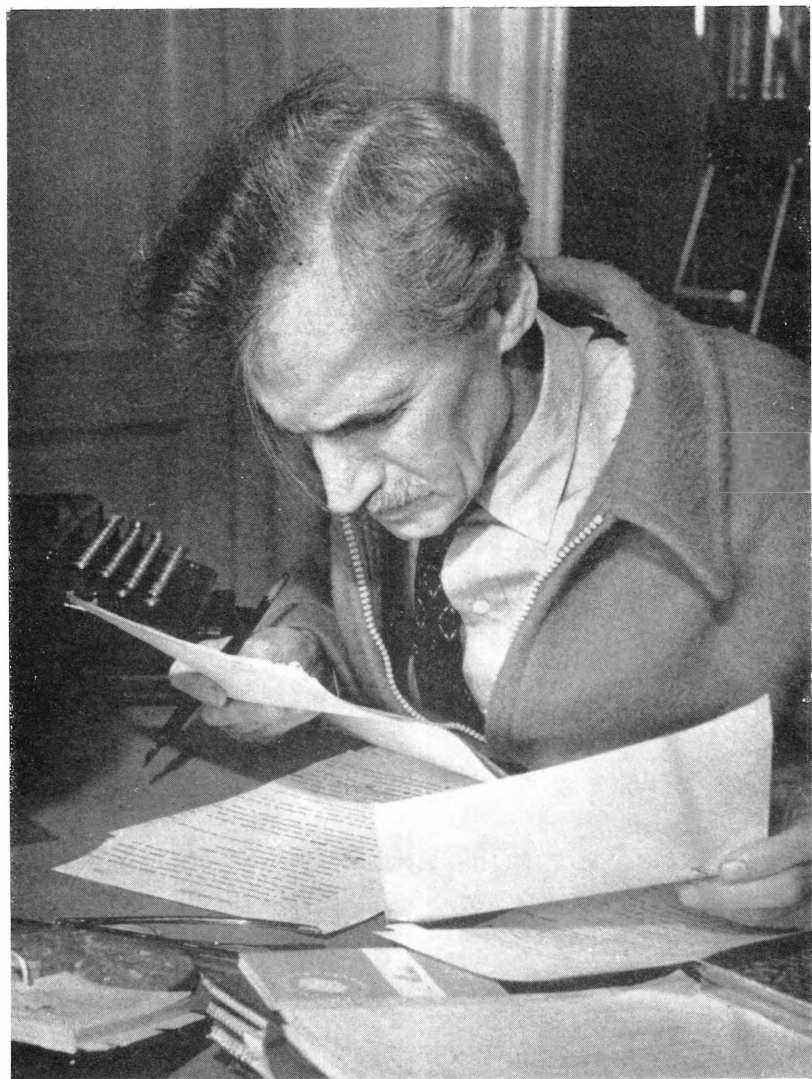


МАЛЯ БРАЖНИН • СУМКА ВОЛШЕБНИКА

МАЛЯ БРАЖНИН







**Илья БРАЖНИН**



*Издание второе, дополненное*

**ЛЕНИЗДАТ  
1973**

Б 87

Б  $\frac{0732-012}{M171(03)-73}$  177-73



## РАЗГОВОР ПО ДУШАМ, ИЛИ ПРИЗНАНИЯ СТАРОГО МАСТЕРА

### Предисловие к первому изданию

Лет тридцать—сорок назад — сверстники мои это помнят — высказывались опасения, что самое доступное из всех искусств — искусство кино в развитии своем нанесет ущерб литературе, отеснит ее именно в силу своей доступности. Напрасные опасения! Ни бурное развитие кино, ни позднейшее столь же бурное развитие телевидения не разорвали особую связь человека с книгой, не ограничили в нашей внутренней жизни долю той ни с чем не сравнимой радости, которую дает нам слово, образное, впечатляющее, богатое смыслом. Эта связь всегда один на один, как любовь, — да, она подобна любви! Духовный мир писателя вступает в некое единство (а, впрочем, иногда и в противоречие) с духовным миром человека, раскрывшего книгу, вновь и вновь, всякий раз в ином, особом качестве, как бы воссоздается творческий процесс, вернее, его отражение, его эхо.

Вот почему первые же строчки в новом произведении Ильи Бражнина звучат так: «Книга — это чудо. Максим Горький считал даже, что это величайшее из всех чудес, какие созданы человечеством».

Любовь к художественной литературе влечет за собой широкий интерес и к самому писательскому труду. О, как важно доискаться прочитавшему, допустим, роман, откуда взялся в нем тот или иной человеческий образ! Что непосредственно подсказала сама жизнь, что создал домысел и по каким законам они синтези-

руются — жизнь и домысел? Да не перечить всем «почему», «как», «откуда», возникающих из желания глубже заглянуть в самый механизм создания писателем книги!

Кто же может дать ответ? Пусть не обидится на меня украшенный ученой степенью литературовед, историк, умудренный знанием философии искусства и психологии творчества, — его ответы будут интересны и ценны содержащимися в них обобщениями, но в основе-то их всегда будут лежать признания тех, кто сам создает книги. Да, здесь первое слово им, мастерам. Как бы они ни были субъективны, как бы ни сбивались иногда в выводах, выявляя второстепенное в своем самоанализе и обходя главное, решающее, — простим им: они обладают гораздо более ценным — опытом. Литература для них не предмет изучения, а форма их жизнедеятельности, сама их жизнь.

И вот — «Сумка волшебника». О чем она? Что это за повествование по своим жанровым признакам и по содержанию своему? Ведь всякую новую для нас книгу мы, непроизвольно для самих себя, относим к какому-либо известному нам литературному жанру. Не из педантизма, разумеется, но только вследствие естественного желания сразу же подобрать к произведению ключ, потому что с одним чувством, в одном душевном настрое мы читаем, допустим, приключенческий роман и в другом — документальную повесть. «Сумка волшебника» — произведение, непривычное по жанру. Оно представляет собой некий сплав из воспоминаний автора, относящихся к разным периодам его жизни, с литературоведческими исследованиями; здесь и наблюдения над жизнью, и анализ черновой работы Пушкина над письмом Татьяны — любимой его героини. Следом идут страницы, посвященные Отечественной войне, нелегкому труду военного корреспондента, и тут же история одного неудавшегося романа — неудавшегося по собственному авторскому признанию, с подробным объяснением причин, почему так случилось.

Казалось бы, сочетание самого различного материала в одном повествовании может смутить. Но нет оснований для беспокойства. «Материал» в «Сумке волшебника» подчинен одной цели: хотя бы частью раскрыть некоторые секреты литературного мастерства, хотя бы на шаг приблизиться к пониманию того, какие обстоятельства и каким образом формируют писательскую душу, обуславливают его труд.

Еще раз подчеркиваю: Бразнин не ученый-исследователь, а писатель, художник, мастер слова. И система его доказательств — это система, присущая именно художнику, а не исследователю. Мы подчас не находим в его повествовании четко сформулированных логических выводов, тем не менее выводы **есть**, только они

возникают у нас иначе — ассоциативным путем, из самого сцепления образов, по особой художнической логике.

Мать — труженица, шляпница-мастерица, лишенная возможности оторваться от своего рабочего стола, вырваться на простор летних лугов, лицом зарывается в охапки полевых цветов, принесенных сыновьями, — откуда этот образ, овеянный любовью и восхищением? В литературном произведении ничего не может быть просто так. Причем же здесь этот персонаж? А при том — так чувствую, так догадываюсь я, читая книгу, — что в душе подростка, ставшего через годы писателем, минута эта, видение это оставило глубокий след. Он, мальчик, стал в эту минуту и добрее, и человечнее, и отзывчивее к прекрасному. Люди, в детские годы которых случались такие удивительные минуты, вовсе не обязательно должны вырастать художниками (в широком смысле слова), но убежден, что у каждого человека искусства в прошлом непременно бывало такое, и вот подобные-то обстоятельства, которые нет возможности проследить до конца, и помогали формированию творческих начал его личности.

Бражнин рассказывает о встрече с одним замечательным летчиком, который бросил свой самолет на боевые порядки врага. Он учил своей смертью живых, этот летчик. Воспоминание о нем заканчивается формулой-выводом: «Всё, что когда-либо случается в жизни писателя, оставляет свой след, всё впрок, в науку. Встреча с летчиком Небольсиным вышла недолгой, всего двадцать минут. Но то, что я узнал в эти минуты, наполнило многие дни моей жизни и сквозь трудную толщу их прошло в мое сегодня. Мне видится прямой ход от тех дней и тех мыслей к сегодняшнему дню. Я думаю о месте в бою и о позиции художника, которую он для себя выбирает».

А эпизод с цветами, подаренными матери, не расшифрован, право на расшифровку предоставлено нам...

И тут еще раз несколько слов о жанре.

К вольному повествованию Бражнина мне видится подзаголовок: «Разговор по душам, или Признания старого мастера». Ведь еще одно отличительное свойство его книги — это большая ее искренность и задушевность.

У Бражнина за плечами долгая жизнь, куда какой зрелый писательский опыт. Пятьдесят лет в литературе! Думаю, что оттого-то и появилась на свет «Сумка волшебника», что сказалось свойственное нам всем, людям пожилым, желание, а для некоторых даже необходимость разобраться в прожитом тобой, в сделанном тобой. Не представляю себе начинающего писателя, который сел бы за стол с намерением высказаться, «почему и как я пишу», и до чего же было бы хорошо, если бы каждый писатель старшего



поколения сделал хотя бы для себя, хотя бы урывками, в беглых записях, то, что обстоятельно, со всей профессиональной ответственностью сделал Бразнин.

Да, он сумел это сделать — старый человек, старый мастер литературы. И какие бы хорошие слова ни говорились ему в эти дни его семидесятилетия, что может больше обрадовать нас, нежели еще одна умная, талантливая книга писателя, и что может лучше свидетельствовать о необходимости и о пользе творимого им дела — дела его жизни!

*Всеволод ВОЕВОДИН*

*Январь 1968 г.*

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Разные писатели пишут по-разному. Но все схожи в одном — всякий, кто берет перо в руки, чтобы писать книгу, хочет написать хорошую книгу. Это удается одному из ста.

Иной, начиная книгу и тратя на писание ее много душевных сил, жарко надеется, что напишет такую книгу, которая станет истинно дорогой сердцу читателя. Это удается одному из тысячи.

Случается, что выпишется подлинно прекрасное. Это удается одному из многих тысяч.

Но как оценить сделанное? Как определить — удалась ли написанная книга? Нужна ли она людям? Волнует ли ум и сердце тех, к кому обращена?

Увы, никто из пишущих, как бы ни был он одарен и многоопытен, не в состоянии сам с достаточной уверенностью и должной объективностью оценить дело рук своих.

Оценку эту дает читатель. Он — верховный судья писателя, и приговор его обжалованию не подлежит. Но читатель не только наш судья. Он же — наш верный друг и добрый советчик. Конкретное воплощение этой драгоценной для всякого писателя дружбы — неиссякаемый поток читательских писем, какие обязательно получает почти всякий автор после опубликования всякой новой книги.

Я не составляю исключения, и моя «Сумка волшебника» тоже. После того, как пять лет назад вышло первое издание книги, я получил и продолжаю получать по сей день много читательских писем.

Они сердечны и взволнованы. Они исполнены требовательной доброты и неисчерпной благожелательности. И они неизменны в одном — в желании и стремлении помочь нелегкому писательскому труду.

В письмах этих — не только оценка сделанного автором, но и большой заинтересованный разговор о том, что еще нужно книге и автору ее, что читатель хотел бы видеть в книге, кроме написанного в ней. Такого рода письма ворошат писательскую совесть, горячат сердце, толкают к письменному столу, требуя улучшать, совершенствовать, дополнять, продолжать работу над книгой и после ее выхода.

Я внял этому требовательному доброму совету, и сегодня, во втором издании «Сумки волшебника», она предстает перед читателем более вместительной, более наполненной, чем пять лет назад. Я значительно обновил прежний материал книги и написал шестнадцать новых глав, вызревших во мне в течение пяти лет, разделяющих оба издания.

Прими эту обновленную и пополненную «Сумку волшебника», дорогой друг читатель, и будем надеяться, что со временем она будет и дальше пополняться. Ведь мы с тобой в пути, дорогой мой, всегда в пути.

*Илья БРАЖНИН*

*Июль 1972 г.*





## НАЧАЛА

### *Что же это за сумка?*

**К**нига — это чудо. Максим Горький считал даже, что это величайшее из чудес, какие созданы человеком. Не знаю — величайшее ли, но не сомневаюсь — чудо.

Но если книга — это чудо, то написавший ее должен быть чудодеем. В этом, на мой взгляд, невозможно сомневаться. Всякий настоящий писатель — волшебник, и притом добрый волшебник, несущий с собой через жизнь волшебную сумку, в которой заключено все, что нужно для доброго волшебства, дающего людям радость.

Что же, однако, в ней — в этой сумке? Да разное, и у каждого свое, чем владеет он один. Он собрал это за целую жизнь на долгом и трудном своем пути.

Я говорю: «На долгом и трудном» — и настаиваю на этом. У волшебника нет коротких и легких путей. Волшебство дается тяжело. Взмах волшебной палочки, по

мановению которой совершаются чудеса, — это старомодная сказочка для доверчивых несмышленишей. Чудо дается долгими усилиями. Чудо надо заработать. Чудес, которые сами плыли бы в руки, не бывает.

Как все на свете, чудо рождается. Роды — вещь жестокая, и доброму волшебнику иной раз приходится изрядно помучиться, прежде чем станет волшебство. Иногда случается, что мучения были напрасны и труды пропали даром — волшебство так и не состоялось. Кто-то сказал, что для написания плохого романа нужно затратить столько же усилий, сколько и для того, чтобы написать хороший. Увы, это совершеннейшая правда. Никогда нельзя предугадать заранее — будет чудо или нет.

Однако пора вернуться к оставленной сумке волшебника, чтобы посмотреть, что в ней заключено, и показать людям. Да притом еще и объяснить, как то или иное попало в сумку. Я не ручаюсь, что мне это удастся, но попытаться я обязан.

Как я это сделаю, этого я еще не знаю. Невозможно сказать до начала битвы, как она будет происходить и выиграешь ее или проиграешь. Тактика выигранных битв частенько сочиняется после окончания их. Моя битва еще не кончена, поэтому я ничего не могу сказать о ее громах и неожиданностях. Я еще не могу сказать с уверенностью — со щитом или на щите я выйду из нее, что в переводе на современный язык значит — победителем или побежденным.

Да, так вот о сумке волшебника. Показать, что в ней, — значит показать материал, из которого делается чудо. Одно это уже довольно трудная задача, а мне хотелось бы и большего. Я ведь надеюсь, что мне удастся не только произвести смотр своим войскам, но и показать самое сражение. Я бы хотел не только показать материал чуда, но и раскрыть механизм его.

Пути этого раскрытия мне пока неведомы. У меня нет готовой программы. У чудес не бывает программы. Но это не должно пугать вас, поскольку это не пугает меня.

Чудо требует решительности, и, пожалуй, даже безоглядной. Давайте же решимся. И не будем, перед тем как лезть в воду, пробовать кончиками пальцев — достаточно ли она тепла. В воду лучше не входить, а бросаться. Так я думал и так поступал мальчишкой; этого

и по сию пору держусь. Несомненно, это лучший из способов встречи с неожиданным. Чудо же, даже подготовляемое всей жизнью, всегда и обязательно неожиданность. Не будем же страшиться ее.

Итак, я открываю свою сумку. Ах, черт побери, как мне хочется, чтобы ее содержимое пришлось вам по душе!

### *Первооткрытие*

— Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге! — восторженно восклицал Гоголь. Мне ничего не остается, как присоединиться к компетентному свидетельству классика. Это тем более приятно, что я не покривлю душой и не погрешу против истины.

Я знал Петербург — Петроград — Ленинград в последние семьдесят лет на многих поворотах его бурной и многотрудной жизни. Я видел голодный Петроград, только что совершивший невиданный в истории революционный переворот. Я видел послеблокадный Ленинград, проходя сквозь его кварталы — напрямик, по развалинам домов. Я наблюдал мужающий и хорошеющий Ленинград последних десятилетий. Я вижу Ленинград недалекого будущего, выходящий к морю огромным тридцатикилометровым полукружием нового фасада. Планировщики и зодчие завтрашнего Ленинграда исправят наконец историческую ошибку первых градостроителей и превратят его, в полном смысле этого слова, в приморский город.

Но сейчас вернемся к Петербургу, в котором начинались первые мои жизненные испытания и совершались первые узнавания. Я стою в плотной толпе на углу Невского и Фонтанки. Над моей головой вскинул бронзовые копыта вздыбленный клодтовский конь. Мимо меня вот уже час движется необыкновенно пышная похоронная процессия. В сущности говоря, это парад императорского двора и высшего света столицы, провожающих в могилу одного из отпрысков царствующего дома Романовых. Умер дядя царя Константин Константинович, подвизавшийся, к слову сказать, и на литературном поприще под псевдонимом «К. Р.».

Процессия растянулась на несколько верст. На всем ее протяжении по бокам медленно двигались мальчишки-



пажи с лицами херувимов и недетски важной поступью. У каждого в руках толстенная свеча в половину человеческого роста. Над свечой — неживое в дневном свете пламя.

Во главе процессии туча благообразных, жирных попов высшей иерархии в траурных, но сияющих золотом и серебром ризах.

За этой черно-золотой тучей неспешная толпа камергеров и высших сановников в белых штанах и шитых золотом мундирах. В полном составе кабинет министров, за которым следуют делегации академиков в длинных черных сюртуках и с цилиндрами в руках, делегации различных департаментов и высших чиновников всех ведомств, делегации высших учебных заведений столицы во главе с ректорами, весь синклит гласных городской думы во главе с городским головой.

Дальше следуют по полувзводу или полуэскадрону от каждого из гвардейских полков петербургского гарнизона. Каждый отряд кавалерии — на лошадях одной масти и одного роста. При каждом духовой оркестр, выпевающий серебряными трубами траурный марш. За ними особый отряд барабанщиков и отделение так называемой Золотой роты, солдаты которой отличались саженым ростом, большими бородами и высоченными медвежьими шапками с золотыми бляхами, свисающими на золотых цепочках по правому боку папахи.

В самом центре процессии — гроб с телом покойного, поставленный на пушечный лафет и накрытый огромным андреевским флагом.

Непосредственно перед гробом — орденские тройки. В центре каждой — генерал, несущий бархатную подушечку с орденом, по бокам — два полковника с шашками наголо.

Перед самым дышлом лафета с гробом ведут под уздцы необыкновенных статей вороного коня. Кровавый арабский скакун капризно выгибает шею и нервно перебирает тонкими точеными ногами. Он гарцует перед гробом хозяина, полный жизни, огня, движения.

Непосредственно за гробом, в полном одиночестве, отделенный от всех прочих смертных положенным по строжайшему этикету расстоянием, идет царь Николай Второй, последний из русских самодержцев. Уже десятый месяц гремят на фронтах мировой войны жестокие бои, и царь одет с подчеркнутой скромностью. Он в во-

енной форме защитного цвета, с погонами пехотного полковника, без орденов и каких-либо значков и отличий. Он невысок ростом, хлипковат, неказист. Лицо у него невыразительное, заурядное. Аккуратная борода клинышком не придает ему приятства, не уярчает лица.

Все глядят на царя, старательно разыскивая в самодержце крупнейшей в мире державы признаки величия. Но ни малейших признаков величия в этом сером, невзрачном, тускло глядящем человеке обнаружить невозможно.

За царем медленно движутся черные лакированные кареты, ландо, коляски со старой императрицей-матерью, молодой царицей, четырьмя царскими дочерьми и подростком-наследником, с фрейлинами, придворными чинами, знатными особами всех рангов, степеней и положений. За ними опять какие-то делегации, отряды разных родов войск, оркестры и, наконец, гроыхающие в конце процессии пушки.

Шествие длилось бесконечно долго. В нем продефилировал весь цвет военного, аристократического, чиновного, денежного Петербурга, крупнейшие тузы, политические деятели, великосветские красавицы, заводчики, промышленники, нажившиеся на войне нувориши, поставщики, подрядчики и спекулянты всех мастей и разновидностей. Блестящий Петербург, чуть прикрывшись приличия ради трауром, устроил парад роскоши и мундиров, чинов и родословных, сейфов и гербов.

Единственно кого не было здесь — это создателя и делателя всех благ и богатств, которыми пользовались и которые демонстрировали участники блестящего парада. Не было рабочих, не было фабричного и мастерового люда, ютившегося в мрачных трущобах и вонючих клоповниках Нарвской заставы, Выборгской стороны и залитой непролазной грязью Охты.

На теле блистательного Петербурга зияли смердящие язвы. В России Менделеева, Сеченова, Мечникова, Попова, Тимирязева и Павлова был едва ли не самый высокий в мире процент неграмотных. В России Пирогова и Боткина — огромный процент детской смертности. Вымирали от бесхлебья целые селения. Голодали целые губернии и области, каждая из которых была больше самого большого европейского государства. Города опустошала холера. Один врач приходился на сто

тысяч человек. В некоторых районах империи до ближайшего пункта, где можно было получить медицинскую помощь, нужно было скакать, плыть или плестись пешком две тысячи километров. Многие болезни, которые нынче легко излечимы, были смертоносны и поваральны.

Я помню, как в нашей семье, уже похоронившей шестерых детей, оставшиеся семеро в один и тот же день заболели скарлатиной. Дворничиха, помогавшая отправлять нас в больницу, утешала мать: «Не убивайся, Маша, может, и не все помрут».

Мы не все померли. Что касается меня, то мне, болеешему сравнительно легко, в больнице даже нравилось. Появились новые товарищи. К моим услугам были игрушки, каких я отродясь не видывал. Одна из них имела для меня особый смысл и особое значение. Это был подаренный пришедшей меня навестить теткой мячик — плотненький, упругий, величиной с мой кулачок.

Мячик стоил копейки и отнюдь не свидетельствовал о щедрости дарителя, но для меня он был явлением чрезвычайным. Я рос в крайней нужде. Игрушками мне служили деревянные чурки, камешки, катушки, пробки и прочие мелочи домашнего обихода. Принесенный мне в больницу мяч был, сколько я помню, моей первой покупной игрушкой.

Но если бы только это значил для меня мяч, о нем и вовсе не стоило бы говорить. Дело обстояло иначе, и этому мячу суждено было стать не только первой моей настоящей игрушкой, но и первым наглядным пособием в трудной школе воспитания художника. И это было немножко чудо. Я взял в руки мяч, охватил его жадными, ищущими, словно вдруг пробудившимися для осязания пальцами, и мир для меня стал иным. В нем что-то прибавилось, чего не было прежде, чего прежде я не знал. И это «что-то» было важным для меня.

В книгах часто описывается первая любовь. Но не только любовь бывает первой. Все, что мы знаем, переживаем, чувствуем, было когда-то узнано, пережито, почувствовано в первый раз. И это первое соприкосновение с одним из неведомых до той поры качеств и свойств окружающего нас мира, накладывает свой отпечаток, иногда и неизгладимый, на все последующие чувствования и неистребимо живет под более поздними наслоениями.



После мяча, который был принесен мне в больницу, я держал в руках десятки других мячей. Но ни один из них не значил для меня того, что значил первый копеечный мячик с красным треугольничком фабричной марки на округлом боку.

Я убежден, что чувство, ощущение, представление и понятие формы пришло ко мне именно тогда, когда, выпростав из-под больничного одеяла руку, я схватил мяч и сжал его упругую округлость ищущими и готовыми познавать пальцами.

Это было первооткрытие. Это был, сколько я помню, первый в моей жизни осознанный акт познания, первый рывок к познанию мира Форм и Сущностей.

### *Свинья и деньги*

Издавна меня мучил проклятый вопрос: «А что внутри?»

Он не давал мне покоя всю жизнь. Сколько я себя помню, меня всегда терзала жажда знать суть вещей, скрытую за внешней их формой. Мне все казалось, что каждая вещь хитро скрывает какую-то свою главную, свою самую важную тайну. И я стремился проникнуть в эту тайну во что бы то ни стало. Иногда эти попытки кончались весьма печально. Об одной из таких печальных попыток я и хочу поведать.

Но сперва несколько слов об опытах, предшествовавших этому. Первой жертвой моей любознательности был тот самый резиновый серый мячик, который мне принесли в больницу. Я долго дивился его упругости, его способности от нажима пальцев менять форму и вновь обретать ее. Но потом меня стал терзать вопрос: «А что внутри?»

Мне казалось, что все поразительные свойства этого волшебного шарика зависят от какой-то тайной и неизвестной силы, какой-то не то пружинки, не то маленького колдуна, которые заключены внутри мячика и которые заставляют его менять форму, кататься по полу, под-скакивать чуть не до потолка.

И я решил выяснить, что это за пружинка, что это за колдовская сила скрыта внутри мячика. Я вооружился штопальной иглой и проткнул мяч. Первое чувство, испытанное мной при этом, было глубочайшим

разочарованием. Я ждал чудес. Я ждал каких-то ошеломляющих открытий. Но никаких чудес не произошло. Иголка ушла в пустоту. Внутри мяча ничего не было.

Эксперимент не принес ничего, кроме огорчений, так как мяч от прокола потерял упругость и, когда я вминал пальцами его бочок внутрь, не возвращался в прежнее состояние. Вмятина так и оставалась вмятиной. Погоревав над загубленным мячиком, я, однако, решил продолжать мои эксперименты. Результаты их, как и в первом случае, оказывались по большей части ничтожными. У игрушечного паровозика, подаренного на именины моему приятелю Лешке Беспрозрачному, внутри тоже ничего не оказалось, как и у целлулоидной куклы Леночки. У тряпичной Катьки из живота, распоротого ржавым гвоздем, посыпались опилки.

Мои исследования по-прежнему не давали никаких результатов, если не считать нескольких легких подзатыльников, полученных от Лешкиной матери, и страшного двухчасового рева Нинки Малышевой, которая жила на нашем дворе и которой принадлежали подопытные куклы.

Дело, впрочем, не всегда ограничивалось легкими подзатыльниками или выревкой. Были в моей практике и более тяжелые случаи, к которым, несомненно, следует отнести историю с фарфоровой свиньей.

Свинья эта стояла у Беспрозрачных на комодике и давно занимала мое воображение. Она была толста и вид имела очень самодовольный. На основании этих примет я пришел к выводу, что свинья не может быть пустой. Но проверить эту рабочую гипотезу не представлялось возможным. Свинья была не моя. Она принадлежала старшему брату Лешки и находилась под его особым контролем и покровительством. Лешка был строго-настрого предупрежден, что он ни при каких обстоятельствах не должен не только касаться свиньи, но даже приближаться к комоду, на котором она стояла. В случае, если бы Лешка преступил этот строжайший запрет, ему грозила верная порка.

Угроза была не дипломатической уловкой, которая должна была охранять неприкосновенность свиньи, а носила безусловный характер. Веревка, которую обычно Лешкин брат использовал при носке дров, в любой момент могла превратиться в плеть, в чем Лешка имел уже случай убедиться.

Пред лицом столь реальной угрозы следовало, конечно, соблюдать сугубую осторожность. Некоторое время это удавалось, хотя должен признаться, что природа не наделила меня теми качествами, которые необходимы для соблюдения осторожности.

Вообще жить с оглядкой трудно и неприятно. Нет поэтому ничего удивительного в том, что с течением времени мы с Лешкой становились все менее осмотрительными и сами не заметили, как в конце концов переступили запретную границу.

Все произошло как-то незаметно для нас. Сперва, придерживаясь самого благоразумного варианта, мы только издали любовались упитанностью и веселым видом свиньи. Потом, устав от бесплодного созерцания, совершенно несвойственного нашему возрасту, мы приставили к комоду два стула и приступили к осмотру объекта моих вожделений с более близкой дистанции. Вскоре, осмелев, я протянул руку и, трепеща от радостного возбуждения, коснулся жирной свиной спинки.

Теперь она была уже как бы моя, и теперь я, больше чем когда-либо, убежден был, что свинья не пуста. Она не могла быть такой толстой и такой веселой, если бы она была пуста. Я ни минуты не сомневался в этом, ибо стихийно верил в логику, о существовании которой в то время и не подозревал. Но мои предположения нужно было еще доказать.

Истина требует очевидности. Для доказательства ее нужны факты, которые сделали бы очевидным, что свинья не пуста, но они могли быть заключены только в самой свинье. Порочность этого круга исключала благополучное разрешение вопроса. Либо истина, либо свинья — так обстояло дело. Я выбрал истину. Свинья была обречена.

Азартный огонек исследователя, готового ради утверждения истины на все, вспыхнул во мне с такой всепожирающей силой, что я не мог больше противиться. Я схватил свинку дрожащими руками и прыгнул вместе с ней со стула на пол.

Предчувствуя недоброе, Лешка испуганно вскрикнул и ринулся следом за мной. Но он не был столь поворотлив, как я, и опоздал. Я кокнул свинью рылом об пол, и все было кончено.

То, что произошло потом, трудно описать словами беспристрастного летописца. Я вообще не приспособлен

к бесстрастию и никогда не почитал это добродетелью писателя наравне с так называемой объективностью. Все, что я могу обещать в данном случае, это постараться излагать факты в их действительной последовательности и при этом строго придерживаться истины.

Начну с самого главного, с факта номер один. Я оказался прав, моя рабочая гипотеза подтвердилась полностью: свинья была не пуста! Больше того, в ней скрыт был настоящий клад. Вместе с черепками свиньи по полу рассыпались деньги. Их было много, в большинстве медяки — трешки, пятаки. Были, однако, и серебряные монеты, и среди них даже один полтинник с портретом царя.

Так случилось, что я убедился в полной достоверности моих предположений и в полной надежности логического метода мышления. Вещи, меня окружающие, как я и предполагал, могли содержать и содержали не только пустоту или никому не нужные опилки. Содержание их могло быть иной раз достойно внимания.

Это был важный урок, который я извлек из истории со свиньей-копилкой. К сожалению, урок был не единственным. История со свиньей имела продолжение и последствия — столь же неприятные, сколь и поучительные.

Когда свинья, распавшись, бросила к нашим ногам несметные сокровища, мы с Лешкой остолбенели. Потом, когда минутный столбняк прошел, мы кинулись собирать раскатившиеся по всей комнате монетки и складывать их в кучки — трешки к трешкам, пятаки к пяткам. Серебряные монеты мы складывали отдельно.

Поглощенные этим увлекательным делом, мы не заметили, как в комнату вошел Лешкин брат, и осознали опасность только тогда, когда он схватил Лешку за волосы, а меня за шиворот.

Это была неприятная минута. Но за ней последовали еще более неприятные. Лешка был выпорот. Его вопли терзали мое чувствительное сердце, тем более что меня ждала та же участь. Правда, я мог бы, пожалуй, и бежать. Всецело занятый Лешкой, брат не смог бы, да и не стал бы, верно, меня преследовать. Но бегство мое было бы предательством и подлостью. Наши с Лешкой отношения и неписанные, но строгие законы цепкой мальчишеской дружбы совершенно исключали бегство.

Я не мог бросить товарища в беде. Я остался. И конечно, получил все, что мне причиталось. Может быть,

это было немножко меньше того, что получил Лешка, но это было делом совести Лешкиного брата, а не моей.

Вообще говоря, он был не злой, этот Лешкин брат, и порол не очень больно. А главное, выпоров, он не считал, что враждебные отношения должны длиться и дальше. Он, очевидно, придерживался мудрых воззрений североамериканских индейцев, полагавших, что наказание снимает вину и что после него уже ничто больше не мешает возобновлению добрых отношений.

После порки мы все втроем мирно беседовали, усевшись на ту самую скамью, на которой производилась неприятная процедура. Лешкин брат закурил дешевую, вонючую папиросу и, как видно, решил продолжить урок морали, только что преподанный им практически. Он вытащил из кармана подобранные с полу деньги и, позвякивая ими, сказал нам наставительно:

— С деньгами, ребята, шутить нельзя.

Видимо, ему доставляло удовольствие держать в руках деньги. Я покосился на эти звенящие кругляши и, насупясь, отвернулся. Из-за них я был впервые в жизни выпорот, и они не вызвали добрых мыслей — ни тогда, ни позже. Напротив, все, что было потом, только подтверждало и усиливало мою неприязнь к деньгам, так как я снова и снова убеждался в том, что все связанное с ними скверно.

По-видимому, не у меня одного деньги вызывали недобрые мысли. Помню, однажды, будучи уже писателем, я услышал, как девушка лет восемнадцати сказала библиотекарю, предлагавшему ей «Отца Горио»:

— Я Бальзака больше не хочу. У него все про деньги и из-за денег.

То, что сказала девушка, конечно, неверно. И в то же время в какой-то степени не лишено смысла. Трагедии людей, населяющих романы автора «Человеческой комедии», почти всегда, так или иначе, связаны с деньгами, наследствами, закладными, банкротствами, спекуляциями и прочими мерзкими атрибутами общества, современного «доктору социальных наук», утверждавшему в «Златоокой девушке», что для буржуа «нет более близкого родственника, чем тысячефранковый билет». Если не все персонажи Бальзака доходили до одержимости ростовщика Гобсека, не все поглощены были стяжанием в такой степени, как банкир Нусинген, не все готовы были подобно светскому щеголю Растинь-



яку прикончить ради денег воображаемого раджу, то, во всяком случае, все или почти все находились во власти беспощадного Кощея, сидящего на мешках с золотом.

Впрочем, Бальзак не является исключением. «Деньги, деньги, деньги... — вот первые слова, которые я услышал, будучи еще совсем ребенком», — говорит Жорж Сименон. Это подтверждает и критик Эдмон Жалу: «Наследство и завещания — самые основные и самые традиционные черты французской жизни». Естественно, что самые основные и самые традиционные черты жизни не могли не стать важными и для литературы. Поэтому-то так сильна власть денег над героями всех рангов во французских романах, повестях, рассказах и драмах. Эмиль Золя один из своих романов так прямо и назвал — «Деньги».

Наша литература, отражавшая иную, чем на западе, жизнь, шла и путями иными и своеобразными. Правда, и наш Пьер Безухов начинает свою сложную романтическую жизнь в «Войне и мире» с наследования по завещанию миллионов старого графа Безухова, а гоголевский Плюшкин и бальзаковский Гобсек не только современники, но почти и близнецы. И все же в русской литературе, вероятно самой гражданственной, самой психологичной, самой душевной из всех, засилье денежных интересов, сюжетов, интриг на книжных страницах никогда не было столь довлеющим, как во французской и других западных литературах.

И слава богу, что у нас именно так обстоит дело. Что касается меня, то я безмерно рад тому — и писательски, и человечески.

Я ненавижу «желтого дьявола», ненавижу власть денег над человеком. Думаю, что начало этому было положено в тот день, когда я ударил свинью рылом об пол и она родила клад, принесший горе и слезы.

Горе и слезы. Так было со мной. Так было со всеми другими. Во все времена.

### *Как плавят золото*

Это было в тысяча девятьсот восьмом году, когда мне едва исполнилось десять лет.

Старший брат целыми днями сидел за верстаком. При работе у золотых дел мастера всегда случались

мелкие подсобные работы, для которых нужен второй человек. Я часто бывал этим вторым и становился подручным брата.

- Я бегал в аптеку за шеллаком, за морской пенкой, за бурой, я бегал на кухню за спичками, за лучинками, за угольками, я подавал инструменты или крутил ручку вальца, когда надо было раскатать золотой или серебряный слиток. Я делал все, что нужно, с охотой и выполнял любые поручения.

Мне нравилась атмосфера мастерской и ее веселый рабочий ритм. Впрочем, веселость и оживленность были следствием не только самой работы, но и легкого, веселого нрава брата.

Перед пасхой и рождеством заказов случалось так много, что рабочего дня не доставало и приходилось прихватывать часть ночи, а то и всю ночь.

В этих ночных работах принимал участие и я. Дом спал, а мы работали. Брат сидел за верстаком. Над коленями его прикреплен был к верстаку кожаный фартук. В него сыпались опилки, какие бывают при обработке новых вещей и при починке старых. Сбоку верстака висели на гвоздике фитильные нити, натертые красным мастикообразным камнем-крокусом. Об эти нити начищали до блеска кольца, броши и другие вещи, сдававшиеся заказчику. Против брата, на верстаке, стояла плотно закрытая пробкой шарообразная колба величиной с маленький арбуз. В нее налита была какая-то зеленая жидкость, так что свет стоявшей на верстаке лампы смягчался зеленой средой колбы и не слепил мастера. На верстаке, на подоконнике, на табуретке, на станине вальца, на прилавке лежали вперемешку сверла и дрели, пилки и напильники всех видов и профилей: плоские, треугольные, полукруглые, большие рашпили и крохотные натфеля. Вперемешку с ними поблескивали металлом лобзики, кусачки, плоскогубцы, круглогубцы, штихеля, клещи, отвертки и щипчики всех размеров и видов, тиски и медные трубки для дутья, называемые фефками.

Все эти инструменты были раскиданы в том беспорядке, в котором мастер легко разбирается, а всякому постороннему кажется непролазным хаосом.

Я отлично знал назначение каждого инструмента и умел при случае управляться с любым.

Нынче я загодя притащил брату два плотных звонких куска древесного угля, комок глины, приготовил две фефки и наполнил бензинку до пробки. Предстояла плавка золота. К нам поступил срочный заказ, и работать придется всю ночь. Нужно сделать дюжину золотых пружинков для зубных протезов. Работа сложная и кропотливая.

Итак, нам предстоит плавка. Брат не торопясь делает нужные приготовления. Он берет кусок древесного угля, ножом вырезает в нем ямку и обмазывает дно и стенки глиной. Обработанный таким образом уголек превращается в крохотульный мартен. Только в нем будет плавиться не сталь, а золото.

В угольную ямку складываются приготовленные для переплавки обломки колец, брошей, серег. Сложив кучку лома и примешав к ней немного буры, брат накрывает все это другим куском угля. В средней части верхнего куска он делает полулунную прорезь, через которую будут при плавке вдвигаться огонь и воздух.

Свой угольный мартен брат берет в левую руку, а правой придвигает к себе продолговатую длинноносую бензинку, ловко чиркает спичкой и зажигает нитяной фитиль. Над бензинкой встает синевато-оранжевое пламя.

Но от этого высокого спокойного пламени толку мало. Оно, так сказать, недостаточно горячее. Оно не может дать той температуры, которая нужна для плавки золота. Для того чтобы пламя накаляло и плавало, его нужно направлять, вдвигать в него воздух.

Брат берет в руки медную, полукругло изогнутую на конце фефку, направляет суживающийся ее конец на основание огненного столба, стоящего над бензинкой, и начинает дуть. Рыжий столб пламени сразу переламывается и вместо вертикального становится горизонтальным.

Брат дует, направляя струей воздуха пламя в полулунную прорезь под верхним углем. Белое и теперь уже горячее пламя прорывается к кучке золотого лома, начинает нагревать, накалять и плавить. Но плавится золото, увы, не так-то быстро, а нужную для плавки температуру — почти тысяча сто градусов — создать бензинкой и фефкой не так просто.

Брат дует и дует в фефку, все время покачивая левой рукой уголек с золотом, и конца этому нет. Жилы

на шее брата напрягаются, как туго натянутые веревки, лицо багровеет, на лбу выступает пот. Он устал и трудно дышит, но надо еще дуть и дуть, очень долго дуть. При этом дуть надо со сноровкой, так, чтобы струя воздуха, вырывающаяся из фефки, была ровна, непрерывна, в меру сильна и точно направлена.

Прекратить дутье нельзя ни на минуту, иначе плавка будет испорчена. Проходит десять, двадцать минут. Брат все дует. Капельки пота со лба скатываются в кожаный фартук верстака.

Наконец в недрах уголька в ямке появляется сперва полужидкая масса, а затем маленькая красно-оранжевая лужица. Золото расплавлено. Все прошло сегодня как нельзя лучше. Уголек не треснул и не распался, огнеупорная обмазка выдержала. Плавка готова.

Брат перестает дуть, прижимает пальцами правой руки фитиль бензинки и отодвигает ее в сторону. Затем он снимает верхний уголек и осторожным, сноровистым и натренированным движением выливает золото в приготовленную мной и смазанную формочку.

После этого брат поднимается из-за верстака, разминает усталые плечи, расправляет грудь и вдруг начинает прыгать по мастерской, как лягушка. Я принимаюсь тоже дрыгать ногами и подражать ему. Брат одобрительно покрикивает:

— Гоп-ля! Гоп-ля!

Мы покрикиваем, попрыгиваем и оба смеемся.

Но дело стоит. Надо снова приниматься за него. Брат подходит к форме и, разъяв ее стенки, выбрасывает на верстак не совсем еще остывший длинненький брусочек золота. Брат хватает его рукой и кидает на ладонь другой руки. Он обладает поражающей меня способностью переносить горячее.

Брат долго смотрит на слиток — беловато-желтый, тусклый, некрасивый. Совсем непохоже, что это золото, то самое золото, что так сияет, когда становится красивой брошью, тяжелым перстнем или изящным кулоном.

— Золото, — говорит брат с непонятным мне выражением хмурой замкнутости на лице.

Он взвешивает на ладони слиток и с трудом переводит дыхание:

— Золото, брат, выплавить трудно, но зато...

Брат не кончает фразы. Я смотрю в его лицо. Оно переменчиво. В нем и смута, и гордость за сделанное, и

много еще другого, что непонятно мне. Мы стоим в ночи, и на нас смотрит колдовской зеленый глаз колбы. Он принадлежит какому-то огромному чудовищу. Но мы не боимся этого чудовища. Не боимся ничьих чар. Мы сами волшебники, колдуны.

Позже, много лет спустя, колдуя над словом, я часто вспоминал брата, стоявшего у верстака со слишком на ладони. И теперь я понимал все, чего не понимал тогда. Теперь я сам взвешивал на ладони каждое слово, ощущая его тепло и тяжесть. И теперь я в полной мере постиг, что золото выплавить трудно.

### *Они учили прекрасному*

В субботу вечером я и мои братья собираемся на лодке за реку. Братья забирают весла, уключины, руль и румпель, я — закоптелый жестяной чайник с помоями боками, набив его предварительно доверху картошкой.

На пристани нас ждут Вася Виноградов и две его приятельницы — Маша Серебренникова и Маша Калинина. Чаще всего их зовут Маша Большая и Маша Маленькая. Маша Большая — высока, голубоглаза, добра и медлительна. Маша Маленькая — густоброва, подвижна, смешлива и голосиста. И сейчас, усаживаясь в лодку, она что-то напевает, успевая одновременно переключаться с Машей Большой и браниться с Васей Виноградовым.

Под ее пение мы отходим от пристани и идем наперерез течению к левому берегу. Спустя сорок минут мы входим в устье Заостровки — малой речушки, впадающей против города в Северную Двину. Пройдя вверх по Заостровке версты полторы, мы пристаем к берегу.

И вот на невысоком береговом угоре зажжен костер и над ним висит чайник. Он пытит, старается вскипеть поскорее. И это ему удается. Мы пьем чай, а позже, когда костер прогорает, мы печем в золе картошку. Потом играем в горелки, поем песни, хохочем, валяемся на траве. Перед отъездом идем рвать цветы. Ходить далеко не надо. Неоглядные луга начинаются тут же у берега. На них великое множество цветов. Мы не делаем букетов. Мы просто рвем цветы и охапками сно-

сим их к лодке. Набив лодку цветами, мы трогаемся в обратный путь.

Спускаясь по Заостровке к Двине, мы затихаем. На востоке уже занимается розовоперая заря. Тишина. Дремотно никнут к воде прибрежные ивы. Выезжаем из узкой Заостровки на полутораверстный раскат Двины. Она лежит перед нами — огромная, полноводная, могучая. Тихая тяжелая вода чуть золотеет под первыми лучами солнца. Стеклянно звенят водяные капли, скатываясь с лопастей весел в реку.

Пристав к берегу, мы отправились через весь город, неся огромные охапки цветов. Улицы сонны и пустынно. Мы приходим в дом и сваливаем цветы на столы, на плиту, прямо на пол.

Разбуженная шумом мать поднимается с постели и всплескивает руками:

— Боже, сколько цветов!

Пять часов утра. Мы идем спать. Мать остается одна. Она уже не ложится больше. Она садится среди ворохов цветов и начинает разбирать их. Моя старая кровать, сколоченная из простых еловых досок, перенесена недавно в кухню, и, укладываясь на нее, я слежу за матерью. Она напевает, перебирая тонкие цветочные стебли. Голос у нее слабый и дрожащий. Он мне бесконечно приятен. Это голос моего детства. Этим голосом спеты все мои колыбельные.

Мать сидит среди цветов, и это доставляет мне наслаждение. Среди них она совсем иная, чем тогда, когда сидит за работой. Целые дни она сидит за работой. Она модистка. Она шьет дамские шляпки. Хозяйка магазина, на которую она работает, придирчива, груба, скупа. Часто она доводит мать до слез. Я ненавижу эту толстую крикливую хозяйку. Для меня она — воплощение непонятных мне злых сил, имеющих над матерью и надо мной какую-то давящую власть. Часто за работой, украшая шляпки, мать держит в руках маленькие пучочки цветов. мода требовала именно цветов на шляпках. Но те цветы из шелка были совсем другими цветами. Они не такие, какие мать держит в руках сейчас. Держа в руке те, другие цветы, она никогда так не улыбалась, как улыбается сейчас.

Наша кухня пахнет землей, солнцем, заречными лугами. Мать не может ехать с нами в эти луга. И вот луга пришли к ней. Она среди лугов. Она забыла

о доме, о хозяйстве, о работе, о постоянных своих заботах. Лицо ее озарено радостью. Это радость цветов. Так я называю это сейчас. Такой я запомнил мать на всю жизнь. Она бывала и иной — озабоченной, плачущей, работающей, спешащей, иногда ворчащей и бранящейся. Но запомнил я ее вот такой — окруженной душистыми ворохами цветов.

Она прожила тяжелую, трудную жизнь. У нее было тринадцать детей. Отец умер рано от чахотки. Очень ей было трудно, иногда непереносимо трудно. Она приходила в отчаяние. Она выплакала глаза, пока подняла на ноги детей. И ей было не до цветов. Теперь, когда ушли в жизнь, разбрелись по свету дети, когда при ней только трое самых младших, жизнь уже не кажется прожитой так тяжело.

Полевые цветы милее садовых. Огромные шапки прекрасных георгинов трогают меня меньше, чем неприятная головка ромашки с маленьким солнышком посредине. Глядя на нее, я вижу Прекрасное. Видеть в очень простом Прекрасное — этому я научился у матери. Этим я обязан ей, этим и всем другим, что есть во мне хорошего и доброго.

Многим я обязан и тем цветам. Они были первыми моими воспитателями и первыми учителями Прекрасного.

### *На пороге совдепа*

Весной тысяча девятьсот семнадцатого года я окончил реальное училище.

Товарищи мои разлетелись в разные стороны, и дальше каждый из нас уже на свой риск и страх выбирал себе жребий. Надо было выбирать и мне.

Думал ли я об этом? Озабочен ли был своим будущим? Нет, нимало. Долгие раздумья были не по мне. Я умел поступать, но вовсе не умел обдумывать поступки, да и не считал нужным. Все в этой жизни казалось мне простым и ясным. Я нисколько не заботился о выборе жребия. Он сам должен был меня выбрать. И он выбрал. Случилось это так.

Мы шли с Соломошей Туфьясом, одним из немногих в те дни архангельских большевиков, по Троицкому проспекту, как называлась тогда центральная улица

Архангельска, ныне носящая имя героя гражданской войны Павлина Виноградова, — шли мимо собора, которого уже нет нынче, мимо губернаторского дома, в котором уже не было губернатора, мимо городской думы с высокой четырехгранной башней. Миновав Полицейскую улицу, только что переименованную в улицу Свободы, мы подошли к Коммерческому собранию, в здании которого теперь размещался совдеп.

Здесь Соломоша надолго застрял, разговаривая с вышедшим из совдепа человеком. Человек этот был коренаст, большеголов, лохмат и нетороплив в движениях. Он был полной противоположностью подвижному, горячему, бурно жестикулирующему Соломоше. Я отошел к воротам совдепа и стал читать наклеенную на них газету. Это были «Известия Архангельского Совета рабочих и солдатских депутатов». На первой странице газеты было опубликовано воззвание к населению Архангельска, касавшееся распределения хлеба. Воззвание подписал губпродкомиссар Папилов.

Прочтя эту фамилию под воззванием, я тут же услышал ее из уст собеседника Соломоши. Он отозвался о меньшевике Папилове весьма неуважительно, и Соломоша тотчас присоединился к этой характеристике. Они говорили еще о меньшевиках и их работе в совдепе; потом заговорили об англичанах и о Павлине Виноградове, который «утер им нос».

Я не все расслышал и потому не понял, каким образом Павлин Виноградов утер нос англичанам, но имя Павлина врезалось в память. Я тогда понятия не имел, что двадцать лет спустя приеду из Ленинграда в Архангельск разыскивать следы Павлина Виноградова, говорить с его вдовой и его боевыми друзьями, что этот человек станет героем моего романа «Друзья встречаются» и придет на страницы других моих книг. Ничего этого я не знал в тот далекий день, когда, в сущности говоря, решилась моя судьба.

Когда разговор о Павлине Виноградове, губпродкоме, меньшевиках и англичанах кончился, незнакомец попрощался и отошел. Я спросил у Соломоши, с кем это он разговаривал и кто этот крепыш с большой головой и лохматой шевелюрой. Соломоша ответил, что это боевой парень и главный среди архангельских большевиков.



— Фамилия его Тимме, — прибавил Соломоша, окончив свои объяснения. — Понял?

Я кивнул головой. Понимать, собственно говоря, тут нечего было. Но фамилия показалась мне очень веселой и легкой и сразу запомнилась.

Спустя два дня, проходя мимо совдепа, я опять остановился перед воротами, на которых наклеены были «Известия». Внимание мое привлёк большой рисунок в верхнем углу газеты. Он изображал негра, который сквозь тюремную решетку следит горящими глазами за летящей под облаками птицей. Глядя на эту раепро-стертую в поднебесье птицу, я вдруг вспомнил свою сказку-пересказку о выпущенной на свободу «крылатой пленнице», которую я писал в начальной школе. В этот раз я основательно застрял около газеты и долго разглядывал самую последнюю строчку ее, где стояло: «Редактор Я. Тимме».

Я прочел газету от начала до конца, и больше всего мне понравилась в ней статейка «Чьи пособники?». Статейка эта здорово подкусывала меньшевиков и подписана была фамилией Пантевич. «Интересно, что это за Пантевич? — подумал я. — Наверно, лихой парень. И обязательно с черной бородкой, в которой прячется ядовитая улыбочка. Хорошо бы посмотреть на него. И на Тимме заодно. Может быть, и поговорить даже...» Я взглянул на заголовок газеты, на летящую птицу, на подпись редактора внизу газеты и вдруг подумал: «А почему бы и нет?»

Вопрос этот я задал себе не впервые. В течение двух последних дней я задавал его себе много раз, хотя ни разу так и не ответил на него. Теперь пришло время отвечать. Я распахнул калитку и решительно вошел в совдеп, в котором размещалась редакция «Известий».

Первый, кого я увидел, войдя в редакцию, был Тимме. Он кивнул мне своей большой лохматой головой, как старому знакомому, и этот приветливый кивок разом решил все. Без всяких колебаний и без всяких предисловий я сказал, что хотел бы работать в газете. Тимме внимательно оглядел меня, поскреб толстым ногтем небритую щеку и спросил, давно ли я знаю товарища Туфьяса. Я ответил, что знаю Соломошу с самого раннего детства и что он друг нашей семьи.

Тимме опять кивнул лохматой головой.

— Хорошо, — сказал он сипловато и повернулся к сидящему у окна человеку в синем поношенном пиджаке. — Пантевич, дай ему телеграммы. Пусть выправит для начала.

Пантевич оказался совсем не таким, каким я себе его представлял.

У него не было ни черной бороды, ни прятанной в ней улыбки. Пантевич вообще не улыбался. Он был сух в обращении, мешковат и сутул.

— Это, значит, вы и есть Пантевич? — спросил я с удивлением, которое не умел скрыть и которое, наверно, было непонятно моему собеседнику.

— Я и есть Пантевич, — отозвался сутулый у окна, оборачиваясь ко мне и оглядывая меня светлыми голубовато-серыми глазами. — Это тебя удивляет?

— Да, — признался я. — Сегодня я читал вашу статью в газете. Здорово написано. И совсем на вас не похоже.

— А разве статья обязательно должна походить на автора?

Сейчас на этот вопрос я твердо и решительно ответил бы: «Да. Конечно».

Тогда я ответил:

— Не знаю.

К этому я прибавил еще что-то неопределенное и нерешительное. Это был мой первый в жизни литературный спор, и я не сумел не только должным образом провести его, но даже начать. Мы сели за работу. Пантевич дал мне пухлую пачку телеграмм, и я принялся править их, подготавливая к набору. Меня не смущало то обстоятельство, что я не умел править. Не надо было — не умел; теперь надо — значит, должен уметь и, следовательно, буду уметь.

Руководящие указания Пантевича сводились к требованию:

— Чтобы ясно и по-русски.

Теперь это требование показалось бы мне сложным и трудным. Но тогда я ничем не затруднялся и, взяв из рук Пантевича телеграммы, сел за стол.

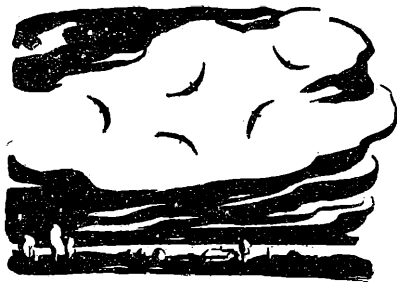
Так ступил я на первую ступеньку той бесконечно длинной лестницы, которая неизвестно куда ведет — не то на Олимп, не то в преисподнюю — и на которой я столько раз спотыкался и столько шишек набил. Так началось мое четвертьвековое ученье в газетных универ-

ситетах. Так стал я штатным сотрудником газеты «Известия Архангельского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов».

Спустя две недели в той же газете появился мой первый фельетон «Царьградские штучки». Написан он был задиристо и безоглядно. Я горячо доказывал, что царь и бог завезены в Россию из Византии, из Царьграда, что огнепоклонники-славяне и их простоватые и храбрые князья вовсе не нуждались ни в христианстве, ни в самодержавии и что оба эти рабских института чужеродны России.

Фельетон имел неожиданный и бурный успех, хотя и несколько односторонний. На другой день после выхода газеты архангельский архиерей во время проповеди, произнесенной после службы в соборе, обрушился на безбожный фельетон и предал проклятию его автора.

От совдепа до собора было не больше километра, но по времени они отстояли друг от друга лет на тысячу. Архангельский архиерей не мог даже устроить самого паршивенького аутодафе, чтобы сжечь номер «Известий» Архангельского совдепа с крамольным фельетоном. Я остался в полной неприкосновенности, и тяготившее надо мной проклятие нимало меня не тревожило.



## СЛОВО — ПТИЦА

### *Радость бытия — радость песни*

**О**на присуща всему живому и всему здоровому на земле. Наверно, это самая земная из всех земных радостей, самая простая и самая чистая.

Я думаю об этом, подняв голову к розовеющему вечернему небу. Там, в небе, мои любимцы — стрижи.

Стриж рожден для полета. Весь он — от клюва до кончика хвоста — вытянут и заострен. Тело его сплюснуто и коротко оперено, крылья узки, длинные, заострены и плотно сбиты из жестких крепких перьев. Это надежные, прочные крылья, предназначенные для того, чтобы нести, стремить, мчать.

На земле они — помеха. Каменный стриж, например, опустившись на землю, становится совершенно беспомощным. Он не может взлететь с земли. Крылья его так длинны, что при попытке взмахнуть ими ударяются о землю.

Каменный стриж взлетает с высокого дерева или со скалы. Он придвигается к самому краю скалы и

бросается вниз. Только очутившись в воздухе, он обретает снова уверенность и силу, раскидывает крепкие крылья, и они несут его в полет.

Полет — это истинная его стихия.

Каменный стриж летает со скоростью, в три раза превышающей скорость курьерского поезда и скорость урагана. Он покрывает триста километров в час.

Но дело, в конце концов, не в километрах, и не о том думаю я, глядя на мчащихся в вечернем небе городских стрижей. Я слежу за ними, не отрывая глаз. Они срываются в воздух из-под домовых карнизов и стремительно влетают в пряный, розовый вечер. Они круто всходят в невесомое небо, потом кидаются головой вниз, к земле, потом наискось прочерчивают смелые дуги резких разворотов. Они мчатся, распластав острые кривые сабли крыльев и пронзая вечер долгим радостным визгом.

Я говорю, — радостным, и я настаиваю на этом. Стрижи визжат от радости, и это есть радость полета.

Полету, как и всякому движению животного, обязательно приписывают служебное назначение. Вот и стрижи, носятся они, мол, в вечернем небе потому, что ловят мух и комаров или обучают самостоятельной охоте своих птенцов. В предосенние дни они тренируют молодежь, готовя ее к дальнему и трудному перелету.

Все это так. Все это стрижи действительно делают. Но ведь ни для ловли мух, ни для уроков полета, ни для тренировочных занятий вовсе не обязателен радостный визг. А он радостен, и в этом нет сомнений, как нет сомнений в том, что визг собаки, бросающейся на грудь возвратившегося из отлучки хозяина, безкорыстно радостен и никакой служебной и практической нагрузки не несет.

Неправда, что все, решительно все в поведении птиц подчинено практике. Это так не только по отношению к вечерним играм стрижей. Известны воздушные игры горных ласточек. Соколы — дербники и чеглоки, по свидетельству самых почтенных и осторожных в выводах исследователей, «забавляются воздушными играми», и притом «для собственного удовольствия».

Некоторые птицы, например ткачики, строят даже для игр и забав специальные «увеселительные гнезда».

Такие же клубы организуют и воробьи, сообразуясь, конечно, при этом с собственным воробьиным характером. Воробьи — ужасные болтуны, и нет для них большего удовольствия, чем посудачить в обществе себе подобных вечером, перед самым закатом. Для этого они собираются большими обществами, и у них есть даже специальные «деревья для бесед».

А скажите мне, пожалуйста, о какой практической пользе, о каком служебном назначении полета может идти речь, когда голубь-турман, выпущенный в воздух, начинает ни с того ни с сего кувыркаться через голову, делая по двадцати головокружительных сальто, чтобы затем у самой земли выровнять полет, вновь взмыт в просторное небо, снова низринуться вниз в акробатическом сальто-мортале?

Нет, вне сомнений, у птиц существуют игры и развлечения, не связанные с практической надобностью. И визг стрижей в закатном небе — прямое тому доказательство. Этот радостный визг есть радостный визг, и ничего больше. Это рвется наружу первородная древняя радость, рожденная полнотой ощущений, полнокровностью живой телесной жизни. Это радость полета, радость жизни, радость бытия в чистейшем ее виде.

И больше того. Я хочу прибавить ко всему сказанному еще одну еретическую мысль. Я думаю, что это радость полета, это наслаждение полетом, так бурно у стрижей выраженные, есть прообраз и знак эстетического начала, эстетического наслаждения. И оно, по моему, очень сродни радости поэтического в поэте.

И пусть меня растерзают добросовестные и обстоятельные натуралисты — это так! Недаром же старый Брем, этот птичий король, знающий о всякой живности все и даже чуть больше, говорит с уверенностью: «Птицы, только попев, начинают искать пищу».

Вот видите, как это у них. Сначала пение и только потом забота о еде.

Снова и снова выслеживаю я молодеющими глазами мчавшихся в вечернем небе стрижей, и радостный визг их становится и моей радостью. Он пронзает не только румяное вечернее небо, он пронзает и мою душу.

А потом я возвращаюсь к моему письменному столу, и теперь мне уже и самому легко отправиться в полет. И я сажусь за стол и беру в руки перо...

## Лебедь и ланка

В прозрачных апрельских сумерках завиделись над моей головой лебеди. Еще раньше того услышал я их серебряные трубы — этот удивительный и неповторимый инструмент, словно созданный природой для музыки высот, для музыки ликования.

Клик сродни ликованию по словесному корню. Сродни он и музам. Помните у Пушкина: «Весной при кликах лебединых... являться муза стала мне».

И нынче лебеди явились вместе с весной. Они летели от южной зимы к северному лету. Они торопились из чужих краев домой, к своим гнездовьям. Их было тринадцать в тонкой белой цепочке, пронизавшей сумеречную даль. Как видно, у них был большой летный день, и они, припоздняясь, искали места для ночлега. Сделав большой круг над Маркизовой лужей, еще укрытой посеревшим ноздреватым льдом, лебеди повернули на берег и ушли дальше — искать открытой воды на окрестных озерах. В последний раз прозвенели в вышине серебряные трубы, и призрачный белый караван истаял в сумерках.

Я долго глядел им вслед и потом, бредя по твердому влажному песку побережья, старался представить себе, как, трепеща белой громадой крыльев, лебеди один за другим садятся на воду и медленно плывут, чуть морща грудью взблескивающую сталью воду. Лебедь на воде пленительно прекрасен. Таким и виделся он мне всегда. Но однажды я увидел лебедя иначе, и это отнюдь не лучшие мои воспоминания.

Это было в заповеднике Аскания-Нова, в преддверии Крыма. Я долго вышагивал по обширному асканийскому парку, по полям, по вольерам и загонам. На озере в парке плавало несколько лебедей. Два лебедя вышли из воды на островок, лежащий посередине озера, и тут мгновенно произошла с ними разительная и печальная перемена. Куда девались царственные красавцы, только что величественно и плавно двигавшиеся по темной осенней воде? Передо мной были уродливые увальни — косолапые, неуклюжие, неповоротливые, с кривыми черными ногами, с грузными широченными телами, посаженными некрасиво и высоко на толстых ляжки. Это было ужасно — то, что я увидел, так ужасно, что я поспешил уйти от озера и утешился после пе-

режитого только возле ланки, старательно подбирившей с моей ладони теплыми мягкими губами выкрошенный из нескольких папирос табак.

Мама-лань стояла в стороне, не приближаясь к чужаку и настороженно поводя ушами. Она пребывала в диком состоянии и совершенно не поддавалась приручению. Но ланка родилась в неволе и быстро стала ручной. Я провел возле них не менее получаса, и глаза мои отдыхали на них после удручающего зрелища на озере. Тонко выточенные ноги с легкими копытцами, чуть сплюсненные с боков, прекрасных пропорций тела, маленькие головки с огромными глазами и наостренными высоконькими ушками — все в них было грациозно, легко, все приспособлено к стремительному бегу, все пронизано было пульсирующей в каждой жилке жизнью, каким-то внутренним негасимым телесным оживлением. Они были так же прекрасны на земле, как лебеди на воде.

Это сопоставление пришло мне в голову, пока ланка подбирала с моей ладони последние крошки табака, и оно объяснило мне все. Объяснило и успокоило. Я сказал себе: «Ну что ж. Все это не так печально. И нет причин для грусти. Лебедь некрасив и неуклюж на суше, потому что это не его стихия. Возможно, попав в воду, и ланка потеряет все свое изящество. Зато лебедь прекрасен на воде. В конце концов, каждый хорош в своей стихии».

С этим универсальным законом соответствия мы сталкиваемся на каждом шагу. Но, пожалуй, не менее часто мы грешим против него, занимаясь вовсе не тем делом, каким следовало бы нам заниматься по складу своего характера, по душевным склонностям и приверженностям.

Иной раз, правда, повинны в том и неблагоприятные жизненные обстоятельства, но, по совести говоря, чаще мы сами — причина наших незадач и жизненных нескладниц.

Впрочем, случается, что мы же сами и меняем неправильно взятое направление. И тогда Николай Гоголь, написавший сладенького и ремесленно зарифмованного «Ганса Кюхельгартена», решительно обращается к иному, входит всем существом в иную стихию и становится автором несравненной поэмы «Мертвые души».



Современник его Виссарион Белинский, терпящий неудачи в драматургии, находит себя в стихии критической мысли и в этой области высится над всеми современными ему критиками, как заоблачная вершина над пологими холмами.

Еще более решительный прыжок в иную стихию совершил доктор Антон Чехов, сменивший стетоскоп на перо, от чего несравненно выиграл не только он сам, но и весь мир, получивший вместо рядового лекаря блистательного писателя.

Но бывает, к сожалению, и иное. И тогда Руже де Лиль, покоровивший однажды весь овет своей «Марсельезой», влачит жизнь ординарного артиллерийского офицера. В этом случае лебедь слишком долго задержался на берегу. Не осмеливаясь больше броситься в воду, он остался вне своей стихии и никогда уже не смог обрести ни царственной своей осанки, ни чудной прелести прекрасного плавного движения по расступающейся перед ним и взблескивающей сталью воде.

Жить вне своей стихии — это великое несчастье. Пусть никогда этого не случится с вами.

### *При взгляде на чайку*

Я стоял на набережной близ Литейного моста, дожидаясь автобуса. День был пасмурный, ветреный. Над свинцово-серой Невой носились чайки, точно сделанные из датского фарфора — белые, с серовато-голубоватой подводкой.

Садясь на рябую от ветра воду, чайки поднимали крылья и осторожно опускались на тускло поблескивающие рябинки-волны. Некоторое время крылья, трепеща, еще стояли торчком вверх, точно чайки боялись замочить их при посадке, потом складывались вдоль тела так, что вода их не доставала.

Сидя на воде, чайки покачивались, в точности следуя колебаниям воды. Тело не сталкивалось с волной, волна не захлестывала, и уровень ее ни на мгновение не переходил той чаечной ватерлинии, которую чайка держала сухой.

Не было ни брызг, ни лишних движений. Было плавное покачивание в такт волне. Чайка сидела на воде ловко, покойно и в то же время так, что в любое мгно-

вение могла свободно взлететь. Словом, чайка сидела на воде очень приспособленно к обстановке.

Время от времени то одна, то другая чайка поднималась в воздух, и я заметил, что движения и путь их в воздухе однообразны. Поднявшись с воды, чайка мгновенно словно стояла на месте, потом, качнув крыльями, шла вперед, входила в плавный разворот, в несколько взмахов достигала Литейного моста, там делала новый, но уже крутой разворот и, широко раскинув узкие крылья, планировала вдоль гранитного парапета набережной почти над моей головой. Потом следовал новый разворот, чайка выходила на середину реки, замыкая круг.

Почти все чайки в точности повторяли этот путь.

Почему они так делали? Да просто потому, что это было для них наиболее выгодно и удобно. Поворот именно у моста, как и прямая линия полета вдоль набережной, диктовался определенным направлением ветра; чайка использовала его, чтобы вести свой полет с малой затратой сил, чтобы парить на неподвижно распахнутых крыльях...

Мои наблюдения были прерваны приходом автобуса. Я сел в него и уехал. Но я не расстался с чайками. Они залетали ко мне в автобус. Они бесшумно парили над моей головой, когда я шел от автобусной остановки к дому. Они ворвались в дверной проем, когда я вошел в дом. Они перелетывали под потолком моей комнаты, пока я расхаживал по ней из угла в угол. А когда я сел за письменный стол, одна из них тотчас уселась передо мной на край бокала, из которого угрожающе торчали во все стороны карандаши, и посмотрела на меня вопросительно и выжидающе, точно говоря: «Ну?»

Я понимал этот немой вопрос, как понимал присутствие чайки на моем рабочем столе. Я привык к подобным гостям — спутникам моих дней и ночей. Живые чайки превратились в мысли-чайки, и я знал — они появились, чтобы помочь мне работать, писать, думать, как часто помогал мне в этом и стоящий на письменном столе фарфоровый Вольтер.

Чайки казались мне в минуты неподвижного парения сделанными из датского фарфора... Это была мысль горожанина, привыкшего к вещам и отвыкшего от живого зеленого мира. Фарфор был явно ни при чем. Снизу чайка бела, светла и на фоне неба незаметна

с воды. Сверху чайка наряжена в серовато-голубоватые оттенки, каких много на воде. Следовательно, и сверху и снизу она незаметна для посторонних глаз.

Красота оперения чайки, как и ее поведение на воде и в воздухе, — выражение общего закона природы, в которой все прилажено одно к другому.

И вот тут-то и пришла ко мне самая важная мысль дня, что не только красота в природе — выражение целесообразности, но и целесообразность — выражение общей гармоничности и красоты.

Не так ли и с нашим писательским делом? Ну конечно же так. Построение любого произведения искусства подчиняется тем же законам. В искусстве, как в природе, как в жизни, — хорошо то, что хорошо прилажено к общему целому. И тут целесообразность есть выражение общей гармонии, а следовательно, и красоты. Роман, повесть, поэма, рассказ, картина — это система целесообразностей искусства, отражающая систему жизненных целесообразностей. Отсутствие системы целесообразностей, несоответствие произведения жизни живой, ее устроенности или неустроенности, обесценивают, убивают произведение искусства.

Случается, говорят об этом иными словами, потому что целесообразность — это один из псевдонимов жизненной правды. А правда всегда высоко ставилась в искусстве и всегда будет высоко ставиться. Именно правду считал Лев Толстой главным героем своих «Севастопольских рассказов». Это высказывание можно было бы, не погрешив при этом ни на йоту, распространить на все другие произведения Толстого.

Владимир Короленко почти отождествлял правду с красотой, настаивая на том, что нужно искать красоту и жизненную правду вместе.

Лукавый Марк Твен замечал: правда столь драгоценна, что ее надо расходовать экономно. Эта забота об экономности есть один из методов поиска подлинной правды. Их тысячи — этих методов, средств, возможностей. И, в сущности говоря, все они хороши, если ведут к хорошей цели. Хороша и чаечка, виденная мной на Неве. Залетев на мой рабочий стол, она тоже стала одним из средств добрых поисков.

Спасибо тебе, чаечка. Я постараюсь хорошо искать, усердно искать, всегда искать.



## ЦВЕТОК ПАПОРОТНИКА

### *От щенка до крокодила*

**П**ервую книгу свою я прочел шести лет от роду и с большим запозданием. Книжка была рассчитана на чтение вслух ребятам трех-четырёх лет.

Это была обычная по тем временам книжка для детей, выпущенная известным издательством Кнебеля, — большая, аляповатая, безвкусная. Самым лучшим из всего в книге была бумага — белая, плотная, толстая. На обложке книги был нарисован коричневый лопухий щенок, усердно облаивающий колокольчик, висящий над закрытой изнутри дверью. Под щенком, не очень уверенно держащимся на растопыренных лапах, был напечатан стишок:

Кто идет? Если свой,  
Будем очень рады,  
Если ж только чужой,  
Не дадим пощады!

Решительность лопухого щенка, явно превышающая его скромные возможности, мне нравилась и оставила

в моей душе заметный след. Я и сейчас проповедую решительность, храбрость, превышение своих возможностей в любой области человеческой деятельности и охотно повторяю вслед за Верой Инбер, что «в том-то все и дело, чтобы превзойти свои пределы».

Одно из непостижимых и прекраснейших свойств книги состоит в том, что даже плохая книга может иной раз проделать в душе человека большую и добрую работу. Моя первая книжка с плохими стихами и плохими картинками оказалась для меня именно такой книгой.

Скверное качество первой моей детской книжки было не исключением, а правилом для тех лет. В начале века ни хорошие писатели, ни хорошие художники, за редким исключением, не прикасались к страницам книг для маленьких. Книги эти были по большей части убогими, косноязычными, глупыми, с невыразительным, серым текстом и картинками самого дурного вкуса.

Детской литературы в том смысле, в каком мы понимаем ее сейчас, в сущности говоря, не было совсем. Она родилась в советскую эпоху. Честь зачина и роль барабанщика, идущего впереди атакующих колонн, принадлежит Корнею Чуковскому, выступившему столь неожиданно со своим блестящим «Крокодилом». Это несомненно крупное событие произошло в тысяча девятьсот семнадцатом году, когда в журнале «Для детей» стала печататься из номера в номер сказка в стихах «Петя и Крокодил», повествовавшая о том, как однажды на улицах Петрограда неведомо откуда появился Крокодил и как храбрый мальчик Петя, не испугавшийся страшного чудища, победил его. Сказка сопровождалась рисунками художника Реми, известного карикатуриста, работавшего в журнале «Сатирикон». Автором текста был редактор журнала «Для детей» — молодой критик и литературовед Корней Чуковский.

Позже Петя стал Ваней Васильчиковым, а сказка стала называться «Крокодил».

Это случилось уже в тысяча девятьсот девятнадцатом году, когда она вышла отдельной книжкой, и с этого дня и следует начинать летосчисление Новой сказки.

«Крокодил» — вещь чрезвычайная и примечательная во многих смыслах, но самое примечательное, да и са-

мое важное в этой щедрой сказке, несомненно, то что все в ней не так, как во всех прежних. Она была Америкой детской сказки нового типа, Новым Светом сказки, который вскоре густо заселили Мойдодыр, Тараканница, Муха-Цокотуха, Доктор Айболит, Бармалей и многие другие.

В сказке Чуковского нет ни добрых волшебников, ни фей, ни колдунов. Они не нужны, потому что их роль взял на себя сам автор, не пожелавший никому передоверить своих таинственных и прекрасных колдовских обязанностей. Настоящий писатель, как сказано было в самом начале этой книги, — обязательно волшебник. Волшебной палочкой стало его перо, преобразующее неведомо как обычный мир в сказочный. При этом все окружающее, став сказочным, в то же время остается и обычным. За необычным на улицах Петрограда Крокодилом Крокодиловичем следует по пятам самая обыкновенная уличная толпа. Обычен стоящий на перекрестке или спешащий на скандал городской, но совершенно необычно то, что Крокодил с поражающей легкостью проглотил городского «с сапогами и шашкою».

В конце концов грозный Крокодил покорно склонил голову перед «доблестным Ваней Васильчиковым». При этом, заметьте, Крокодил, не убоавшийся самой настоящей, реальной шашки городского, был побежден игрушечной саблей Вани Васильчикова. Отношения игровые оказались сильнее и властней отношений обязательных в обычной жизни. Условность сказки сильнее реальной обусловленности — вот закон, которым живет сказка Чуковского и по которому игрушечная сабля сильнее настоящей. И это верно. Стрелок из сказки братьев Grimm «Шестеро весь свет обойдут» попадает из сказочного ружья в муху, сидящую в двух милях от него на дереве. Из настоящего, несказочного ружья такой выстрел, понятно, невозможен.

Но дело не только в том, что у Чуковского сказочное сильнее реального, — это закон всякой сказки. Не это делает сказку Чуковского отличной от всех других сказок. Сказки Чуковского характерны не отрешением от реального — этого нет и в помине. Необычное у него вовсе не отгорожено китайской стеной от обычного. Напротив, необычное погружено в обычное, и обычное каждое мгновение готово явить необычное и, как краску из тюбика, выжать из себя причудливую сказку.

Это тем более привлекательно и действительно в сказке Чуковского, что она всегда окрашена у него эмоционально, всегда искрится самым заразительным весельем. Необычные приключения персонажей вместе с обычным фоном превращены в забавную, игровую кутерьму, подобную той, какая затевается в детской, когда взрослые оставляют ребят одних. Нет никакой принципиальной разницы в том, что в детской подушка летит в голову братишки, приплясывающего в соседней кроватке, а в сказке подушка сама прыгает в печку, как это происходит в «Мойдодыре».

Тайна обаяния и неотразимого воздействия сказок Чуковского именно в атмосфере повествования, в игре, в тональности и в лексике, идущих от детского сознания, так сказать, от первоисточника. Эта сказка-резвушка сама похожа на ребенка всем своим складом, всем своим характером, представлениями об окружающем мире, словообразованием, игровой системой, душевной настроенностью. В этом сила «Крокодила». В этом его особость. В этом его Америка.

Я считаю «Крокодила» первой сказкой нашей детской литературы. И когда я сравниваю его с первой книжкой своего детства, когда я сопоставляю щенка, которым начинал эту главу, с крокодилом, которым ее кончаю, я вижу воочию, какой огромный путь в литературе мы прошли с тех пор.

Много пришлось и мне шагать вместе со всеми от шести до семидесяти пяти. Немало мы прошагали и дальше по тому же пути после «Крокодила». Но «Крокодил» был нашим первым шагом на длинном и трудном пути Новой сказки. Слава первому несравненному «Крокодилу»! Слава и почет!

### *Цветок папоротника*

Всякий из нас знает чудесную легенду о цветке папоротника, который потайно зацветает в колдовскую Купальскую ночь. Тот, кто найдет этот цветок, кто сумеет пробиться к нему сквозь тысячи препятствий и соблазнов, тот найдет свое счастье. Все самое заветное, самое дорогое и желанное, что загадал человек, сбудется в то мгновение, когда рука неустанного искателя коснется огненных лепестков волшебного цветка.

Но, увы, мечта оставалась мечтой, и никто не нашел еще цветка папоротника, хотя все слышали о нем. Слышал и я, и знаю о нем, пожалуй, даже больше многих других. Я знаю, например, что существует орден цветка папоротника. Это совершенно достоверно. Орден цветка папоротника вполне материален.

Он сделан в тысяча девятьсот двадцать втором году по рисунку архитектора Николая Митурича, строителя Дома культуры первой пятилетки и Театра Ленинского комсомола в Ленинграде. Сделан орден в одном-единственном экземпляре — из серебра с зеленой, голубой, черной эмалью и с золотой насечкой.

Пять зеленых листьев папоротника наложены на голубой лоскут неба, видимый как бы сквозь перистые папоротники. Орден имеет условную форму треугольника. В правом нижнем углу треугольника сверкает золотой сказочный пятилистник. Это и есть сам цветок папоротника. Он сияет подобно солнцу, и навстречу исходящим от него лучам устремились шесть человеческих фигурок. Они сделаны силуэтно черной эмалью. Руки их протянуты к желанному и недостижимому цветку-солнцу.

Все в ордене цветка папоротника от сказки, от колдовства, как и в самом загадочном цветке. Своеобычен статут ордена. Главный параграф статута гласит, что орден этот переходящий и носить его имеет право только один вечер и только тот, чье произведение будет признано лучшим. Присуждается он единолично очередным королем, правящим в этот вечер в Голубиане. Что это за король и что за Голубиана? Для выяснения этого обратимся к началу века.

В тысяча девятьсот двенадцатом году в Петербурге жили два моих брата-студента — Давид и Абрам, да еще двоюродный брат Леонид — тоже студент. Жили они на Лиговке, в шестом этаже большого дома, жили скудно, бегали по урокам и тем зарабатывали себе на весьма необильное пропитание. Наскучив унылым пейзажем крыш и печных труб, какой открывался с их мансардных высот, братья-студенты время от времени выселялись на воображаемый Остров мысли, он же Голубиана, он же Голубое королевство. Здесь не было ни жандармов, ни шпиков, ни цензуры, ни даже толстых пап и мам учеников. Здесь братья могли чувствовать себя свободными, делать все, что им заблагорассудится,



о чем угодно без опаски говорить и спорить, о чем угодно писать — как прозой, так и стихами.

Основателем Голубианы был Давид, учившийся на юридическом факультете Петербургского университета, — самый старший из братьев и, на мой взгляд, самый талантливый из всех нас.

Он писал стихи. Среди других его стихов было одно, имевшее для голубян (так звались жители Голубианы) особое значение и особый смысл. Называлось оно «Цветок папоротника» и начиналось строками:

Я цветок папоротника давно ищу.  
Я брожу по миру широкому и грущу...

Поэт давно бродил «по миру широкому», дознаваясь у всех встречных, «где папоротника цветок растет». Но никто не мог сказать, где и когда расцветает заветный колдовской цветок. Иные из спрошенных просто смеялись над чудачком-искателем, уверяя, что «папоротника цветок нигде не цветет. Эту сказку выдумал темный народ». Но поэт-искатель не верил этому и продолжал поиски, приглашая и других отправиться вместе с ним. Поиски цветка папоротника начинались с поисков единомышленников, с организации общих поисков. Не найдя волшебного цветка в царстве держиморд, поэт направился на его поиски на Остров мысли. Там он думал вырастить свой цветок папоротника, там найти то, что невозможно отыскать на Лиговке. Туда звал он своих товарищей-голубян.

Для того чтобы поиски свои средствами искусства направить в определенное русло и объединить усилия ищущих, Давид решил однажды субботним вечером дать собравшимся к нему на огонек друзьям и единомышленникам общую для всех тему, на которую каждый должен представить свое сочинение. Исполнять заданное сочинение можно было любыми средствами и методами искусства — стихами, прозой, музыкой, танцем, кистью — кто чем владел и в чем чувствовал себя достаточно сильным. Чтобы приготовить сочинение, давалась неделя. В следующую субботу, названную Голубым днем в знак того, что это день безмятежной ясности и радости, все должны были публично исполнять свои сочинения. Нерадивые, разбивающие общий дружный строй, должны были нести страшные кары, соответ-

ственно законам Голубианы. Наказанием было изгнание на кухню на разные сроки, лишение бутербродов (единственного питания голубян на их вечерах) или назначение добавочной литературной работы. Для того чтобы иметь возможность сильнее воздействовать на лентяев, Давид объявил себя на эту неделю неограниченным властителем Голубианы, присвоив себе для пущей важности титул короля. Темой первого Голубого дня король объявил: «Почему студенты носят зеленые штаны?»

Шутейный характер темы и форма неведомого королевства как бы определяли характер Голубых дней. Это была игра, и по преимуществу игра литературная, хотя позже в числе голубян в разное время оказывались не только пишущие, но и актеры, танцоры и даже один архитектор.

Каждый из участников этой игры имел равное со всеми право быть избранным в короли. Этот король ведал делами Голубианы вплоть до следующего Голубого дня, когда публично исполнялись приготовленные работы.

Сперва срок правления каждого короля ограничивался неделей.

Но по мере того как игра усложнялась, число голубян росло и утруднялись задания, — не всегда удавалось выполнить работы в недельный срок, и случалось, король правил месяц, а то и дольше.

Кстати, короли вовсе не всегда звались королями. Имея неограниченную власть, какую дает человеку фантазия, очередной король объявлял себя, случалось, халифом или римским цезарем. Помнится, после цезаря правила в Голубиане египетская царица, потом даже Вельзевул. А однажды вновь избранный король, демонстративно отказавшись от пышных титулов, объявил себя просто Добрым человеком.

Соответственно тому, куда переселял нас властью своей фантазии король — в Рим или Египет, на остров Антананариву или в средневековую Испанию, менялся облик Голубого дня. Каждый король назначал министра, который являлся конкретным организатором и распорядителем-режиссером Голубого дня. Стиль дня соблюдался во всем: если на троне сидел халиф, то министр назывался визирем, а работы дня исполнялись на тему «Тысяча вторая ночь». Соответственно характеру

дня менялся и облик обязательного очередного «Вестника Голубого королевства», редактора которого назначал король в самом начале своего правления.

Почти к каждому Голубому дню писались и разучивались хоровые песни и марши. Так как один из голубянок был драматургом, то, случалось, он свою работу писал в виде одноактной пьесы, которая ставилась во время Голубого дня на сцене Голубого театра.

По окончании очередной эры, когда все наличные голубяне побывали властителями Голубого дня по одному разу, зачитывалась история эры, выполненная очередным историографом. Кстати, писание истории Голубяны было делом не одного правления. Вообще с течением времени выяснилось, что в Голубяне есть дела, которые объемлют не только правление очередного короля, и что нужны какие-то более долговременные и постоянно действующие институты. Тогда сама собой родилась идея внекоролевской и надкоролевской власти всего народа через своих выборных представителей. Так был установлен в Голубяне консулат, состоявший в разное время из трех или пяти консулов.

Но как бы ни усложнялась жизнь Голубяны, как бы ни развивалась эта игра, которой голубяне отдавали все свое свободное время, одно всегда оставалось неизменным и незыблемым — это священная обязанность каждого голубянина на каждый Голубой день готовить работу на заданную тему. И это была не только повинность, не только взятое на себя обязательство, но и радость каждого из нас. Работы на темы дня были главной заботой всех, и качество их определяло смысл и интерес Голубого дня. Темы предлагались каждым из присутствующих на Голубом дне и подавались королю в закрытых записках. Вновь избранный король, начиная свое правление, выбирал из всех предложенных тем одну, которая была ему по душе больше других.

Так как каждый король назначал тему в соответствии со своим душевным настроением и так как короли бывали совершенно различны по своему характеру и вкусам, то и темы дней были чрезвычайно разнообразны — и сатирические, и философские, и приключенческие, и бытовые, и серьезные, и забавные. Мне помнятся, например, такие темы: «Последние три дня моей жизни», «Ожерелье из слез», «Ванька, Иван и Иван

Иванович», «Границы подлости и красоты», «Дама без камелий», «Пропуск в завтра», «Пусть сильнее грянет буря».

Полвека отделяет меня от последнего Голубого дня, состоявшегося в тысяча девятьсот двадцать третьем году. Игра выдумщиков и искателей, во время которой мир оказывался «пропущенным через темперамент», длилась одиннадцать лет. Эти одиннадцать лет, проведенные в ученичестве у Прекрасного, в трудолюбивом самозабвении игры, незаметно для участников ее стали школой умений и вкуса, преданности творческому поиску, искусству жить мысля, а позже стали и школой профессиональных совершенствований в избранной каждым для себя области искусства. Переход от игры к профессиональному искусству происходил постепенно, но неотвратимо в каждом из нас. Каждый незаметно для себя приближался к профессиональному уровню, к осознанию необходимости активного выхода в жизнь и, разбивая голубую скорлупу, выбирался из нее в подлинную жизнь искусства, преданность которому возвращалась в Голубиане.

Широкий мир, по которому когда-то грустя бродил одиночка-искатель, познаваясь путей к волшебному цветку папоротника, этот широкий, как никогда, мир теперь предстал нам во всей своей могучей и прекрасной неотвратимости. И это был уже другой, совершенно новый мир. Поиск одиночки теперь мало что значил по сравнению с гигантским общим поиском новых путей, какими шагала вся обновленная страна.

Живая, громаднонесущая жизнь властно стучалась в ворота Голубианы, и голубяне распахнули эти ворота настежь.

Один за другим уходили они в мир больших поисков, в профессиональную работу в искусстве, в кипучую жизнь. Леонид написал пьесу для ТЮЗа, которую театр и поставил. За ней последовали другие пьесы, увенчанные трилогией о Пушкине.

Абрам написал музыку к выпускному спектаклю учеников Школы русской драмы, поставившей сказку Герхарта Гауптмана «Пиппа пляшет». Позже он, уже в качестве профессионального композитора и заведующего музыкальной частью сперва Театра Пролеткульта, а потом Театра Радлова, написал музыку ко многим

десяткам пьес, поставленных и в этих и в других театрах страны, создал несколько оперетт и симфонических произведений.

Что касается бывшего голубянина Ильи, то, став автором многих романов и повестей, я и нынче с благодарностью думаю о Голубиане и с грустью об основателе ее — не очень удачливом, но неустанном искателе цветка папоротника. Широкий враждебный мир, о котором говорил поэт, стал наконец невраждебным миром, его миром. Искатель заветного цветка уже не только бродил по этому миру, но плечом к плечу с тысячами и тысячами строил его и рядом с ними же встал грудью на защиту этого мира, когда в черные дни войны злобный и подлый враг обложил его родной город. Он стоял насмерть за стенами блокадного Ленинграда и погиб в боевом строю, как многие тысячи его защитников, в январе сорок второго года.

Он искал волшебный цветок папоротника, и мне всегда казалось, что он и в самом деле уверен был, что этот сказочный цветок счастья существует. Что ж, в этой уверенности нет ничего странного. Всякая сказка есть, в конце концов, карнавальная маска реальности. За всяким вымыслом искусства, если это не просто вздорная болтовня, стоит реальность подлинной жизни и действительность жизненных отношений. Правда сказки и правда жизни сливаются в двуединую правду искусства, которое всегда волшебство, которое и само-то есть колдовской цветок папоротника.

Потому и нельзя в искусстве дойти до конца, узнать в нем все и все рассказать. Искусство неисчерпаемо в такой же степени, в какой неувядаем цветок папоротника. В искусстве всегда остается что-то недосказанное, что-то неуловимое, за чем вслед за тысячами ненашедших волшебный цветок отправятся тысячи других неустанных искателей.

Известный музыкальный деятель и композитор Анатолий Лядов, одержимый жаркой жаждой сказки, воскликнул однажды: «Дайте мне дракона, русалку, лешего, и тогда я счастлив». Горький в одной из своих бесед с художником Васнецовым сказал: «Без коврасамолета и жить не стоит». Да. Верно. И без цветка папоротника тоже.

## Моя сказка

На камне у прибойной волны, бьющей в копенгагенский берег, на набережной Лангелинии сидит бронзовая Русалочка. Это ожившая сказка. Это андерсеновская Русалочка, вновь пришедшая к людям.

В первый раз в сказке великого датчанина она вышла из моря к людям, потому что полюбила человека. Она много выстрадала в любви своей. Потом она умерла. Но и после смерти осталась верна людям. Она пришла к ним во второй раз и теперь осталась с ними навсегда.

Копенгагенскую Русалочку изваял датский скульптор Эриксон, которого, пожалуй, мало кто и знал бы, не будь этого памятника-сказки. Жизнь и память людей дала ему сказка.

Сказки Андерсена — очень печальные сказки. Я ни разу не слышал ни от кого и не читал подобного рода высказываний, но, по-моему, это совершенно очевидно. Часто, очень часто герои андерсеновских сказок гибнут в борении с злыми силами, злыми людьми. Таковы сказки «Цветы маленькой Иды», «Ромашка», «Тень», «Стойкий оловянный солдатик», «Русалочка».

Но жизнь этих погибших героев сказки продолжена после их смерти. Бронзовая Русалочка, с которой я начинал эту главу, теперь неотделима от людной столицы Дании. Она стала как бы вторым гербом города, слившись с ним, с его людьми, его пейзажами, его историей.

Неподалеку от нее — бастионы старой копенгагенской крепости, ветряная мельница. Тут же и Музей Сопротивления. С того камня, на котором сидит грустная Русалочка, видна верфь, где построен огромный корабль «Сказочник Андерсен». Он был построен для Советского Союза. Он наш.

А Русалочка? Разве она не наша? Разве она принадлежит только датчанам? Разве она не принадлежит народам всего мира?

Сказка не знает границ. Она всесветна. Она вседуша и неисчерпна, как жизнь. Да она сама и есть жизнь. Правда, что сказку не всегда распознаешь под скорлупой обыденного. Чтобы обнаружить ее, надо разбить эту заскорузлую скорлупу. А это не всегда удается. Да не все этого и желают. Но противиться сказке

безнадежно. Рано или поздно она явится глазам и сердцу, настигнет, подхватит и унесет неведомо куда.

В сущности говоря, вся наша жизнь, а сегодняшняя жизнь в особенности, имела и имеет поступательное движение к сказке, движение сильное и неотвратимое, как само время. Сказочный ковер-самолет стал сегодня ковром в самолете, по которому уверенно ступает стюардесса, разносит пассажирам завтрак. Сегодня чудодейственная палочка доброго волшебника, превращающая мусор в золото, передана в лабораторию, которая может превратить ртуть в чистое золото путем обмена излишних и недостающих электронов. Превращение элементов, как и «ТУ-104», — это наш сегодняшний день, и день вполне реальный. В скорлупе обычного всегда заключено зерно необычного. И если мы не доходим до него, то лишь потому, что не всегда решаемся это сделать, а если и решаемся, то не всегда в силах. Тот же, кто в силах, тот всегда решается.

Лев Толстой, Достоевский, Бальзак, Гоголь, Диккенс стали великими не только благодаря тому, что были реалистами, но и благодаря тому, что они не только реалисты, но и сказочники, а значит, и моралисты. У сказки всегда очевиднейшая выводная мораль, определяющая долю и место добра и зла на земле. В ней всегда сводятся счеты с Бабой-Ягой, Людоедом, Кощеем, злой мачехой и прочей мерзостью, населяющей нашу землю.

Иногда сказка выступает в сочинениях великих с совершенной очевидностью, как в «Шагреневой коже» или «Сверчке на печи». Иногда маскарад сложней, и за реальными деталями мы не различаем сказки, как не различаем сказки в поступках Красной Шапочки до тех пор, пока она идет по самому обыкновенному лесу к самой обыкновенной бабушке, неся самые обыкновенные пирожки в самой обыкновенной корзинке. Сказка начинается с того мгновения, когда встретивший Красную Шапочку волк спрашивает человеческим голосом: «Красная Шапочка, куда ты идешь?»

Иногда сказка на виду у всех нарочно рядится в реальные сюртуки, пиджаки и охотничьи куртки. И тогда возникают сказки Вальтера Скотта, Александра Дюма, Фенимора Кулера, Жюль Верна и Роберта Стивенсона, которые сами авторы с усмешкой называют романами. Но это, конечно, не романы. Прекрасная миледи, стре-

мящаяся убить д'Артаньяна, — это давно знакомая Баба-Яга, а Сильвер из стивенсоновского «Острова сокровищ» — плохо загримированный злодей Людоед, который хотел съесть Мальчика-с-пальчика. Странности Паганеля, как и живописность Роб-Роя, как и одежды матросов, капитанов, медиков и беглых каторжников, населяющих романы-сказки, — это только маскарад. Он очевиден, и обманывается им только тот, кто хочет быть обманутым. От обилия реалистических деталей сказка не перестает быть сказкой.

Сказка задана искусству, как необходимое условие его существования, как накрахмаленные пачки балерин, которые могут быть и одеждой девушки, и оперением лебедя, и лепестками цветка; они как пение, вместо обычной речи, в опере, как зафиксированное положение персонажей в картине или романе, положение, вырванное условно из динамики жизненного движения и застывшее подобно немой картине в конце гоголевского «Ревизора». Остановим мгновение, как того требовали Иисус Навин, Ламартин, Гете, и попробуем разглядеть в условно застывшем мире искусства то, что не удается разглядеть в живом, движущемся мире. Условная овчинка безусловно стоит выделки. Ведь нам нужно разглядывать все это не только для того, чтобы разглядеть, но и для того, чтобы рассказать об увиденном людям.

А надо рассказать так много, и этого желаешь так жарко. К тому же потребность слушать у людей столь же велика, как и потребность сказочников рассказывать.

Случается, что, читая или слушая сказку, принимаешь ее безоговорочно, во всех самых невероятных и диковинных деталях. А бывает, напротив, что принимаешь от сказочника далеко не все его дары. Это случается и со взрослыми, и с малыми ребятами.

Я, например, никогда не любил сказки про Красную Шапочку, потому что никак не мог поверить, что волк в самом деле проглотил бабушку, а потом еще и Красную Шапочку, как о том рассказали братья Grimm.

Впрочем, и это ведь еще не все в сказке. Закусив бабушкой и Красной Шапочкой, волк заснул, и притом храпел так громко, что проходивший поблизости охотник заподозрил неладное и заглянул в бабушкин дом.

Увидев спящего волка, охотник неизвестно отчего подумал: «А вдруг волк съел старуху и ее можно спасти?» Подумав так, охотник отложил в сторону ружье,



из которого хотел было застрелить обжору волка, и, взявшись за неведомо откуда появившиеся ножницы, «стал резать спящему волку брюхо».

Проведенную самозванным хирургом операцию на волчьем брюхе братья-сказочники описывают совсем не со сказочной обстоятельностью. Как полагается, хирург поначалу сделал «небольшой надрез». В надрезе совершенно неожиданно «мелькнула красная шапочка». Хирург, не смущаясь, «продолжал резать дальше». Тут «из волчьего брюха выскочила девочка» и сразу принялась делиться впечатлениями, какие вынесла из пребывания в волчьем брюхе. «Ой, как мне было страшно!» — театрально восклицает она, появляясь на белый свет, и вслед за тем делает заявление о недостатке освещения в волчьем брюхе. Подробно осветить этот темный вопрос героиня, впрочем, не успела, так как из мрачных недр волчьего брюха как раз в это время «выбралась и старая бабушка». При этом не в меру реалистичные сказочники, желая подчеркнуть трудности, какие пришлось преодолеть бабушке, сообщили тут же, что «она с трудом переводила дыхание».

Но этим дело не ограничилось. Хирург-охотник решил продлить операцию и зашить волку в брюхо камни. Неясно, зачем и кому это было нужно, но тем не менее делалось это с прежней основательностью. Красная Шапочка, из жертвы преобразившись в помощницу хирурга, «притащила поскорей больших камней», охотник набил этим ненужным балластом волчье брюхо, после чего волку «тут и конец пришел».

Все обрадовались этому. Охотник взял себе за труды волчью шкуру, а бабушка на радостях с аппетитом принялась за пирог и выпила винца, принесенного расторопной внучкой. Сама внучка при этом подумала: «Никогда в жизни не буду сворачивать с дороги и не побегу в лес, если мне это будет запрещено».

Этой добродетельной сентенцией, внушаемой себе Гретхен-Шапочкой, сказка и кончается.

Надо сказать, что этот вариант сказки про Красную Шапочку и Серого Волка не из самых жестоких. Если у братьев Grimm волк просто проглотил бабушку, то у Перро волк «бросился на добрую старушку и сожрал ее, так что не осталось ничего, потому что он уже больше трех дней ничего не ел». В этом описании уже нет условного сказочного «проглотил ее» или явно шутли-

вого, как у Чуковского в эпизоде с проглоченным городовым, которого Крокодил «проглотил с сапогами и шашкою». Тут все всерьез и взаправду. Тут видишь, как голодный волк жрет бабушку, и слышишь хруст костей.

Кстати, Перро, случается, описывает трапезы и пощще. В сказке «Спящая красавица» злодейка королева, собираясь пообедать собственной внучкой, заявляет напрямик:

«— Я хочу съесть за обедом маленькую Зарю, — и, чуть помедлив, прибавляет: — Я хочу съесть ее под соусом роберá.

Спустя неделю королева объявляет:

— Я хочу съесть за ужином моего маленького внучка.

После этого королева пожелала съесть и мать своих внучат — жену своего сына-короля.

Ничего, кроме отвращения, эти каннибальские планы королевы вызвать не могут. Но Перро этого не чувствует, и в следующей сказке — «Синяя Борода» — рисует столь же милые сказочные картинки. Когда последняя жена Синей Бороды в его отсутствие пробралась в запертую комнату, она увидела, «что пол весь покрыт свернувшейся кровью, в которой отражались трупы нескольких жен, висевших на стенах (то были все женщины, на которых был женат Синяя Борода и которых он зарезал одну за другой)».

А вот еще одна сказочка того же Перро. Главный герой ее — Мальчик-с-пальчик. Этот проныра вместе с шестью братьями, заведенный в дремучий лес и брошенный там своими родителями, попал в дом людоеда. Ночью людоед захотел зарезать и съесть всех семерых. Он взял нож, поднялся в верхний этаж дома, где спали мальчики, и направился к их постели. Но хитрый Мальчик-с-пальчик заранее снял со спавших в этой же комнате дочерей людоеда маленькие короны и надел на них колпаки, в которых обычно спали сам Мальчик-с-пальчик и его братья. Людоед нащупал в темноте короны на головах своих пленников и не тронул их, подумав, что это его дочери.

«— Ну-ну, — сказал он, — хорошее было бы дело! Вижу, что вчера вечером слишком много выпил.

Он пошел затем к постели дочерей и, нащупав ночные колпаки, сказал:

— А, вот они, наши молодчики! Ну, смелей за работу!

И, сказав это, он, не задумываясь, перерезал горло всем семерым дочерям. Очень довольный своим путешествием, он пошел и улегся рядом с женой».

Когда наутро жена людоеда поднялась наверх, она «пришла в неопишуемый ужас, увидев, что семь ее дочерей зарезаны и плавают в крови».

Так мило разворачивается сюжет сказочки «Мальчик-с-пальчик». А теперь поглядим, каковы ее герои, что за люди в ней действуют. Их много, целых восемнадцать человек. Но от такого многолюдства радости мало. При минимальных требованиях к нравственным качествам героев вы не найдете среди них ни одного порядочного человека. Все они отъявленные негодяи и убийцы, в лучшем случае воры и трусы. Людоед зарезал своих семерых дочерей, думая зарезать семерых заблудившихся мальчиков. Жена его волей-неволей является пособницей его злодеяний. Едва ли лучше и родители Мальчика-с-пальчика. Ни в чем не повинных своих детей, старшему из которых всего десять лет, они дважды заводили далеко от дома в темный лес, бросая их там на произвол судьбы и обрекая тем самым на гибель. Впрочем, и детки их немногого стоят. Все они плаксы и жалкие трусишки, безвольно покоряющиеся своей печальной судьбе. Что касается семерых дочерей людоеда, зверски зарезанных отцом, то они «были не очень злы, но в будущем много обещали, так как уже и теперь кусали маленьких детей, чтобы сосать у них кровь».

Нравственный облик главного героя сказки Мальчика-с-пальчика ничуть не выше, чем других персонажей. Он без всяких колебаний подводит под нож семерых дочерей людоеда, а после того, украв у заснувшего людоеда семимильные сапоги, является к его жене и беззастенчиво врет, уверяя, что послан ее мужем, который-де велел отдать ему, Мальчику-с-пальчику, все имеющиеся в доме драгоценности. В доказательство того, что он говорит правду, Мальчик-с-пальчик показывает женщине украденные у ее мужа сапоги, рассказывая при этом небылицы: будто на людоеда напали разбойники и что драгоценности нужны для его выкупа. «И так как надо очень спешить, — навирает этот шантажист и вымогатель, — он велел мне взять его семи-

мильные сапоги, — вот они, — чтоб я скорее добежал, а также, чтобы вы не подумали, что я обманщик».

Ложью, притворством и лицемерием выманив у глупой людоедки драгоценности, подленький герой вернулся в дом своего отца, где его вместе с краденными драгоценностями «встретили с большой радостью». Родители ничуть не смущены тем, что сынишка принес в дом чужое добро, и не расспрашивали, откуда оно. Впрочем, дивиться тому не приходится. Люди, которые могли решиться на убийство своих собственных семерых малюток, могут и воровать и укрывать краденое, вообще способны на что угодно.

Мне могут, пожалуй, возразить: но ведь Мальчик-с-пальчик обманывает и обкрадывает врагов и все его обманы и притворства есть только «военная хитрость»!

Увы, это не так. Его ложь, притворство и обманы не имеют ничего общего с необходимой маскировкой разведчика во имя победы над врагами народа, отечества и несопоставимы с доблестью военной хитрости, ибо единственный стимул Мальчика-с-пальчика — стяжательство и единственная цель — завладеть чужим добром ради личного обогащения. Подобная цель не может внушить ни малейшего сочувствия или уважения к Мальчику-с-пальчику и ниже минимальных требований, какие можно предъявить к герою доброго повествования.

Что касается самого Перро, то он не сомневался в отменных качествах своих сказок. «Я утверждаю, — писал он, — что мои сказки даже более достойны того, чтобы их рассказывали, чем большинство античных...».

Я не могу присоединиться к такой самооценке Перро. Сказки его, часто берущие за основу народные мотивы, бывают в избытке приукрашены салонными, бездумными пустячками. Попытки Перро сдобрить свои жестокие выдумки «соусом роберá», чтобы, изменив тональность сказки, перевести ее в иронический план, не спасают положения. Ирония снимается направленностью материала с излишней примесью физиологически неприятных деталей. Я далек от нигилистических поползновений на славу Перро и не отвергаю его, но в тех сказках, о которых идет речь, Перро, на мой взгляд, не съедобен и под «соусом роберá».

Братья Гримм, хотя тоже не безгрешны иной раз по части физиологии и натурализма, но они много сдержанней. Впрочем, я уже отрецензировал одну из гриммовских операций на волчьем брюхе, и возвращаться к этому, как мне кажется, нет нужды. Замечу только, что, само собой разумеется, оценка дана в тональности, какая присуща мне сегодняшнему. Тот мальчонка, который более полувека назад читал сказочку про Красную Шапочку, не мог, понятно, думать так, как думаю сегодня я. Но могу заверить, что ощущения были примерно такого же порядка и у малолетки. Все проделываемое с ножницами и с волчьим брюхом было мне и тогда неприятно и даже противно.

Дети очень чутки к грубости и уродливости. Я видел, как трехлетний мальчик, чтобы избежать повторного чтения ему вслух книжки «Бяка-Закаляка», на обложке которой художник нарисовал это безобразное чудище «с десятью рогами, с десятью ногами», забросил книжку за шкаф, откуда ее невозможно было достать.

Волк с распоротым брюхом был для меня подобен этой самой Бяке-Закаляке. Не очень меня интересовали и истории, подобные рассказанной в сказке о злой мачехе и кроткой падчерице, которую запуганный отец отвозил по приказу злодейки жены в лес на съедение зверям.

В детстве я предъявлял к моральному облику книжного героя очень высокие требования. Мне были одинаково противны и злобная мачеха, и пассивно-покорный старик, безропотно готовый погубить по приказу жены свою собственную дочь, и робкая, глупая падчерица, туло едущая в розвальнях навстречу своей гибели.

Суждения мои были категоричны и безоговорочны. Я не знал ни смешанных красок, ни полутонов. Гибкости и лукавства — этих неизменных спутников беспринципности — не было во мне, как почти во всяком ребенке. Суждения и осуждения мои были делом не ума, а сердца.

Что-то от этой манеры судить героев скорым и праведным судом сердца осталось, к счастью, у меня и сейчас. И сейчас качество романа или повести, как некогда качество сказки, я часто склонен переводить в качества героев.

Но вернемся к сказкам. Здесь мои склонности и вкусы столь же определены, как в области романической.

Мне решительно не нравились эпопеи о волках, брюхо которых набивается то бабушками и внуками, то глупыми козлятами по семи штук сразу, то, неизвестно почему, камнями.

Ребенком, как, впрочем, и сейчас, я любил сказки волшебные и героические, сказки о человеческом мужестве, благородстве, силе, ловкости и волшебных умениях. Стрелок из упоминавшейся мной сказки братьев Grimm «Шестеро весь свет обойдут», который может попасть в левый глаз мухе, сидящей в двух милях от него, бесстрашный мореплаватель Синдбад из арабской сказки, удалой солдат со своим колдовским огнем из русской сказки «Огниво» были людьми, владеющими волшебными дарами, людьми бестрепетного мужества и верности. Это были мои герои. Это были герои моих сказок.

Сказки народные шли у меня попеременно со сказками чисто литературными. После «Огнива» я с таким же удовольствием читал лермонтовского «Ашик-Кериба», пушкинского «Золотого петушка» и ершовского «Конька-Горбунка».

Я думаю, что нет никакой принципиальной разницы между сказкой чисто фольклорной, народной, безымянной и сказкой литературной, сочиненной писателем. От того, что автор неизвестен, сказка ничего не выигрывает, так же как ничего и не проигрывает.

Сказка может видоизменяться. Она может превращаться в психологическую повесть, как это случилось со сказкой Андерсена «Гадкий утенок». Может стать сатирическим памфлетом, как вышло у того же Андерсена со сказкой «Голый король», или превратиться в приключенческий роман, как история о храбром оловянном солдатике. Сказка может обернуться и серым волком и ясным соколом. И во всех случаях важно только одно: чтобы сказка оставалась сказкой, которая живет по своим сказочным законам.

Сказка, как и плакат, не знает полутонов и не терпит излишка реальных деталей. Как только сказка обрастает большим количеством реальных деталей и подробностей, она перестает быть сказкой. Попытка загримировать под сказку реалистическое литературное повествование, добавив к нему что-нибудь волшебное, чаще всего ни к чему хорошему не ведет. Как ни старался Шамиссо превратить в сказку историю Петера

Шлемиля, продавшего дьяволу свою тень, ничего из этого не получилось. История осталась скучной реалистической повестью с вычурно символическим концом. То же самое произошло со многими сказками Гофмана. Тяжеловесные, длинные, обстоятельные, перегруженные деталями и стилизованные повествования остались тем, чем они были — романтически-демоническими повестями старомодного толка, которые трудно и невесело читать.

Самое сущее в слове «сказка» заключено в его корне: «сказ». Уяснить себе это с полной очевидностью легче всего в том случае, если посчастливится послушать одного из таких блистательных сказочников-сказителей, как Борис Шергин, о котором особо и подробно будет рассказано в одной из последующих глав.

Сказ — душа сказки. Большинство сказок Андерсена и Перро сперва рассказаны, а потом записаны. Рассказана, прежде чем записана, и чудесная книга-сказка наших дней «Алиса в стране чудес».

Сказка требовательна по отношению к сказывающему ее. Она требует мужества, самоограничения, а кроме того, полного и обязательного отречения от лжи. В сказке может быть сколько угодно вымысла и не может быть ни крупицы лжи. В сказке всегда незримо присутствует ребенок, а ребенку лгать нельзя. Сказка не выносит пышных одежд и мудрствований.

Сказка простодушна и прекраснодушна по самой своей природе. Для того чтобы братья за сказку, нужно обрести в себе доброго волшебника (но ни в коем случае не елочного Деда-Мороза).

Сказка неотрывна от детства, и на первый взгляд кажется, что только детству и сродни. Но это не так. Во всяком случае, со мной это не так. Детство мое прошло давным-давно, а сказка все живет со мной. Я люблю читать и слушать сказки, а случается, и сам сказываю или читаю взрослым и малым волшебные сказки, слышанные мной когда-то от Бориса Шергина — искусного сказителя, тонкого художника и знатока русского Севера.

Но мне мало сказывать чужие сказки. Я должен сказать свою собственную. Пока я, однако, не решаюсь на это. Сказка со мной и во мне. Но она еще не может отделиться от меня. Яблоко падает тогда, когда оно созрело. Видно, еще не пришло время полной зрелости



## ПРАВИЛА КОЛДОВСТВА

### *„Как мы пишем“*

**С**удя по тому, что название главы взято в кавычки, нетрудно догадаться, что оно цитатно. Название это повторяет заглавие одной книги, вышедшей в тридцатом году. Мне хочется рассказать о ней поподробней. Она стоит того.

Книга рассказывает о литературных умениях и литературных ученьях. Учить можно по-разному: лекциями, показом, личным примером, ста двадцатью семью другими, столь же почтенными, сколь и широко распространенными, методами. К сожалению, кроме них часто применялись в литературном обиходе также сто двадцать восьмой и сто двадцать девятый методы — плеть и обух. Особенно усердствовали в применении этих мощных стимуляторов критики рапповских времен. В наше время нравы несколько смягчились, и критики осваивают новые прогрессивные приемы — пируэты и реверансы, хотя при случае, исподтишка, не прочь



прибегнуть и к более действенным, по их понятиям, уже испытанным методам.

Очень распространены были книжные поучения для незрелых писателей в начале тридцатых годов. Книги на эту тему писались и печатались тогда в изобилии. Особой нужды в том, мне думается, не было. Скорее, это была дань моде. Впрочем, многие искренне полагали наставительно рецептурные книги назревшей необходимостью нашей литературной жизни.

Помнится, Профиздат, чтобы укрепить ряды литературных новобранцев (тогда шел так называемый призыв ударников в литературу) и дать им в руки надежное оружие, спешно приступил к изданию серии тощеньких книжечек под весьма нескромным заголовком «Мой творческий опыт рабочему автору».

В этих книжечках многие литераторы, иногда отнюдь не из самых лучших, торопливой и сбивчивой скороговоркой сообщали о своих достижениях и посылно кокетничали своими наскоро изобретенными промахами. И то и другое чаще всего было мало поучительным.

Одним из счастливых исключений в упомянутом жанре была книга «Как мы пишем». Книга вышла в тридцатом году небольшим тиражом, сейчас является библиографической редкостью, и ее мало кто знает. Между тем она весьма примечательна, и мне представляется полезным и интересным поговорить о ней, об отдельных очерках, в ней опубликованных, о мыслях, ею внушаемых, об авторах ее.

Это книга коллективная, и некоторые из ее авторов — превосходные писатели и умные люди, обладающие и большим жизненным, и большим литературным опытом. От них при желании можно и ума набраться, и мастерству поучиться.

Само собой разумеется, не все высказывания, приведенные в книге, бесспорны, не всё в них следует принимать без оговорок. Кое-что, как мне кажется, решительно не годится в писательском деле. Со многим можно и должно спорить.

Но спор этот представляется мне плодотворным, а знакомство с книгой и ее авторами — приятным и полезным.

Книга родилась из анкеты, разосланной «Издательством писателей в Ленинграде» (переименованным

позже в издательство «Советский писатель») группе видных советских литераторов. Речь в анкете шла главным образом о «технологии литературного мастерства», как выражались ее организаторы.

Отозвались на призыв поделиться своими мыслями о художественной работе восемнадцать писателей. Я остановлюсь на двенадцати, чьи высказывания я могу дополнить впечатлениями от бесед и личного общения с ними.

Все двенадцать — отличные писатели, и очень разные. Красочный и сочный Вячеслав Шишков ни в малейшей степени не похож на суховатого и скупословного Михаила Слонимского, острый и взрывчатый Виктор Шкловский — на сдержанного Константина Федина, изобретательный мастер напряженного сюжетного повествования Вениамин Каверин — на неторопливого исторического бытописца Алексея Чапыгина, иронический и парадоксальный Юрий Тынянов — на размашистого и щедрого Алексея Толстого, создатель разбитного синебрюховского мещанского говорка Михаил Зощенко — на мужественную и душевную Ольгу Форш или четко реалистического романика Бориса Лавренева.

Мнение каждого из них о писательском труде интересно, как и заочная дискуссия на эту тему. Но, по зрелом размышлении, я решил отречься от прожекторского плана поймать в свои непрочные силки одновременно двенадцать жар-птиц. Только трех из двенадцати — Михаила Зощенко, Вячеслава Шишкова и Юрия Тынянова — я выделяю для рассказа о каждом из них в особой главе.

Мнения и высказывания о литературном труде остальных будут вплетены в ткань моего повествования — каждое в своем месте и в свое время.

Не могу, однако, не привести немедленно одно высказывание Ольги Форш, с которого она начинает свой короткий очерк «Как мы пишем». Вот две начальные строки этого очерка: «Прежде всего, я пишу потому, что не писать не могу. Это необходимость».

Превосходное вступление в разговор о писательстве, отвечающее на главный вопрос о том бесконечно сложном комплексе вопросов, которые объединены в заголовке-формуле — «Как мы пишем».

Если бы каждый из нас неукоснительно, строжайше следовал этому закону законов написания любого про-

изведения искусства, если бы мы действительно всякую вещь писали только потому, что не писать ее невозможно, на чем, кстати, настаивал еще Лев Толстой, — как гигантски выиграл бы от того наш читатель.

### *Убил ли Сальери Моцарта?*

Всякая встреча с Юрием Николаевичем Тыняновым была по-особому интересной и обогащающей. Я думаю, так обстояло дело не только со мной, но со всяким, кому посчастливилось встречаться с ним.

Его не очень гладкая живая речь являлась как бы думанием вслух. Она пленяла широтой и остротой суждений, иногда совершенно неожиданных. Он был ироничен, часто парадоксален и всегда интересен и своеобразен.

А каким глазом обладал он! Такого острого и так по-своему видящего глаза, который бы работал в такой отрадной гармонии с умом, я не встречал ни у одного из известных мне писателей.

В книге «Как мы пишем» есть очерк Тынянова, пронизывающий со всепроникающей силой рентгеновского излучения самые тайные тайны писательского в писателе. Немножко трудный и в то же время поразительно деликатный в обращении со словом и с читающим, Тынянов умеет учить не уча и законополагать не настаивая.

Удивительно интересно говорит он в своем очерке о вымысле и домысле, о факте документированном и недокументированном. Начинает он очерк с ошеломляющего утверждения, что «всего трудней заставить человека поверить в факт...».

Тонкими и остроумными ходами Тынянов подводит читателя к положению: «Знание знанием, а сознание сознанием» — и заключает этот раздел тем, что «средний интеллигент ходит, честно говоря, с сознанием, что солнце всходит и заходит. Ему нечего делать с таким громоздким и совсем неочевидным фактом, что земля движется».

С особенной убедительной силой Тынянов говорит о лживости факта, зафиксированного иной раз в парадном документе. Это приводит Тынянова к утверждению своего особого отношения к историческому факту и к необходимости построения своего метода писания исто-

рических романов. «Там, где кончается документ, там я начинаю».

Больше того, возвращаясь к тому же вопросу в последующем, Тынянов признается: «Я чувствую угрызения совести, когда обнаруживаю, что недостаточно далеко зашел за документ...»

Иногда писатели чувствуют себя вынужденными не только идти дальше документа и начинать там, где он кончается, но и предвирать его начало. Я слышал в тридцать шестом году, как на одном из писательских собраний Алексей Толстой рассказывал о том, что, работая над романом «Восемнадцатый год» и не имея достаточно документов, он принужден был выдумать речи командарма Сорокина. Несколькими годами позже, когда найдены были новые документы о гражданской войне, оказалось, что так именно и говорил Сорокин, как написал Толстой.

Так случается, что вымышленное писателем оказывается сущей правдой. Но случается это в одном-единственном случае — если писатель настолько изучил свой материал, эпоху, типаж, настолько вжил в все это, что в материале, в эпохе, о которой повествует, он свой человек, все о ней знает, все понимает и чувствует. Тогда, и только тогда, вымысел столь соответствует возможности действительного, что уже не может прозвучать фальшиво.

Еще одно блестящее тому доказательство — история Самсон-хана в романе «Смерть Вазир-Мухтара». «Когда я работал над «Смертью Вазир-Мухтара», — рассказывает Тынянов в очерке, о котором уже шла речь, — меня поразила история Самсон-хана. История эта была разработана исследователем почтенным, много поработавшим над историей императорского периода на Кавказе — Адольфом Петровичем Берже. Самсон-хан, солдат-дезертир русской армии, начальник персидской гвардии, у Берже ведет себя как дворянин, случайно поступивший на службу к иностранному правительству: во время русско-персидской кампании он отказывается участвовать в войне и уезжает из Тавриза. Русский батальон дезертиров против русской армии не выступает. Я решительно ничего не мог сделать с этой конфетной историей. И не пробовал. У меня не было под рукой никаких документов, опровергающих Берже, и все-таки я не мог писать вместе с Берже... Бахадеран в ханском

халате, убивший свою жену, как-то хмурился и не соглашался на свои национальные горячие чувства. Начальник гвардии не может отказаться от военных действий. И как персы позволили бы этому своему генералу пить кофе и шербет, когда их били? Разве из недоверия? Но батальон дезертиров, эти дезертиры, многожды битые и прогнанные сквозь строй — и ненавидящие строй, который их обидел, так-таки «не пожелали», «отказались» и т. д.? Нет. И сознательно, не имея документов, опровергающих Берже, я написал об участии Самсона и его солдат в битвах с русскими войсками и не чувствовал угрызений совести. А потом, уже после того как напечатал это, роясь в каких-то второстепенных материалах, наткнулся на краткую записку генерала (кажется, Красовского), в которой тот требовал подмоги, потому что на левом фланге насаждают на него „русские изменники“».

В этом, как и во многих других случаях, вымысел и дополняет факт, и в то же время спорит с ним. Спор этот плодотворен, но труден. Согласовать сущее и выдуманное нелегко. Дополнительные трудности создает реалистичность деталей в нереалистическом повествовании.

Я помню, мы сидели с Юрием Николаевичем в зале Дома Маяковского на соседних стульях, слушая разговор Сергея Образцова со зрителями, сопровождавшийся показом различных номеров из его концертных программ.

Была там и зажигательная «Кармен», пародирующая себя самое и безвкусные страсти. Был изумительный разговор деревянных шариков, надетых на два образцовских пальца. Эти два гладких шарика, ничем не отличавшиеся друг от друга, были в руках артиста двумя характерами, и немой их разговор был чрезвычайно красноречив.

— Вот видите как, — сказал Юрий Николаевич, поворачиваясь ко мне, и узкое, всегда бледное лицо его порозовело. — Говорят двое. А их нет как будто. И они есть. Такова сила условности. Если она хорошо сделана.

Он приостановился, переживая взрыв аплодисментов, и продолжал сдержанно и оживленно:

— Всё стараемся укрыть, упрятать побольше. То правду, то швы, то условности. А ведь обнажать лучше. Сильнее. Больше искусства.

Юрий Николаевич прервал себя, потому что Образцов стал показывать новый номер. Это был «Титулярный советник» Даргомыжского. Когда дошло до места, где, будучи отвергнут генеральской дочкой, «пошел титулярный советник и пьянствовал целую ночь», — в руках несчастного появилась поллитровка. Зал разразился аплодисментами и хохотом.

В самом деле, невозможно было удержаться от смеха при виде маленькой куклы, держащей в руках огромную для нее натуральную поллитровку.

Это было чудесно сыграно, а главное — чудесно выдумано. В блистательном концерансе, сопровождавшем представление, Образцов раскрывал тайну и силу реализма в таком условном искусстве, как кукольный театр.

В том, что маленькая кукла пила водку из огромной для нее бутылки, было явное нарушение пропорций, которые, казалось, были в этом случае необходимы. Если бы не нарушать пропорций кукольного персонажа и вещей, которыми он пользуется, то разгулявшийся титулярный советник должен был бы пить водку соответственно своему росту из бутылочки, в каких аптеки продают валерьянку, йод и сердечные капли. Но, как справедливо говорил вышедший из-за ширмы концертант, тогда никому не было бы смешно и никто из зрителей не поверил бы, что в этом привычном для нашего глаза маленьком лекарственном пузырьке находится водка. А раз нет водки, нет и разгула титулярного советника, нет и трагедии маленького человека, отвергнутого женщиной другого класса, нет и главной темы титулярного советника.

И все это есть, если в руках у маленькой куклы является настоящая поллитровка, которую каждый зритель тотчас же *узнает*. И тогда есть для него и водка, и разгул титулярного советника. И к тому же есть дополнительное удовольствие от забавного несоответствия маленькой фигурки и большой бутылки водки. Узнавание зрителем реалистической детали превосходно работает в условном кукольном материале на организацию зрительской эмоции.

Примерно так говорил Сергей Образцов.

Для меня же этот разговор был вдвойне и втройне интересен, потому что рядом со мной находился Юрий Николаевич, реплики которого расширили для меня

поле мысли. Разговор, начатый нами в паузах между номерами и взрывами аплодисментов, уже свободно продолжался в перерыве. Юрий Николаевич не сразу оставил свое место, и мы посидели еще немного в зале. Он сказал, словно подводя итоги всему услышанному:

— По-видимому, соотносить реальное с условным всего трудней в искусстве.

Он приостановился в задумчивости и прибавил:

— Никогда не знаешь, из какой бутылки должен пить твой персонаж — из большой или маленькой.

Он сказал это с полуиронической усмешкой, ему одному свойственной. Я и сейчас, более трех десятилетий спустя, вижу это едва приметное движение губ на нервном бледном лице.

Мы продолжали негромкий и неторопливый разговор, и в конце его Юрий Николаевич сделал поразившее меня замечание:

— Жизненный факт многозначен, и, сделавшись фактом литературным, он всегда только часть факта. В этом нет искажения, хотя есть противоречие. Общеизвестен факт, что пуля Дантеса ранила Пушкина в живот. А Лермонтов, отлично это знавший, написал: «С свинцом в груди». Но ведь никому же никогда не приходило в голову видеть в этом искажение исторического факта. А вот самого Пушкина Катенин попрекал тем, что исторически ни в чем не повинного Сальери он сделал убийцей Моцарта. Упрек, на мой взгляд, справедливый. Не правда ли?

Я не успел ответить. Юрия Николаевича окликнули. Он поднялся и глубоко вздохнул. Щеки его втянулись. Он, видимо, устал. Мы двинулись между стульями к выходу. Возле дверей мы застряли в общей толчее. Кто-то остановил Юрия Николаевича и оттер от меня. С минуту я еще видел из-за чьего-то плеча кудрявую голову с огромным лбом, потом потерял из виду.

Всякий раз, когда я встречался с Юрием Николаевичем, меня не оставляла странная мысль, что все тыняновские книги чудесным и необъяснимым образом изготовлялись за этим выпуклым лбом и потом сразу появлялись на свет совершенно готовыми.

Может быть, так оно и было на самом деле. Правда, если судить по словам самого Тынянова, по очерку его в книге «Как мы пишем», то дело обстояло совсем не так. Но это почему-то не могло поколебать моей уверен-

ности. Наверно, Тынянов ошибся в анализе своих собственных писаний. Ошибаться могут ведь и очень умные люди.

Мне казалось, что в рассуждении Пушкина с Катениным Тынянов тоже не совсем прав. Историки не располагают фактами, которые доказали бы, что Сальери действительно убил Моцарта. Роль злодея-отравителя, приписанная ему Пушкиным, остается на совести поэта.

Да, это так. Но я не склонен ставить это Пушкину в вину. Это смелый и свободный вымысел, а не поэтический каприз, не произвол.

Мне кажется, Пушкин имел полное и неоспоримое право именно так распорядиться судьбами своих героев, как он это сделал. В своей маленькой трагедии (при ином толковании факта она не была бы и трагедией) он вел речь не о Моцарте и Сальери, а о гении и посредственности, о том, что «гений и злодейство две вещи несовместные» и что, напротив, посредственность, подхлестываемая завистью (кстати, в первом варианте «Моцарт и Сальери» называлась «Зависть»), совсем рядом со сквернами и даже со злодейством. Гениальный поэт, всю жизнь преследуемый посредственностями, мог направить ищущую мысль именно в это русло, работая над «Моцартом и Сальери». Может статься, об этом думал он и в последние минуты, стоя под пистолетом Дантеса. Ведь судьба Моцарта — это, как я понимаю, судьба самого Пушкина. Как же можно говорить, что для Пушкина тема и образы трагедии — это тот же предмет, что и для историка? Как можно обязывать его относиться к материалу так же, как относится к нему ученый-исследователь? Нет, для поэта вообще, а для поэта Александра Пушкина в особенности, все обстоит иначе.

Кстати, что касается так называемого искажения истории, то Пушкин тут совсем не одинок. Александр Дюма, например, говорил, что для него исторический факт только «гвоздь, на который он вешает любую нарисованную им картину». Лев Толстой в романе «Война и мир», с общепринятой точки зрения, то и дело искажал историю. Генерал Драгомиров сделал, сколько мне известно, множество поправок фактических неточностей, допущенных маститым классиком в описании Бородинского сражения.



Жаль, что научный генерал не был в Доме Маяковского и не видел огромной бутылки, из которой пьет маленький титулярный советник, балансирующий на страшноватом и небезопасном обрыве ширмы в реальность.

Я целиком на стороне Льва Толстого и против Драгомирова. И я целиком на стороне Пушкина и против Катенина и Тынянова, несмотря на то, что всегда любил и люблю Тынянова.

Я думаю, грешным делом, что Тынянов и сам был бы заодно со мной и против Катенина, если бы он был только автором романа «Пушкин» и не был бы, кроме того, и пушкинистом. Точки зрения художника и ученого, случается, не совпадают. Историк, следуя факту, как огня боится искажения его. Художник же, по самой сути своего труда, в определенном смысле, — профессиональный искажатель фактов, то есть неустанный искатель новой интерпретации общеизвестных фактов. Как только художник перестает искать эти новые значения общеизвестных фактов, эти так называемые искажения, или, как говорил блестящий живописец Валентин Серов, «волшебные ошибки», — так он перестает быть художником и тотчас превращается только в исследователя, вступая иной раз в жесточайший спор и противоречие с самим собой.

Так случилось и с Тыняновым. Так бывает в тысячах других случаев. Такова доля честного и ищущего художника. И трудно ему говорить о своем труде, особенно анализировать его.

Когда эта глава была уже написана и даже напечатана в одном сборнике, мне попала на глаза статья Ал. Лесса «Да, виновен!», напечатанная в журнале «Юность». Автор ее рассказывает о работах советского музыковеда Игоря Бэлзы, с книгой которого «Моцарт и Сальери» я познакомился несколько раньше. Бэлза больше двадцати лет посвятил тому, чтобы открыть тайну смерти Моцарта, и, надо отдать ему должное, сделал для раскрытия тайны все, что мог. Он побывал в Вене, где жил и умер Моцарт. Он говорил со многими музыкантами, живо заинтересованными в разысканиях малейших фактов жизни и смерти великого композитора. Он держал в руках и внимательнейшим образом прочел так называемые «разговорные тетради» потерявшего слух Бетховена, в которых некоторые записи

прямо касаются обстоятельств смерти Моцарта. Он знакомился со множеством материалов, связанных с неразгаданной тайной смерти Моцарта.

В итоге Бэлза на основании всех имеющихся материалов приходит к выводу, который Ал. Лесс выносит в заголовок своей статьи: «Да, виновен!». И. Бэлза, Б. Асафьев, а по словам Асафьева, и учитель его Н. Римский-Корсаков убеждены в виновности Сальери.

Когда Пушкин писал свою маленькую трагедию, он не мог знать тех материалов, которые известны Бэлзе, трактующему этот вопрос на сто сорок лет позже Пушкина. Все, что было известно Пушкину, изложено им в заметке «О Сальери», в которой говорится: «В первое представление «Дон Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратилось с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать «Дон-Жуана», мог отравить его творца».

Как видите, Пушкин знал очень немного из того, о чем должен был вынести свое окончательное суждение. Да и то немногое было еще далеко от достоверности. Пушкин, например, пишет, что Сальери освистал оперу «Дон-Жуан» «в первом представлении», а на первом представлении оперы, состоявшемся в тысяча семьсот восемьдесят седьмом году в Праге, Сальери и вовсе не присутствовал. Он находился тогда в Вене. Услышал он «Дон-Жуана» только в следующем году, когда опера пошла на венской сцене. В сущности говоря, в руках у Пушкина не было никаких материалов, уличающих Сальери. «Мог освистать», «мог отравить», «признался будто бы» — все это в конце концов только предположения, не имеющие под собой серьезных оснований. Этого еще слишком мало, чтобы обвинить маститого Сальери в преднамеренном убийстве. Пушкин не располагал и сотой долей тех материалов, могущих внушить убеждение в виновности Сальери, какими располагал Бэлза. И все же Пушкин вынес тот же приговор: «Да, виновен!».

И тут, как во многих иных случаях, свободный домысел поэта как будто оправдывается обнаруженными позже фактами. Что ж, в этом нет ничего удивительного или необычного. Напротив, практика многих и многих пишущих убеждает нас в обычности такой писательской прозорливости.

Нельзя сказать, чтобы доказательства Бэлзы в виновности Сальери были вполне убедительны, хотя Бэлза и имеет многих единомышленников, в числе которых, кстати, и друг Тынянова Вениамин Каверин, известный своим безупречным отношением к документированию литературного факта. Совершенно достоверно лишь то, что пока никто, в том числе и Бэлза, не располагает неопровержимыми документами, доказывающими, что Сальери повинен в убийстве Моцарта.

Сегодня известны и более поздние разыскания, чем те, какие произвел Бэлза. На днях мне в руки попал номер издающегося в Базеле журнала «Швейцарский медицинский еженедельник», в котором опубликована статья доктора Дитера Кернера из Майнцского рентгеновского института. Статья называется «Моцарт как пациент» и подробно трактует вопрос о физическом состоянии Моцарта, о болезнях, перенесенных им с самого раннего детства до дня смерти, а также о вероятных причинах смерти. Анализируются свидетельства самого Моцарта, его поведение в дни и часы, предшествовавшие смерти. Критически рассмотрены свидетельства жены композитора, его родных, друзей, кто был возле него в последние печальные мгновения, вплоть до самой смерти.

Особое внимание уделено показаниям и высказываниям врачей — как современников Моцарта, так и более поздним, вплоть до наших дней. Материал, подобранный со знанием дела, анализирует все, что поддается анализу в этих источниках. А выводы? Выводы, увы, очень далеки от тех, которые помогли бы окончательно решить вопрос — отравлен или умер естественной смертью великий композитор. Может быть, и отравлен, но если так, то вероятней всего медленно действующим ядом, даваемым небольшими дозами. Впрочем, и этого ученые Кернер и разделяющий его взгляды доктор Гунтер Дуда утверждать не решаются, а лишь осторожно отмечают, что «отравление (ртутное) не является невысказанным». Дальше этого робкого суждения ученые идти

не осмеливаются. Они не могут и не берут на себя ответственности утверждать вину Сальери, не считают себя вправе вместе с Бэлзой, которого, кстати, они тоже цитируют, сказать: «Да, виновен!». Медики-специалисты сделать такого вывода не могут. Бэлза сделал. Кто из них прав? Может быть, решительный Бэлза и его единомышленники, настаивающие на том, что Сальери действительно причастен к злодеянию, приписываемому ему молвой, а может быть, Сальери невиновен, и тогда Бэлза и все думающие так же, как он, неправы.

Но в обоих случаях прав Пушкин, написавший Сальери так, как он это сделал в своей маленькой трагедии.

### *Без божества, без вдохновенья...*

О том, что в книге «Как мы пишем» хорошо, было уже сказано. Но картина была бы неполной и искажала бы истинное положение вещей, если бы, сказав о хорошем, поспорив о вызывающем сомнения, я совершенно умолчал бы о том, что, как мне кажется, решительно не годится в писательском деле.

Итак, пришло время сказать о несогласиях. Ну что ж. Это не так уж приятно, но необходимо. Беспристрастности ради начну по алфавиту с Михаила Зощенко, и, пожалуй, именно с него самого, прежде чем с того, что им написано.

Внешним обликом Зощенко разительно не походил на свои рассказы. Ничего веселого в нем не виделось. Напротив, он был неулыбчив. Его худощавое, желтоватое лицо выглядело несколько унылым, а очень темные глаза смотрели в мир грустно. Речь у Зощенко была медлительна, затруднена, неплавна. Он выглядел болезненным, хотя, кажется, ничем не болел. Он был всегда хорошо одет, изящен, хрупок, вежлив.

Свое писательское дело Зощенко знал превосходно и писательство полагал высокой и почетной миссией.

Помню, в начале сорок шестого года вышел у нас с ним по этому поводу недлинный, но острый спор. Дело происходило на собрании прозаиков в Союзе писателей. Разгорячась, я схватил стоявший передо мной

на председательском столике стакан и сказал, подняв его перед лицом:

— Вот стакан. Он нужен. Полезен. Тот, кто сделал его, сделал хорошее, нужное дело. И это очевидно. А кто измерит, что хорошее сделал писатель, издавший толстенный роман?

Я потрясал стаканом, словно угрожая им противникам моего панегирика делателям вещей и поклонникам гуманитариев вообще и писателей в частности.

Михаил Михайлович, сидевший напротив меня в первом ряду стульев, сказал с явным огорчением:

— Ну что вы. Ну зачем же так. Как же. Вообще люди жизнь клали на писательский труд. Сколько прекрасного сделали.

Спор ничем не окончился, как и все такого рода споры. Зощенко остался при своем мнении, я при своем.

Зощенко свои мысли о писательском труде отчетливо высказал в книге «Как мы пишем». Особое внимание в этих высказываниях уделяется роли и взаимосвязи таланта, вдохновения и техники написания. Зощенко утверждает, что «талант и вдохновение — это превосходная вещь, но, оказывается, можно некоторое время работать и без них».

В другом месте Зощенко снова возвращается к этому же предмету, снова утверждая, что «можно работать и хорошо писать, не имея вдохновения, не испытывая никакого творческого напряжения. Есть какие-то рецепты, какие-то законы, знание которых вполне заменяет творческое вдохновение».

Дальше даются эти практические рецепты, избавляющие и от вдохновения и даже вообще от всякого творческого напряжения. Главнейший из них — техника. Зощенко с вдохновением ратует за этот заменитель вдохновения. Он старается показать и доказать, что рекомендуемый им заменитель надежен и безотказен в действии. Для иллюстрации этого тезиса Зощенко приводит историю создания своего рассказа «Баня», сообщая, что рассказ «был написан без вдохновения. Этот рассказ был написан искусственным путем, т. е. я сам подбирал кропотливо фразу за фразой и вытаскивал из записной книжки слова, причем техника была настолько высока, что читатель не заметил в этом рассказе швов». Зощенко не только практиковал описанный им метод работы, но категорически настаивал на

том, что написанию таким «искусственным путем» рассказов «должен учиться каждый писатель. Писать же как поет птица, одним творческим вдохновением, хоть и легко, но вредно. Писать только одним «нутром»; без знания техники и, так сказать, от «господа бога» — совершеннейшие пустяки. Такие писатели обычно недолго могут протянуть. Вот отчего мы знаем такое большое количество «неудачников» — людей, бросивших литературу после первых блестящих опытов».

Свои теоретические положения Зошенко подкрепляет примерами, которые должны показать, как вредно писать «одним творческим вдохновением». В качестве отрицательных примеров и в числе «неудачников», потерпевших на этом будто бы порочном методе, названы Проспер Мериме и Николай Гоголь, первый из которых, как сообщает Зошенко, «за всю свою семидесятилетнюю жизнь написал что-то около двух десятков рассказов да один роман» и этим ограничился, а второй, «в сущности говоря, за 6—7 лет... написал все, что мы знаем», и дальше, так сказать, выдохся.

Что можно прибавить к этим высказываниям? Разве что сожаление по поводу того, что «неудачников», подобных Мериме и Гоголю, увы, не так много в литературе.

Я далек от того, чтобы отвергать значение техники в писательском труде. Я только против бездушной, холодной техники, отторгнутой и даже противопоставленной творческому началу, таланту, вдохновению, порыву, озарению — всему тому, что дороже и важнее всего для пишущего, без чего в искусстве жить нельзя.

А техника — она есть во всяком деле. И в писательском деле она тоже есть и всегда была. Еще Пушкин писал:

О чем, прозаик, ты хлопочешь?  
Давай мне мысль, какую хочешь:  
Ее с конца я заострю,  
Летучей рифмой оперю,  
Вложу на тетиву тугую,  
Послушный лук согну в дугу,  
А там пошлю на удалию, —  
И горе нашему врагу!

Пушкин брался оснастить литературной техникой, зарифмовать любую мысль, как Чехов брался написать рассказ на любую заданную тему. Общеизвестен факт,

когда на прогулке в Ялте, продолжая начатый на эту тему спор и желая поймать Чехова на слове, Горький, смеясь, предложил написать рассказ о черном коте, только что перебежавшем дорогу.

Чехов, не раздумывая, изъявил полную готовность выполнить неожиданный заказ, и рассказ «Черный кот» тотчас же был написан. Его может прочесть всякий, кто даст себе труд открыть на двести тридцатой странице пятый том двадцатитомного собрания сочинений Чехова. Рассказ очень хорош. Он убедительно свидетельствует о высоком мастерстве Чехова, но отнюдь не о торжестве литературной техники и преимуществе ее перед талантом и вдохновением.

Дело тут вовсе не в технике, а в душевной готовности художника живо и творчески отзываться на первый зов жизни живой. Дело тут в готовности к художническому труду во всякую минуту, в мобильности художника, в сердечной оживленности его, в живой восприимчивости к малейшим впечатлениям от внешнего мира, которые тотчас и никому не ведомыми путями становятся творческими импульсами, обрастают художническими ассоциациями, расцветаются ярчайшими красками, тайна которых раскрывается и подвластна только таланту. При этом вы сразу обнаружите в рассказе Чехова его художническое лицо, без труда разглядите особые особенности чеховского таланта, все то, чем жил Чехов, как писал и этот и другие свои рассказы.

Весьма знаменателен и поучителен для трактуемого вопроса маленький эпизод из биографии Иоганна Себастьяна Баха, бывшего не только величайшим композитором всех времен и народов, что выяснилось только спустя столетие после его смерти, но и блистательным органистом-исполнителем, что было признано уже при его жизни.

Когда однажды Баха спросили — как и чем достигается им столь высокое мастерство игры на органе, Бах ответил: «Нет ничего проще. Надо только попадать пальцем в соответствующую клавишу».

Эта насмешливая реплика в сторону техники, мне кажется, убивает наповал жрецов и проповедников техницизма в искусстве, ненавистных Баху. Жизнь Себастьяна Баха в искусстве исполнена высокого самоотречения, забвения всего, что не искусство, забвения себя, жертвенное служение Прекрасному всю жизнь, каждое

ее мгновение. Кровью сердца, каждой клеточкой своего гигантского мозга, всей безмерной силой духа гения и всей жизнью человека питалось его несравненное мастерство, когда, сидя перед клавиатурами, он органами громами и нежнейшими трелями беседовал с небесами.

Вот чем было для Баха его искусство, в котором сам он растворялся весь без остатка. А когда любопытствующие дознавались: «Как же это у вас, как это оно получается?» — он отвечал: «Нет ничего проще...» — и, пожимая плечами, говорил о пальцах и клавишах.

Ответ гения достоин его трудов в искусстве, всей жизни его, которая и была беспрерывным трудом в искусстве, его могучих и сокровенных познаний, его выстраданного совершенства.

А теперь вернемся к нашему писательскому труду, к нашим писательским «клавишам», к технике, к высказываниям по этому поводу Михаила Зощенко. Есть в этих высказываниях одна особенность и странность, о которой я до поры до времени не упоминал. На протяжении всего очерка о писательском труде, говоря почти исключительно о черновой, ремесленной его стороне, Зощенко ни разу не обмолвился словом — ремесло. Всюду и неизменно он говорил только — техника, техника, техника. И это, конечно, неспроста.

Техника и ремесло — вещи разные. Техника бездушна и холодна. Ремесло не бывает бездушным. Оно всегда согрето человеческим теплом. За верстаком поют. За верстаком думают. За верстаком остро переживают удачи и неудачи. За верстаком испытывают одушевление, подъем, наслаждение. Ремесло полнит человека чистой трудовой радостью, от которой легко при самой тяжелой работе. То, о чем говорит Зощенко, лишено всего этого.

Я не хочу порочить технику вообще. Она, само собой разумеется, нужна, и знать ее полезно. Но она играет чисто подсобную, второстепенную роль, и возводить ее в ранг метода работы, да еще такого, которому непременно нужно обучать начинающих писателей, мне кажется неправомерным.

Можно, конечно, при желании научить начинающего писать рассказы «искусственным путем». Но шедевры мировой литературы никогда не создавались и никогда не будут создаваться искусственным путем. Они всегда



создавались и всегда будут создаваться путем огромных душевных затрат. Процесс создания подлинного произведения искусства требует от человека всего человека, всех его способностей, всех его возможностей, всей его жизни. С. Эйзенштейн утверждал: «Никогда не получится захватывающего произведения, если оно не будет создаваться целиком всем организмом художника, всеми его мыслями и чувствами».

Всегда только так. И никогда иначе.

Учить же литературную молодежь работать «без божества, без вдохновения, без слез, без жизни, без любви» мне представляется ошибочным. Я не верю в холодную обработку слова. Искусство по самой своей глубочайшей сути эмоционально. В писательской кухне только то и хорошо, что горячо, что кипит, что клокочет. А техника — есть только техника, не более того.

Печально, что обо всем этом я не могу уже поговорить и поспорить с самим Михаилом Михайловичем, а должен спорить с его неудачным, на мой взгляд, очерком.

Мне кажется, что в сугубо техническом толковании писательского труда отчасти повинны и составители анкеты, отвечая на которую Михаил Михайлович и написал свой очерк. Анкета составлена так, задает писателям такие вопросы и в такой форме, что невольно толкает отвечающего на выхолощивание вопросов поэтики, на антихудожническую интерпретацию художнического труда.

Некоторые из отвечающих — Ю. Тынянов, В. Шиков, А. Толстой, В. Шкловский, О. Форш — сумели уйти в сторону от дурно направленного задания и написали свои очерки живо, интересно, даже увлекательно. Находчивый и остроумный Шкловский, например, написав очень своеобразный и живой очерк о работе писателя, о смысле ее, просто отмахнулся от связывавшей его выхолощенной схемы анкеты, сказав иронически в последних строках очерка: «Я не помню, товарищи, тот длинный толковый список вопросов, который вы мне задаете».

Зощенко не нашелся поступить также и, старательно и добросовестно отвечая на плохо поставленные вопросы так называемой «технологии литературного мастерства», потерпел на этом и к тому же вступил в противоречие с самим собой.

Касательно противоречия судите сами. В том же очерке, в котором Зошенко рекомендует работу «искусственным путем», когда вдохновения нет, он приводит из стенограммы высказывания свои, относящиеся к тому же предмету, но совсем иного толка. Отвечая в одном собрании начинающих писателей на вопрос: «Сильно ли переделываете свои рассказы?» — Зошенко сказал: «Рассказы, которые я пишу с вдохновением, я отделяю мало... я одним жестом записываю рассказ, и он достаточно точен и правилен, так что мне не приходится его переделывать. Но в тех рассказах, которые я пишу искусственным путем, техническим навыком, я затрачиваю большую работу».

Из этого очень краткого описания Михаилом Зошенко своей манеры работать явствует, сколь отрадней и лучше писать в минуту творческого подъема, чем безвдохновенно и искусственно, напирая на голую технику, — лучше не только для автора, но и для рассказа, который выписывается одностильно, плотно, единым потоком, лучше и для читателя, получающего произведение, согретое авторским волнением.

Сообщенное Михаилом Зошенко еще не исчерпывает всего того, что он имеет сказать по этому поводу. Почти рядом с только что приведенной цитатой Михаил Михайлович обронил строчки про «это превосходное и необходимейшее состояние для писателя — вдохновение».

Вот видите, как оно — с одной стороны, проповедь безвдохновенной работы «искусственным путем», техникой; с другой стороны, признание вдохновения как «необходимейшего состояния для писателя».

Мне кажется, это не должно очень удивлять нас. Писательство — дело многотрудное и многосложное, и потому сам писатель тоже всегда многотруден и многосложен для нас. В разные периоды, на разных стадиях творческого развития он может думать о тех или иных сторонах своего творчества, своего дела по-разному. Писатель всегда в пути, всегда в процессе развития, и то, что на одном этапе для него — твердое правило, на следующем подвергается сомнению, а еще позже может и вовсе отвергаться.

Нет поэтому ничего удивительного в том, что мы находим в писательских высказываниях противоречия. По большей части они неизбежны и чаще всего разрешаются в творческой практике писателя, вне соотнесения

с которой теоретических высказываний невозможно составить себе ясное представление о творческом облике писателя.

У Михаила Зощенко творческий облик очень определен, так же, как своеобразный сильный талант его. Противоречивость же некоторых его суждений о своем труде есть издержки живого и сложного движения писателя к конечному творческому результату, и, по-моему, не слишком уж дорогая плата за него.

### *Нераскрытая тайна одной фразы*

Я задержался глазами на фразе: «Тихо падал снег — гость небесный».

По стройной ладности она мне показалась родной сестрой пушкинских строк: «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Я помню чудное мгновенье...», «Когда для смертного умолкнет шумный день...», «Вновь я посетил тот уголок земли...».

Все это — начальные строки четырех стихотворений. Стихотворения различны, и зачинающие их строки различны по ритму и настрою. Но в то же время есть в них общее. Это общее — строгость и ладность словесного строя фразы и точное соответствие строки замыслу и строю всего произведения.

Все это есть и во фразе: «Тихо падал снег — гость небесный» — из рассказа Вячеслава Шишкова «Краля».

Впрочем, тогда, когда я впервые прочел эту фразу, я еще не знал ни рассказа «Краля», ни того, с чем и как соотносится и должна соотноситься эта волшебная строка. Она жила сама по себе той таинственной и чудной жизнью, какую дает людям, вещам, событиям и словам подлинное, большое искусство. Она была чудом, которое подвластно только таланту.

В тысяча девятьсот сороковом году, живя в Ялте под одной крышей с Шишковым, я не удержался и однажды спросил:

— Вячеслав Яковлевич, вот в книжке «Как мы пишем» вы привели одну удивительную фразу: «Тихо падал снег — гость небесный». Где вы ее взяли? Как она родилась? Откуда она?

Вячеслав Яковлевич чуть задумался и ответил:

— Откуда? Честное слово, не знаю.

Я огорчился этим ответом. Так хотелось разгадать тайну этого словесного волшебства, и вот — нет разгадки. Я сказал нетерпеливо и с явно неприличной настойчивостью:

— Но вы должны знать.

Вячеслав Яковлевич удивленно поглядел на меня:

— Должен?

Потом блеснул озорными глазами, усмехнулся в толстые, полуседые усы и развел длинными руками с большими, мясистыми ладонями:

— Да нет же. Не должен.

Он засмеялся, но тотчас оборвал смех, взял меня за локоть, приблизил умное, мужиковатое, крупное лицо к моему лицу и сказал тихо, словно сообщая важную тайну:

— О самом лучшем мы чаще всего ничего не знаем. — Он подумал и прибавил: — И слава богу, что мы не знаем. Знали бы всё про всё — нечего было бы и вымысливать. А без вымысла — какая жизнь.

Я был согласен: без вымысла — какая жизнь! И спора поэтому никакого возникнуть не могло. Но я не считал разговор оконченным и не терял надежды выпытать от Вячеслава Яковлевича то, чего добивался. Увы, надеждам моим не суждено было сбыться. Вскоре мы расстались. А там грянула война, и нас раскидало в разные стороны. Незадолго до конца войны — в марте сорок пятого года — Вячеслав Яковлевич умер. Так и осталась для меня неразгаданной тайна чудной его фразы.

Как выяснилось позже, тайна заключалась не только в том, что неведомо было происхождение фразы. Все обстояло сложнее и печальней.

Когда я разговаривал с Шишковым, я еще не знал его «Крали», из которой фраза была взята. Потом, подхваченный вихрем жестоких событий войны, я перестал думать о таких тонкостях, как музыка слова. Мне было не до того. Работая всю войну в армейских газетах на фронте и будучи одновременно специальным военным корреспондентом «Правды», я писал каждый день оперативные корреспонденции, очерки о людях войны, памфлеты, деловые статьи, и работа на ежедневную потребу войны поглощала меня целиком, не оставляя места и времени ни для чего другого. Только в сорок восьмом

году, отдышавшись, остыв и несколько отдалившись от войны во времени, я стал доступен горестям и сладостям писательства и почувствовал, что вернулся наконец в заповедную страну колдовских преобразений слова.

Тогда однажды, вспомня чудную фразу, подобранную на длинной и отнюдь не гладкой писательской дорожке, я подошел к книжной полке, на которой стоял только что вышедший шеститомник Шишкова и взял в руки первый том, в котором и нашел «Кралю».

С первых же строк рассказа я волей-неволей вошел в чудно устроенный лад повествования. «Стоял октябрь. Погода направилась свежая, тихая... Рассветы стали туманны, задумчивы утра, тревожно чутки дни, угрюмы ночи». Все так хорошо слажено было в рассказе и так сочно и ярко выписано, что я истинно наслаждался неторопливым течением повествования. Но по мере движения его к концу, я все нетерпеливей ждал — когда же будет та, примечательная, колдовская шишковская фраза, где же падет наконец с неба тот несказанный, тихий небесный гость? Я ждал, я жаждал желанной встречи, я уже стал излишне спешить по строкам глазами и все не находил своей старой знакомицы. А уже рассказу конец подходил. Уже одна страничка оставалась. Уже полстранички. Уже всего четверть странички...

И тут случилось несчастье. Да, это так. Иначе, как несчастьем, я назвать этого не могу. Случилось несчастье: я не нашел в «Крале» той фразы, о которой прочитал в очерке В. Шишкова из книги «Как мы пишем», о которой говорил с Вячеславом Яковлевичем в Ялте. Ее не было. Вместо нее стояла совсем другая фраза: «Тихо снег падал, первый осенний снег — гость небесный».

Прочтя эту знакомо-незнакомую строку, я оторопел. Как могло случиться, что чудно слитная, точная, плавная, музыкально совершенная фраза вдруг заменилась длинноватой, гораздо более слабой и совсем иначе построенной фразой? Не могу сказать, как я был огорчен этой заменой. Для меня словно сразу что-то потухло в рассказе. Словно близкий человек оставил меня — изменил или умер.

Я никак не мог согласовать перемены в строе этой примечательнейшей фразы не только со своими вкусами, со своим слухом, но и с точкой зрения на нее самого автора, хорошо мне известной. В очерке Шишкова, о ко-

тором я упоминал, Вячеслав Яковлевич с явным удовольствием вспоминал об Алексее Ремизове, говоря: «Он находил, что определение снега — «гость небесный» — образно, просто, мягко, верно (в наших широтах снег — гость), что вся фраза легкая, как снег, неторопливая — «тихо падал», — ласковая, что в ней все слова на своих местах, попытка изменить порядок слов испортит фразу».

Тут же Шишков приводит один из вариантов возможных изменений и, резко восставая против него, пишет: «Фраза «снег падал тихо, как небесный гость» в данном рассказе «Крала» звучала бы как псевдохудожественная».

Так говорил сам автор рассказа «Крала». Так говорил тот, кто сложил эту фразу, дорожную не только его сердцу, но пришедшуюся так по душе и Алексею Ремизову, которого Шишков почитал «первоклассным стилистом». Как же после того мог бы он изменить эту фразу? Как могло стать, что сам он, заверивший, что «снег падал» вместо «падал снег» прозвучит не так, прозвучит «псевдохудожественно», вдруг и вопреки своим художественным воззваниям, своему убеждению и своему поэтическому слуху стал бы вносить отвергаемые им изменения, да еще притом корезить весь строй фразы, расширяя и удлиняя ее? Нет, не могло это быть сделано рукой самого Шишкова. Я этого не мог себе представить и потому решил, что замена сделана без него. В этом мнении меня утверждало и сопоставление некоторых дат. Шеститомник Шишкова, в котором я прочел «Крало», издан в сорок восьмом году, то есть после смерти Шишкова. Очевидно, замена — след холодной и безжалостной руки редактора посмертного издания собрания сочинений Шишкова.

Возможно ли это было? В данном случае, по глубокому моему убеждению, нет. Это было исключено. Ни о какой холодной и безжалостной руке редактора речи быть не могло. Владимира Матвеевича Бахметьева — редактора этого посмертного издания — я знал. Я видел его каждый день вместе с Вячеславом Яковлевичем летом во время памятного пребывания в Ялте. Я встречался с ним, говорил. Я возвращался с ним и с Шишковым из Ялты в одном вагоне, в соседних купе. Я видел как они с Шишковым душевно дружны, как сходственны во взглядах на искусство, на работу со словом. В измене

взглядам друга при редакции посмертного издания, его вкусам, установкам, в грубом вмешательстве в текст я подозревать Бахметьева не имею никаких оснований. В совершившемся повинен не он, а кто-то другой. И этого другого я и стал искать.

Прежде всего я кинулся в ближайшее из книгохранилищ — библиотеку Союза писателей. Увы, я нашел в библиотеке только то самое шеститомное собрание сочинений Шишкова, которое стояло на полке у меня дома, да томик избранного, изданный в сорок седьмом году, то есть всего на год раньше шеститомника и тоже после смерти Шишкова. В избранном была напечатана и «Кралья», но там я обнаружил те же огорчительные изменения заповедной для меня фразы.

Неудача не могла зачеркнуть моего интереса к предмету. Я решил, что, пересмотрев все существующие издания Шишкова, включающие «Крально», в конце концов докопаюсь до первоначального текста рассказа и обнаружу, когда он был изменен и кто к этому руку приложил.

Несмотря на твердое решение дойти в розысках до конца, я не смог немедленно продолжать их. Многолетняя болезнь и увлечение своей писательской работой разорвали прямую поисков, и случилось, что вернулся я к ним только в шестьдесят пятом году.

Надежды мои на успех поисков соединены были, конечно, с Публичной библиотекой имени Салтыкова-Щедрина. Там я мог найти все книги Шишкова, вышедшие в дни его жизни и после его смерти как в Москве, так и в Ленинграде и в Сибири, которую Шишков избороздил вдоль и поперек и о которой много писал.

Я нашел все эти книги. Я просмотрел все издания, в которых была напечатана «Кралья». Постепенно круг сужался, и я дошел до двадцать четвертого года. Дальше этого ничего не было. Впервые в книге «Кралья» напечатана была именно в этом году.

Каковы же были результаты моих поисков? Очень печальные. Всюду, во всех собраниях сочинений, во всех однотомниках, во всех сборниках рассказов, где была напечатана за сорок один год «Кралья», фразы «Тихо падал снег — гость небесный» не было. Была другая, ее заменяющая, — не такая ладная и не такая певучая.

Оставалась у меня одна надежда. Впервые опубликован был рассказ «Кралья» в тысяча девятьсот тринадца-

том году в журнале «Заветы», во второй февральской книге. Неужели и там то же? Я не хотел об этом думать и, внутренне содрогаясь, выписал «Заветы». Мне вынесли толстенный том, содержащий несколько номеров журнала, переплетенных в одной папке. Я с трепетом душевным принялся листать его. Нашел «Кралю». И, страшась правды и оттягивая встречу с ней, стал медленно читать рассказ от начала до конца. И тут вдруг сызнова пленил меня этот чудно наполненный полнокровной жизнью рассказ, и так захотелось, чтобы была в нем та фраза, с тем и именно так падающим снегом; и так больно стало, когда я и здесь не нашел ее.

Итак, все было кончено. Искать было больше негде. Чудной фразы «Тихо падал снег — гость небесный» не было и в первой публикации.

И тут, впервые после тридцати четырех лет дознаний, я спросил себя — а был ли мальчик? Существовала ли вообще когда-нибудь эта неуловимая фраза-песня? Может статься, ее никогда и вовсе не было?

Но если бы ее никогда не существовало, Вячеслав Яковлевич не писал бы о ней в очерке и не говорил бы о ней со мной. Если бы ее не было, он не мог бы показывать ее Алексею Ремизову и тот не мог бы так подробно анализировать ее, повторяя всю целиком слово за словом.

Она была. Я глубоко убежден, что она была написана. Была положена на бумагу. Была врезана в голову, в мозг, в душу поэта. Шишков всегда был поэтом, хотя и не написал за всю свою жизнь ни одной стихотворной строчки. Он был певцом сибирской природы, ее чудесных свойств и таинств. Он написал эту поэтическую фразу и навеки запомнил ее — нетронутой, такой, какой она была в изначале, в первородности и перворадости своей, при самом рождении своем.

А потом, при поздней работе над рассказом, при доделках его и переделках, она стала иной. Потом она звучала уже так: «Тихо снег падал, первый осенний снег — гость небесный». В ней появились два новых элемента: вставка «первый осенний снег» и перестановка слов о падающем снеге. Сам Вячеслав Яковлевич цитировал и в очерке и в разговоре со мной «падал снег», а напечатано всюду в рассказе «снег падал». А ведь сам же Шишков хулил подобную перестановку и предостерегал от нее.



Почему же все-таки Шишков допустил эту перестановку, эту переделку?

Я перебрал в уме множество вариантов ответа на это проклятое «почему» и остановился в конце концов вот на чем.

Рассказ — это целый мир, который надо постепенно, по мере написания, обживать, заселять людьми, заполнять событиями, голосами, движениями. Это сложнейшая система всеобщего взаимосцепления очень многих вещей, фактов, происшествий, характеров, причин, обстоятельств, множества самых различных деталей — крупных и мелких, важных и неважных, первостепенных и едва приметных. И разобраться во всем этом сложном и хлопотливом хозяйстве иной раз невыразимо трудно. Все кажется нужным и все важным. Недостаток самой малейшей детали воспринимается иной раз пишушим как несчастье, как недостаток чего-то, без чего невозможно полное равновесие, полная гармония написанного. И вот, в свете этих своих мыслей, я представлял себе, что дело обстояло так.

Рассказ пишется. По ходу действия поздним вечером в дальнюю сибирскую деревню попали двое проезжих — купец и доктор. Стоял октябрь. Приехали они по твердой, подмерзающей уже дороге в колесном тарантасе с казенным ямщиком. Заночевали они в земской избе — то есть в общественной избе, предназначенной для проезжих постояльцев. В этой избе поздним вечером произошла встреча доктора с красивой солдаткой Дуней, которую ямщик зовет Кралей. На это событие наслаиваются другие драматические происшествия. Нежданно приезжает любовник Крали — рыжий солдафон-урядник. Когда урядник глухой ночью уезжает, Дуня приходит к доктору с повинной — тихая, ласковая, готовая на все. Но доктор в ярости отталкивает ее, гонит прочь. А утром тарантас с доктором отъезжает от земской избы, оставляя в ней воющую в горе и обиде Дуню, Авдокею Ивановну, Кралю...

Опять одна она остается — горемычная, неприкаянная солдатка. Таков конец драмы Дуни. Конец и драмы доктора. Но каков конец рассказа? Чем и как его закончить? В какой тональности? В трагической? Но для этого, в сущности говоря, нет достаточного жизненного материала, — доктор и Дуня были вместе всего несколько часов.

Автор ищет и находит другую тональность для конца — заглушевающую, затягивающую раны и обиды, нанесенные друг другу доктором и Кралей, тональность умиротворяющую, утишающую страдания людей, тональность, которая под стать дремотной картине притихшей природы в конце рассказа и медленно падающему на землю снегу. Доктор уже не мучился, не страдал. «Засыпая, он грезил о том, как зима придет с метелями и морозом, и все уснет в природе под белой теплой шубой...»

Все это сделает грядущая зима с ее снегами, которые укроют черную разворошенную землю ровностью, безлинейной, тихостью, подобной тишине и ровности, ставшей вдруг в душе загрезившего доктора.

Но зимы еще нет, и едет доктор не в поскрипывающих полозьями розвальнях, а в колесном тарантасе. Как же совершить в затухающем повествовании переход от черной осени к белой зиме, от уродливо темной, бугристой дороги к зимнему ровному первопутку? Тут как раз и нужен снежок — венчающий тихую песню рассказа. Тут и родилась фраза-песня «Тихо падал снег — гость небесный».

Но для картины плавного перехода из одного сезона в другой этой фразы недостаточно. Она дает картину тихости, но не дает самого перехода во времени. Нужно два-три объяснительных переходных слова. И они находятся. Автор вставляет в середину фразы «первый осенний снег». Теперь колесный тарантас и снег согласуются. Путника в тарантасе застал первый снег поздней осени.

Так появились необходимые обстановке повествования слова «первый осенний снег». Но всякое новое слово должно хорошо, плотно приладиться к остальным словам фразы. Новое слово, появившись, изменило весь строй, весь ритм фразы. Было во фразе один раз слово «снег», стало дважды. И чтобы повторение дало нужный ритм всей новой фразе, первое «снег» автор признал себя вынужденным отодвинуть назад. Теперь в первом случае автор должен сказать не «падал снег», а «снег падал». Этого требовал новый ритмический ход фразы, и автор, тонко чувствующий и остро воспринимающий ритм и музыку речи, переставил слова. Теперь фраза вышла такой, какой я прочел ее во всех изданиях «Крали»: «Тихо снег падал, первый осенний снег — гость небесный».

Плоха фраза? Нет, она не плоха. Но она иная, чем та, безоглядно, нечаянно, чудесно и счастливо родившаяся фраза-песня: «Тихо падал снег — гость небесный». Ничто лучшее невозможно было в данном случае. Я убежден, что и сам автор думал так же. И именно такой, в первоначальном написании, и запомнил ее автор навсегда. Именно такой и привел в своем очерке двадцать лет спустя, разворошивая память в поисках словесных эталонов, в жажде дорогих словесных находок. Именно такой жила она в душе его все эти годы.

Мальчик был. Была написана эта колдовская фраза-песня. И я не терял надежды доказать это, добравшись однажды до каких-нибудь нужных мне архивных недр с бумагами, письмами, черновиками и корректурами Вячеслава Яковлевича Шишкова.

В Ленинграде по части подобного рода недр, которые годились бы в моем случае, не очень-то богато. Публичная библиотека да Институт русской литературы, которому ленинградцы дали доброе и уютное наименование — Пушкинский дом, — вот и все. В рукописные отделы этих двух книжно-словесных заповедников я и ударился.

В Публичной библиотеке я почти ничего не нашел. Главное из шести вещей, хранящихся здесь, — машинописные рукописи рассказа «Красная рубашка» и нигде не опубликованной сказки «Водяной волшебник» да два малоинтересных письма. Ничего нужного мне в этих материалах не оказалось. Единственно, что несколько утешило меня в малопродуктивном посещении знаменитого хранилища, было знакомство с рукописью чудесного «Водяного волшебника». Перелистывая большие листы с вылинявшими фиолетовыми строчками старомодной машинописи, я понял в полной мере слова Вячеслава Яковлевича, сказанные там, в далекой Ялте: «А без вымысла — какая жизнь».

С грустью покинув волшебный мир сказки, я сел в прозаический троллейбус и отправился в рукописный отдел Пушкинского дома. Вячеслав Шишков представлен здесь несравненно богаче, чем в Публичной библиотеке. Тут к моим услугам было больше двадцати рукописей Шишкова, и между ними, что всего важнее, «Крала». Я просмотрел рассказ, затем слетал еще раз в Публичную библиотеку и, вернувшись через день снова в Пушкинский дом, к ожидавшим меня рукописям,

установил, что передо мной сттиск публикации «Крали» в «Заветах», наново выправленный автором, очевидно для книги рассказов.

Правка была основательной и жесткой. Отвергались и выкидывались целые абзацы, целые куски рассказа. Многие вписывались наново. Многие изменялось и дополнялось. Были и поправки, связанные с той заповедной фразой, ради которой я предпринял свои розыски, поправки важные, принципиальные.

Прежде всего о самой фразе. Она снова подвергается изменению. Для того чтобы четче уяснить себе, что это за изменения и чего ради они делались, придется вернуться к тексту первой публикации «Крали» тринадцатого года в журнале «Заветы». Рассказывая о знакомстве своем с журнальным текстом «Крали», я горестно констатировал: чудной фразы «Тихо падал снег — гость небесный» не было и в первой публикации. Теперь я должен прибавить к этому, что там не было и той фразы, что я видел во всех более поздних книжных изданиях. В «Заветах» фраза была еще длинней и выглядела так: «Тихо снег падал, первый осенний снег — гость небесный — и прикрывал все белым саваном».

Так было напечатано в тринадцатом году. Правя рассказ десять лет спустя, Шишков, по-видимому, прежде всего вымарал мрачный саван, вовсе не годившийся для умиротворяющей концовки рассказа, вымарал так решительно и так основательно, что прочесть его сквозь густую помарку было бы невозможно, если бы я не знал этого слова по предыдущему тексту. Вслед за тем и, видимо, не так решительно, а, напротив, колеблясь и сомневаясь, автор вымарал и весь конец фразы, то есть слова «и прикрывал все белым», предшествовавшие слову «саваном». Теперь фраза стала такой, какой мы читаем ее во всех изданиях от двадцать четвертого до пятьдесят восьмого года: «Тихо снег падал, первый осенний снег — гость небесный».

И еще одна поправка очень интересна по связи с теми, о которых я рассказал. В самом начале рассказа есть такой трехстрочный абзац: «Темным вечером, по шершавой, с глубокими застывшими колеями дороге ехали купец Аршинин да еще доктор Шер».

Отдельной строкой за этим абзацем идет фраза: «Ехали путники вот уже третьи сутки». Правя рассказ спустя десять лет после его написания, Шишков вычеркнул

эту фразу вовсе. Потом, наверно после изрядного раздумья, вписал ее снова от руки. А потом, снова поразмыслив, опять вычеркнул. Второй раз вычеркнул он ее, я думаю, после того, как вычеркнул продолжение фразы о падающем снеге. Он снял удлиняющий ее конец «и прикрывал все белым саваном» и тогда, вернувшись к началу рассказа, зачеркнул строку «Ехали путники вот уже третьи сутки».

В обоих случаях вымараны удлинения, загромождающие текст ненужными объяснительными словами; и совершенно очевидно, что обе поправки, обе купюры связаны одна с другой. Мучаясь необходимостью объяснить появление колесного тарантаса на снегу, автор стремился дать поездку купца и доктора во времени, чтобы успел выпасть снег под колеса едущего тарантаса. Это вызвало и первоначальную добавку о выпавшем снеге, и строчку о том, что путники ехали третьи сутки. Заботой о полноте картины, не оставлявшей автора при позднейшей доработке текста, продиктованы все эти поправки, как и зачеркнутые варианты поправок. Вот как трудно жить даже в своих, уже написанных вещах требовательному к себе художнику.

Вячеслав Шишков был взыскателен к себе до конца дней своих, до последнего движения пера, отложенного лишь за двенадцать дней до смерти.

А тайну чудной песни-фразы я все же не теряю надежды когда-нибудь раскрыть до конца... А может быть, уже и раскрыл, — поскольку открылась мне тайна расположения отдельных частей повествования в общем целом и место и смысл фразы в систем равновесия частей?

### *О вымышленной правде и правдивом вымысле*

О вымысле и домысле я уже имел случай говорить в главе «Убил ли Сальери Моцарта?». Но сказалось далеко не все из того, что хотелось бы сказать, что теснило ум и полнило душу. Очень хотелось бы, например, помянуть добрым словом чудесного Аркадия Гайдара. С него, пожалуй, и начну.

Я люблю Гайдара за многое, что было в его жизни, и за многое, что есть в его книгах. Гайдар не только отлично писал сущее, прожитое, виденное и чувствованное, но и отлично выдумывал. И вымысел его оказывался

очень нужным для всамделишной жизни. Он выдумал Тимура, и сотни тысяч тимуровцев расселились по нашей земле, делая свое доброе мальчишечье и девчоночье дело, уча иной раз и взрослых уму-разуму.

Увы, далеко не все склонны идти путем Гайдара. Иные романисты наших дней весьма робки в доброй выдумке. Прекрасную страну Воображения они покинули в самом нежном возрасте и с тех пор в нее не заглядывали. Они катастрофически поумнели. Они давно уже смекнули, что ни леших, ни домовых, ни Синих птиц, ни цветков папоротника на свете нет, а крылья Мечты и крылья Мужества, как ангельские крылья в рассказе Бабеля «Иисусов грех», повесили в платяной шкаф, присыпав нафталином, чтобы не потратила моль.

Они, конечно, ни к чему — эти легкие, белоснежные крылья, но на всякий случай пусть себе висят. Может, к какому-нибудь юбилею или кампании вдруг набегит журналист и станет выспрашивать про творчество, про планы и прочее в этом роде. Тут и можно показать крылья. Все-таки вроде истории литературных дерзаний, полета, так сказать.

Да, это уже только история дерзаний, и, пожалуй, меньше того — просто смутные, как детский сон, воспоминания. Что касается самих романистов, то им уже давно не снятся ни полеты, ни лазоревые гроты, ни прочее в этом роде. Во сне они по большей части пережевывают мелкие дневные заботы и ссорятся с критиками.

Вот так и живут подобные романисты, откинув воображение. Пишут дотошно, мелочно и мелко, бесстрастно и бескрыло, громоздя деталь на деталь, как муравьи веточку на веточку в своем муравейнике. И результаты получаются муравьиные — бесформенная куча не скрепленных прекрасным замыслом отдельных деталей постройки.

Есть, конечно, и другие писатели — и среди прежних, и среди ныне живущих. Книги их исполнены движения и мысли. В каждой — неоглядная широта мира. В каждой — кипение дел и жар сердца.

Но, увы, рядом с ними немало и муравьиных дел мастеров, которые ничего не вымысливают, ни на что не замахиваются, боясь оторваться от будничных деталей, от непосредственно наблюдаемого.

Я не против наблюдений вообще и не против так называемых будней. Ратуя за вымысел, я вовсе не соби-

раюсь подрывать корни реализма или вымысел противопоставлять жизни живой. Я полагал и полагаю, что реализм был, есть и будет важнейшим и основным методом живого и животворящего прогрессивного искусства. Я полагаю само собой разумеющимся, что жизнь — это все содержание искусства.

Но искусство не есть сама жизнь. У него свои особые законы, по которым оно живет и без которых быть ему невозможно. Оно, как утверждает М. Горький, «требует воображения, догадки, выдумки». Развивая эту мысль в своей статье «О прозе», Горький говорит, что выдумка «совершенствует изображение в целях придать ему наибольшую убедительность, углубить его смысл — показать его социальную обоснованность и неизбежность. «Выдумка» создала «Дон-Кихота» и «Фауста», «Скупого рыцаря» и «Героя нашего времени», «Барона Мюнхгаузена», «Уленшпигеля», «Кола Брюньона», «Тартарена» и т. д. Вся большая литература пользовалась и не могла не пользоваться выдумкой».

«Совершенствуя изображение» жизненных явлений и жизненных типов, выдумка тем самым обогащает жизненную руду, из которой выплавляется звенящий металл искусства. От того жизнь не в проигрыше, а в выигрыше. «„Ревизор“ — сплошная, почти невероятная выдумка, — говорит А. Н. Толстой в одной из своих статей, посвященных писательскому делу, — но городничие и хлестаковы раскланиваются с нами в трамваях».

С выдуманскими персонажами можно встретиться не только в трамвае, но иной раз и в зале суда и даже на комсомольских собраниях. Это свидетельствует, например, «Правда», «Ленинградская правда» и «Смена», в которых встречаются заголовки: «Тяпкины-ляпкины», «Советские маниловы», «Комсомольские молчалины». Этим, конечно, далеко не исчерпывается список старых литературных знакомцев, встречаемых нами в жизни. Разве не случалось нам сталкиваться в быту с обломовыми, беликовыми, да и с нашими современниками, ну хотя бы с шолоховским Давыдовым, к примеру? Разве Павел Корчагин не воевал вместе с нами в Великой Отечественной войне?

Я помню одну встречу на фронте с молодым летчиком-истребителем Александром Арустаменко. Он, и будучи на фронте, поддерживал тесную связь с музеем Николая Островского в Сочи и с родными писателя: се-

строй Екатериной Алексеевной, матерью Ольгой Осиповной, а также с секретарем Островского Александрой Петровной Лазаревой. Саша Арустаменко писал им регулярно. В ответных письмах, вместе со строками самыми сердечными и горячими, какими наполнены бывали письма тех дней из тыла на фронт, сообщалось, что в музее Николая Островского в Сочи побывало за два года тридцать семь тысяч человек, среди которых много бойцов и командиров Красной Армии. Лазарева писала: «У нас есть два экземпляра книги «Как закалялась сталь», долгое время бывших на передовых с бойцами (одна из них — в Севастополе)».

Тут же к письму приложена маленькая листовка-лозунг: «Молодежь нашей великой чудесной Родины! Я зову тебя к борьбе за твое светлое будущее. Когда грянет гром и настанет кровопролитная ночь, тысячи бойцов встанут на защиту родной страны. Но меня среди вас не будет, друзья мои. И я прошу вас — рубайте за меня, рубайте за Павку Корчагина».

Да, его уже не было. Он умер за пять лет до начала Великой Отечественной. Но в предчувствии, в предзнании войны он звал бить врага родной земли. Он был участником этого боя, этой войны — и он сам, и книги его. Они сражались под Севастополем, они шли в атаку в ревушей машине Саши Арустаменко, они были в окопах и блиндажах, в землянках и капонирах, всюду, где были готовые к бою солдаты революции, или, как называли их однажды М. И. Калинин, «критики с винтовками в руках». Так воевали с нами Николай Островский и его герои. И разве не партизанил в бесчисленных отрядах народных мстителей наш давний друг фадеевский Левинсон?

Нет, вымысел вовсе не отторгает писателя и его материал от действительности, а, напротив, «совершенствуя изображение», укрепляет эти живые связи искусства с жизнью. Вымысел, случается, настолько сливается с жизнью вещей, что часто и сам писатель не в силах бывает точно обозначить границы вымысла и бытия. Вымысел ему самому кажется столь естественным и живым, что перестает быть вымыслом. И тогда, закончив фантастическую «Шагреновую кожу», Бальзак неожиданно заявляет: «Писатели ничего не выдумывают».

Не менее решительно в этом смысле высказывается Гоголь, который в «Авторской исповеди» говорит: «Я



никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято мной из действительности». И дальше: «Я никогда не писал портретов в смысле простой копии. Я создавал портрет, но создавал его вследствие соображения, а не воображения. Чем больше вещей я принимал в соображение, тем у меня верней выходило создание».

Довольно неожиданные высказывания — не правда ли? Что же приключилось на Олимпе выдумки? Почему автор «Прощенного Мельмота», создавший персонаж, который заявляет: «Я не завишу ни от времени, ни от места, ни от расстояния. Весь мир мне слуга», — автор рассказа, в котором на протяжении нескольких последних страниц фантастическая неземная сила вездесущего и всемогущего сатаны четырежды передается от одного человека к другому, вдруг заявляет: «Писатели ничего не выдумывают». В чем тут дело?

И почему другой неумный выдумщик — автор «Ревизора», в котором все «сплошная, почти невероятная выдумка», автор «Заколдованного места», «Вия», «Майской ночи», «Пропавшей грамоты», «Вечеров накануне Ивана Купалы» и других прекрасных небылиц, в которых прихотливое и изощренное воображение плетет тончайшие кружева вымысла, вдруг вздумал отрещиваться от самой способности воображать, утверждая, что вовсе никогда «не имел этого свойства»?

Что сей сон значит? Почему два величайших выдумщика предают анафеме самую возможность вымысла? Что за странная прихоть? Что за вопиющее противоречие с самим собой и со своей художнической практикой?

Спокойствие! Ничего страшного не произошло. Не бойтесь за судьбу вымысла. Противоречие тут кажущееся. Не от вымысла отрекаются прекраснейшие в мире выдумщики, а от лжи. У Гоголя одна забота, чтобы «верней выходило создание». Правда жизни — вот чему страшится изменить Гоголь. Потерять опору своей выдумки в реальном — вот что устрашает Бальзака. Но страхи их напрасны. Ни тому, ни другому измена жизненной правде никогда не угрожала.

В «Прощенном Мельмоте» последний на земле наследник всесветной сатанинской мощи — мелкий писец нотариальной конторы — умирает нищим на холодном чердаке большого парижского дома от дурной болезни.

Демоны, вызванные из небытия могучей силой воображения писателя, укрощены, и могильную насыпь над ними писатель венчает ироническим диалогом некоего немецкого демонолога и старшего нотариального писца. Земля не потерпела урона от демонических превращений, и правда жизни сущей, явленная нам во всей ее беспощадной обнаженности, правдой и осталась.

То же и с Гоголем. Как ни невероятно выдумка «Ревизора», как и сколько ни нагромождает ложь на ложь стрикулист и лгунишка Хлестаков, автор, вызвавший его из небытия силой фантастического вымысла, не солгал ни на йоту созданием своим, не изменил правде созданного им характера, не изменил жизни живой, одно из явлений которой показывает миру под нужным ему гримом забавной выдумки.

Все, что сказано в этой главе о литературе, в равной мере может быть адресовано любому другому из видов искусства да, пожалуй, и самой жизни. Иной раз жизненный факт выглядит более невероятным, чем самая фантастическая выдумка, а выдумка выглядит убедительней и правдоподобней факта.

Вот для иллюстрации два примера. Старая, двухтысячелетней давности побасенка или притча — называйте как хотите — повествует о двух древних греках, которые поспорили, кто лучше визжит поросенком.

Взяв в арбитры самого беспристрастного судью, состязающиеся приступили к делу. Первый из них завизжал по-поросячьи столь натурально, что заранее считал себя победителем. Что касается другого, то, решив перехитрить соперника и уж наверняка обеспечить себе победу, он принес с собой под плащом живого поросенка и, делая вид, что подражает визгу, в то же время щипал поросенка, который, естественно, начинал визжать. Обман его не был раскрыт, но от этого обманщик мало что выиграл, так как победа была присуждена его противнику. Живой поросенок визжал оказывается не так натурально, как имитатор.

Трудно сказать, сколь достоверна эта древняя история. Но мы имеем другой, и весьма схожий с этим, случай уже из жизни нам современной, и случай совершенно достоверный. На этот раз речь пойдет не о подражании поросенку, а об имитации образа живого актера.

В Англии не так давно проведен был конкурс на лучшего Чарли Чаплина. Участвовать в забавном конкурсе

выразили готовность многие первоклассные актеры. Для того чтобы авторитет имени не мог оказывать на жюри влияния, решено было, что состязающиеся будут выступать под псевдонимами и их настоящие фамилии будут опубликованы только после объявления результатов конкурса.

И вот наступил день конкурса. За столом восседало самое авторитетное жюри, какое только можно было себе представить. Не хватало разве что только самого Чарли Чаплина, которого, признав недостаточно беспристрастным судьей, в состав жюри не включили.

Впрочем, он не горевал и решил отомстить жюри на свой манер. Скрывшись за псевдонимом, он принял участие в конкурсе псевдо-Чаплиных. Он явился на конкурс во всеоружии — не были забыты ни всесветно знаменитые усики, ни котелок, ни тросточка, ни огромные башмаки, ни традиционные чаплинские ужимки.

Все это, увы, не помогло Чарли. Он занял на конкурсе только восьмое место. Первые семь оказались по приговору авторитетнейшего жюри более правдоподобными Чаплиными, чем сам Чаплин.

Таковы многотрудные и хитроумные взаимоотношения факта и вымысла. Однако вернемся к литературе, где я, естественно, чувствую себя более уверенно. Здесь в основном все, как в других родах искусства. Законы, по которым живут рядом действительное и вымышленное, утверждают не противостояние их, а соседствование и тесную связь. Роман, повесть, поэма, драма — это переформирование реального в особую систему, не вполне с реальным совмещаемую, но родственную ему. Вымысел — не противостоящая правде ложь, а обогащающее дополнение.

Еще Василий Тредиаковский двести лет тому назад сказал: «По сему, что поэт есть творитель, еще не последует, что он лживец, ибо поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь могла и долженствовала быть».

Спустя сто лет после Тредиаковского ту же мысль, но в форме более лапидарной, высказал в предисловии к «Принцу и нищему» Марк Твен: «Пожалуй, это было, а пожалуй, и не было, но все же могло быть». В этой короткой формуле, освещенной лукавой улыбкой выдумщика, утверждается неотъемлемое право реалиста на вымысел. Было или не было — это частность. Решаю-

щим является то, что это могло быть, если речь идет о вчерашнем, и может быть, если дело касается завтрашнего.

Если писатель смел и умен, он всегда сумеет написать бывшее таким необыкновенным, каким это нужно для того, чтобы привлечь к нему особое и пристальное внимание. И он может написать небывшее столь обыкновенным, что обязательно этому поверят.

«Заставить все происходить так, как будто оно не может происходить иначе, вот в чем заключается дело гения», — писал Г. Лессинг в «Гамбургской драматургии». Это так, с той необходимой поправкой, что это дело не только гения, но и каждого писателя, которому дорого то, что он пишет.

Конечно, это нелегко, и иной раз ощущается как труд непосильный даже самыми великими из великих. Недаром же Лев Толстой, перечтя свои повести «Детство», «Отрочество» и «Юность» много лет спустя после их написания, сетовал в своих «Воспоминаниях» на «нескладное смешение правды с выдумкой», какое обнаружил в своих созданиях.

Для того чтобы в полной мере постичь многотрудное искусство превращения прекрасного вымысла в живую жизнь, а жизни живой — в прекрасный вымысел, сам писатель должен многое претерпеть и через многое пройти. Прежде волшебных превращений материала должны произойти эти превращения в самом писателе. Ведь известно, чего нет в писателе, того не может быть и в его книге. Гете, утверждавший, что книга — это автопортрет автора, конечно прав. Да, картина жизни и одновременно автопортрет автора, факт и авторский к нему домисел. К слову сказать, и с фактом писатель должен обращаться особым образом. «Два обязательства, — писал Стивенсон, — возлагаются на всякого, кто избирает литературную профессию: быть верным факту и трактовать его с добрыми намерениями». Чтобы трактовать факт, и нужен домисел, и, по мнению Стивенсона, обязательно добрый домисел.

Все ли так думают? Очевидно, нет. Стендаль однажды записал в дневнике: «Меня интересуют факты, не имеющие другой цены, кроме абсолютной подлинности».

Это как будто прямо противоположно только что приведенному мной утверждению Стивенсона, которого

кроме факта интересует и трактовка его определенным образом, но только как будто. Оба, в сущности говоря, требуют правдивости, ставя это во главу угла писательского дела.

К этой точке зрения примыкает и современная шведская писательница Муа Мартинсон, ставя при этом правду своего дела в обязательную связь с правдой всех, кто ему причастен или даже будет причастен. В предисловии к серии своих автобиографических романов она пишет: «Правда обо мне — это правда о вас, уважаемые читатели».

Мартинсон ищет для своей правды самую широкую основу, какая только возможна. Но даже и в ее правдивых романах существует и домысел и вымысел. И это понятно, — без этого ее романы не были бы романами. Искусство в равной мере не может жить как без правды, так и без вымысла. В конечном же счете всякая правда искусства, не полностью совмещающаяся с правдой жизненной, есть вымышленная правда, как и всякий вымысел искусства, знаменуя собой знак действительных жизненных отношений, есть вымысел правдивый.

Так обстоит дело со всяким добрым искусством, со всяким настоящим искусством, со всяким человеческим искусством, поставленным на службу человеку и его доброму делу на земле.

### *Было два письма Татьяны Онегину*

Из названия главы явствует, что центр тяжести ее — письмо Татьяны Лариной Евгению Онегину. Тут же должен признаться, что заголовок не соответствует строгой истине и интригующая его заостренность — скорее литературный прием.

Письмо было, конечно, одно, но Пушкин писал его дважды, и это-то я и имел в виду своим заголовком. В первый раз письмо Татьяны Пушкин набросал в виде плана-черновика, и притом прозой.

Что же явилось причиной, побудившей приняться за план письма? Наверно, их было множество — этих причин. О всех нам дознаться удастся едва ли, но две кажутся мне безусловно существеннейшими.

Одна из них — особая приверженность Пушкина к созданному им романическому образу. В этом он подобен был Пигмалиону, влюбленному в изваянную им Галатею. Татьяна первой пришла в роман в те дни, когда даль его еще неясно различалась «сквозь магический кристалл». Вспоминая в конце романа о его начале, Пушкин говорит:

Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне.

Татьяна, видите, названа первым персонажем романа, явленным поэту «в смутном сне». Онегин явился уже «с ней». «Татьяны милой идеал», к которому обращается Пушкин и в последней строфе последней главы «Евгения Онегина», прощаясь со своим детищем, всегда был по-особому дорог Пушкину. За девять лет работы над романом поэт сжился с этим образом, как с живым и родным его душе человеком. С явным и живейшим участием рисуя состояние Татьяны после горького объяснения с Онегиным в саду Лариных, Пушкин, адресуясь к читателю, прямо говорит:

Простите мне: я так люблю  
Татьяну милую мою!

Итак, одна из важнейших двух причин создания предварительного плана письма Татьяны — особая приверженность Пушкина к героине крупнейшего своего произведения и ко всему, что с ней связано, — приверженность очевидная и неизменная.

Вторая причина состоит в том, что названный черновик был просто рабочей заботой, рабочей потребностью и рабочей необходимостью при написании романа. Об этом свидетельствует строфа, стоящая непосредственно перед «Письмом Татьяны к Онегину». Вот начало ее:

Письмо Татьяны предо мною:  
Его я свято берегу,  
Читаю с тайною тоскою  
И начитаться не могу.  
Кто ей внушал и эту нежность,  
И слов любезную небрежность?  
Кто ей внушал умильный вздор,  
Безумный сердца разговор  
И увлекательный и вредный?  
Я не могу понять...

Это завершающее «Я не могу понять» для нас — ключ к пониманию того, почему семьдесят девять строк письма Татьяны, являющиеся, в сущности говоря, каплей в океане пяти с лишним тысяч строк романа, потребовали отдельного плана.

В самом деле — откуда у юной, неопытной, неискушенной в сердечных да и просто в жизненных делах Татьяны столь острая и щедрая нежность, столь «увлекательный», столь «безумный сердца разговор», столь изощренная «слов любезная небрежность»?

Если Пушкину, уже создавшему письмо Татьяны в окончательном виде и держащему его в руках, это чудо, совершенное им самим, все еще непоянтно до конца, то как же все это было невнятно, смутно, неразборчиво в той стадии, когда письмо это только вызревало в творце его, когда нужно было понять не только то, что уже сделано Татьяной, но и то, что еще должно ей сделать? Надо было думать за Татьяну и вместе с ней вжиться в будущее письмо, войти в его строй, в скрытое пока от глаз и ума существо его. Надо было уяснить себе все предстоящее, чему и должен был помочь план письма, набрасываемый Пушкиным в прозе.

План был поиском содержания, какое Татьяна должна была вложить в свое послание Онегину. План был поиском тональности, в какой должна писать Татьяна, переполненная новым своим чувством. План был поиском конкретных средств выражения душевного смятения Татьяны, той «слов любезной небрежности», того «безумного сердца разговора», который и был найден поэтом. Наконец, план был поиском логики движения материала письма, расположения этого материала на пространстве повествования.

Все это, предстоящее автору, было тем трудней, что речь шла не о Евгении, помыслы, чувства, привычки, даже образ жизни которого был близок тому, что знал, чувствовал, переживал сам поэт. Задача была иной, более сложной, так как предстояло следовать законам ума безыскусственного и сердца, не тронутого скверной расчета, каковы были ум и сердце юной «барышни уездной», от имени которой должен был писать автор. Взвесив все это, вы не удивитесь, почему для письма Онегина Татьяне в восьмой главе романа предварительного плана Пушкину не понадобилось, а для письма

Татьяны составление такого плана оказалось необходимым.

Анализ стихотворного текста и сравнение его с прозаическим планом должны убедить нас в том, что план составлен не напрасно. Но чтобы сравнивать и сопоставлять, надо знать не только письмо Татьяны в окончательном его виде, то есть в том виде, в каком оно известно нам по тексту «Евгения Онегина», но знать и упомянутый уже прозаический план, обнаруженный в черновой рукописи романа. Привожу его полностью, ставя, как обычно принято, в скобки то, что Пушкиным при правке черновика вымарано. Итак, план письма таков:

«(У меня нет никого) ... (Я не знаю вас уже). Я знаю, что вы презираете... я долго хотела молчать, и думала, что все увижу... Я ничего не хочу — хочу вас видеть, — у меня нет никого, придите... Вы должны быть и то, и то; если нет, меня бог обманул. (Зачем я вас увидела, но теперь уже поздно. Когда...) Я не перечитываю письма, и письмо не имеет подписи, отгадайте, кто...»

Таков план-черновик. Похоже ли это собрание отрывочных, подчас кажущихся бессвязными фраз на то чудно стройное целое, исполненное душевного трепета и чистоты, выраженных в плавно льющихся стихах, каким предстает перед нами письмо Татьяны в окончательном тексте «Евгения Онегина»?

С первого взгляда на план почти всякий, пожалуй, скажет — нет, не похоже. И жестоко ошибется. Для того чтобы убедиться в этом в полной мере, давайте сравним оба текста — прозаический и стихотворный — строчка за строчкой. Для того чтобы облегчить эту работу и сделать ее наглядней, я выписываю каждую фразу плана или часть ее, играющую в общем тексте свою роль, в отдельную строку. В начале каждой строки, в соответствии с тем, какое место занимает эта фраза или слово в прозаическом плане письма, я ставлю номер.

Исключение составляют только две начальные фразы. Первая («У меня нет никого»), вычеркнутая Пушкиным, повторяется и уже не вычеркивается позже. Вторая («Я не знаю вас уже»), тоже вычеркнутая, осталась нерасшифрованной мной и кажется мне в несогласующихся своих частях просто опиской. Мне представляется, что слова «не» и «уже» взаимно исключают друг



друга в этой фразе. Или фраза должна была звучать так: «Я знаю вас уже» (без «не») или: «Я не знаю вас» (без «уже»). В обоих случаях фраза имела бы определенную направленность, соединяющуюся с общим смыслом письма. В первом случае смысл был бы примерно такой: «Я знаю вас уже давно, но до сих пор не подозревала...» и т. д. Во втором случае смысл фразы мог бы быть таким: «Я не знаю вас, но сердце мое...» и т. д. Ни тот, ни другой смысл не согласуется ни логически, ни грамматически с фразой, данной Пушкиным: «Я не знаю вас уже». Фраза, очевидно, и самому автору плана показалась негодной, и он ее вычеркнул. Оставим же и мы ее в покое.

Весь остальной текст, за исключением двух указанных фраз, укладывается в отдельные смысловые строки так:

- 1 Я знаю, что вы презираете...
- 2 я долго хотела молчать,
- 3 и думала, что все увижу...
- 4 Я ничего не хочу — хочу вас видеть, —
- 5 у меня нет никого,
- 6 придите...
- 7 Вы должны быть и то, и то;
- 8 если нет, меня бог обманул.
- 9 (Зачем я вас увидела,
- 10 но теперь уже поздно. Когда...)
- 11 Я не перечитываю письма,
- 12 и письмо не имеет подписи, отгадайте, кто...

Теперь, положив перед собой томик Пушкина с «Евгением Онегиным» и раскрыв его на соответствующей странице, разыщем те места в письме Татьяны, где строки предварительного плана нашли свое отражение в окончательном тексте письма.

Первый пункт плана — строка «Я знаю, что вы презираете...». Если учесть две отброшенные и нумерованные строки плана, то это третья фраза плана. В окончательном тексте также третья фраза гласит:

Теперь, я знаю, в вашей воле  
Меня презреньем наказать.

Налицо если не полное тождество строк плана и окончательного текста, то совпадение в главном мотиве и его выражении. В обоих случаях речь идет о презре-

нии, которое, по мнению Татьяны, может вызвать в Онегине ее письмо.

Второй пункт плана — фраза «я долго хотела молчать». Она находит место спустя три строки в окончательном тексте, и притом мало изменяется. Повторенная почти в точности (изменено только слово «долго») в романе, фраза звучит так:

Сначала я молчать хотела...

Третий пункт плана — продолжение предыдущей фразы: «и думала, что все увижу...»: Этот мотив и в окончательном тексте следует непосредственно за предыдущим стихом и развит так:

Поверьте: моего стыда  
Вы не узнали б никогда,  
Когда б надежду я имела  
Хоть редко, хоть в неделю раз  
В деревне нашей видеть вас.

Мотив — я бы молчала, если б знала, была уверена, что увижу вас, — в обоих случаях полностью совпадает, хотя в окончательном тексте, разумеется, развит основательней и аргументированней, чего в плане и не требовалось.

Четвертый пункт плана — фраза «Я ничего не хочу — хочу вас видеть» нашла свое выражение и развитие в окончательном тексте и тоже непосредственно после предыдущей фразы о том, что Татьяна хочет видеть Онегина. В желании этом отсутствует полностью что-либо преднамеренно рассчитанное, меркантильное, практическое, корыстное. Татьяна хочет, жаждет, рвется видеть Онегина не для того, чтобы увлечь его, кокетничать, располагать к себе, завоевывать его внимание или его самого. Ничего такого не мыслится Тане, не нужно чистой ее душе. Она сразу говорит: «Я ничего не хочу» от вас, просто «хочу вас видеть», ради вас самих, ради безрасчетливой своей душевной потребности. Этот бескорыстный порыв, это открытое «Я ничего не хочу — хочу вас видеть» развито в окончательном тексте так:

Чтоб только слышать ваши речи,  
Вам слово молвить, и потом  
Всё думать, думать об одном  
И день и ночь до новой встречи.

Ничего большего не надо, кроме того, чтобы видеть любимого, чтобы потом «думать, думать об одном и день и ночь до новой встречи». В этом радость ее, это ее сердечная жажда. Мотив развит в окончательном тексте превосходно, но это мотив плана, стоящий в общем развитии плана и письма в одном и том же месте.

Пятый пункт плана — фраза «у меня нет никого» логически вытекает из предыдущей фразы «Я ничего не хочу — хочу вас видеть». Татьяне нужно видеть любимого, как родного человека, потому что у нее нет никого, потому что близкие ее далеки ей по духу. Это вытекает не только из ситуации, возникшей в этой третьей главе, где Татьяна пишет письмо Онегину. Это вытекает из всего облика героини, из условий ее существования в определенной среде, из характера ее, развившегося под влиянием определенных обстоятельств. В предшествующей второй главе, рисуя облик своей любимой героини, автор пишет:

Дика, печальна, молчалива,  
Как лань лесная боязлива,  
Она в семье своей родной  
Казалась девочкой чужой.

Чужая среди родных... Строчка плана «у меня нет никого» говорит и об этом, но не только об этом. Она многозначна для всего романа, для характеристики взаимосвязей и взаимоотношений героини со средой. Это романический ход не только в прошлое Тани, но и в ее будущее, когда в сцене объяснения с Онегиным после его письма Татьяна говорит страшные слова о равнодушии к жизни, опустевшей для нее после ухода из ее жизни Онегина:

...для бедной Тани  
Все были жребии равны...

Какая горечь в этом позднем признании и раннем душевном опустошении. Какая черная бездна равнодушного фатализма. Какой страшный конец жизни, прожитой напрасно — без цели, без радостей, и все это заложено, как будущее дерево в малом зерне, в одной полуфразе плана письма Тани к единственному, к тому, кому она много лет спустя может сказать в лицо:

Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана...

И с тем другим, которому она отдана, Таня снова в чужой среде, живучи в которой она снова может повторить: «у меня нет никого». Мотив этого трагического одиночества, брошенный как вопль в пустыне строкой плана «у меня нет никого», блистательно, хотя и очень коротко развернут в жгучих, призывающих признаниях:

Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает,  
И молча гибнуть я должна.

Следующая за этими четырьмя стихами строка «Я жду тебя» — это зов и мольба о помощи, это последняя надежда спастись.

Шестой пункт плана заключает в себе тот же призыв — мольбу: «придите...». Он совершенно однозначен со стихотворной строчкой в окончательном тексте: «Я жду тебя».

Седьмой пункт плана — фраза «Вы должны быть и то, и то». Это «и то, и то» — не тональность Татьяны и ее разговора с Онегиным, а просто беглое обозначение автора для себя того, что в этом месте Татьяна в письме своем должна обмысливать и перечислять воображаемые ею свойства и качества Онегина, говорить, чем он для нее является, какие душевные струны заставляет он звучать в ней. Этот мотив в окончательном тексте письма развит в целую картину, со всем многообразием художнических красок, со всем богатством оттенков в чувствах и переживаниях Татьяны, даже касаясь и биографических черт ее. Это центр письма, самая важная и указующая часть его, самая глубокая по раскрытию характера пишущей письмо, по рисунку душевных состояний юной Татьяны, подхваченной вихрем чувств, мыслей, переживаний, каких раньше она никогда не знала. Вот как воплотилось все это в романе:

Вся жизнь моя была залогом  
Свиданья верного с тобой;  
Я знаю, ты мне послан богом,  
До гроба ты хранитель мой...  
Ты в свиденьях мне являлся,  
Незримый, ты мне был уж мил,

*Твой чудный взгляд* меня томил,  
В душе *твой голос* раздавался  
Давно... нет, это был не сон!  
*Ты* чуть *вошел*, я вмиг узнала,  
Вся обомлела, запылала  
И в мыслях молвила: *вот он!*  
Не правда ль? я *тебя слыхала*:  
*Ты говорил* со мной в тиши,  
Когда я бедным помогала  
Или молитвой улаждала  
Тоску волнуемой души?  
И в это самое мгновение  
Не *ты ли, милое виденье*,  
В прозрачной темноте мелькнул,  
*Приникнул* тихо к изголовью?  
Не *ты ль*, с отрадой и любовью,  
Слова надежды мне *шепнул*?

Какая блистательная панорама мечтаний и помыслов пылающей в огне любви Тани, какое бесконечное разнообразие образов любимого в воспаленном воображении влюбленной, какая изобретательная множественность ипостасей любимого: вся жизнь — только залог встречи «с тобой», «ты мне послан богом», «ты хранитель», «ты в сновиденьях», «ты мне был уж мил», «твой чудный взгляд», «твой голос», «ты вошел», «тебя слыхала», «ты говорил со мной», «ты... милое виденье», «ты... шепнул», — все «ты», и «ты», и «ты» — упойтельные повторения, напоминающие о любимом. И все это родилось из одной строки плана «Вы должны быть и то, и то». Сформулировав для себя задачу одной фразой, Пушкин спешит дальше. Он знает, что этой фразы-напоминания для него в логическом течении мыслей о предстоящей работе вполне достаточно, что важно указать место, где должно развить фразу в картину. Важно скорей установить связь элементов, поставить рядом выводную мысль. Вот и она.

Восьмой пункт плана — конец предыдущей полуфразы: «если нет, меня бог обманул». Эти сомнения — не обман ли вся картина воображаемых ипостасей любимого — выражены в непосредственно следующих за приведенными стихами пяти строках:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
Или коварный искуситель:  
Мои сомненья разреши.  
Быть может, это всё пустое,  
Обман неопытной души!

Девятый пункт плана — строка «Зачем я вас увидела». В окончательном тексте письма она воплотилась почти в идентичную стихотворную строку:

*Зачем вы посетили нас?*

Мотив этот и в плане и в окончательном тексте имеет продолжение.

Десятый пункт плана — окончание фразы, начатой в предыдущем пункте: «но теперь уже поздно. Когда...». Последнее слово, как это часто случается в пушкинских планах и как мы видели в пункте седьмом («Вы должны быть и то, и то»), только намек на картину, которая должна быть развернута при осуществлении плана в окончательном тексте. Означает это слово вместе с предыдущими, что теперь уже поздно сожалеть о том, что Онегин посетил Лариных, когда сердце Тани полно горячей безоглядной любви. Это развернуто в строки, следующие за только что приведенной, и вместе с ней составляет полное воплощение в окончательном тексте пунктов девятого и десятого плана:

Зачем вы посетили нас?  
В глуши забытого селенья  
Я никогда не знала б вас,  
Не знала б горького мученья.  
Души неопытной волненья  
Смирив со временем (как знать?),  
По сердцу я нашла бы друга,  
Была бы верная супруга  
И добродетельная мать.  
Другой!.. Нет, никому на свете  
Не отдала бы сердце я!

Вот как воплощены слова плана «Зачем я вас увидела, но теперь уже поздно. Когда...». Воплощены с удивительной логикой ума и сердца.

Наш анализ и наши сопоставления приходят к концу. Остается немного — одна последняя фраза плана. Она разбита мной на два пункта.

Одиннадцатый пункт плана — первая часть фразы: «Я не перечитываю письма». В окончательном тексте слова эти переданы почти в точности, но усилены эмоционально:

Кончаю! Страшно перечесть...

Двенадцатый пункт плана — окончание предыдущего: «и письмо не имеет подписи, отгадайте, кто...».

Последние два слова отброшены, как наивно игривые и снижающие пафос и горячую взволнованность письма. Накал, который получило письмо, вовсе не идет этим словам, записанным в плане тогда, когда об этом эмоциональном заряде письма автор не мог еще знать всего. «Отгадайте, кто» — это не те слова, которые могли бы венчать такое накаленное чувствами и переполненное мыслями письмо. Они негодились. А начало этой фразы о том, что письмо не имеет подписи, осуществлено тем, что в оригинале письма действительно не поставлено подписи. Условия, в которых письмо могло попасть в руки Онегину, — внук няни, который неведомо как передаст письмо, неизвестность последующей судьбы письма, возможные сплетни, — не позволили Тане подписать свое послание. В плане Пушкин для себя оговорил это, и письмо осталось неподписанным. Следовательно, и тут план был выполнен.

Итак, все двенадцать пунктов плана нашли свое место в строках окончательного текста письма. План вошел в него целиком, всеми частями, всеми качествами своими. Поток плана стал потоком стихотворного текста письма, слова плана — словами письма, мысли плана — мыслями письма. План вел и направлял перо поэта и его ищущую мысль. Он влился в текст письма, воплотился в исполненный силы и нежности, страсти и мысли, упругий и плавный, пластический и музыкальный, строгий и стройный, дивно вычеканенный пушкинский стих.

И все это выросло из плана, как высокое, ветвистое, цветущее дерево вырастает из малого зернышка. План — превосходнейший и, кажется, необходимейший инструмент в творческой мастерской Пушкина, инструмент, которым поэт владеет виртуозно.

И инструмент этот всегда под рукой. План предшествует и «Цыганам», и «Борису Годунову», и «Капитанской дочке», и другим произведениям Пушкина. Иногда составляются планы отдельных стихотворений и даже отдельных строф.

План — это каркас произведения, конструктивная его основа. Тут работает могучий разум, расчет, «соображение понятий», «сила ума», как выражается Пушкин в заметке «О вдохновении и восторге». И если — да здравствует вдохновение, то раньше того — да здравствует план! Этому, как и многому другому, учит нас вдохновенная, трудолюбивая и мудрая пушкинская муза.

## Тень тополевой ветки

Прежде чем говорить о милой мне тополевой веточке, стоящей в воде возле листа бумаги, на котором я сейчас пишу, необходимо изъясниться по поводу своего отношения к зеркалам, что, как вы увидите из дальнейшего, имеет прямую связь и с тополевой веткой и с ее тенью.

«Зеркало» — слово красивое, звучное, да к тому же и многозначное. Оно в большом ходу и в нашей повседневной речи и в словаре поэтов. У Никитина в стихотворении «Буря» есть такие живописные строки: «В зеркале вод отразилися небо и берег, Гибкий высокий тростник и раки изумрудная зелень».

У Гоголя в «Тарасе Бульбе» столь же живописно «блестит речное зеркало, оглашенное ячением лебедей». Пушкин в «Осени» восклицает с заразной оживленностью: «Как весело, обув железом ноги, Скользить по зеркалу стоячих ровных рек!».

В «Обыкновенной истории» Гончаров говорит об одном из персонажей, что он умел владеть собой, чтобы «не давать лицу быть зеркалом души». С этим перекликается и ходячее выражение «Глаза есть зеркало души».

Режиссеры, случается, толкуют о «зеркале сцены», гидрологи — о «водном зеркале» прудов, озер, даже морей.

Но «зеркало» постоянно не только в обиходе поэтов и ученых. Его иной раз берут на вооружение и в ожесточенных публицистических и политических схватках. В блистательной статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» Владимир Ильич Ленин говорит: «Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции».

Из приведенных мной примеров явствует, что «зеркало» отлично несет великую службу слова и в умных, умелых, могучих руках является сильным оружием.

Однако с оружием следует обращаться осторожно, чтобы ненароком не нанести повреждений и себе и другим. Вот, к примеру, Стендаль утверждает, что роман — это зеркало, проносимое над дорогой. Метафорическое зеркало в данном случае, в приложении к теории романа, кажется мне не очень убедительным. Зеркало как



инструмент познания окружающего мира, а к стати, и как бытовая вещь — мало почтенно. Большинство нормальных людей получают мало удовольствия, глядясь в зеркало. Подумаешь, в самом деле, какое приятное занятие — разглядывание своих бородавок и прыщей, котрые, к стати говоря, есть у всякого — красивого и некрасивого, старого и молодого, умного и глупого.

Зеркало может доставить удовольствие только неисправимым нарциссам или писаным красавицам. Необходимо же оно в научных приборах и в актерских уборных, чтобы актер по ошибке не надел на себя иную, чем потребно в данную минуту, личину.

Вообще зеркало употребляется в основном при надевании личин, примеривании улыбок и определении пригодности данного человека в данных условиях к флирту и лжи. Во всех случаях оно — аппарат сугубо утилитарный и проверочный.

Само собой разумеется, что такой жалкий прибор не может исчерпать задач и потребностей искусства вообще, литературы в частности. И к чему проносить его романисту над дорогами? Лучше идти дорогой самому и вбирать все сущее собственными глазами.

Зеркало, как и объектив фотоаппарата, мало пригодно для целей искусства. Зеркальное изображение бесстрастно (недаром Горький в «Жизни Матвея Кожемякина» назвал зеркало «мертвым стеклом»), и это одно отбрасывает его далеко от границ искусства. Рабски верная, бездушная зеркальная копия сущего не может явить чуда, без чего искусство жить не может. В зеркальной копии нет необходимых искусству приближенностей, недоговоренностей, намеков, нет простора воображению. Изображение в искусстве должно быть по-своему несколько фантастичным. В портрете всегда должно быть не только то, что есть в оригинале, что лежит на поверхности рядом с прыщами и бородавками, но и то, что можно разглядеть только глазом, вооруженным художнической зоркостью, наконец, то, чего нет в оригинале, но что художник считает необходимым в портрете для раскрытия его внутреннего существа.

Зеркало ничем не может наделить человека. А художник всегда должен чем-то наделить человека сверх того, что тот получил от слепой судьбы и статистически оформленного случая. Как только он перестает это делать, он перестает быть художником.

Нет, не зеркало орудие художнического труда. Очевидность его норм воспроизведения окружающего не дает художнику необходимых ему незаконных закономерностей, необходимой свободы выбора. И не лучше ли уж заменить тогда зеркальное отражение тенями, условность которых иной раз лучше отвечает строю и природе искусства? Откиньте лишние страхи и не бойтесь слова «тень». При вдумчивом отношении, при той степени зоркости, какие необходимы художнику, переменчивая игра теней много может дать, привести ко многим догадкам и открытиям. Кроме того, они нарушают привычные мерности и развивают воображение, что всегда полезно художнику.

Все это однажды пришло мне в голову и с той поры не оставляет меня. Я сидел и работал. Солнце глядело в окно. Слева от меня на подоконнике стояла вазочка с тополевой веткой, унизанной заостренными почками — фиолетово-зелеными, маслянистыми, клейкими, набухающими жизнью.

Работая, я время от времени поглядывал на готовящиеся жить почки, потом на рукопись. Лежащий передо мной роман тоже набухал жизнью, готовился жить. Мои усилия направлены были на то, чтобы угадать его будущую жизнь, помочь ей стать подлинной и полнокровной. Это очень трудное и истощающее занятие. Жизни пока еще не было в этих лежащих передо мной листках. Были пока только контуры ее, какие-то тени, вроде той, которая падала на мой лист бумаги от стоящей на подоконнике ветки. На окне живая ветка, на бумаге — ее тень, повторяющая рисунок этой живой ветки.

Я думал: а мой роман? Его жизнь тоже тень живой, доподлинной жизни? Да. Конечно. Только тень, сколько бы ни уверяли заносчивые авторы, что строки их — сама жизнь. Только тень. И это не так уже мало. Это по крайней мере обязывает быть очень точным в рисунке.

Как удивительно точна в рисунке тень этой милой тополевой веточки. И как благодаря этой точности переданы не только формы, но и состояния. Веточка молода. И тень молода. Наивность и неразвитость линий молодой жизни отпечатлены тенью превосходно. Тень всегда имеет возраст. Надо только приглядеться повнимательней, и это легко распознается.

Неправда, что тень однотонна. Нет, это вовсе не черная нашлепка на полу или в дорожной пыли. Тень имеет

глубину, по краям она светлей, иногда как бы растушевана.

Тень очень подвижна и даже оживленна. Она может лежать у ног или забраться на потолок, на вершину сосны, а то и на гору. Она может жестоко исказить оригинал и превратить его в карикатуру. Она может разозлить и рассмешить, может заставить грустно задуматься.

Впрочем, она способна и на иное. Она может подчеркнуть не только недостатки, но и достоинства. Она помогает увидеть незримое и угадать незнаемое. Ты не в состоянии иногда отыскать глазом точные телесные линии, скрытые в рыхлых формах современной одежды. Она поможет их обнаружить. Она четко очертит линии, и ты вдруг с необыкновенной отчетливостью увидишь на тени, как тонка девушка, идущая с тобой рядом, как прям ее стан, как гибка талия. Ты увидишь это, не поворачивая к девушке лица. И смотри, как бы тень не сосватала тебя. Она коварна.

Она не скована мертвенной неподвижностью. Она может трепетать и переливаться, как тончайшая серо-серебристая ткань, и пока догадаешься, что это молоденькая березка качается за твоей спиной на ветру и игра теней ее ветвей и листьев смешалась с твоей тенью, очарование этих смазанных, растушеванных зноем переливов уже вселилось в твою душу и сделало в ней свое доброе дело.

Тень может быть веселой и пятнисто-солнечной под широкой кроной старой липы, и она может быть строгой, как монашка, под устремленным ввысь кипарисом. Она то трепетно вздрагивает, то стыло-неподвижна.

Она может научить видеть. Вот та пятнистая пестрая тень под липой открыла тебе, что крона липы сплетена из тончайших кружев. Ты поднял голову и увидел: да, там наверху зеленые кружева.

И неправда, что тень бескрасочна. Она может быть синей в морозный погожий денек, розовой на зорьке, зеленоватой в лунную ночь, серой и летучей от клубящегося из трубы дымка, фиолетовой в горах.

Роман, который лежит передо мной в исписанных и еще чистых листках, — тень жизни живой, условный рисунок ее, преображенный в плоскости повествования. Но и этот условный рисунок может быть богат оттенками и многоцветен.

Надо взглядеться в него, пристально взглядеться в «даль свободного романа», и только тогда писать.

При этом нельзя забывать — какой бы ни была тень, как причудливы ни были бы ее формы, она всегда привязана к тому, что дает эту тень, к живому.

Не может быть тени тополевой ветки без живой ветки, как не может быть тополевой ветки, растущей без самого тополя. Глядя на тень тополевой ветки, надо видеть тополь. Это и есть главное в искусстве — нарисовать тень тополевой веточки так, чтобы все увидели живой тополь. По роману читатель должен увидеть не только тот уголок жизни, который в нем условно написан, но всю громаднонесущуюся жизнь, которая лежит за рамками романа. Так нужно писать.

Все эти мысли пришли ко мне вместе с тенью тополевой веточки, случайно упавшей на лист бумаги, который я покрывал в увлечении торопливыми иероглифами душевных движений и сердечных затрат. Впрочем, «случайно» — слово, явно негодное в этом рассказе о роящихся вокруг меня мыслях. Ничто в нем не случайно — ни мысли, ни веточка тополя. Я сам поставил веточку на подоконник, как ставлю каждую весну. Я сам привел к себе нужные мысли. Они родились не сегодня, эти мысли. Они были всегда со мной, очень давно во всяком случае. Но вместе собрал их я все же сегодня. Это удалось сделать, глядя на тень ветки.

Кстати, тень появляется только тогда, когда есть свет, есть солнце.

А роман? Где же солнце романа? И есть ли оно вообще? Несомненно есть. Солнце романа — это его автор. Он должен освещать все сущее в романе, как и все лежащее за его условными рамками, своим собственным светом, своим знанием того, что ложится на строки и между строк тенями живого. Он должен осветить все негасимым огнем своего пылающего сердца, своей совестью. Пожалуй, самое главное — своей неподкупной и неусыпной совестью.

### *Враг мой — друг мой*

В разных главах по разным поводам я говорил о работе писателя над языком. Но все это было мимоходом и не подчинено задаче если и не исчерпать вопроса, то

хотя бы наметить основы языковой работы, попытаться поставить хотя бы главные вехи на этом труднейшем из писательских путей.

Теперь пришло время и для этих попыток. Тяжко чувствую свою недостаточную вооруженность для столь ответственного предприятия — и все же вхожу в него: нельзя же оставить вовсе втуне это важнейшее для художника слова направление его работы. Итак, решаюсь заговорить об основах работы над языком.

«Чинить и даже строить мосты, лечить и делать всякие другие практические дела, конечно, можно по рецептам, по наглядке, но прямо, судя по опыту, оказывается, что наилучшим способом, то есть наивыгоднейшим по затрате времени, средств и условий, практические дела делаются только исходя из общих начал».

Эти слова о неразрывности конкретной практики и общих начал принадлежат Д. Менделееву, работы которого сами являются блестящим образцом соединения конкретных данных и общих начал.

Частность и общие начала — это два полукружия, расходящиеся из одной точки только для того, чтобы неотвратно сойтись вновь. Писатели, особенно если они молоды, далеко не всегда в работе над языком учитывают необходимость этого сочетания. Многие из нас, если не большинство, работают либо «по рецептам», либо «по наглядке», и не столь уж многие задумываются над общими началами, над положениями, обязательными для каждого, кто хочет плодотворно работать над языком — этим, по выражению М. Горького, первоэлементом литературы.

Каковы же «общие начала» работы над словом?

Первое из них, которое, как мне кажется, совершенно обязательно для всякого писателя, сознающего свою ответственность за написанное, может быть сформулировано так: слово — это слуга, а не господин мысли. Никакого самостоятельного, вне мысли, значения оно никогда не имело, не имеет и иметь не будет. Человек, отделившийся от других животных, вложил в крик, в звук смысл, мысль, и тогда звук стал словом. И сколько человечество существует и сколько будет существовать — это единственное назначение слова останется неизменным. Всякий нормальный человек подчинен этому закону, всякий писатель подчинен ему вдвойне...

Это не мешало некоторым писателям предельвать

со словом варварские эксперименты, отрывать его от смысла, возводить звуковое его начало в самоцель. Тогда писались заумные стишки вроде таких:

Син е псёл  
Вер тум дах гиз.

Мы идем не от звука к смыслу, а от смысла к звуку, точнее — от мысли к слову, к его организации. Искусство наше прежде всего искусство, наполненное реальным содержанием, оснащенное большими идеями. Коммунист Прекль в «Успехе» Фейхтвангера говорит: «Литература, если она хочет жить и дальше, должна иметь в своих парусах ветер эпохи». Отлично сказано. Ветер эпохи, идеи эпохи наполняют паруса нашей литературы. Безыдейность, безмыслие — смертельны для литературы. Никакие формальные словесные ухищрения не в состоянии заполнить пустоты.

«Формализм, как манера, как литературный прием, — говорил М. Горький, — чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души. Человеку хочется говорить с людьми, но сказать ему нечего, и утомительно, многословно, хотя иногда и красивыми, ловко подобранными словами, он говорит обо всем, что видит, но чего не может, не хочет или боится понять».

Считаю нелишним напомнить еще раз, что стилистика, язык, слово — это категории служебные, а не самодовлеющие. Пушкин, говоря о художественной прозе, утверждал, что «она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Второе положение, обязательное для каждого писателя в работе над языком, над словом, над стилем, может быть сформулировано так: язык всякого художественного произведения должен точно соотноситься с его содержанием. «Форма всегда прекрасна, — писал Белинский, — когда согласна с идеей». А. Н. Толстой, говоря о внешнем соответствии фразы ее содержанию, говорит, что «работать над стилем — значит, во-первых, сознательно ощущать это соответствие».

Даже бегло присматриваясь к творческой практике крупных писателей, легко заметить, как они стремятся к тому, чтобы языковая ткань каждого произведения соответствовала его содержанию. Приведу два довольно элементарных, но ярких примера из этой области. Вот стихотворение Пушкина «Бесы»:

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.  
Еду, еду в чистом поле;  
Колокольчик дин-дин-дин...  
Страшно, страшно поневоле  
Средь неведомых равнин!

«Эй, пошел, ящик!..» — «Нет мочи:  
Коням, барин, тяжело;  
Вьюга мне слипает очи,  
Все дороги занесло;  
Хоть убей, следа не видно;  
Сбились мы. Что делать нам!  
В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам.

Посмотри: вон, вон играет,  
Дует, плюет на меня;  
Вон — теперь в овраг толкает  
Одичалого коня;  
Там верстою небывалой  
Он торчал передо мной;  
Там сверкнул он искрой малой...  
И пропал во тьме пустой».

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.  
Сил нам нет кружиться доле;  
Колокольчик вдруг умолк;  
Кони стали... «Что там в поле?» —  
«Кто их знает? пень иль волк?»

Вьюга злится, вьюга плачет;  
Кони чуткие храпят;  
Вот уж он далече скачет;  
Лишь глаза во мгле горят;  
Кони снова понеслись;  
Колокольчик дин-дин-дин...  
Вижу: духи собрались  
Средь белеющих равнин.

Бесконечны, безобразны  
В мутной месяца игре  
Закружились бесы разны,  
Будто листья в ноябре...  
Сколько их! куда их гонят?  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?

Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.  
Мчатся бесы рой за роем  
В беспредельной вышине,  
Визгом жалобным и воем  
Надрывая сердце мне...

Задача поэта — изобразить буран, ночную вьюгу в открытом поле, метелицу, бег коней, бурное движение. И с первых же строк вся речевая ритмика, словарь, строение фразы таковы, что с огромной изобразительной яркостью передают заданное вихревое движение. Все элементы языковой ритмики приспособлены к скорости, к передаче бурного движения: строка коротка, фраза стремительна. Почти нет фраз больше чем в одну строку, зато во многих строках по две коротких фразы. В предложении убрано все, что замедляет его ход, всякие объяснительные слова, всякие причастные словообразования, убраны все элементы, округляющие фразу, делающие ее плавной, медлительной. Оставлено самое необходимое, множество предложений имеют только подлежащее и сказуемое — два слова: «Мчатся тучи», «Вьются тучи», «Мутно небо», «Ночь мутна», «Кони стали», «Вьюга злится», «Вьюга плачет». Нагнетаются отдельные, быстро сменяющие друг друга схожие слова: «дует, плюет», «бесконечны, безобразны». Повторяются одно за другим одни и те же слова в сочетании с разными показателями движения: «Вьюга злится, вьюга плачет», «Мчатся тучи, вьются тучи».

Отбираются короткие, отрывистые слова: из двухсот пятнадцати слов, составляющих стихотворение, сто семьдесят — в один-два слога. Включено большое количество стремительных, предельно коротких, скачущих слов: «эй», «бес», «нас», «ночь», «нет», «все», «вон», «мне», «мы», «что», «да», «но», «там», «он», «вдруг», «кто», «пень», «волк», «уж», «лишь», «мгла», «их», «рой».

В односложные слова превращаются даже двусложные, чтобы укоротить их, сделать ударней, резче, стремительней, подвижней. «Среди» обращено в «среди», «или» в «иль», «хотя» в «хоть».

Не довольствуясь отбором коротких слов, поэт соединяет их в такие сочетания, при которых ударный, скачущий ритм их усиливается: «Пень иль волк», «сил нам нет», «вот уж он».



Диалог — языковая форма, менее подвластная автору, ибо принадлежит не только ему, но и персонажам; менее поддающимся подталкиванию, убыстрению, — и тот обращен на службу необходимому движению. Он также построен по преимуществу на короткой, стремительной фразе: «Эй, пошел, ямщик!..» — «Нет мочи»; «Что там в поле?» — «Кто их знает? пень иль волк?». И в словах, которыми обмениваются ямщик и путник, — тот же убыстренный темп, обилие коротких слов, восклицания.

С фразы снято все тормозящее, замедляющее, как с гоночного автомобиля. Она принимает как бы обтекаемую форму, приспособляется к быстрому движению. И движение поистине головокружительно — мчащиеся, храпящие кони, мчащиеся тучи, злящаяся вьюга, летучий снег, играющие, дующие, плюющие, кружащиеся, мчащиеся рой за роем бесы, визг, вой, храп, тьма, ночные страхи застигнутого бураном в поле путника, вскрики, прислушивания, слепящая игра метелицы... Невозможно пластичней передать движение, роение, вихревое кружение этой ночи. Замысел авторский осуществлен в блестящем слиянии со средствами осуществления.

К этим своим соображениям о слове в «Бесах» я хотел бы прибавить до чрезвычайности выразительные и своеобразные замечания, которые делает Марина Цветаева, говоря в «Моем Пушкине» о своих читательских ощущениях «Бесов»: «Странное стихотворение (состояние), где сразу можно быть (нельзя не быть) всем: луною, ездоком, шарахающимся конем, и — о сладкое обмирание — ими! Ибо нет читателя, который одовременно бы не сидел в санях и не пролетал над санями, там в беспредельной вышине, на разные голоса не выл, и там, в санях, от этого воя не обмирал. Два полета: сaney и туч, и в каждом ты — летишь».

В этих выразительнейшей лепки словах Цветаевой есть для меня две указующие примечательности, и первая из них та, что стихотворение названо состоянием. Превосходное определение. Поистине, стихия пушкинского стиха такова, что она и обнимает тебя, и входит в тебя. Она становится не только чем-то воспринимаемым тобой извне, но твоим собственным состоянием.

Вторая примечательность цветаевских уяснений — это вскользь брошенное, в скобки взятое «нельзя не

быть»; то есть дело не только в том, что, читая «Бесов», можно быть и луной, и ездоком, и шарахающимся конем, а в том, что ими нельзя не быть читателю. Могучая сила воздействия пушкинского слова такова, что она обязательно берет в плен, ведет за собой, заставляет быть в нем, перевоплощает тебя самого в стих, в атмосферу стиха, даже в его материал, заставляет тебя лететь вместе с тучами, с кибиткой, с бесами. Тебе уже нельзя не лететь вместе с ними, не мчаться. «Два полета: саней и туч, и в каждом ты — летишь». Я бы сказал — три полета: саней, туч, тебя.

Таковы эти пушкинские бесы, увлекающие в даль, в высь, в метель, в поэзию.

А теперь, с сожалением оставляя их, обратимся к юношам, играющим в простонародные русские игры: один — в бабки, другой — в свайку. Изваяли их скульпторы Н. Пименов и А. Логановский. Сейчас чудесные эти статуи находятся в Русском музее в Ленинграде. Сразу после создания их, в тысяча восемьсот тридцать шестом году, обе статуи были показаны на выставке в Академии художеств. Там их увидел Пушкин, и тотчас появились два стихотворных экспромта. Вот один из них — «На статую играющего в свайку»:

Юноша, полный красоты, напряженья, усилия чуждый,  
Строен, легок и могуч, — тешился быстрой игрой!  
Вот и товарищ тебе, дискобол! Он достоин, клянуса,  
Дружно обнявшись с тобой, после игры отдыхать.

Легко убедиться, что вся ритмика, вся языковая структура этого стихотворения построена на принципе, прямо противоположном принципу организации языкового материала в стихотворении «Бесы», и нетрудно понять — почему. Принципы организации языкового материала противоположны ровно настолько, насколько противоположны описываемые состояния. Если в «Бесах» — все движение, то в стихотворении «На статую...» — все в неподвижности. Самое движение, которое передается в мрамор, застыло, окаменело. Самое положение человека, незримо входящего в материал, — неподвижность. Он созерцает статую юноши. В то время как путник в «Бесах» невольно захвачен движением, зритель статуи невольно захвачен ее статикой. Он созерцатель этого недвижимого изваяния. Он весь в статике и в медлительном течении разглядывания. Состоянию этому

вполне соответствует медлительная ритмика всего языкового строя. Плавно, медленно разворачивающийся гекзаметр, с раздумчивыми остановками и новым плавным движением. Строение фразы точно приспособлено и к этому плавному движению, и к остановкам. Фраза медлительна, длинна, округла. Слова полновесны, неторопливы. Односложных слов почти нет. Тут не требуются операции по укорачиванию слов, убыстрению их звучания. Наоборот, можно удлинять слова и вместо короткого, энергичного «клянусь» поставить растяжное, плавное «клянуса», — словом, прямо противоположный прием, прямо противоположный ритмический ход диктуется прямо противоположным содержанием материала. Соответствие построения языкового материала содержанию полное. Служебная функция слова выступает как нельзя более ярко.

Третье положение, обязательное в работе над словом, может быть сформулировано так: языковая ткань должна быть прозрачной. Мысль не должна быть скрыта словом, но наоборот — с предельной ясностью раскрыта.

«Стиль, как прозрачный лак, — говорит Стендаль, — не должен изменять окраски, то есть действия и мысли, им прикрываемые».

Стефан Цвейг — большой мастер языкового дела — пишет, что «слово не должно выпирать лирически, при помощи затейливых колоратур, «фиоритури» итальянской оперы, на первый план, — наоборот, оно должно исчезать за предметностью, оно должно, как хорошо скроенный костюм джентльмена, не бросаться в глаза и лишь точно выражать душевное движение».

Это совсем не похоже на высказывание одного молодого писателя, имеющего уже некоторое имя, который в разговоре о языке, желая подчеркнуть необходимую, по его мнению, выразительность слова, сказал мне как-то буквально следующее: «Слово должно горбылем стоять». Конечно, если того требует художническая необходимость, слово может стоять и горбылем и еще как угодно. Но, увы, слишком часто слово у нас торчит горбылем без всякой на то необходимости, лезет назойливо на глаза, путает и сбивает мысли. Нагороженные в нашей литературе в ненужном изобилии, эти словесные «горбыли» весьма неприятны и, как правило, свидетельствуют лишь об отсутствии вкуса у автора, о его литературном малокультурьи и вносят путаницу туда,

где должны безраздельно царить прозрачность и ясность.

Вот один образчик «горбылеобразной», энергично уродливой прозы. Он взят из рассказа начинающего писателя, рукопись которого мне довелось рецензировать:

«Колька в кино себя показал; ребятам билеты купил. Сам зайцем: неинтересно с билетом. Ребят в буфет повел.

— Кто пирожное хочет?

Отказа нет.

Пирожное покупает Колька. Выбирает получше. Ребята кругом тесно облепили. Вытянул Колька руки, полстола закрыл. Стараются ребята из-под его рук... последним Колька отходит. Буфетчик в крик, а они в уборной, дверь на крючок. Когда стихло, вышли.

В темном зале нашли места.

Картина хваткая. Колька словечками заковыристыми картину поясняет. Весело».

Выражаясь языком автора, «картина», представшая нам в этом отрывке, действительно «хваткая», и, подобно своему герою, автор «словечками заковыристыми картину поясняет». За этой хваткостью пропали и смысл, и вещи (не слово «исчезло за предметностью», как это отлично выражено у Цвейга, а предметность пропала за словом), и движения, и события. Вместо хорошей русской речи — речевая уродливая гримаса, на каждом слове спотыкаешься о расставленные «горбыли» и никак не можешь понять, что «облепили» ребята, зачем и откуда «вытянул Колька руки», как полстола закрыл», что значит «стараться... из-под рук», откуда «отходит» Колька, почему «буфетчик в крик», как ребята попали в уборную, что «стихло» после этого. И хотя автор кончает эпизод словечком «весело», читателю, конечно, совсем не весело.

Суть замысловатой этой мешанины сводится в конце концов к тому, что Колька зашел с товарищами в кино, съел с компанией в буфете несколько пирожных и, не заплатив, скрылся. К чему было все это превращать в таинственные ребусы, оснащенные залихватским стилем, — непонятно. Получилась путаница, словесная свалка, в которой до вещей, до действия, до смысла не доберешься. Ни ясности, ни прозрачности языковой ткани и в помине нет.

Наконец, еще одно требование, обязательное в словесной работе. Оно относится к единообразию, к плотности всей языковой ткани произведения. Ткань эта не должна представляться лоскутным одеялом, сшитым из отдельных обрывков, разных по окраске и плотности. Целостность произведения — вот первая забота всякого автора. Каждая строка должна плотно сидеть в своем гнезде и быть точно прилаженной к остальным. Древние греки говорили, что «скорее можно у Геркулеса вырвать его палицу, чем у Гомера изъять хоть единственный стих».

Языковая ткань должна быть единообразной; непрерывной, поточной. Эта поточность повествования держит все произведение на одной языковой тональности, делает его монолитным, целостным, плавным.

К этому приспособляются весь строй речи, все отдельные его части. «Мне надо, — говорил В. Г. Короленко, — чтобы каждое слово, каждая фраза попадала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности, даже взятой отдельно от других, слышалось отражение главного мотива, центральное, так сказать, настроение».

М. Зощенко, подчеркивая важность поточности всего произведения, говорил: «То, чему научиться наиболее трудно, — это, так сказать, плавное течение рассказа, одно дыхание, если так можно назвать это отсутствие швов».

Я не стану утверждать вместе с М. Зощенко, что поточность в рассказе, в художественном произведении — самое трудное. В литературной работе есть и другие, не меньшие трудности — раскрытие человеческого характера, сюжетное движение и многое другое. Трудности уменьшаются или увеличиваются, перемещаются, так сказать, на пространстве повествования из одного пункта в другой в зависимости от индивидуальных склонностей пишущего, его способностей, подготовленности, знаний в той или иной области. Но одно несомненно, что «плавное течение рассказа» (это относится в равной степени и ко всем другим литературным жанрам, ко всяким видам литературной работы, в том числе и к работе над стихом), «одно дыхание», «отсутствие швов» — необходимейшее и важнейшее качество стилистики. Каждая фраза выверяется на избранном тоне.

В. Каверин, анализируя принципы писательской своей работы, утверждает, что поиски основного языкового потока ведутся во время всей работы, и когда этот основной тон найден в какой-нибудь фразе, она становится «как бы камертоном, к которому все время прислушиваешься, проверяя верность всего стиливого строя».

Константин Федин раскрывает нам даже технику пользования этим камертоном. «Перед началом работы, — пишет он в одной из своих статей, посвященных анализу творческой работы писателя, — я читаю написанное ранее, ввожу себя в ритмический строй рассказа и послушно следую ему».

Приведенные высказывания принадлежат писателям, очень различающимся по своей стиливой манере друг от друга, но всех объединяет одна постоянная забота о целостности языкового строя, каким бы термином каждый из них ни обозначал этот языковой строй. «Попадание в тон», «главный мотив» и «центральное настроение» Короленко, «одно дыхание» Зошени, «камертон» и «стилевой строй» Каверина, «ритмический строй» Федина — все это различные индивидуализированные обозначения одного и того же. Все это — заботу о поточности, монолитности, спаянности всей языковой ткани повествования — Ю. Тынянов называет «словесной походкой», а А. Толстой — «прочностью текста».

Мы имеем в литературе поразительные образцы этой «прочности текста», этой языковой слитности. Вот один из них, взятый из «Мертвых душ» Гоголя. Это так называемая «Повесть о капитане Копейкине». Когда слух об афере Чичикова с мертвыми душами распространился вместе с иными невероятными толками в городе, чиновники переполошились. Собравшись у полицеймейстера, они долго совещались, что им предпринять, долго гадали, как поступить с Чичиковым и вообще — кто такой Чичиков. Тут-то и высказал почтмейстер предположение, что Чичиков — не кто иной, как капитан Копейкин, и на вопрос присутствующих, кто такой капитан Копейкин, ответил рассказом, живописующим злоключения несчастного капитана. Я привожу без выбора самое начало рассказа почтмейстера (по редакции, зачеркнутой в свое время цензором).

«После кампании двенадцатого года, сударь ты мой, — так начал почтмейстер, несмотря на то, что в комнате сидел не один сударь, а целых шестеро, —

после кампании двенадцатого года, вместе с ранеными прислан был и капитан Копейкин. Под Красным ли, или под Лейпцигом, только можете вообразить, ему оторвало руку и ногу. Ну, тогда еще не сделано было насчет раненых никаких, знаете, таких распоряжений: этот какой-нибудь инвалидный капитал был уже заведен, можете представить себе, в некотором роде, гораздо после. Капитан Копейкин видит: нужно работать бы, только рука-то у него, понимаете, левая. Наведался было домой к отцу: отец говорит: «Мне нечем тебя кормить, я, — можете представить себе, сам едва достаю хлеб». Вот мой капитан Копейкин решился отправиться, сударь мой, в Петербург, чтобы просить государя, не будет ли какой монаршей милости: «что вот-де, так и так, в некотором роде, так сказать, жизнью жертвовал, проливал кровь»... Ну, как-то там дотащился он кое-как до Петербурга. Ну, можете представить себе, этаким какой-нибудь, то есть, капитан Копейкин и очутился вдруг в столице, которой подобной, так сказать, нет в мире! Вдруг перед ним — свет, так сказать, некоторое поле жизни, сказочная Шехерезада».

«Прочность текста» в этом отрывке, как и во всей «Повести о капитане Копейкине», паразитична. Все элементы повествования соединены в неразрывное целое, плотное, текучее, поточное, тщательно организованы в единую языковую систему.

Необходимо заметить, что стилистическую плавность, языковую поточность повествования не следует путать с утомительной монотонностью. Не следует понимать плавность как медлительность. Повествование может быть очень плавным в смысле строгой последовательности соседствующих фраз, но в то же время резким по интонации и по движению. С этой точки зрения «Бесы» Пушкина очень плавны, то есть непрерывны в языковом движении, хотя самое движение материала скачущее, вихревое, фразы коротки и стремительны. Говорить о слитности текста — это вовсе не значит говорить о его округлости. Он может быть и угловат и обрывист, но тогда его угловатость и будет основным речевым камертоном. Каков бы ни был характер словаря и строения фразы, любые из этих отдельных частей объединимы и должны составлять текст, прочный в целом.

Еще одно последнее примечание к разделу о языковом единстве текста. Один из начинающих спросил

меня после беседы в литературной группе на эту тему, не приведут ли заботы о монолитности текста к оскудению его, к единообразию элементов, которые сами по себе очень разнообразны. В повествовании ведь множество языковых оттенков. Существуют авторская речь, язык каждого отдельного персонажа, диалоги, спокойные повествования, бурные споры, наконец, существуют отдельные участки повествования, очень различные между собой по настроению, по динамике, по содержанию. Любовное объяснение, и героическая смерть в бою, и описание половецкой войны — все это может быть в одном и том же романе. Как же совместить это в одно, как эти разнородные элементы можно держать слитно на одном языковом стержне, как держать при таких условиях языковую монолитность текста?

Любовное объяснение, и половецкая война, и смерть могут быть и в рассказе Пушкина, и в рассказе Гоголя, но описаны они будут в совершенно разных манерах, и каждый будет держать все эти отдельные части повествования в своей, присущей ему и данному повествованию, языковой манере, в своем языковом строе.

Приведу для ясности два различных описания смерти. Первое — описание смерти князя Андрея — взято из четвертой части «Войны и мира» Л. Толстого, второе — описание смерти прадеда Данилки — взято из романа Юрия Яновского «Всадники».

Л. Толстой описывает смерть князя Андрея так:

«Последние дни и часы его прошли обыкновенно и просто. И княжна Марья и Наташа, не отходившие от него, чувствовали это... Чувства обеих были так сильны, что на них не действовала внешняя, страшная сторона смерти, и они не находили нужным растравлять свое горе. Они не плакали ни при нем, ни без него, но и никогда не говорили про него между собой. Они чувствовали, что не могли выразить словами того, что они понимали.

Они обе видели, как он глубже и глубже, медленно и спокойно опускался от них куда-то туда, и обе знали, что это так должно быть, и что это хорошо...

Когда происходили последние содрагания тела, оставшегося духом, княжна Марья и Наташа были тут.

— Кончилось?! — сказала княжна Марья после того, как тело его уже несколько минут неподвижно, холодея, лежало перед ними. Наташа подошла, взглянула в мерт-



вые глаза и поспешила закрыть их. Она закрыла их и не поцеловала их, а приложилась к тому, что было ближайшим воспоминанием о нем».

У Яновского смерть Данилкиного прадеда описана следующим образом:

«И утро было позднее, когда Данилка проснулся, а прадед стоял, как и с вечера, берег пустой — рыбаки поехали на улов.

«Пойдем, сынок, — сказал прадед, — сегодня Симона-Золота и копают целебные травы, пойдем натошак пракорень искать, чтоб тебе долго еще топтать грешную землю, а мне предстать к ответу».

Голос прадеда был торжественный и потусторонний, они ушли от моря и углубились в степь, в лощинках еще легкий пар поднимался от трав, степная большая птица парила под небом, ни ветерка, ни звука, и вот вышли как будто на самое высокое место. Солнце пекло и размаривало. Данилка нес полные руки трав, и корней, и цветов, дажкорень пахнул сладким хлебом. «Вот тебе, Данилка, и степной турецкий слез», — сказал прадед и нагнулся к цветку, и вдруг подломился и раскинул руки, словно обнимая землю, упал, словно тайну услышав, утонула в траву белая борода, мутные глаза блеснули на Данилку, «топчи землю, сынок», и прадед стал неживым».

Описания, относящиеся к одному и тому же факту (смерти), как видите, совершенно различны. Уже первые слова авторов (у Толстого — «Последние дни и часы его прошли обыкновенно и просто»; у Яновского — «И утро было позднее...») говорят о резко различном языковом строе в обоих случаях. Предельная простота, с одной стороны (в первой фразе описания Толстой подчеркивает, что все происходит «обыкновенно и просто»), и приподнятый стилевой строй, с другой стороны (первая фраза описания у Яновского начинается с часто повторяющегося «и» — «И утро было позднее...»), проступают совершенно очевидно, и в каждом случае — это стилевой строй всего произведения.

Все частности целого можно и должно держать в своем языковом строе, в языковом строе всего романа, рассказа и т. д.

Все это относится не только к авторским описаниям, но в равной мере и к речи персонажей, к диалогам. Они входят в общее повествование как голоса живых людей,

не нарушая общего тона в такой же мере, в какой каждый из нас, выступающий на каком-нибудь собрании, своей индивидуальной интонацией не нарушает общего стиля собрания.

Речевые оттенки персонажей подчинены целому. В «Степане Разине» Чапыгина, скажем, разные персонажи говорят каждый свое и по-своему, но вы не спутаете речь ни одного из них с речью любого из персонажей, скажем, романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Эта разница ощутима не только в произведениях, рисующих разные эпохи, как взято для наглядности в данном примере, но и в произведениях, относящихся к одной эпохе. Маленький человек — какой-нибудь «мученик четырнадцатого класса» Симеон Вырин в «Станционном смотрителе» Пушкина и тот же коллежский регистратор у Гоголя говорят разное, всегда несколько авторски, оставаясь в то же время самими собой и имея индивидуальный строй речи. Они, как и все в повествовании, приспособлены к общему речевому строю, взяты как бы той стороной своей, которая больше и лучше прилаживается к целому. Кроме того, индивидуальные голоса, давая ритмическую перемену повествованию, как бы поддерживая ритмическую волну, вовсе не сбивают общего курса литературного корабля. Каждый пассажир ведет себя сообразно своей индивидуальности, но все они входят в организованный на корабле порядок. Корабль ведет по курсу, в конечном счете, воля и властный голос капитана, сколько бы ни кричали пассажиры.

Разноречия тут никакого нет. Пусть каждый персонаж говорит по-своему, но при его речи есть авторский жест, авторская реплика, указание на интонацию, походку, психическое состояние говорящего персонажа, одновременное описание обстановки и многое другое, что соединяет речь персонажа невидимыми нитями с целым и прочно держит общий стилистический строй.

Таковы четыре основных положения, обязательных, как мне кажется, при работе над словом: подчинение слова мысли, возможно более полное слияние формы описания с сущностью описываемого, прозрачность речевого и стилистового строя и, наконец, плотность, поточность, прочность, связность языковой ткани.

Добавить к этому остается немного. Язык — оружие гибкое, тонкое, острое. Чтобы оно не затупилось и не

потускнело, его нужно чистить и оттачивать целую жизнь. Как же, однако, это делается? Как уверенная рука мастера делает его разящим? И где границы словесного мастерства, его пределы?

Что касается границ и пределов, то тут все ясно — границ мастерства, как и пределов, не существует, и это непреходящая радость мастера. Всегда есть возможность, а у настоящего мастера и потребность, писать лучше, чем пишешь, тоньше, проникновенней, искусней.

Касательно же того, как оттачивается оружие слова и что для достижения высокого мастерства потребно, то тут ни малейшей ясности нет, да, пожалуй, и не может быть. Разве что всяческие сопутствующие мысли и еще аналогии. Кстати, вот одна из них.

Существует ходячий анекдот об иностранце, который, дивясь на изумительные газоны лондонского Гайд-парка, допытывался у местного старожила, чем и как достигается столь прекрасный и ровный рост травы, такой живой цвет, такая упругость, что она не мнется ни от беганья детей по ней, ни от лежанья взрослых.

— О, это очень просто, — спокойно ответил флегматичный абориген иностранцу. — Для того чтобы поддерживать газоны в должном состоянии, ничего особенного делать не надо. Следует только, как это мы и делаем, в течение трехсот лет каждый день подстригать и поливать газон — вот и все.

Рецепт лондонского старожила, мне кажется, пригоден не только для парковых газонов, но и для садов словесности. Для должного состояния языкового хозяйства надо только каждый день в течение стольких лет, сколько их отпущено тебе для жизни в искусстве, поливать слово собственным потом, изострять и оттачивать его всем умением, какое удастся приобрести за эти годы упорной работой над словом. Кроме того, необходимо отличнейше знать язык, любить его страстно, самозабвенно, непреходяще. Впрочем, это далеко не все, что потребно для успеха в словесной работе. Нужно и еще очень многое, чего никто не знает, а может только угадывать. Помочь этому угадыванию нужного и лучшего могут только талант, напряженный труд и вечное негасимое желание преодолеть непреодолимое.

Если все это налицо, тогда стремящемуся может посчастливиться злую поговорку «Язык мой — враг мой» обратить в добрую: «Язык мой — друг мой».



## ЖИВИ С МОЛНИЕЙ

### *Песни Верстака*

**П**есня приходит в срок к каждому человеку. Но у каждого свой срок. К одному она приходит тогда, когда он еще в колыбели, к другому поспекает только на похороны. Она наконец пришла, но тот, для кого она звучит, уже не слышит ее.

Это самый жестокий случай запоздания милой и желанной гостьи. Но не знаю, лучше ли тот случай, когда живой человек глух к песне.

Говоря так, я имею в виду не физическую глухоту. Блестящий поэт Ронсар был глух. Глухой Бетховен написал Девятую симфонию. Музыкае нужны не только уши. Нужней душа.

Первые песни, которые прозвучали в моей душе и оставили в ней заметный след, были Песни Верстака.

Они пелись старшим братом за работой.

Он опиливает только что отлитое обручальное кольцо или полирует его. В руках его напильник или другой инструмент. Он поет. У брата отличный слух, редкост-

ная память, и он знает великое множество песен. Я сижу рядом и тоже что-нибудь делаю, помогаю. А когда делать нечего, я седлаю вальц для прокатки металлических слитков в пластинки или проволоку и отправляюсь в воображаемое путешествие. Вальц на своих растопыренных тонких ногах — это волшебный конь. Я мчу на нем, как Ашик-Кериб на своем волшебном коне. Об Ашик-Керибе я только что прочитал в сказке Лермонтова, и я повторяю его маршрут. Я мчусь над горами и долами, и вместе со мной мчится песня. По углам мастерской залегли черные таинственные тени. Колдовской зеленый глаз колбы уставился в ночь. Брат поет:

Шумел, горел пожар московский,  
Дым расстилался по Москве,  
И на стенах ее кремлевских  
Стоял он в сером сюртуке.

Наполеон и в песню пришел в своем традиционном сером сюртуке. Столь же традиционна и красная рубаха Ваньки Ключника. Глухо выпевает брат последние слова песни:

И повесили Ванюшу  
Во заветном во саду,  
А княгиня жизнь кончает  
На булатном на ноже.

И снова из Задонского княжества, где вершится злой суд над Ванькой Ключником, разлучившим князя с молодой женой, мы переносимся в златоглавую Москву:

Точно море в час прибоя,  
Площадь Красная шумит,  
А на площади высоко  
Плаха черная стоит.

На плаху всходит «вольный атаман» Степан Разин. И его конец печален. Песни полны трудного и трагического. Сюжеты их жестоки. Но они очень динамичны. В них много событий, сильных страстей, борьбы, драматизма. И позже именно у них я буду учиться сюжетному движению.

Невеселы и другие песни: «Ноченька», «Не осенний мелкий дождичек», «Дубинушка», «Вот мчится тройка почтовая». Но странно, печальные эти песни не гнетут

душу. Они горьки, но ведь и горькие корни нужны. И они питают.

Я слушаю песни брата и смотрю на его руки. И мне кажется, что если оборвутся вдруг песни, то и руки прекратят свои ловкие движения. Тогда и работа встанет. Песня и труд — это что-то неразрывное, слитное.

Я, конечно, понятия не имел тогда о существовании книжки Бюхнера «Работа и ритм», так же как и о высказываниях Энгельса, касающихся происхождения искусства и связи трудовых рабочих ритмов с песней. Я просто видел труд и слышал песню, и одно с другим накрепко и навсегда соединилось в моем сознании. Ни о чем другом, более мудром, я не помышлял и, случалось, сидя на своем волшебном коне, засыпал под Песни Верстака.

Но и во сне жила во мне песня. И туда врывался Ванька Ключник, идущий на казнь в красной рубашке, которая «к белу телу так и льнет». Вились по ветру его русые кудри. Он шел навстречу смерти смело, с бесшабашной удалью. Он не боялся старухи с косою. И мне бы хотелось, чтобы он научил этому всех, и меня в том числе.

### *Первый сеанс колдовства*

Приходская школа в Архагельске, где я начал учение, помнится плохо. Школьные дни сливаются в общую и неразличимую массу, выделяется среди них для меня лишь один.

В этот день мы писали пересказ. Высокий, малоподвижный и сумрачный учитель наш Николай Тихонович, явственно выговаривая слова и по-вологодски окая, прочитал вслух из хрестоматии «Живое слово» короткий рассказ о мальчике, который сперва поймал птичку и посадил ее в клетку, а потом, полюбив ее, выпустил на волю.

— А теперь, — сказал Николай Тихонович, закрыв хрестоматию, — напишите этот рассказ своими словами. Не торопитесь. Подумайте хорошенько.

Мы погрузились в длительные размышления. Вместе с другими размышлял и я — размышлял и воображал. Мне нравилось сидеть так и воображать то, что я буду

писать. И это был вовсе не пересказ. Я должен был написать собственную сказку. История, которую прочел Николай Тихонович, и была и не была. У меня был свой мальчик, своя клетка и своя птичка — не те, о которых говорилось в услышанном мной хрестоматийном рассказе.

Переместился как-то незаметно для меня и центр всей истории. В прочитанном рассказе героем был мальчик. У меня все дело было в птичке. Мне было жаль ее, и я был рад, что могу выпустить ее на свободу. И уже не мальчик, а я выпускал ее.

Позже, уже будучи взрослым, я узнал свои тогдашние переживания, прочтя последние строки пушкинской «Птички»;

Я стал доступен утешенью:  
За что на бога мне роптать;  
Когда хоть одному творенью  
Я мог свободу даровать!

Если бы я тогда натолкнулся на эти добрые строки, я бы, наверно, очень обрадовался: поэт и я чувствовали одно и то же. Я был счастлив и горд, что выпустил птичку из клетки. Именно я это сделал, а не тот безликий мальчик из прочитанного Николаем Тихоновичем рассказа. Поэт, ликующий потому, что мог «свободу даровать» хотя бы такому крохотному узнику, был мне дорог. Он раскрыл усатому дяде душу десятилетнего мальчонки, который тоже в конце сочиненной им сказки-пересказки открыл клетку и «даровал свободу» маленькой пленнице.

Я так и назвал птичку — «пленницей», и даже больше того — «крылатой пленницей». Да. Так я и написал: «И он выпустил на свободу свою крылатую пленницу».

Я написал это с радостью, и радость была двойной. Я сделал хорошее, душевное дело и нашел для него красивые слова. И это были мои слова, которых не было в прочитанном рассказе.

Это был первый в моей жизни сеанс колдовства словом, которое неведомо как удалось мне и неведомо откуда пришло.

Я всегда помнил об этой птице. И в иные минуты очень остро заново переживал сделанное в те далекие годы. Такая минута случилась и совсем недавно, когда

я прочел стихотворение Жака Превера «Как нарисовать птицу».

Жак Превер начинает свое стихотворение так:

Сперва нарисуйте клетку  
с настежь открытой дверцей,  
затем нарисуйте что-нибудь  
красивое и простое,  
что-нибудь очень приятное  
и нужное очень  
для птицы;  
затем  
в саду или в роще  
к дереву полотно прислоните,  
за деревом этим спрячьтесь,  
не двигайтесь  
и молчите.

За этими настораживающими и настороженными строками следует превосходно написанное ожидание птицы. Иногда она прилетает быстро, но иногда приходится ждать ее долгие годы.

Когда ж прилетит к вам птица  
(если только она прилетит),  
храните молчание,  
ждите,  
чтобы птица в клетку влетела,  
и, когда она в клетку влетит,  
тихо, кистью дверцу закройте  
и, не коснувшись ни перышка,  
осторожно клетку сотрите.  
Затем нарисуйте дерево,  
выбрав лучшую ветку для птицы,  
нарисуйте листву зеленую,  
свежесть ветра и ласку солнца,  
нарисуйте звон мошкары,  
что в горячих лучах резвится,  
и ждите,  
ждите затем,  
чтобы запела птица.

Заключительные строки стихотворения утверждают: если птица не запоет — значит, нарисованная вами картина никуда не годится. Если же птица запоет — значит, картина хороша, вы можете ставить под ней свою подпись.

В этом стихотворении, переведенном М. Кудиновым, все мне кажется прекрасным и верным. Картина сказочна и правдива одновременно. И это понятно: ведь речь идет о самой редкой птице — об искусстве.



Очень важное следствие вытекает из «законов нарисованной птицы». Чтобы птица запела, нужно научиться рисовать свежесть ветра, ласку солнца и звон мошкеры в зное. А это трудно.

Понятно, что этим вовсе не исчерпывается то, что необходимо в искусстве. Есть вещи и поважней: жизнь, люди, события века, борьба. Но это я выношу за скобки, как само собой подразумевающееся.

А сейчас очень важна мне эта удивительная колдовская птица, нарисованная кистью или написанная словом, но поющая. Мне важны и неотделимые от нее свежесть ветра, ласка солнца и звон мошкеры в зное.

Повторяю, писать это очень трудно, но без этого колдовство словом состояться не может.

А начаться это колдовство в душе человека может очень рано. Я не сгущал красок и ничего не переиначивал в том, что действительно было, рассказывая, как писатель начал рождаться еще в десятилетнем парнишке, сидящем на ученической скамье в начальной школе.

В подкрепление своей правды сошлюсь на старого опытного педагога Андрея Митрофановича Топорова, обучавшего еще отца космонавта номер два Германа Титова. В одной из статей, напечатанной в «Литературной газете», он прямо говорит: «Школьник тоже маленький писатель».

Ну конечно же так. Все способности и склонности взрослого заложены в ребенке, в том числе и способность к колдовству словом. Может статься даже, эта способность — особенно. Мальчишки и девчонки очень любят носиться с воображаемым, а это ведь почти постоянное состояние пишущего.

### *Являться муза стала мне*

В городке Пушкине под Ленинградом, против здания бывшего Лицея, стоит памятник Пушкину работы скульптора Роберта Баха. Это — один из лучших памятников писателям, какие я знаю. На простом цоколе очень хорошо найденных пропорций стоит скамья со сквозной резной спинкой. На ней — молодой Пушкин в распахнутом лицейском мундирчике. Он облокотился о спинку

скамьи и задумался. Вся фигура его удивительно легка. Кажется, вот сейчас прервется набежавшая задумчивость и резвый лицеист сорвется с места, чтобы мчаться, лететь в то прекрасное далёко, которое только ему одному и видится.

Каждое крупное произведение искусства включает в себе некую колдовскую силу, некую тайну неведомого и необъяснимого очарования. Тайна эта у всякого художнического создания своя. У Венеры Милосской она скрыта в поразительной гармонии пропорций, у Джоконды — в неразгаданной улыбке, у микеланджеловского Давида — в пленительном мужестве взрастающей юности.

У памятника Баха, с которого я начал разговор, тайна очарования — в поражающей легкости сидящей фигуры, в одухотворенности, в окрыленности всего облика юноши Пушкина. Вес бронзы преодолен чудодейственным искусством скульптора. Нет ее «тяжкого многопудья». Нет давящей власти материала над художником, и это и есть проявление силы и свободы художника.

Памятник превосходен, и прежде всего, пожалуй, тем, что вовсе не похож на памятник. Это просто живой Пушкин, который присел на скамью в лицейском саду и задумался. Здесь мы его случайно и застали.

И хорошо, что мы его застали именно здесь, потому что именно здесь

В те дни в таинственных долинах,  
Весной, при кликах лебединых,  
Близ вод, сиявших в тишине,  
Являться муза стала мне.

Эти строки, взятые из первой строфы восьмой главы «Евгения Онегина», высечены в камне на цоколе памятника, и они здесь как нельзя более к месту.

Но музы являются не только великим. Они гостят у всех, кто открывает им настежь двери и сердце.

Почти каждый прозаик начинал со стихов. Я не был исключением. Впрочем, еще раньше самостоятельных стихов был как бы приготовительный класс стиховой школы, живая стихотворческая игра. Затеял ее мой старший брат Давид, хотя это было вовсе не его изобретение.

Называлась игра буриме, что значит в переводе с французского «рифмованные концы». Пришла она

к нам из парижских салонов галантного века и заключалась в том, что участники ее писали стихи на заданные рифмы.

Впрочем, подобными играми забавлялись во Франции еще в пятнадцатом веке. Знаменитая «Баллада поэтического состязания в Блуа» Франсуа Вийона начинается строкой «От жажды умираю над ручьем», заданной хозяином праздника в замке Блуа принцем Карлом Орлеанским.

В нашей игре была задана не целая строка, а только окончания, рифмы каждой из строк стихотворения. К этим заранее заданным рифмам приписывалось и приспособлялось все содержание стихотворения — у каждого из играющих иное.

Игра эта вовсе не была пустой забавой. Условия игры требовали словесной ловкости, обширного словаря и отличного владения материалом. Можно было писать что угодно и о чем угодно, но нельзя было уклониться от обязательного окончания строки. Таким образом, допускалась полная внутренняя свобода, и в то же время требовалась строгая самодисциплина, а кроме того, и находчивость, и остроумие, и многое другое, что делало игру и интересной, и далеко не бесполезной.

Начали мы игру скромно, задав участникам ее всего одно четверостишие.

Игра, по безмолвному уговору между всеми участниками, сразу принята была именно как игра. Излишняя серьезность и чопорность с самого начала были сняты характером задаваемых рифм. Для первого конкурса были заданы рифмы: «шило», «рот», «мило», «капот»; для второго: «лет», «ноги», «кисет», «боги».

Конкурсов буриме было у нас множество. Во всех я принимал самое деятельное участие, но лаврами победителя не был увенчан ни разу.

Потерпев несколько неудач на конкурсах буриме, я решил все же доказать, что «в механике и я чего-нибудь да стою», и стал сочинять стихи без стеснительных конкурсных условий. Но и тут особых успехов на первых порах я не оказал.

И все же я не бросал своих трудов на ниве стихосложения и продолжал усердствовать. К четырнадцати годам я сочинил наконец первое свое самостоятельное законченное стихотворение.

Первые стихи обычно бывают либо возвышенно чувствительные, либо пейзажные — про березки, про тополя, про закат. Я решительно порвал с этой обветшалой традицией и сразу выступил с гражданственно-обличительной тематикой. Я клеймил порок, и в частности курение табака.

Сочинение стихов оказалось нелегким, хлопотливым и неблагодарным делом. Помню, как долго бился я над тем, чтобы подыскать приличную рифму к слову «потолок» и найти хорошую соседку строчке

Дымил он в потолок.

Как я ни усердствовал, сколько ни пытался и ни натушивался, ничего путного не получилось. В конце концов пришлось нехотя употребить крайне неудачный оборот

Пуская дым, как ток.

В сопоставлении этих двух строк была явная нелепица, потому что электрический ток, о котором я вел здесь речь, распространяется мгновенно, в то время как дым поднимается к потолку очень медленно. Сравнение явно не подходило к случаю, но ничего лучшего, никакого другого образа и иной рифмы я подыскать не смог, и стихотворение осталось, так сказать, под током.

Много лет спустя, прочитав в газетном отчете об открытии Волховской гидроэлектростанции, что «рубильник включили, и ток медленно потек к Ленинграду», — я вспомнил свое первое стихотворение и от души рассмеялся. Техническая осведомленность корреспондента была примерно на том же уровне, на каком находился я в четырнадцать лет, сочиняя свое первое стихотворение.

Надо сказать, что ошибки, подобные моей, совершают не только четырнадцатилетние поэты. Вот недавно я прочел у поэта Игоря Михайлова строки: «Гудят провода — это мчится. Ток высокого напряжения». Поэта, видимо, не смущает то обстоятельство, что тока высокого напряжения в природе не существует, что напряжение присутствует в сети, передающей ток, но не в самом токе.

Но оставим эти ошибки на совести поэтов, им многое прощается, и вернемся к собственным, что, правда, менее приятно, но зато более плодотворно. В моем первом стихотворении, кроме общественно-благонамеренной

тематики, других достоинств разглядеть, я думаю, не удалось бы даже в электронный микроскоп. В нем не было ничего поэтического, а поэзия без поэтического жить не может. И поэтического мышления следует спрашивать с поэтов прежде всего — как с маститых и иной раз уже забывших о поэзии, так и с начинающих несмышленишей, которые еще не подозревают о том, что такой метод мышления существует и что поэт не только может, но и обязан мыслить поэтически. Вне этого особого, напряженного, образного, поэтического мышления нет у поэта путей в заповедную страну, которая зовется Поэзией.

Кстати, для путешествия в эту заповедную страну не обязательно карабкаться на Олимп, чтобы оседлать Пегаса. Можно запрячь и простого Пегашку или Серка, как это сделал Твардовский, отправив Моргунка на поиски обетованной Муравии. За неимением конной тяги и других транспортных средств можно в конце концов попасть куда угодно и пешком.

Но какой бы вид и способ передвижения ни был избран, одно неизменно и очевидно — в страну, которая зовется Поэзией, может вступить только поэт. Таков непреложный закон, который обойти никому не удалось и никогда никому не удастся. Это надо знать и понимать. И чем раньше придут эти знания и понимания, тем лучше.

Я узнал об этом не вдруг и не скоро. Напротив, я зарабатывал необходимые мне понимания горбом, постоянно спотыкаясь о собственные ошибки, незрелость, невежество и постоянно споря с критиками, с самим собой и с собственными героями. Споры затянулись до сегодняшнего дня и, по-видимому, не будут окончены и завтра, но это не смущает меня, и никого не должно смущать и останавливать на избранном пути. Для того чтобы двигаться вперед, вовсе не обязательно застегиваться на все пуговицы и ждать исчерпывающих указаний о путях-дорогах от регулировщиков.

И еще одно следует понять и уяснить себе. Для того чтобы быть поэтом, вовсе не обязательно говорить в рифму, клясться ямбами и приподниматься на цыпочки. Можно быть поэтом и работая над повестью, пьесой или даже критической статьёй — случай, правда, редкий. Забавно то, что один и тот же человек, написав стихи и прозу, в стихах может оказаться прозаиком,

в прозе подлинным поэтом. Так случилось, например, с Гоголем. Его «Ганс Кюхельгартен» — весьма скучная проза, а «Мертвые души», «Тарас Бульба» или «Вечера на хуторе близ Диканьки» — высокая поэзия.

Поэзия не только обязательный спутник литературы, и живет она не только в литературных заповедниках. Все, что делал кинорежиссер Александр Довженко, пронизано поэзией. Его «Арсенал» и «Земля» истинно поэтичны.

Поэзия и рядом с нами, и в нас. При желании и жажде поэтического ее можно обнаружить решительно повсюду. Она присутствует во всем, хотя в руки, как золотоперая жар-птица, дается не всегда и не всем.

Что касается музыки, то залучить ее «на пир молодых затей» не так уж трудно. Она является по первому зову во всех тех случаях, когда явление ее вызывается действительной и жаркой потребностью души зовущего. Она весьма демократична и является без промедления не только к всесветным знаменитостям, но и к нам грешным, представляющим меньшую литературную братию. К каждому приходит она в свое время, как первая любовь, и приход ее всегда в радость. Впрочем, когда это было впервые, обычно сказать затруднительно. Случается, что первое ее явление на поверку оказывается вовсе не первым, что еще прежде душа твоя встречалась с ней когда-то «в смутном сне», как это рассказано в той же восьмой главе «Евгения Онегина».

Опять она у меня под пером — эта глава. Ею я начал разговор ею и заканчиваю. Одно упоминание о ней доставляет мне удовольствие, потому что во всей бескрайней стране, зовущейся Поэзией, нет для меня здания дороже и учительней.

### *Зеленая глина*

Архангельск девятисотых годов жил лесом и треской. Треску привозили снизу, через морские ворота, на маленьких тресковых шхунах или в бездонных трюмах больших пароходов Мурманского пароходства.

Лес шел с верховьев Северной Двины. Огромная полноводная красавица река несла к городу нескончаемые караваны плотов. Здесь они кончали свой долгий неспешный путь. Их ставили на прикол вплотную к берегу, после чего начиналась выкатка леса на берег.

Делалось это так. Плоты развязывались и разбирались баграми по бревну. От кромки воды на берег и по берегу до каждого из штабелей леса протягивали две нитки из бревен, отстоящие одна от другой сажени на две. По образовавшимся рельсам-каткам и вытаскивали бревна на берег к штабелям.

На вывозке бревен к каждому штабелю работали две лошади, управляемые двумя конононами. Упряжка рабочей лошади была до крайности проста. Она состояла из хомута и привязанной к нему длинной веревки. К свободному концу веревки прикреплялся большой железный крюк. Этот крюк конононом одним ловким взмахом всаживал в торец бревна. Второй кононон проделывал то же самое по другую сторону катков. Потом конононы ударяли в кнуты, и лошади, натянув веревки, волокли бревно на берег, к штабелям.

По мере того как штабель рос, втаскивать бревна наверх становилось все труднее. Впрочем, и по низу тащить огромные сырые неокоренные бревна было непросто. Я достаточно нагляделся на работу конононов и лошадей, чтобы верно судить об этом. Как ни был я мал в то время, я все же понимал, как тяжел и надсаден их труд.

Это на целую жизнь засело в памяти: вот почему и сейчас, более шести десятилетий спустя, мне ясно видится, как низкорослые лохматые лошаденки с выпирающими на боках ребрами, натуживаясь и в такт мелким шажкам поматывая головами, тянут огромные бревна. Они с трудом выдирали дрожащие ноги из вязкой зеленой глины. Рядом брели конононы, и им приходилось не легче, чем лошадям. Закатав бумажные штаны выше колен, они вместе с бревнами волокли к штабелю на ногах по крайней мере по полпуда глины. Чем дальше, тем больше ее налипало. С громким чавканьем конононы вытягивали ноги из липкого месива, потом снова с трудом всаживали в него и снова с натугой тащили вверх. Они задыхались и обливались потом, проклинали на весь берег и бревна, и лошадей, и себя, и весь остальной свет, особенно эту проклятую глину.

В обед конононы купались, шумно кидаясь с плотов в стеклянную темную воду. Потом кто-нибудь приносил из казенки шкалик водки, и все садились на бревна перекусить.

Случалось, они пели, и песня была тягучей и надрасной, точно и она брела с ними вместе по липучей, вязкой глине.

Летом я целые дни пропадал на реке, пристав к шумной ватаге таких же, как я, огольцов. Мы купались по десять раз на дню, ныряли под плоты, обследовали лодки, стоявшие под высокосвайными пристанями, собирали ракушки и мелкие камешки для рогаток, ловили мальков на мели.

Занятый всеми этими многосложными делами, я не очень внимательно прислушивался к надрасным песням коногонов, день-деньской копошившихся в зеленой глине. И все же эти песни вошли в мою жизнь, — ведь я слышал их и в восемь, и в девять, и в десять лет, и позже.

В двадцать три года случилось со мной одно примечательное песенное событие. Хотя и на этот раз дело происходило в Архангельске, но теперь я сидел уже не на плотях, а в партере городского театра, и пели песни не коногоны.

Пела сказительница Марья Дмитриевна Кривополенова. Ее только недавно вывезла с далекой Пинеги Ольга Озаровская, кочевавшая по глухим углам огромной — в три-четыре европейских государства — Архангельской губернии и очень много сделавшая для того, чтобы стали общенародным достоянием драгоценные песенные и сказочные клады русского Севера.

Как и где разыскала Озаровская Марью Дмитриевну и как судьба свела их? Сама Озаровская в своей книге «Бабушкины старины» рассказывает об этом так: «Давным-давно в деревне Усть-Ежуга, при впадении реки Ежуги в Пинегу, стояла маленькая черная избушка. В ней семь голодных ртов... мать — работница неустанная, а с ней четверо ребятишек, да старая бабка, да огромный столетний дед... Мать оставит ребятишек в избе, уйдет на работу, а дед с ними... Дед в молодости ходил по Зимним Кедам, бил морского зверя; оттуда вынес свои старины... И ребятишки пристают:

— Дедушко! спой старину. Дедушко! спой былинку...

И «внялась» в эти старины одна крошечная Машутка, все упомянула и пронесла сквозь скудную тяжелую жизнь... С десяти лет пришлось побираться, ходить по кусочкам... Пришли годы: выдали Машу замуж в деревню Шотогорку... муж пил, и на руку нечист был, и



бродяжить любил... Дети умирали, мужа убили бродяги на дороге, осталась одна дочь.

Дочь вышла замуж в деревню Веегоры тоже бедно... И на старости лет с корзинкой в руках крошечная сморщенная Марьюшка бегает по деревням, собирает кусочки... Ночует где бог приведет... И так до семидесяти двух лет, до чуда встречи с Московкой».

Московкой этой и была Ольга Озаровская. А встреча случилась летом пятнадцатого года в деревне Великий Двор, в доме Прасковьи Андреевны Олькиной, которая, кстати, жива и сейчас, и хотя перебралась к дочери в Кировск, но каждое лето приезжает в родную Пинегу. О встрече своей с Кривополеновой в Великом Дворе и о том, что произошло после того, Озаровская рассказывает дальше:

«Есть примета на Севере: если съешь у нищего от трех кусков, будет тебе счастье.

Старая нищенка, Марья Дмитриевна Кривополенова так сердечно угощала меня теплыми, только что поданными в городе шанежками, что я незаметно для себя съела заветные три куска.

И вышло счастье. Для нас обеих.

Нельзя было не полюбить бабушку с первой встречи. А когда рассыпала она перед нами свой старинный словесный жемчуг, ясно увидели мы, что перед нами настоящая артистка.

— Бабушка, поедем в Москву?

— Поедем!

Храбрая, как артист. Односельчане руками всплескивали:

— Куда ты, бабка? Ведь помрешь!

— А невелико у бабушки и костьё, найдется-ле где место его закопать!

И поехала бабушка со мной в Москву. А в Москве не одной мне, а многим тысячам показала, какая она артистка. Маленькая, сухонькая, а дыханье — как у заправского певца. Три зуба во рту, — а произношение четкое на диво!

Семьдесят два года, а огня, жизни — на зависть молодым!»

Таков рассказ Ольги Озаровской о своей встрече с Марьей Дмитриевной Кривополеновой. В Москве, куда привезла Озаровская свою подопечную, Кривополенова имела огромный успех. Москвичи были зачарованы ее

старинами, ее пением, ее редкостным сказительским талантом, ее личностью. Они заласкали, задарили старую, звали снова гостить.

Гостьба эта была столь приятна для Кривополеновой, что уже в следующем шестнадцатом году старая, несмотря на свои годы и трудности пути с далекой Пинеги, снова приехала в Москву.

А пять лет спустя, летом двадцать первого года, вызванная телеграммой первого наркома просвещения Советской России Луначарского из Веегор, где жила у дочери, Марья Дмитриевна приезжает в Москву в третий раз.

В этот свой приезд Кривополенова выступает перед делегатами третьего конгресса Коминтерна, выступает как всегда бесстрашно и с великолепным артистическим темпераментом. О том, как, в какой атмосфере проходили выступления Кривополеновой тем летом в Москве, свидетельствует очевидец одного из таких выступлений.

Очевидец этот — Василий Иванович Стирманов — весьма примечателен и сам по себе. Это знаток Севера, энтузиаст северного краеведения, учитель, во время гражданской войны — начальник оперативной части штаба Пинежского участка фронта, сейчас заведующий Пинежским филиалом Архангельского краеведческого музея. Он знал Кривополенову в детские свои годы, позже встречался с ней, и ему введома жизнь Марьи Дмитриевны, вероятно, больше, чем кому бы то ни было другому. Вот что рассказывает он об одном из московских выступлений:

«Летом в 1921 году мне привелось быть в Москве. Смотрю, афиша: в зале консерватории выступает сказительница Кривополенова. С трудом достал билет на балкон. Наша «Махонька» — на столичной сцене. «Махонькой» звали Марью Дмитриевну в деревне за очень маленький рост, да и прозвище это созвучно было ее имени. Запела бабушка «Посеяли девки лен». А перед этим предупредила публику: «Как руцкой махну, платоцьком тряхну — всем припевать». Студенты консерватории подхватили припев дружно и слаженно.

По окончании концерта многие забрались на сцену. Как пушинку подняли бабушку на руки, обнимали, целовали...»

Приведенное описание выступления Кривополеновой в Московской консерватории взято мной из книги

В. Страхова «На лесной реке». А попала ко мне эта книга не случайно. В конце лета шестьдесят девятого года я получил небольшой пакет, заключающий в себе газету «Пинежская правда». Я не подписчик этой газеты, выходящей в Карпогорском районе Архангельской области, но, получив газету, не удивился, так как в моей довольно большой почте частенько случаются сюрпризы, и по преимуществу приятные. И на этот раз сюрприз был приятен, и даже вдвойне: во-первых, газета пришла с далекого, с милого мне Севера, а во-вторых, в ней был очерк, называвшийся «Встреча с Кривополеновой». В очерке цитировалась главка, посвященная Кривополеновой, из недавно вышедшей моей книги «Сумка волшебника» (первое издание).

Очерк подписан был В. Страховым. Я не знал Страхова, но был благодарен ему за то, что он напомнил мне о Марье Дмитриевне, ставшей живой частицей моей души, моей юности, моей памяти.

Так как на пакете, содержащем газету, значился обратный адрес приславшего ее Страхова, то я написал ему, поблагодарил за неожиданное приятство, какое доставил он мне, прислав «Пинежскую правду», и просил сообщить мне, что знает еще о Кривополеновой, о ее жизни. Поблагодирал я и редактора «Пинежской правды», обратившись и к нему с той же просьбой.

Вскоре я получил и от редакции и от Виктора Евгеньевича Страхова ответы. В редакционном ответе было сказано о том, что Страхов является автором книги «На лесной реке», одна из глав которой посвящена Кривополеновой. Я попросил эту книгу у Виктора Евгеньевича и вскоре получил ее вместе с обстоятельным письмом, содержащим много интересного и нового для меня из биографии чудной пинежской старицы. «Пинежская правда» в свою очередь прислала мне номер газеты полуторогдовой давности с новыми для меня материалами о Кривополеновой.

В сопроводительном письме редакция сообщала мне адрес Стирманова и советовала обратиться к нему за интересующими меня материалами.

Я написал в Пинегу Стирманову. Василий Иванович тотчас отозвался, и завязалась переписка. Длилась она, впрочем, недолго, так как месяца через полтора Стирманов оказался по делам в Ленинграде и навестил меня.

И вот мы сидим по обе стороны диванного столика,

и Василий Иванович рассказывает мне о Кривополеновой, о тяжелой жизни пинежской нищенки.

Семья Стирмановых жила в той же деревне Веегоры, что и Кривополенова. Но та селилась на дальнем нижнем краю, а Стирманов — в самой середине деревни. Пока старая нищенка, собирая куски по другим местам, добредала до центра Веегор, она уставала и у Стирмановых отдыхала, а частенько и на ночь оставалась.

Сердобольная хозяйка дома каждое утро выпекала по двадцать небольших хлебцев, чтобы подавать их заходим нищим и убогим.

Случалось, когда Махонька оставалась ночевать, Настасья Егоровна Стирманова посылала ребят по соседям звать их на посиделки.

Соберутся девки и бабы, сядут прясть. Выпросит себе прялку у хозяйки и Махонька, а то с вязаньем сядет. Вязала она очень сноровисто и красиво трехцветные рукавички или чулки. Вяжет и приговаривает:

— Хороший человек-от, видать, дак нать ему чулки связать.

Потом опустит работу на колени и станет старины и сказки сказывать и петь скоморошины.

Малый Вася Стирманов с жадным вниманием слушал Махоньку, а старины и сказки ее запали ему в душу навечно.

Шестьдесят лет спустя, в Ленинграде, сидя напротив меня, Василий Иванович с яркой картинностью живописал мне обстановку, в какой все это происходило, описал худенькую, необычайно оживленную Махоньку с торбочкой за плечами, пересказывал и ее старины. Он и сам говорил сейчас, наверно, как Махонька говорила, окая по-пинежски и произнося как-то по-особому звук «ц».

Долго сидели мы с Василием Ивановичем в тот вечер, говоря о прошлом, о чудеснице Махоньке, дивясь и ее таланту и тому, что любовь к ней и верность ее памяти свела нас с разных концов страны и посадила друг против друга.

Таковыми вот долгими, сложными, дальними путями, по которым вместе со мной шли многие добрые люди, приходил, собирался, копился материал этой главы, да и многих других тоже.

Однако достаточно ссылок на чужие глаза и уши. Пора обратиться к своим и рассказать о встрече моей

с Марьей Дмитриевной Кривополеновой. Но прежде все-таки еще несколько о том, что предшествовало этой встрече. Кривополенова, как уже было сказано, с пятнадцатого по двадцать первый год трижды побывала в Москве. Но дело не ограничилось Москвой. Она была и в Петрограде, Твери, Саратове, Харькове, Екатеринославе. Выступала она в научных учреждениях, в школах, вузах, театральных залах. Выступала перед учеными-специалистами, перед детьми, рабочими, писателями, художниками. И в любой аудитории, в любом городе реакция слушателей была восторженной.

Из Москвы в конце лета двадцать первого года Марья Дмитриевна возвратилась со славой блистательной сказительницы, и старость ее была обеспечена. Но сама она не изменилась. И из Москвы поехала опять к себе на Пинегу, хотя ей предлагали остаться навсегда в столице, давали квартиру и секретаря.

По дороге домой Марья Дмитриевна на несколько дней остановилась в Архангельске. Здесь мне и довелось слушать ее. Было ей тогда уже около восьмидесяти лет. Тем не менее голос у нее был гибок и звонок, и, как мне показалось, даже звончей, чем у двух девушек-подпевал, хотя каждая из них была вчетверо моложе Марьи Дмитриевны.

Пела старуха удивительно, передать невозможно, как пела. При этом она владела залом совершенно, расправляясь им властно и уверенно, то понуждая всех подпевать себе, то заставляя смолкнуть и замороженно затаить дыхание.

Счастливая для меня встреча длилась часа три, и в эти кратчайшие часы я впервые и навсегда понял, что такое русская стародавняя песня, в которой выпевались все горести и радости народа-великана, что такое героическая былина, о которой так скучно и казенно говорили нам в школе.

После выступления Кривополеновой я говорил с ней, и старая покорила меня во второй раз в этот вечер родниковой чистотой души. Она показывала большую медаль Географического общества, выданную ей в Москве. Медаль бережно хранилась ею на груди, на одном гайтане с нательным крестом, но в отдельной, сшитой для того ладанке.

Глядя мне в глаза своими удивительно светлыми глазами, Марья Дмитриевна рассказывала с доверчивой

радостью и простодушной гордостью, как была в Москве, как сидела у наркома просвещения Луначарского (она произносила — Луначарьского). При этом она убеждена была, что нарком вызвал ее в Москву не только из-за песен и старин, но и затем, чтобы посоветоваться с ней, «как осударсьвом править».

Я слушал ее и не улыбался этим наивным словам. Впрочем, так ли уж наивны они были? Наивный протак Иванушка в старых сказках под конец торжественно вступал в стольный град, получал во владение целое царство и оказывался на поверку вовсе не простаком. Что же странного было в том, что теперь и сама сказочница заступила его место, что и ее вот позвали по государственным делам в столицу? Недаром же член правительства, нарком просвещения Луначарский называл Кривополенову «государственной бабушкой».

Я стоял перед сухонькой маленькой старушкой в старинном поморском повойнике и в платочке поверх него, повязанном у горла вековечным бабьим узлом. Я смотрел в ее изрезанное морщинами, дубленное временем лицо и не мог наглядеться. Лицо поражало внутренней оживленностью черт и простодушной ясностью. И мне очень захотелось вылепить это лицо, чтобы я мог всегда глядеть в него. Я увлекался тогда лепкой и в тот же день притащил с берега ведро тяжелой зеленой глины, той самой, что замешана была натруженными ногами кононов. Из этой глины я и принялся лепить голову Кривополеновой.

Работал я с чрезвычайным увлечением и непреходящим усердием. И сейчас, полстолетия спустя, они живо чувствуются мной и проникают в сегодняшнюю мою работу. И это мне важно.

Однажды, лет двадцать тому назад, будучи в Москве и зайдя по обыкновению в Третьяковскую галерею, я неожиданно для себя увидел знакомое лицо, глядящее на меня столь памятным мне простодушным ясным взглядом. Это была встреча с ожившей передо мной стародавней стариной и одновременно с собственной молодостью. Не знаю, сколько времени стоял я перед превосходным «Портретом сказительницы Кривополеновой», созданным колдовскими руками Сергея Конёнкова. Портрет сделан в девятьсот шестнадцатом году, то есть за пять лет до того, как мне довелось увидеть и услышать эту удивительную старуху. Вырезанная из дерева

голова сказительницы чрезвычайно выразительна, и, глядя на нее, понимаешь, как мудро и находчиво поступил скульптор, избрав материалом для этой работы именно дерево. Морщины этого выдубленного годами, старого лица, став древесными морщинами, так же чудно выразили материал, как сам материал помог скульптору выразить простодушную мудрость ясных глаз сказительницы и весь ее облик, очертить высокий, крепкий лоб, за которым незримо таятся сокровища старин, скоморошин, былин и волшебных сказок.

Само собой разумеется, моя голова Кривополеновой не могла идти ни в какое сравнение с чудесной скульптурой чудесного мастера. Мой скульптурный портрет Марьи Дмитриевны был работой дилетантской. И все же, та работа была мне в те годы нужна и многое важное сделала тогда во мне.

Долго стояла на моем рабочем столе голова в старинном повойнике и смотрела неотрывно, как я писал свои первые рассказы.

Спасибо ей за напутствие в науку делать чувства, мысли, образы материалом своего труда.

Спасибо и глине — той тяжелой и трудной глине. И она учила труду, из которого рождаются песни.

### *Александр Пушкин приходит на консультацию*

Писателю очень повезло, если в его профессиональном стаже числится хотя бы несколько лет газетной работы. Газета — превосходная школа писательского дела.

Она постоянно тренирует бесстрашие перед неожиданно вздыбившимся фактом и независимость от лживых показаний документа.

Она учит праведному гневу против лжей и кривд.

Она ополчается против ползучей изворотливости и внушает отвращение к мерзкому высокомерию.

Она сдерживает с нас слюнявчики и заставляет засучивать рукава.

Она до основания разрушает нелепый миф о нестойкости мелких дел, ежечасно демонстрируя, как великое складывается из каждодневных малых дел.

Она срывает всякие и всяческие маски и указывает всеми десятью пальцами на голых королей.

Она кладет конец словесному шаманству и навсегда излечивает от снобизма и парения «над».

Читая книгу, вы живете вместе с ее героями; беря в руки газету, вы со всем человечеством. У газетчика острее, чем у беллетриста, развито драгоценное чувство времени. Он всегда на переднем крае дел и дней. Обозная психология ему глубоко чужда. Он всякий день ходит в атаку. Голова его вечно в заботах, ноги в движении, пальцы в чернилах. Пульс времени бьется в каждой его жилке.

Что может быть лучше этих добрых привычек и качеств для человека, берущего перо в руки?

Я люблю крепкорукое, быстроногое, хваткое, неусыпное и громкоголосое племя газетчиков и многие годы провел в их шумном стане.

Я долго шагал по ступеням длинной лестницы газетных университетов, начав с самой низшей ступеньки. Я поставлял на потребу дня трехстрочные заметки без заголовков и печатал серии очерков с продолжением. Я вышагивал по городам и весям четырех стран с корреспондентским блокнотом в кармане и проводил ночи в типографии, засыпая под стук печатной машины на грудах бумажного срыва.

Печатался я во множестве газет, начиная с заводской многотиражки «Электросиловец» и кончая «Правдой», спецкором которой был всю Великую Отечественную войну.

Газетные полосы были для меня и школьной скамьей, и полем битвы, и клубом, и трибуной. Здесь все было важно и интересно — даже неважное и неинтересное, потому что все было кипением жизни живой.

Когда в романе «Тыл» мне пришла нужда в одном сгустке дать многообразие и многоцветность, накал и ширь наших дел, я взял около сотни заголовков и коротких выдержек из газет одного ленинградского дня и сделал из них нужную мне главу. Я не прибавил ни слова от себя. За меня говорила газета, говорила кратко, резко, горячо и красноречиво.

Позже я без особых переживаний подтопил этим романом печь. Но это ничуть не умаляет достоинств включенного в него газетного материала. Глава была хорошая. Вообще в романе было много хороших глав. Но как целое он был плох. И вслед за романами «Дитя из подземелья», «Огнестрой», «Записки дипломата» и



многими другими моими опусами он был брошен в печь.

Однако вернемся к нашим баранам, как говорил незабвенный Панург. Много интересного и поучительного дала мне газета. Но самое интересное и самое поучительное из всего были люди, с которыми она меня сталкивала. Во время своих корреспондентских скитаний и в прокуренных шумных комнатухах редакций я встречался со множеством людей самых разных профессий, взглядов, устремлений, жизненных навыков, каждый из которых был ходячим романом, поэмой, драмой.

Кого только не случилось в этой огромной коллекции характеров и биографий. С кем только не скрещивались мои пути-дороги. Липа Чапаева, дочь легендарного комдива, и некий мерзкий подросток с лицом херувима и семнадцатью приводами, с которым столкнулся я в колонии малолетних правонарушителей. Белоголовый академик Абрам Иоффе, с юношеским пылом говоривший мне два часа о том, каким он видит завтрашний день, и непокладистый Александр Покрышкин, сбивший пятьдесят девять вражеских самолетов, за что отличен был тремя золотыми звездами Героя. Чемпион мира начала века по фигурному катанию на коньках, необыкновенно складный в движениях Николай Панин и живая героиня прогремевшего в двадцатые годы фильма «Красные дьяволята» Дуня Косенкова, горя и приключений которой достало бы на добрый десяток биографий.

А однажды в редакцию «Смены» явился ко мне на консультацию сам Александр Пушкин. Он положил на стол тетрадочку со стихами и попросил прочесть ее.

Газетчика трудно чем-либо удивить, и, явись в редакцию той же «Смены» Кай Юлий Цезарь, он, думается, не произвел бы большого впечатления. Секретарь редакции спокойно снял бы телефонную трубку и позвонил бы в больницу для умалишенных, чтобы навести соответствующую справку, — только и всего.

Я никуда звонить не стал, а, усадив своего неожиданного гостя рядом с собой, взял его тетрадочку и стал читать стихи.

Стихи оказались довольно слабенькие. Просмотрев их без особого энтузиазма, я повернулся к поэту и сказал ворчливо:

— Знаете, нехорошо, что вы избрали себе такой псевдоним. Неловко.

Поэт тяжело вздохнул и сказал сокрушенно:

— Все говорят так же вот. А что я могу сделать, когда это вовсе не псевдоним, а настоящая моя фамилия? И имя настоящее. И отчество, как на грех, Сергеевич. Вот какое дело.

— Я сочувственно покачал головой и спросил:

— А чем вы занимаетесь кроме стихов? Какая у вас специальность?

Поэт робко ответил:

— Я председатель колхоза. — Он покосился на свою тетрадочку, которую я продолжал листать, делая на полях карандашные пометки, и счел нужным прибавить: — Вы не думайте, колхоз у меня не из плохих.

В голосе его звучало твердо осознанное право говорить так о своем колхозе. Я сразу поверил в это его право, и посетитель сразу же стал мне вдвое интересней. Я отложил тетрадочку со стихами в сторону и, повернувшись к нему, стал выпрашивать о колхозных делах. Из краткого и дельного рассказа я убедился, что колхоз его стоит на более верном пути, чем его муза.

Впрочем, и стихи, к которым мы вскоре вернулись, не были вовсе безнадежны. В них хоть и слабо, но тлела живая искорка поэтического чувства природы. Видимо, колхозник помог поэту в его стиховом деле. Может статься, и поэт помог колхозному делу председателя, которое в его руках шло в гору.

Подсобить живому делу жизни живой — для поэта и честь и радость. Помочь укреплению этого прекрасного двуединства тоже честь и радость, и я с живым удовольствием провел эту не совсем обычную консультацию.

Когда час спустя мы с поэтом-председателем расстались, заведующая отделом искусства, присутствовавшая при последних минутах нашего разговора, спросила, кивнув вслед уходящему:

— Кто это?

— Александр Сергеевич Пушкин, — ответил я, не вкладывая в свой ответ ни малейшего историко-литературного оттенка и даже забыв об этом. — Дай-ка закурить!

— Держи, — откликнулась моя начальница, кидая через комнату папиросу и, видимо решив не реагировать на неостроумную мою шутку, прибавила довольно спокойно: — Занятный, кажется, парень.

— Да, — кивнул я, подхватывая папиросу. — И дельный.

Мы закурили и стали обсуждать план литературной страницы, которую собирались дать в воскресном номере силами только что организовавшейся литературной группы «Смена».

### *Двенадцать из восьмисот*

О литературной группе «Смена» мне хотелось бы рассказать несколько подробней. Родилась она из очевидной и весьма естественной потребности друг в друге людей, занимающихся одним и тем же интересным и дорогим для них делом. Думаю, что так начинаются всякие настоящие человеческие сообщества.

Поначалу трудно было ждать от литгруппы особенно быстрых успехов. Составляли ее юноши, которые хотели писать, но не знали, как это делать. Руководил группой я, который не знал, как надо руководить подобными группами. Никаких планов работы у меня не было, и я не чувствовал никакой потребности в них. Планировала мою работу сама работа, а учился учить я у своих же учеников.

Что касается моих точек зрения на свое дело, то я полагал, что первое, что я должен привить своим подопечным, — это искусство распознавать, что такое хорошо и что такое плохо. Это многотрудное дело осложнялось еще тем, что я сам не был еще достаточно тверд в этом искусстве, хотя за плечами у меня уже были роман, две повести и сборничек стихов. Я пытался обратиться к опыту других, которые превосходно умели распознавать плохое и хорошее. Мастером в этом деле был Владимир Маяковский, писавший:

Если  
мальчик  
любит мыло  
и зубной порошок,  
этот мальчик  
очень милый,  
поступает хорошо.

Все четко, ясно и основательно, как и про другого мальчика, совсем иных навыков и иного характера:

От вороны  
                                карапуз  
убежал, заохав.  
Мальчик этот  
                                просто трус.  
Это  
                                очень плохо.

Мои мальчишки были иного возраста, и я не мог с такой же вещной очевидностью показать им и доказать, что такое хорошо и что такое плохо. Часто случалось, что они считали хорошим то, что я считал плохим, и наоборот. Мальчишки были трудные, своенравные, занозистые, и каждый не походил на соседа.

И все же, очень разные, мы находили общие точки зрения. Косноязыча и запинаясь, мы отыскивали в конце концов нужные слова и нужные мысли, помогая друг другу, чем только были в состоянии помочь. Задыхаясь от спешки, толкая друг друга плечами, спотыкаясь и иногда больно ушибаясь, мы все же нащупывали верные пути и в трудном, общем для нас движении вперед понемногу набирались ума и вкуса, копили умения.

Как же, однако, рождались эти умения из общения друг с другом неумелых? Я, наверно, не смогу достаточно ясно разобраться в этом неочевидном, неприметном для глаза процессе, но мне кажется, что началом всех начал у нас была любовь к делу, которую мы старались сохранить в своей среде прежде всего. Это была главная наша забота и главная наша сила.

В самом начале я сказал, что наша литературная группа родилась из естественной потребности друг в друге людей, занимающихся одним и тем же дорогим для них делом. Это так. Но все-таки как же она составила? Ведь все в мире имеет начало. Попробую доискаться начала.

В двадцать четвертом году я стал работать в газете «Смена» репортером, а с тридцать третьего мне поручили вести литературную консультацию. Стиль работы тех лет сильно отличался от нынешнего. Много было хуже, но многое и лучше. Меньше, чем сейчас, было официально обязательного, меньше всяческих инстанций и согласований. Больше было ошибок, самостоятельности, поиска, горячки, увлеченности, руготни. Начальство казалось как-то меньше ростом, и меньше в нем было начальственности и приказательности. Если ты принимал какое-то решение, ни с кем не согласовывая, думая

только о самом деле, и если дело при этом получалось, то в общем никто к тебе особых претензий не предъявлял.

На отведенном мне участке деликатной человеческой деятельности я делал, в сущности говоря, все, что считал нужным и полезным для дела, никакими иными соображениями не будучи озабочен. Я призван был растить литературную молодежь — я и пытался, как мог и как умел, растить. Я призван был помогать работать в литературе тем, кто не умел еще работать, но уже имел на эту работу право. Я и пытался помогать.

Как я это делал, касалось главным образом меня и тех, кто непосредственно был заинтересован в этой работе. Мне не давали делать больших глупостей, но не дергали ежеминутно за полы пиджака.

Никакого штата у литературной консультации не было. Я был все — и начальство, и штат, и законодатель, и исполнитель, и мозговой трест, и технический аппарат. Я вел огромную переписку и целые дни кричал на молодых поэтов и усовещивал молодых прозаиков, доказывая, что нельзя писать «молоко с кровью», а надо писать «кровь с молоком», что нельзя писать «скрипя сердцем», а нужно писать «скрепя сердце».

В течение первого года моей работы за всех в литературной консультации я узнал восемьсот несостоявшихся писателей и они узнали меня — очно и заочно.

На восемьсот первом номере я задумался. Что же дальше? Доколе же я буду давать всем, кто на меня случайно набежит, приблизительно полезные советы? И неужели моя миссия, на этом начавшись, на этом же и кончается? Я стал в раздумье перелистывать свою пухлую тетрадь с восьмьюстами фамилиями, и мало-помалу эти фамилии стали оживать и обрастать плотью. Передо мной прошла длинная вереница людей и характеров, особенностей и способностей. Больше всего меня интересовали способности. И я нашел, что по крайней мере двенадцать из восьмисот по-настоящему одарены. Очевидно, с ними нужно было делать что-то большее и лучшее, чем случайные разговоры по случайному поводу.

Об этом я и заговорил на завтра с четырьмя из этих двенадцати, когда они по установившейся уже привычке пришли вечером в «Смену» и уселись вокруг

меня, осыпая пеплом мой стол и покрывая стихотворными строчками и закорючками синий лист настольной бумаги.

На мою декларацию о необходимости общих налаженно-сообразных действий первым откликнулся странноватый, курносый и задумчивый Коля Верховский, что-то торопливо писавший в замусоленной школьной тетрадке в клеточку. Не поднимая головы от тетрадки, он пробормотал, повторяя только что написанное:

Люблю я птиц,  
Особенно носатых.

— Возьмем на заметку, — сказал тощий, разумный и насмешливый Толя Чивилихин.

— Ребята, — сказал внушительно Игорь Михайлов, блестя стеклами очков. — Давайте все-таки серьезно отнесемся к делу.

— Это значит, прежде всего справимся, что говорил по этому поводу Умка-медведь?

Михайлов, услышав про Умку, резко повернулся к Чивилихину и начал краснеть от затылка к носу. Очевидно, назревала очередная перепалка между сторонниками Сельвинского и Маяковского. Я пресек ее в корне, вернув аудиторию к текущему моменту.

— Если оставить в стороне птиц, медведей и прочую живность, а также крупных скотов, то что же мы все-таки предпримем? Высказываться слева направо.

Толя Чивилихин отозвался с левого фланга:

— Давайте, Илья Яковлевич, созовем в ближайшую субботу всех перечисленных вами двенадцать апостолов, и все. Я прочитаю свои новые выдающиеся стихи.

— И я, — отозвался Михайлов.

— Ага, — буркнул детским хриловатым голоском Вадим Шефнер, до сих пор не проронивший ни слова.

Верховский молча кивнул головой, давая понять, что и он и его носатые птицы голосуют за собрание двенадцати, которое мы и назначили на ближайшую субботу. Шефнер, в виде аванса и тренировки к субботнему выступлению, стал читать стихи про обезьян, устроивших митинг в манговом лесу, увитом лианами и полным экзотических штук, о которых слушатели имели весьма смутные понятия, как, впрочем, и сам поэт.

Так или почти так составила литературная группа «Смена», которая позже была благословлена и терпима

начальством. Правда, время от времени мне делали головомойку, ставя на вид странности в поведении некоторых из маловоспитанных сменовцев и незрелость их творений. Но в общем в редакции газеты к нам относились довольно благожелательно, и каждую субботу прокуренные, ободренные стены редакции оглашались воплями поэтов, читавших свои стихи, и спотыкающейся скороговоркой смущенных прозаиков. Тут же прочитанное каждым из выступавших разделявалось на все корки каждым из слушавших.

На мою долю выпадало в конце собрания подводить итоги и рассуживать читавших и слушавших, без обиняков и скидок выговаривавших все, что думали о прочитанном. Надо было отметить излишние запальчивости, проливать бальзам на полученные раны, утверждать справедливость и равновесие разноречий, внушать добрые надежды и, главным образом, поддерживать в группе бодрый, творческий тонус и хорошее рабочее состояние.

Я обязан был направлять своенравный летящий бег Пегаса, то сдерживая его, то погоняя, но все время держа на строгой узде. Иногда это удавалось, иногда нет. Случалось, что крылатая животиная брыкалась и набивала шишки и мне и юным седокам. Но жаловаться на это было некому, и никто не жаловался. Мы потирали ушибленные места и, покряхтывая, снова принимались за прежнее, то есть за дружную, незрелую, старательную и горячую свою работу.

Позже сменовцы стали ядром центральной литературной группы при Союзе писателей, руководить которой поручили мне же. Многих из бывших сменовцев (В. Шефнера, А. Клещенко, С. Ботвинника, И. Михайлова) я встречаю как равноправных членов Союза писателей на писательских собраниях и вечерах. Иные (В. Лившиц, Б. Шмидт) работают в писательских организациях других городов. Иные (Г. Чайкин, Н. Мельников, С. Виндерман, А. Чивилихин) погибли на фронтах Отечественной войны или умерли в послевоенные годы, став уже писателями. Иные потерялись в жизненной сумятице, и куда их забросила судьба — я не знаю. Не знаю и того, помнят ли они свою родную группу и своих товарищей, стали они писателями или нет. Но и не зная этого, я твердо верю, что, куда бы они ни попали и что бы ни делали, то, что нажито нами вместе

в литгруппе «Смена», не вовсе растеряно нами. Хоть малое зернышко доброго, брошенное в душу каждого из них всеми его товарищами, зреет и дает свои плоды.

### *О молниях, поэтах и ученье*

Ученичество у мастеров — древний и хороший обычай. Старые художники обязательно имели учеников. Будущий живописец проходил все ступени ученичества и мастерства, начиная с растирания красок и кончая необъяснимым чудом светописи. С течением времени художник передавал ученикам все тонкости мастерства и все тайны искусства, какими сам владел и какими владели другие мастера.

Чаще всего школа мастерства была одновременно и школой жизни, так как ученики входили и в дом, и в обиход, и в мастерскую, и в душу учителя.

Хороший учитель всегда преподает не только свой предмет, но обязательно преподает и жизнь. Мне, к сожалению, не довелось учиться у таких учителей, но я встречал их, знал и одного из них написал в романе «Светлый мир». Корней Иванович Макарьев — главный герой романа — имеет реального прототипа. Это Виктор Ильич Алексеев — тренер и воспитатель несметного множества отличных спортсменов, среди которых немало чемпионов и рекордсменов страны, Европы, мира и пяти последних олимпиад.

Виктор Ильич — человек удивительных качеств и поразительной цельности. Он одержим тем, что делает, и к этому своему делу приладил всю свою жизнь, все свои способности, все свои интересы и помыслы. Его дело — это весь он, целиком и без остатка. Его ученики — это его друзья, его помощники в работе с другими учениками, его окружение, его атмосфера, его семья. Он их тренирует, определяет в школы и вузы, рекомендует на работу, празднует с ними их праздники и даже болеет их болезнями.

Среди писателей трудней, пожалуй, найти таких учителей. Писатель, если он деятелен и много пишет, настолько поглощен своим трудом, что у него недостает ни силы, ни времени, ни страсти на учеников.



И все же ученики случаются и у писателей. Правда, это ученики особого рода, которых трудно назвать учениками.

В нашей советской практике учения искусству особую роль играют литературные группы. Их коллективный метод освоения начал литературного мастерства во многом очень поучителен. Очень интересна для всякого писателя работа руководства группой, и прежде всего тем, что, уча, руководитель в то же время обязательно и учится. Я знаю эту обязательную обратимость учебного процесса по собственному своему опыту.

Более четверти века довелось мне руководить различными литературными группами Ленинграда. Но особенно запомнилась и запала в сердце литгруппа «Смена». Я рассказал о ней, и довольно подробно, в предыдущей главе, но, признаться, до конца не выговорился. Среди бывших сменовцев есть такие, с которыми душа моя особенно сроднилась. О двух из них я хочу поговорить отдельно.

Анатолий Чивилихин пришел ко мне в литературную консультацию со стихотворением «О тех, которые сволочи». Стихотворение было гражданственное, бичевало бюрократов и с талантливой старательностью повторяло приемы, манеру и лексику Маяковского. Я сказал представшему предо мной худушему и очень скромному автору, показывая на листки со стихами:

— Но это же не вы.

— Я, — возразил автор, с неожиданной твердостью глядя в меня необыкновенно светлыми глазами и встряхивая узкой головой, увенчанной желтым ежиком волос.

— Нет, это не вы, — настаивал я и стал говорить о своеобразии поэтического языка, какой обязан иметь поэт, и прочих, идущих к случаю, вещах.

Чивилихин слушал, выгнув тоненькую, жилистую шею, и не знаю, о чем думал. Потом вдруг заспорил — неловко, застенчиво и в то же время с несокрушимой верой в свою правоту. Спор, впрочем, длился недолго, и к концу его не оказалось ни победителей, ни побежденных. И я, говоря «это не вы», и автор, утверждающий обратное, были правы. Это был и он, и не он. Передо мной был Чивилихин, который не умел еще быть Чивилихиным и даже не подозревал, как это необходимо и как трудно. Задача моя заключалась в том, чтобы помочь ему стать в поэзии самим собой, научиться обре-

тать себя, чувствовать себя в каждой крупине жизненного материала, поступающего на обработку в его руки.

Мастер, обрабатывающий материал, должен как бы оставлять на нем печать своего мастерства. Это нечто подобное отпечаткам пальцев, практикуемым в криминалистике. В обоих случаях отпечатки неповторимо своеобразны, но в писательской «дактилоскопии» есть дополнительные трудности, заключающиеся в том, что отпечатки пальцев автора не должны быть заметны, не должны входить в рисунок материала и его фактуру. Писатель должен одновременно и присутствовать в материале, и отсутствовать. Он, как человек-невидимка, существует, но незрим.

Итак, мои первые усилия в работе с Чивилихиным направлены были на то, чтобы помочь ему увидеть и почувствовать себя в материале. Это удалось, и с быстротой, которой трудно было ожидать.

Человек вообще способен к поражающе быстрому росту, если попадет в благоприятствующую ему среду. Очевидно, литературная группа «Смена» была для Чивилихина именно такой благоприятствующей средой, и он рос на глазах.

Заметным рубежом на первых этапах поэтического пути Чивилихина стало стихотворение «Охота на мамонта», написанное полгода спустя. За ним последовали «Огонь» и еще несколько стихотворений о первобытном человеке. Сам собой составил цикл стихотворений о рождении человека, его ума, умений, знаний и власти над слепыми стихиями. Вместе с рождением человека рождается и поэт — его ум, его знания, умение и его власть над стихией стиха. Он добивался этой власти упорно, настойчиво, неустанно. И добился.

Передо мной на столе пять книжек Чивилихина. Самое раннее из напечатанных в них стихотворений помечено тридцать пятым годом, самое позднее — пятьдесят третьим. Я знаю почти каждое из этих стихотворений. Многие строки их пронес через три десятилетия.

Когда после четырехлетних скитаний по фронтам Великой Отечественной войны я вернулся в Ленинград, одним из первых гостей, переступивших порог моего еще не устроенного дома, был Толя Чивилихин. Мы обнялись, потом сели за небогато убранный стол, и я сказал:

— Ну, докладывай...

И Чивилихин стал читать «Битву на Волхове», законченную в последние месяцы войны. Потом читал «Голоса на ветру», написанные в сорок четвертом.

Это был отчет о проделанном за время разлуки. К концу вечера я попросил почитать старое, относящееся к дням литгруппы «Смена». Он читал. Прочел и мою любимую «Жизнь», оканчивающуюся строками:

Я проживу сто лет,  
И постепенно  
Виски обзаведутся сединой.  
Вернусь сюда — к деревьям невысоким,  
К долинам, неизведанным вовек.  
И все поймут — осины и осоки:  
К ним умирать явился человек.  
На озеро взгляну, на старый тополь,  
Что под зеленой ношей изнемог.  
И вновь пойму — я наглядеться вдоволь  
И надышаться досыта не смог.

Так все и было. Он был жаден до жизни и так и не смог, не успел вдоволь наглядеться и досыта надышаться.

Одно время Чивилихин был руководителем Ленинградской писательской организации. Он был скромен, чист, нелукав. Начальственная роль не шла к нему. Я говорил ему: оставь это, пиши стихи. Он смущенно молчал. Я не знаю, о чем он думал. Я никогда не знал, о чем он думает, когда молчит. Он любил молчать. Я тоже. Наши встречи не сопровождалась излияниями, хотя мы были душевно близки друг другу.

В руководителях Союза писателей Чивилихин удержался недолго. Вернулся к стихам. Перо его было умным и уверенным. «Водительства высокое уменье», которое он прокламировал в своих стихах, в них же и осуществлялось.

Как-то ему дали на рецензию мою повесть «Страна Желанная», вышедшую в Детгизе. Между прочим он написал в рецензии: «У Бражнина написано «своеобычный». Редакторы обязательно захотят переделать на «своеобразный». Не надо этого делать. Пусть все будет так, как хочет автор. Он имеет на это право».

Ему было все вдомек. И он знал характеры редакторов. В борьбе с ними я опирался на его рецензию.

Он умер так, как это написано было в стихотворении «Жизнь». Только «осины и осоки», кажется, не поняли, что к ним «умирать явился человек». И люди не

поняли, хотя это были те люди, которые обязаны были понимать.

Он хотел прожить сто лет. Прожил только половину. Вторую половину (да и больше, я думаю) проживут его стихи. Но это все равно что он, потому что весь он был в своих стихах.

Совсем не похож на Чивилихина Вадим Шефнер. Придя в первый раз ко мне в «Смену» на консультацию, он принес стихи про неведомые лазоревые гроты, про тропики и джунгли. Писалось про все эти неизвестные автором штуки с ужасающей умозрительной приближенностью.

И тут заварился у нас тот спор о романтике, который четверть века спустя откликнулся спором профессора Невзорова с его студентами в моей пьесе «Он живет рядом».

Спор Невзорова и студентов вовсе не копирует моего спора с Вадимом Шефнером, хотя в обоих случаях шел спор о романтическом начале в нашей жизни. Невзоров, споря со своими студентами, обвинял их в излишней деловитости, в слишком большой приземленности чувств и помыслов. Мне же приходилось бороться не против приземленности, а против беспочвенности. Романтические цветы юного Шефнера росли на зыбкой почве. Под ними не было питательной среды, и никаких добрых плодов от них ждать, по-видимому, не приходилось.

И все же мой спор был тот же спор, что вел Невзоров, хотя направленность была иной. Это была борьба на два фронта, но одна и та же борьба за душевные богатства человека. Борьба была нелегкой. Казалось, что этот малорослый, хлипенький юнец, с детским хохолком на макушке и тоненьким голоском никогда не обретет твердого голоса и уверенной походки на больших жизненных дорогах и трудных путях искусства, никогда не научится отличать драгоценные самоцветы от дешевых стекляшек.

Первый разговор наш вышел не очень приятным для обоих. Я должен был преподать молодому поэту «тьму низких истин», должен был доказать, что все, о чем он пишет, — ненастоящее у него, игрушечное, что эти неумело написанные декорации не имеют отношения к подлинной поэзии, что красивенькое никогда не бывает красивым и что не в своем мире поэт жить не может.

Все это и многое другое нужно было сказать в лицо, и с той мерой доброй брани, которая не обескрыливает и не отбивает охоты и вкуса к работе. Нужно было, так сказать, спустить человека с лестницы, но так, чтобы он не расшибся, чтобы внизу смог встать на обе ноги, а потом почувствовал бы к тебе и благодарность. Это довольно трудно, но все же возможно. Я имею тому неопровержимое доказательство в виде дарственной надписи на одной из книг Шефнера. Надпись гласит: «С лучшими чувствами, в число которых входит и чувство благодарности».

Благодарность эта, по существу, обращена не только ко мне, но и к товарищам по литературной группе «Смена», ставшей поэтической колыбелью Вадима Шефнера. Они много поработали вместе с ним над ним, пока из стихов Шефнера исчезли умозрительные слоны, обезьяны, лазоревые гроты, лианы и прочая бутафория и вместо нее появились настоящие вещи, настоящие люди, настоящие мысли. Стихия мысли стала как-то неожиданно для нас всех основой его стиховой работы. Романтическая муза Шефнера стала мыслящей.

Музы мыслят по-особому; не так, как все прочие смертные. Поэтическое мышление — это прежде всего и обязательно образное мышление. Вне этого образного, поэтического мышления нет и не может быть поэта.

Есть у Шефнера стихотворение «Цветные стекла». Оно написано примерно тогда же, когда и чивилихинская «Жизнь». Это было этапное для Шефнера стихотворение, одно из тех, в которых негромкий еще голос молодого поэта стал приобретать звонкую твердость. Я думаю, что с этого стихотворения и начался настоящий, сегодняшний Шефнер. Привожу это стихотворение целиком.

Покинул я простор зеленый  
И травы, росшие внизу,  
Чтобы с веранды застекленной  
Смотреть июльскую грозу.

И, в рамы тонкие зажатый,  
Такой привычный, но иной,  
На разноцветные квадраты  
Распался мир передо мной.

Там через поле шла корова,  
И сквозь стекло была она

Сперва лилова и багрова,  
Потом желта и зелена.

Но уж клубились вихри пыли,  
И ливень виден был вдали,  
И в пестром небе тучи плыли,  
Как боевые корабли.

И, точно пламенем объята,  
Сосна, где с лесом слился сад,  
Вдруг из зеленого квадрата  
В багровый вдвинулась квадрат.

И разбивались о карнизы  
Потоки крупного дождя,  
И пылью опускались книзу,  
Из цвета в цвет переходя.

И тучи реяли, как флаги  
На древках молний,  
И во мгле  
Чертили молнии зигзаги  
И льнули к трепетной земле.

Так, по земле тоской объята,  
Под ветра судорожный вой  
Они прошли  
Сквозь все квадраты —  
И цвет не изменили свой.

Я очень обрадовался, когда впервые познакомился с этим стихотворением. Это было то, чего и я и все смеюны желали и ждали от Шефнера, да и от других также. Сосны и коровы, тучи и полосы дождя менялись в зависимости от цвета квадрата, которым проходили. Молния не меняла цвета. Она оставалась такой, какой была. Она была сама собой при всех обстоятельствах.

Поэт подобен молнии. Он обязан всегда оставаться самим собой. Он не должен перекрашиваться в зависимости от квадрата, которым проходит. Он несет с собой немеркнущий свет своей совести, пронизывающий мир, как молния.

И это еще не вся трудность поэтического бытия поэта. Самое трудное заключается в том, что, оставаясь самим собой, надо постоянно и непрерывно меняться. И тут он подобен молнии. С момента рождения до конца — молния и поэт в стремительном движении.

И еще одно: о молнии и поэте. Молнии сверкают над нашей планетой непрерывно и во множестве: более восьми с половиной миллионов молний в день. Все они

рождаются в небесах, но все без исключения падают на землю.

То же и с поэтами. Самый высокий строй поэтического обязывает в то же время к приземленности. Поэт—сын неба и сын земли одновременно. Он беседует с небесами и помогает землянам в их каждодневных делах.

Все это — касательно состояний и последствий. Но не следует ли задуматься и о причинах? Молния такова. Но почему она такова? Почему она в отличие от коров и сосен, туч и ливней не меняет цвета, проходя сквозь цветную среду?

Дело в том, что сила электрического тока в молнии огромна и достигает подчас трехсот тысяч ампер. Для того чтобы представить себе чудовищность этой силы, сравним ее с электрическим режимом в наших квартирах, где стоят пробки в шесть ампер.

Молния несет, как видите, колоссальный заряд энергии. И она накалена до огромных температур. Для того чтобы не менять своего существа, проходя сквозь среду, надо нести громадный заряд и иметь громадный накал.

И в этом поэт тоже подобен молнии. Холод ему противопоказан, так же как и отсутствие эмоционального накала.

Поэт подобен молнии во всем, но в одном он резко отличен от нее. Молния быстротечна — жизнь ее длится одну тысячную долю секунды. Поэт, напротив, только тогда настоящий поэт, когда жизнь его творений долга. Молния мгновенна; поэзия бессмертна.

Но и тут есть поправка. Поэзия и бессмертна, и молниеносна. Краткость озарения мыслью, образом, краткость выражения — одно из величайших преимуществ поэтического слова перед всяким другим. Логика многословна; поэзия краткоречива. Как длинно толковал я о свойствах молнии, сравнивая их со свойствами поэта. А Шефнеру для того, чтобы сказать те же мысли, понадобилось всего три строки о молниях:

Они прошли  
Сквозь все квадраты —  
И цвет не изменили свой.

Кратко и выразительно. Завидую поэтам. Люблю их! Шефнера люблю по-особому. Да он и сам особый. И богат по-особому. Не так давно я прочел в «Литера-

турной газете» его заметки о поэтическом деле и поэтах: «Цепочка мыслей о поэзии». Что же это за мысли? О чем думает автор заметок? Мыслей много, и они стóят того, чтобы знать о них.

Вот Шефнер говорит об успехах, сделанных в последние «лет двенадцать» молодыми поэтами, успехах, изменивших даже соотношение и расстановку поэтических сил, и объясняет это тем, что «поэтам помогло время. Но ведь и они помогли времени», став бродильным началом и подняв «интерес читателей к поэзии вообще».

Тонкое наблюдение над современными видоизменениями современной поэтической жизни и тонкая выводная мысль.

Не менее интересно замечание, что «поэзия начинается с удивления». Несколько ниже Шефнер снова возвращается к этой полюбившейся ему мысли и предлагает такую параллель: «Горожанин хорошо знает город, но впечатления деревенского парня, прибывшего в город впервые, могут быть полнее и глубже впечатлений коренного горожанина». И тут же добавляет настойчиво: «Поэт и должен быть таким удивленным парнем».

В этом же абзаце и совсем рядом есть соседствующая мысль: «Если большие поэты долго писали хорошо — это не столько от опыта, сколько от душевной молодости».

Любопытны замечания о том, что поэт «тщательно снимает оболочки с сути вещей», что «героя нашего времени легче представить себе по стихам, нежели по прозе», что поэты прошлого «не все были профессионалами, но все жили в поэзии, как в своем доме. Мы же иногда бываем слишком профессиональны».

Хороша мысль о том, что «не смерть приговаривает поэтов к забвению, а жизнь, — ее стремительное течение, смена поколений и вкусов. И та же самая жизнь включает в свой поток тех, чьи стихи нужны людям».

И еще один абзац из заметок Шефнера о поэзии, поэтах, литературе, жизни, человеке: «Книга, если задуматься, — большее чудо, чем телевизор. Мысль, закодированную письменными знаками, читатель расшифровывает сам. Он сам себе телевизор, только образы его в тысячу раз богаче, ибо окрашены личным отношением к тому, что он читает».



Если вы помните, первая фраза первой главы этой книги начиналась так: «Книга — это чудо». Шефнер развивает эту мысль, это утверждение. Он не мог прочесть этой моей фразы раньше, чем написать свою, так как его заметки из записной книжки, которые я цитировал, опубликованы в апреле шестьдесят седьмого года, а моя «Сумка волшебника» вышла в свет только в следующем, шестьдесят восьмом году.

Точно так же и я, выписывая свое «Книга — это чудо», не мог знать мыслей Шефнера о том же, так как начал писать книгу в шестьдесят четвертом, то есть тремя годами раньше публикации Шефнера.

Не зная о том, что думает другой, мы с ним думали об одном и том же, и мысли наши о книге-чуде, о поэтах, о поэзии, о судьбах пишущих и мыслящих, о живущих и действующих, о творческих феноменах и каждодневных делах наших шли параллельно. Думали мы с Шефнером врозь, но в то же время и как бы вместе. Ну что ж. Это естественно и радует меня. Может статься, это результат того, что когда-то, три с лишним десятилетия тому назад, мы жили слитно в литгруппе «Смена». Если это не совсем так, то отчасти так безусловно. Учение — всегда процесс обоюдосторонний, и еще неизвестно, кто больше выигрывает при этом — ученик или учитель.

Общение наше с Шефнером, в сущности говоря, не прерывалось во все эти десятилетия, протекшие с добрых сменовских времен.

Нынче я живу с Шефнером под одной крышей, точнее и прозаичней — в одном доме. Правда, он забрался двумя этажами выше, но я не в претензии на него. Я прозаик, а он поэт. Ему надлежит быть ближе к звездам.



## МУЗЫ ИДУТ НА ФРОНТ

### *Десятая муза*

**С**тарая поговорка гласит: «При громе оружия музы молчат». Плохая поговорка. И плохи музы, которые в дни великих народных бедствий могут безмолвствовать, не помышляя о помощи борющемуся народу.

По счастью, не все музы таковы. Мне ведомы и иные. Они сами, без зова, являлись на мобилизационные пункты, получали назначения и потом в солдатских шинелях и кирзовых сапогах спешили на передовую. Их часто видели в окопах и землянках бойцов; они делили хлеб и судьбу, труды и опасности с теми, кто грудью стоял за свою землю.

И так было всегда. Нет никаких сомнений, что перенец русского литературного труда — «Слово о полку Игореве» — не только вдохновенная поэма, но и военный очерк очевидца, созданный свидетелем описываемых событий. У меня нет никаких сомнений в том, что автор «Слова» проделал вместе с дружиной Игоря весь поход от начала до конца. В противном случае «Слово» не

было бы столь достоверным и столь зримым в деталях, увидеть и запомнить которые мог только участник похода. Самая тональность «Слова» не могла бы быть столь пронизанной живейшим участием к бедам и испытаниям, какие выпали на долю Игоревых полков, не могла бы быть такой, если бы сам певец не делил ратных трудов и судеб с дружинниками.

То же было и позже, в години народных бед, в дни военных гроз. «Певец во стане русских воинов» появился в дни Отечественной войны восьмьсот двенадцатого года, в военном лагере под Тарутином, где находился вступивший с началом войны в ополчение В. Жуковский. В разгар войны поэт Денис Давыдов стал во главе партизанского движения и бил врага и днем и ночью, в лесах и в открытом поле, в зимнюю стужу и в осеннюю распутицу.

Этим славным традициям певцов-воинов следовали поэты и прозаики в Отечественной войне тысяча девятьсот сорок первого — сорок пятого годов. Они отдавали кровному делу родной земли свое перо, а часто и самую жизнь. Смертью храбрых пали Аркадий Гайдар, Иосиф Уткин, Семен Гудзенко, мои земляки Лев Канторович, Юрий Инге, Евгений Панфилов, Олег Цехновицер, Алексей Лебедев, многие-многие другие — вечная им память и вечная слава.

Мне выпало на долю в этой войне пройти от Баренцева моря до Черного, побывать в семидесяти городах и сотнях селений, пересечь Кольский полуостров и полуостров Рыбачий, пройти с армией Сальские степи и Ростовщину, Донбасс и Приазовье, Прикарпатье и Закарпатье, Крым и Польшу, Чехословакию и Германию.

Я был тощ, как сушеная вобла, подвижен, как головастик, деятелен, как муравей, и ожесточен, как всякий, кто сражается. Я считал, что перо мое, как перо всякого честного писателя в эти тяжкие для моей страны годы, должно быть поставлено на службу войне, и только на службу войне. Службу эту надо нести со всем напряжением, на какое способен и какое в силах выдержать. Писатель — это солдат, боец, политработник. Соответственно этой установке и надо работать. Всякие литературные палисаднички, всякая украшательская цветистость — непозволительны. Надо писать просто, ясно, сильно. Надо писать факт. И надо писать много, рабо-

тать не покладая рук. Надо делать засуча рукава самую черную, каждодневную газетную работу.

Так я думал. Так и работал. Писал все, чего требовали война, обстоятельства, нужды армейской газеты. Рассказов почти не писал, а если и понуждали к тому, писал неохотно, выцеживая их как бы сквозь стиснутые зубы. Охотней всего мотался по частям, по аэродромам и писал оперативные корреспонденции и тактические очерки.

Но сколько и как бы я ни работал, покоя душе не было, и свою профессию военного корреспондента я по большей части жестоко клял, как стороннюю войне и малоактивную. И началось это с первых же дней войны. Примерно через неделю после приезда своего в Мурманск и вступления в обязанности военного корреспондента в газете Четырнадцатой армии «Часовой Севера» я отправился по заданию редакции в первую свою командировку — на один из ближайших аэродромов. Попал я на аэродром в очень худой для него день. Рано утром аэродром бомбили. А рядом поселок, в котором жили семьи летчиков. Несколько бомб ударило в этот поселок. Среди погибших оказались жены и дети летчиков.

Этого несчастья могло и не быть, если бы семьи были своевременно вывезены подальше от аэродрома, от района боевых действий. Но на войну все мы глядели еще какими-то мирными глазами. Уже свирепо дрались со смертельным врагом, а сознание еще на военный лад не перестроилось. Воевать тут, как и везде, учились в ходе самой войны, после многих ее жертв. Только после бомбежки отдан был наконец приказ о том, чтобы вывезли всех из поселка, и он опустел.

Первые жертвы всем были очень тяжелы. На аэродроме и в полку было не до меня. Я бродил по безлюдному поселку. Потом сел на бревно возле бесформенной груды изломанного дерева и исковерканного железа. Несколько часов тому назад все это было небольшим светлым домом; теперь это — груда мусора.

Я сидел один, вертя в руках подобранный с земли осколок бомбы, и думал о том, как скверно устроен мир, вдруг обрушивший на всех бесчеловечную, кровавую войну. Занятие для военного корреспондента было не очень подходящим, но что ж тут поделаешь, если так тяжело на душе. Тяжело было и видеть горе, тяжело

и сознавать, что ничем не можешь помочь людям в беде их, что профессия твоя им сейчас бесполезна и ненужна. Это ощущение малой нужности было, пожалуй, самым горьким в моей новой профессии военного корреспондента. Быть всегда свидетелем и наблюдателем, а не участником и действователем — это очень тяжело. Это ранило сердце и уязвляло совесть.

Это состояние было не только моим состоянием, и мысли — не только моими мыслями. Многие мои товарищи, и знаемые мной и незнаемые, думали и переживали то же. У Александра Твардовского в его записной книжке, изданной уже после войны, есть такая запись, относящаяся к сорок четвертому году: «Почему так устала душа и не хочется писать? Надоела война? Верней всего, по той причине, по которой мужик, помогавший другому мужику колоть дрова тем, что хекал за каждым ударом того, первым устал, говорят, и не то отказался, не то попросил уж лучше топор. Мы хекаем, а люди рубят. Мы взяли на себя функцию, неотрывную от самого процесса делания войны: издавать те возгласы, охи, ахи и т. п., которые являются, когда человек воюет».

Очень хорошая запись, верно и четко выразившая и мои тогдашние мысли и объяснявшая инстиндную их подоплеку. Ту же мысль в своем «Военном летчике» выразил Антуан Сент-Экзюпери: «Мне всегда была отвлечительна роль свидетеля».

Оба приведенные мной свидетельства достаточно красноречивы и внушают полное доверие. Да. Так думали и чувствовали Твардовский, Сент-Экзюпери, и не только они сами. Они выражали мысли и чувства тысяч тех, которые думали так же, как они.

Так же думал и я. Трудно, очень трудно «хекать», когда другие рубят; трудно, очень трудно быть свидетелем, наблюдателем, когда другие действуют, дерутся с лютым врагом не на жизнь, а на смерть. От этого действительно душа устает.

И все же я с увлечением и с полной отдачей занимался своей корреспондентской работой. Из всех доступных мне писательских занятий в те дни это было все же наилучшим и самым честным. Дела чисто литературные меня тогда вообще не интересовали ни в малейшей степени.

Я вел на фронте обширную переписку. Много писем

получал (иной раз до тридцати с лишним одновременно) и много писал. Писал и родичам, и старым друзьям, и военкорам, и читателям, откликавшимся на мои очерки и корреспонденции, печатавшиеся в армейских газетах и в «Правде», спецкором которой я был всю войну. Большая переписка завелась у меня с новыми и дорогими мне фронтовыми друзьями, приобретенными во множестве за четыре года скитаний по частям с потрепанным и распухшим блокнотом в болтавшемся на боку планшете.

Но писателям я не писал. Единственное письмо, которое я послал писателю в те дни, было письмо Илье Григорьевичу Эренбургу в начале сорок третьего года.

Эренбург выступил тогда на каком-то писательском собрании, а потом и в печати со словом о том, что охранять сейчас литературные палисаднички со всякими красивыми цветиками — занятие чистоплюйское, что нечего печься о том, как бы из-за спешки и злободневности в работе писателя не пострадала, сохрани боже, литература, что защищать литературу надо сейчас на фронте.

Это было боевое, гражданское выступление, как все выступления и очерки Эренбурга в дни войны. Я был целиком на его стороне и против тех, кто пекся о судьбах литературы, сидя в далеких и теплых домах, даже незатемненных, — так далеко были эти дома от гроз и бурь дня. Я, как и Эренбург, не был озабочен судьбами тихих литературных палисадничков и забыл о литературном Олимпе, вершившем где-то в непостижимой дали какие-то непонятно особые писательские, литературные дела.

Я написал Эренбургу о своих мыслях по этому поводу и о своем полном сочувствии его, Эренбурга, мыслям и делам. Я утверждал, что после войны на литературном Олимпе должны произойти решительные перемены.

Я не просил и не ждал ответа, так как знал, насколько загружен был Илья Григорьевич огромной по объему и великолепной публицистической работой, да и общественной тоже. Но Эренбург отозвался тотчас же, как только до него дошло мое письмо. Он успокаивал меня и, говоря о своем согласии со мной, рекомендовал без особых тревожений ждать времени, когда оно само рас судит нас с «олимпийцами».

Эренбург в те дни выступал в газетах почти ежедневно с острыми, резкими, блистательными фельетонами и очерками, бьющими врага в самые уязвимые места. Насколько чувствительными для врага были эти удары, я убедился, подобрав однажды в поле сброшенную с немецкого самолета листовку, в которой изобличаемые фельетонами Эренбурга фашисты остервенело рычали на него, заклиная не верить «этому тыловому жиду Эренбургу» и грозя всеми карами, какие только могли придумать.

Да, Эренбург умел выбирать уязвимые места врага и бил в них метко, хлестко, беспощадно. Сидя в землянке и читая и перечитывая полученное от Эренбурга письмо, я с благодарностью и любовью думал о той высокой работе, которую с таким напряжением и таким блеском делал он всю войну. Сам не зная того, он помогал и моей работе, несколько примиряя меня и с моим ремеслом военного корреспондента.

В конце концов я подумал, что, может быть, ремесло это действительно чего-нибудь да стоит, если так досаждаёт врагу и помогает другу. Оно, пожалуй, и искусству не чуждо. Правда, это пока не выяснено, и у военных корреспондентов нет еще своей штатной музы, как у других искусств. На Парнасе наш брат не имеет ни своих представителей, ни ходатаев по нашим всегда срочным делам. Но когда я читал Эренбурга, я склонен был признать, что под его пером рождается настоящее искусство, что и на газетном листе, случается, присутствует муза. Она пока не имела имени — эта нештатная, десятая муза военных корреспондентов, но она, несомненно, сродни Nike, которая в майские дни сорок пятого года взмыла на своих широких крылах в Берлине поверх алого знамени, водруженного над полуразрушенным рейхстагом.

В один из вечеров, близких к тому доброму дню, мы с солдатами в землянке выпили по пятьдесят граммов скверного спирта за здоровье Ильи Эренбурга — очеркиста и бойца, а также за безмянную, боевую, идущую с пером на перевес в строю атакующих, десятую музу — музу военных корреспондентов.

Как бы скверно мне ни было, как бы трудно ни складывалась фронтовая жизнь, всегда была со мной моя подружка муза.

Ее ничто не могло остановить, ничто не могло напугать, ничто не могло принудить бросить работу или хотя бы ослабить ее напряженность. Она была работягой. И она была верна мне. На какие бы чертовы кулички ни заносила меня переменчивая судьба военного корреспондента и жадная до животрепещущих новостей журналистская душа, куда бы я ни мчался, куда бы ни лез, она была со мной.

Разлетался ли в щепки винт самолета, на котором я летел, как это было в Приазовье, трясся ли я целую ночь на сорокаградусном морозе в открытом грузовичке, как это было под Кандалакшей, шатался ли я, заблудившись, восемнадцать часов кряду на «ничьей» полосе между своими и немцами, как это случилось в горах Кольского полуострова, стоял ли я в тесном окопчике светлой от прожекторов и светящихся авиабомб штурмовой ночью, как это было под Севастополем, — она была рядом, всегда рядом.

Она не оставляла меня ни на мгновение, и у нас с ней никогда не было ни минутки свободного времени. А когда, отвоевавшись, она вернулась вместе со мной в мой горько полуопустевший за войну дом, она села со мной за пустынный и печальный стол, и мы немедленно начали кропотливую мирную работу.

Работа эта продолжается и по сей день и не прекратится до тех пор, пока милушку мою музу не сменит скверная старуха с косой. Но мы не боимся и ее. Нам просто некогда обращать на нее внимание. Мы работаем.

### *Не бойтесь старухи*

Монтень в своих «Опытах» говорит: «Кто учит людей умирать, тот учит их жить».

Тонкое замечание, исполненное ума и глубины. Но оно, пожалуй, излишне остро приправлено. Четыре столетия спустя ту же мысль с большей полнотой и большим изяществом высказал в книге «Земля людей» соотечественник Монтеня, превосходный писатель и превосходный летчик Антуан Сент-Экзюпери.

«То, что придает смысл жизни, придает смысл и смерти», — утверждает он с полной убежденностью, так как во время смелых своих полетов сам нередко бывал



на грани жизни и смерти. Так же думал и Николай Некрасов, писавший в стихотворении «Памяти Добролюбова»:

Учил ты жить для славы, для свободы,  
Но более учил ты умирать.

И Монтень, и Сент-Экзюпери, и Некрасов правы. На фронте, где жизнь и смерть соседствуют тесней, чем где бы то ни было, я не раз имел случай убедиться в этом. Вот один из таких случаев.

В июле сорок первого года я приехал как военный корреспондент на один из аэродромов на Крайнем Севере. Мне нужен был молодой летчик Алексей Небольсин. Я нашел его в дежурном звене. Он сидел в тесной кабине маленького истребителя «И-16», готовый в любое мгновение взлететь по боевой тревоге. Разговор, естественно, пошел о летных делах полка, эскадрильи и о тех двадцати трех боевых вылетах, которые уже довелось сделать в первые дни войны самому Небольсину. Я спросил Небольсина, что он считает самым важным в бою для командира, для летчика. Небольсин долго молчал. Потом, обшаривая внимательными глазами небо, сказал, словно думая вслух:

— Видите, самое важное, по-моему, это знать свое место в бою.

Я захотел уточнить его слова. По-видимому, он имеет в виду тактику? Он говорит, значит, о самой выгодной позиции, которую летчик должен выбрать в бою?

Небольсин впервые за все время разговора глянул мне прямо в глаза. Взгляд его был пристален, серьезен.

— Я говорю о самой нужной позиции. Самая нужная — не всегда самая выгодная. Понимаете, самое важное — это знать, что делать и для чего делать. Этим и определяется твое место в бою.

Нам не удалось окончить разговор. Стоявший в нескольких шагах от нас полевой телефон вдруг настойчиво зазуммерил. Телефонист снял трубку. Небольсин, оборвав себя на полуслове, посмотрел мимо меня так, как будто меня вовсе не существовало. Он смотрел на телефониста. Тот кинул трубку, выпрямился и побежал к баллону со сжатым воздухом, что-то быстро сказав на бегу Небольсину.

Это была боевая тревога. Я отбежал к краю дорожки. Качнулся винт. Взревел мотор. Из-под колес машины взвился песчаный вихрь. Маленький истребитель ушел в воздух.

Больше я никогда не увидел ни этого самолета, ни управлявшего им пилота. Небольсин из этого полета не вернулся. Самолет его во время боя был подбит и загорелся в воздухе. Резкими эволюциями самолета Небольсин попытался сбить пламя. Это не удалось. Теперь оставалось только одно: выброситься из горящей машины и дернуть кольцо парашюта.

Но звено Небольсина, преследуя противника, пересекло линию фронта и находилось над вражеской территорией. Воспользоваться парашютом — значило попасть в плен к врагу. Это Небольсин считал для себя невозможным. И он выбрал другое. Внизу, под ним, проходила по шоссе автоколонна с боеприпасами и горючим. Небольсин ввел свой горящий самолет в пики и живым факелом обрушился на вражескую колонну.

И он, и Гастелло, и многие другие советские летчики, последовавшие их примеру, учили своей смертью, как надо сражаться и жить, как выбирать свое место в бою — не самое выгодное, но самое нужное.

Да, Монтень, Сент-Экзюпери, Некрасов правы: можно учить и смертью.

Все, что когда-либо случается в жизни писателя, оставляет свой след, все впрок, в науку. Встреча с Небольсиным вышла недолгой, всего двадцать минут. Но то, что я узнал в эти минуты, наполнило многие дни моей жизни и сквозь трудную толщу их прошло в мое сегодня. Мне видится прямой ход от тех дней и тех мыслей к сегодняшнему дню. Я думаю о месте в бою и о позиции художника, которую он для себя выбирает.

Художник — всегда боец. Он всегда на чем-то настаивает, что-то отстаивает, за что-то борется. Это борьба за то, что он считает важным и решающим в жизни. И это определяет его позицию, независимо от того, велик он или мал, опытен или только начинает свой трудный и неведомый путь в искусстве. Величина дарования и опыта не отменяет, даже не изменяет ни прав, ни обязанностей художника, ни законов художественного труда. Они едины и обязательны для всех, даже для тех, кто ничего о них не знает.

## Мертвый горизонт

Летом сорок третьего года по заданию редакции армейской газеты мне довелось отправиться в Шестой гвардейский полк легких ночных бомбардировщиков. Ехал я с удовольствием, так как гостил в полку не раз, любил в нем бывать, хорошо знал его летчиков. Полк стоял в степном лесхозе, и, чтобы поглядеть на июньскую придонскую степь, я не полетел, а поехал в полк на полуторке. И я нагляделся на степь вдоволь, признать даже чуть больше.

О моих впечатлениях от этой поездки степью я пять лет спустя передоверил рассказать герою моей пьесы «Крылья» — конструктору самолетов Алексею Степановичу Шатрову. Вот начало его рассказа:

«— Пойдите, когда же это было... Ну да, в июне сорок третьего года, за Доном. Я тогда ездил посмотреть, как мою конструкцию в боевой обстановке эксплуатируют. И вот, знаете, еду я, еду степью. Уже вечереет. Солнце уже садиться стало. А кругом степь неоглядная, и ни конца ей, ни краю. Я, знаете, человек лесной, и от степей у меня глаза устают, да и душа тоже. И очень я поэтому обрадовался, когда уже совсем к вечеру зачернелись передо мной вдалеке деревья какие-то, поросль, этакий зеленый остров среди бурой степной пустыни. Назывался этот оазис в пустыне Донской лесхоз, и в нем как раз и стоял полк, в который я ехал. Через час я уже был на месте, а через день знал всю историю лесхоза».

Все, рассказанное моим героем, в полной мере соответствует тому, что я сам пережил, за исключением разве последней фразы, касающейся истории Донского лесхоза. Историю эту я узнал не через день, а через пять дней. Первые дни я употребил целиком на знакомство с боевыми делами полка и общение с его людьми, не интересуясь до поры до времени историей лесхоза.

Среди летчиков, с которыми я прожил пять дней, были превосходные ночные бомбардиры. Я мог бы очень много интересного рассказать почти о каждом из них. Но сейчас передо мной иные задачи, и в первую очередь я бы хотел продолжить рассказ, начатый героем пьесы «Крылья» и посвященный Донскому лесхозу, в котором стоял полк.

Лесхоз занимал полторы тысячи гектаров и расположен был довольно живописно в степных балочках. Росли в нем клен, ясень, вяз, дуб и даже несколько сосен, песок для которых возили издалека. В лесхозе водилась всякая живность. Особенно много здесь было птиц, среди которых кроме пеночки, славки, коршуна, ястреба-пустельги и ночных сычей водились и соловьи. Правда, они здесь не очень искусны, но все же это первые певцы. Но главной примечательностью здешних мест было, пожалуй, озеро, расположенное в самом центре лесхоза.

Озеро это невелико, но вода в нем очень чистая, так как со дна его бьют родниковые ключи. На середине озеро довольно глубоко, и в нем водились солидные карпы весом до трех и даже до четырех килограммов. Однако рыбаков на нем не видно было. Не те времена были, чтобы предаваться таким идиллическим занятиям, как ловля рыбы. Да и место вовсе неподходящее — стоянка полка, вблизи аэродром. Постоянные бомбежки.

И все же одного рыбака я приметил. Это был маленький старичок в старой соломенной шляпе, из-под которой виднелась седая, кругло подстриженная бородка и седые же усы.

Белый, сутуловатый и спокойный старичок подолгу высиживал на невысоком берегу озера, возле торчащего у колен удилища, и невозмутимо следил за плавающим на прозрачной воде поплавком.

Этот штатский старичок, спокойно сидящий у тихих вод со своей удочкой, соломенной шляпой и белой аккуратной бородкой, был поистине странным и удивительным зрелищем среди шумного и беспокойного военного лагеря, каким был в те дни Донской лесхоз.

Я решил обязательно познакомиться с безмятежным и бесстрашным рыболовом. Осуществить это удалось не сразу, так как я целые дни вместе с летчиками пропадал на аэродроме, и до белоголового старичка очередь дошла только накануне моего отлета из полка.

В этот день, встав на заре, я снова увидел рыболова на его обычном месте и подошел. Мы разговорились, и я был приглашен зайти вечером к нему домой. Домик его стоял в ста шагах от берега, в густой зелени. Вечером, в назначенный час, я постучался у его дверей и был принят с предупредительным радушием.

Хозяин домика, кандидат наук Дмитрий Владимирович Померанцев, оказался человеком приветливым и раз-

говорчивым. Несмотря на свои семьдесят четыре года, он был подвижен и оживлен. Мы сидели в его маленьком домике, который занимал Дмитрий Владимирович со своей сестрой. Старушка тотчас принялась хлопотать по хозяйству, поставила самовар и угостила меня почти настоящим чаем из чистого стакана с почти настоящим пирожным «наполеон» собственного изготовления. Я наслаждался почти чаем с почти пирожным «наполеон» и того больше рассказами Дмитрия Владимировича. Рассказывал же он главным образом о жуках, гусеницах и прочем таком, так как был энтомологом.

Свои рассказы Дмитрий Владимирович иллюстрировал показом экспонатов из огромной коллекции жуков, собранной им за полстолетия своей работы с ними. Жуки, собственно говоря, были главными обитателями домика у озера. Высушенные, аккуратно наколотые, снабженные соответствующими надписями, они покоились в бесчисленных коробочках, заполнявших несколько шкафов.

Так как, кроме сестры, никто больше с Дмитрием Владимировичем не жил, а сестра, по-видимому, уже давно выслушала все, что мог старый энтомолог рассказать о дорогих его сердцу жуках, то Дмитрий Владимирович изголодался по аудитории, и я должен был выслушать обстоятельный доклад о жуках и просмотреть множество коробочек с редкими и нередкими представителями этого, к моему сожалению, очень многочисленного отряда насекомых, характеризующегося, по словам Померанцева, «превращением первой среднегрудной пары крыльев в жесткие подкрылья, или элитры». После того я узнал, что у жуков «переднегрудь свободная, образующая вместе с головой передний отдел тела, подвижно сочлененный с задним отделом», что «брюшко состоит из девяти сегментов» и кучу других сведений, которые, по мнению моего приветливого и обстоятельного хозяина, я должен был непременно себе уяснить.

Я не совсем убежден был в этом, но держался стойко до тех пор, пока не узнал, что отряд жуков насчитывает сто сорок семейств, объединяющих до трехсот тысяч видов. К этому седенький энтомолог прибавил, что в его коллекции имеются представители всех ста сорока семейств и множества видов, и предложил, если я пожелаю, убедиться в этом собственными глазами.

Я не хотел убеждаться в этом и осторожно высказал опасения, что если посвящу свое время осмотру всей его коллекции, то война окончится без моего участия. Поэтому я поспешил перевести разговор на интересующую меня тему — откуда и как появился в пустынной степи этот зеленый оазис и каким образом очутились здесь, в Придонье, дуб, клен и даже сосна?

Дмитрий Владимирович с явным сожалением отставил в сторону коробочки с жуками и стал объяснять, что все эти породы деревьев, какие я вижу в Донском лесхозе, называвшемся ранее Донским лесничеством, — не местные породы. Все это искусственные, опытные насаждения пород, чужеродных этим краям. Несмотря на это, все они, кроме, впрочем, вяза отлично прижились здесь.

— Кроме вяза? — удивился я. — Но почему же кроме вяза? Что с ним такое произошло — с этим вязом?

— О-о, это довольно любопытная история, — заметно оживился притихший было хозяин мой. — Дело в том, что вяз, как и все прочие породы, посаженные вместе с ним, отлично развивался первые десять лет после посадки, но на одиннадцатый начинал сохнуть и погибал. Мы повторяли опыты, высаживали серии новых экземпляров, но история повторялась. Десять лет рос вяз нормально, а на одиннадцатый начинал сохнуть. Мы долго ломали над этой тайной головы и в конце концов разгадали-таки ее. Все дело, оказывается, было в количестве влаги, которое получал саженец из почвы. Степь-то суха. Влага в ней мало. Снег весной тает, и вешние воды питают влагой только верхний слой почвы. За десять первых лет, пока корни вяза распространяются в этом верхнем слое, все идет хорошо. Но дальше вглубь лежит сухой, лишенный влаги слой почвы, так называемый мертвый горизонт. И тут уж все решает сила корней. У дуба, например, корни мощны, и он, пройдя, пронизав ими насквозь мертвый горизонт, входит в следующий за ним слой, питаемый родниковыми водами. А у вяза корни слабоваты — они хорошо развиты в горизонтали, но недостаточно по глубине. Для преодоления мертвого горизонта им недостает силы, и вяз сохнет.

Такова эта поучительная история, узнанная мной в домике, упрятанном в молодом лесу. Я ушел из него поздно вечером, оставив хозяину всех его жуков и унеся с собой мертвый горизонт.

— Мертвый горизонт вы мне дарите, Дмитрий Владимирович, — сказал я на прощанье, пожимая сухонькую, легкую руку хозяина. — Хорошо?

— Сделайте одолжение, берите, — отозвался Померанцев, провожая меня на крыльцо. — Счастливого вам пути, и счастливо прийти домой.

— Спасибо, — сказал я в ответ. — Постараюсь, хотя и не ручаюсь.

Мы расстались. Старый ученый вернулся к своим жукам, я — к своим летчикам. Впрочем, я еще довольно долго бродил под звездами на берегу озера и все думал о мертвом горизонте. Он ведь не только для вязов гибелен и не только у них случается. Бывает то же и с людьми. Идет человек в рост. Потом вдруг останавливается, застынет, не в силах будучи преодолеть свой мертвый горизонт.

Видел я и летчиков, застрявших на этом проклятом губительном горизонте. Иной раз были превосходные воздушные бойцы, которые прекрасно дрались, свалили два, иногда три десятка, а то и больше вражеских самолетов. Их по заслугам отличали, награждали самыми высокими наградами; о них говорили и писали; их выделяли из всех и возносили; их выдвигали на командные должности. И вот вчерашний лейтенант очень скоро уже майор и командир полка; а там уже и в командиры дивизии прочат его.

И начинает новый командир командовать, и иной раз очень скоро выясняется, что командир хороший из него не выходит.

Не хватает кругозора, знаний, умений, такта. Он достиг предела в своем развитии и дальше не идет. А тут еще иной раз и ржавчина зазнайства и высокомерия начинает разъедать отличенного.

Я встречал таких среди знатных летчиков, которым слава вскружила голову. Позже, в октябре, я заговорил об этом с начальником политотдела истребительной дивизии полковником Мачневым. Недавно по дивизии было объявлено два строгих приказа и один по армии, в которых говорилось о недопустимости зазнайства, о случаях нечеткости в несении боевой службы.

Я сказал Мачневу, что собираюсь написать рассказ «Мертвый горизонт», который, может статься, помог бы соскоблить ржавчину с некоторых летных душ, помог бы им преодолеть свой мертвый горизонт.

Дмитрий Константинович весьма одобрил мое намерение и сказал, что это очень нужно сейчас, что я бы сделал хорошее, полезное для армии дело.

— Нам, политотдельцам, в частности, вы очень помогли бы таким рассказом в нашей работе, — добавил в конце разговора Мачнев.

Разговор в политотделе вышел большой и интересный. Он еще больше утвердил меня в мыслях о мертвом горизонте, о необходимости писать об этом. И я сел за рассказ. Я так и назвал его: «Мертвый горизонт». Я писал его горячо, увлеченно, гневно, с большим запалом, заранее предвкушая, как, читая этот рассказ, морщатся тронутые духовной ржавчиной лихие зазнайки. Спустя пятнадцать минут после окончания работы над рассказом я уже был у редактора нашей газеты, чтобы порадовать его горячей новинкой и, разумеется, тотчас отправить рассказ в типографию.

Вышло все несколько не так, как мне думалось. Правда, «Мертвый горизонт» был напечатан, но в сроках я немножко ошибся. В типографию рассказ попал не через пятнадцать минут, а через пятнадцать лет, то есть в пятьдесят восьмом году, когда Воениздат напечатал его в моем сборнике «Совсем недавнее».

Что ж поделаешь. Автор, вооруженный даже отличной, активной темой, не всегда выходит победителем в подобного рода борьбе. Печально, но факт. Впрочем, отличная и активная тема моя от меня не ушла. Мысль о мертвом горизонте, подстерегающем нас на путях наших, не осталась втуне. Вернувшись с войны, я в сорок шестом году написал пьесу «Крылья», которая и была поставлена в Ленинграде Академическим театром драмы имени Пушкина. В пьесе этой речь идет уже не столько о летчиках, сколько об ученых.

Та же тема опасности мертвого горизонта есть и в повести «Главный конструктор», напечатанной в сорок девятом году. Сейчас мне кажется, что этими тремя вещами я все еще не исчерпал сложной и вечной темы вечного движения человека вперед и помех, случающихся на путях его, как внешних, так и таящихся в самом человеке. По-видимому, я еще вернусь к этой теме, ибо еще не перестал хлопотать о том, чтобы мертвый горизонт для каждого из нас был зачеркнут раз и навсегда.

Еще несколько слов о мертвом горизонте, а кстати, о живом движении писательского материала. В марте



шестьдесят пятого года, то есть двадцать два года спустя после разговора в Донском лесхозе, случай свел меня под Ленинградом с профессором-ботаником Арсением Ивановичем Стратоновичем. Как-то, сидя рядом с ним за обеденным столом, я рассказал ему о Донском лесхозе, о встрече своей с Померанцевым, о мертвом горизонте. Арсений Иванович очень оживился и тотчас накидал кучу хвороста в костерок моего незатухающего интереса к теме мертвого горизонта. Он бывал в Донском лесхозе, где издавна ведутся интересные экспериментальные работы. Вообще степные эти места весьма примечательны. В середине прошлого века здесь работал известный русский лесовод, энтузиаст идеи облесения южнорусских степей Виктор Егорович Графф, а после него, в конце века, крупнейший геоботаник и лесовод Григорий Николаевич Высоцкий, а также другие превосходные ученые — почвоведы, ботаники, биологи, лесоводы.

Они много лет экспериментировали в южнорусских степях, высаживали самые разнообразные породы деревьев и кустов. И выяснилось, действительно, что ильмовые — ильм, вяз и другие — не выживали долго, а, скажем, клен, ясень и дуб росли отлично. К слову сказать, насчет корней системы дуба — все верно. У дуба корни могучие и проникают до одиннадцати метров в глубину. В конце концов, в результате многочисленных опытных работ, пришли к заключению, что для тех степных мест лучше всего высаживать дуб и при нем подлесок из кустарников, которые не давали бы разрастаться сорнякам и сохраняли бы в почве влагу.

Что касается мертвого горизонта, то Померанцев не обманул меня. Дмитрий Владимирович — крупный ученый, и, хотя по специальности энтомолог, но все сказанное им относительно мертвого горизонта верно...

Разговор наш с Арсением Ивановичем затянулся, и мы порядочно засиделись за обеденным столом. А потом, оставшись один, я еще долго обмозговывал слышанное и дивился странности и сложности путей, какими приходит к писателю его материал, и тому, как материал этот десятилетиями уплотняется наслоением все новых и новых деталей. Слой, положенный на мои накопления Арсением Ивановичем, может стать, не последний, и мои счета с мертвым горизонтом еще не окончены. Так мне, по крайней мере, думается.

Так заканчивалась новая редакция «Мертвого горизонта». Но и она оказалась не последней. Думалось мне о продолжении темы не напрасно. Спустя месяца полтора после разговора со Стратоновичем я встретился в дачном поезде Комарово—Ленинград с профессором Даниилом Львовичем Соколовским. Зная, что Соколовский является крупным гидрологом, я заговорил с ним о водных феноменах степи, о Донском лесхозе, о мертвом горизонте. Я дознавался, отчего образуется этот самый мертвый горизонт.

Даниил Львович был обо всех подобных делах весьма осведомлен и сказал, что, по его мнению, мертвый горизонт оттого лишен воды, что она уходит сквозь образующиеся в почве трещины глубже и таким образом пласт мертвого горизонта обезвоживается.

Так лег последний пласт на мой материал о мертвом горизонте. Так открылась мне последняя (для меня) тайна мертвого горизонта. Что касается темы в более широком плане, то она еще для меня существует. Тут еще для всякого рода открытий и находок большой простор.

### *Севастопольские рассказы*

Рассказов этих всего три. Первый из них называется «Красный мак». Привожу его полностью:

«К ночи город был окончательно очищен от немцев. Несколько часов он стоял примолкший, точно боец, отдыхающий после трудного и долгого боя. Только на рассвете он ожил, зазвенел, загрохотал. Улицы заполнились повозками, походными кухнями, автомашинами. Поток их был буен и непрерывен. Меж повозками проталкивались запыленные бойцы.

И повозки, и машины, и одежда людей были окрашены в один цвет — цвет войны, цвет хаки. За три года войны мой глаз привык к нему, и я жадно искал глазами новые оттенки, новые краски. И я нашел их. За полуразрушенной низкой оградой из желтоватого туфа я увидел яркое цветение красного мака. Это был маленький огород. Он лежал среди развалин — этот крошечный цветущий островок, как символ неукротимой жизни, стоящей над смертью и разрушениями войны.

Около грядки мака-стояла женщина. Она была немолода. Утомленное лицо ее носило следы жестоких испытаний. Но сегодня это измученное лицо улыбалось. Сегодня был ее праздник. Ютась в развалинах, среди грохота орудийной канонады, она ждала своего часа, часа избавления. И она дождалась. Он пришел. Вот идут мимо нее веселыми толпами русские люди — ее сыны, ее братья. И она стоит у грядки маков и смотрит на них ненасытными сияющими глазами. Она разделала эту грядку в редкие часы затишья, и сегодня ее красное поле украшает общий праздник.

Я постоял возле этих маков, возле этой женщины, хотел зайти во двор, заговорить. Но бурный поток движения увлек меня дальше. Я кружил вместе с ним по городу многие часы. И вдруг внимание мое привлек знакомый цвет. Это опять были красные маки. На этот раз они были собраны в один яркий пучок, и они двигались. Они были воткнуты рдеющим букетом в радиатор грузовой автомашины. Машина шла медленно, пробивая себе путь широкой железной грудью, и над ней, как пламя, рдели алые маки. Потом я встретил самокатчика с таким же алым букетиком у руля. Потом я увидел один цветок в руках. Его держал коренастый запыленный боец.

Я остановился. Немолчно гудящий поток вынес меня к тому месту, где я был несколько часов тому назад. Вот и низкая полуразрушенная ограда из желтоватого туфа, вот и маленький огород, вот и грядка... Но красных маков на ней уже нет. Из земли торчат бледно-зеленые низкие стебли, но цветов нет. Последний из них — в руках женщины, стоящей у ограды.

Она держит его у груди, как ребенка. И лицо ее улыбается все той же улыбкой. И она все так же смотрит на происходящее ненасытными, сияющими глазами. Навстречу ей идет боец в пестром маскировочном костюме. На широкой блузе его переливаются зеленые, черные, коричневые пятна. Лицо его буро от загара, серо от пыли. Он перехватывает улыбку стоящей у ворот женщины и улыбается ей в ответ. Тогда женщина протягивает ему свой последний цветок.

Он останавливается, берет цветок из ее рук, что-то говорит ей и, сунув стебель за пазуху, идет дальше. Головка цветка алеет на его груди, ярко выделяясь среди бурых и черных пятен маскировочной блузы. Это яркое пятно плывет среди зеленого потока войны. Зеленый

цвет — цвет войны, алый — цвет крови и победных знамен. На севастопольских улицах рдели алые маки».

Второй рассказ называется «Ведро воды». Он совсем коротенький, и я приведу его, как и первый, полностью — без сокращений и поправок. Вот он:

«Девочка-подросток лет двенадцати несет ведро воды. Ее тоненькое, исхудавшее тельце клонится в сторону от тяжести. Острое плечико приподнято. Она озабоченно пробирается меж повозок и машин, спеша домой. Дома нужна вода.

Проходящий боец останавливает девочку. Его усталое лицо серо от пыли. Сухие губы запеклись и потрескались.

— Дочка, дай напиток, — говорит он хрипловато и вытирает руками со лба обильный пот.

— Пожалуйста, — с готовностью откликается девочка и ставит ведро на землю.

Боец отстегивает от пояса флягу, наполняет ее из ведра и подносит к губам. Он пьет с жадностью. Струйка воды стекает по подбородку, и светлые капли скатываются на сухую мостовую, застывая на ней темными пятнышками.

Мимо движется непрерывный поток людей. Все они так же запылены и усталы, как этот пьющий боец, всех их томит жажда. Вокруг стоящего на земле ведра образуется кружок жаждущих. Город в развалинах, воды почти нет, и никто не знает, где ее достать. Через несколько минут ведро пустеет.

Девочка так и не донесла его до дому. Но она нимало об этом не жалеет. Она улыбается бойцам, ласково окликающим ее то Марусей, то дочкой, и когда ведро пустеет, она подхватывает его и снова бежит за водой. Идти надо довольно далеко, за три квартала, и второе ведро она также не доносит до дому. Третье ведро с водой она донесла почти до самых ворот своих, но тут опять кто-то попросил напиток, и ведро снова быстро опустело. Я встретил ее, когда она несла пятнадцатое ведро. И когда проходящий боец попросил у нее напиток, она снова поставила ведро на землю.

— Пейте, пожалуйста. Все одно не донести до дому, — сказала она и звонко засмеялась.

Боец тоже засмеялся, хотя и не совсем понял слова девочки. Он смеялся просто потому, что ему было се-

годня весело, что сегодня он вошел в Севастополь победителем, что девочка с ведром напомнила ему его дочь, что вода была прохладно-приятной. Он смеялся и когда пил, и вода бежала меж его пальцев смеющейся светлой струйкой.

Я смотрел на него, я смотрел, как пустеет ведро, уже окруженное жаждущими. Я смотрел на двенадцатилетнюю девочку, глядящую на пожилых бойцов страдающими глазами матери и веселыми глазами любопытствующего ребенка. Кто-то ласково растрепал ее светлые волосы. Она засмеялась, подхватила пустое ведро и побежала за водой в шестнадцатый раз. Но я думаю, что и в этот шестнадцатый раз она не донесла воду до дому».

Таковы эти два рассказа. Они написаны на другой день после возвращения из Севастополя, то есть одиннадцатого мая сорок четвертого года. Напечатал я их, только вернувшись с войны домой, в одном из номеров журнала «Ленинград» сорок шестого года.

Главу эту я начал словами: «Рассказов этих всего три». А где же третий рассказ? Почему не привел я и его? Может быть, его вообще не существовало?

Нет, он существовал и назывался «Голова Тотлебена». Написал я его в те же дни, что и два приведенных мной рассказа, но во время одного из бесчисленных переездов потерял его вместе с полевой сумкой, в которой он лежал.

Напечатать его я не успел и привести ни целиком, ни в выдержках не могу.

Но мне хочется рассказать, что привело к написанию его, какой жизненный материал лег в его основу. Что касается первых двух рассказов, то материал их ясно видится, как очевидный и наблюденный автором.

А как же с головой Тотлебена? Что она? Видел ли я ее?

Нет, я не видел и не мог ее видеть в тот день, так как гитлеровцы оторвали ее. Они осквернили и испакостили в городе все, что было в нем дорого севастопольцам, в том числе исковеркали и памятники героям знаменитой севастопольской обороны прошлого века.

На памятнике Тотлебену — одному из руководителей обороны Севастополя и создателю всех его инженерно-оборонительных сооружений — недоставало головы: ее

отбили фашистские бандиты. Обезглавили они и несколько фигур матросов на цоколе памятника.

Когда я в середине дня поднялся на холм, увенчанный памятником Тотлебену, на площадке вокруг памятника было человек десять—двенадцать. Все они были, как и я, людьми пришлыми, и только один оказался коренным севастопольцем. Это был пожилой моряк — коренастый, меднолицый, в бескозырке без ленточек.

Он медленно передвигался по краю площадки и, протягивая вперед трость, на которую до того опирался, говорил:

— Вот Графская пристань, а там Минная. Тут и Минная башня, очень старинная. А там вон Северная сторона, и на ней виден хорошо собор старый на Братском кладбище...

Моряк указывал то туда, то сюда, давая живые описания мест, на которые указывал, подробно перечисляя примечательности их, называя число колонн, даже количество ступеней лестницы, ведущей на Графской пристани к причалу. Описания были ярки и зримы, хотя человек, делавший их, не видел того, о чем говорил. Он был слеп...

Я не спрашивал у матроса, как и когда он ослеп и повинны ли в том гитлеровцы. Вопрос этот как-то невозможно было выговорить. Матрос так подробно описывал окружающий пейзаж, как будто он видел его, как будто глаза его были зорки и примечали малейшие детали улиц, бухт, зданий и пристаней, о которых шла речь.

Но в то же время мнимая зоркость этих глаз изобличала их действительную слепоту. Пейзажа, который видел и описывал этот человек, не существовало. Не было ни Графской пристани, ни старинной Минной башни, ни собора на Братском кладбище. Все это было разрушено, сожжено, взорвано коричневыми варварами.

А слепой матрос, с такой цепкой, живой, поражающе ясной пространственно-живописной памятью, постукивал палочкой по краю площадки, которую медленно обходил, и время от времени поднимал руку или палочку в сторону Дома офицеров, или Телефонной пристани, или другой, не существующей уже достопримечательности, милой сердцу старого севастопольца, и говорил, говорил, говорил, упоенный радостью встречи с родными местами, освобожденными от проклятых насильников.

Потом матрос повернулся в сторону памятника и стал подробно описывать его, а когда дошел до головы, то сказал о ней:

— Голова у него гордая. И взгляд далеко видит, все охватывает. Это сразу заметно. Вы поглядите только...

Все, кто ни был на площадке, поглядели туда, куда указывал слепой матрос и где не было головы, о которой он говорил. Все молчали — молчали хмуро, ненавистно, сжав зубы. Они не могли сказать старому сева-стопольцу, что всего, что видится ему памятью некогда зрячих и зорких глаз, теперь уже нет, что нет и головы у Тотлебена, головы, которая виделась ему гордой и зорко глядящей вперед, в дали морские, в дорогой сердцу город...

И тогда вдруг молодой боец, чуть заметно прихрамывая, подошел к матросу и, осторожно тронув его за рукав, сказал негромко и хрипло:

— Послушай, папаша. Ты тут нам про голову Тотлебена... Так ее же нету.

Матрос вздрогнул и круто повернулся к бойцу:

— Ты что говоришь? Что говоришь? Как так — нету?

— А так нету, что фрицы сорвали с памятника голову напрочь, кинули в море, бандюги, а может, в другое место...

Все, кто ни был на площадке, сгрудились вокруг старого матроса и молодого бойца. И все, как видно, осуждали бойца, который сказал старому о голове. Зачем это? Зачем напрасно причинять боль человеку, тревожить, ранить его сердце, разрушать дорогой ему заповедник памяти, лишать старого слепого человека последней его радости... Все явно не одобряли поступка молодого бойца...

Я одобрял его. Больше того, в сущности говоря, это был мой собственный поступок, потому что... Ну, словом, все действительно было так, как я рассказал здесь, — и памятник Тотлебену, которого гитлеровцы в своей звериной злобе против нас обезглавили, и старый слепой моряк, рассказывающий о несуществующих достопримечательностях Севастополя, и люди, которые слушали его молча, боясь неосторожным словом разрушить мир дорогих ему памятков несуществующего прошлого. Повторяю, все это было. Не было только молодого бойца. Его я придумал.

Зачем я это сделал? Прежде всего затем, что в рассказе «Голова Тотлебена» я без этого молодого бойца обойтись не мог. Без него рассказ не мог состояться. Без него мог быть написан очерк о том, как я вошел в Севастополь, как, бродя по городу, видел то-то и то-то, как судьба бродяги-журналиста привела меня к обезглавленному немцами памятнику Тотлебену и как слепой матрос говорил мне и другим окружавшим его людям о гордой голове Тотлебена. В этом очерке была бы тема варварства гитлеровцев, но не было бы темы ненависти к ним и темы необходимости ненависти для борьбы с мерзким фашизмом, темы воспитания этой необходимой ненависти.

Все это пришло только с появлением молодого бойца, который делает слепые глаза матроса зрячими, но не псевдозрячими, видящими то, что запомнили из прошлого, из счастливой поры родного города, а зрячими по отношению к действительности, видящими подлинное, сущее.

Молодой боец вывел старого моряка из мира приятных иллюзий и сделал его свидетелем действительных злодеяний и мерзостей фашизма. Он покончил с благодушной слепотой неведения старого севастопольца, чтобы зажечь в душе его священное пламя ненависти к античеловеческому фашизму. Этим он превращал слепого моряка из обманутого созерцателя несуществующего благополучия в борца против действительного неблагополучия, беды, горя народа, в борца с лютым врагом его, с осквернителями и разрушителями родного края.

Вот та работа, которую призван был проделать в душе старого севастопольца молодой боец, кворящий слепому о голове Тотлебена:

— Так ее же нету...

Вот для чего мне понадобился молодой боец. Вот почему, случайно не встретясь с ним, я вымыслил его.

И только с его появлением очерк превратился в рассказ. С приходом его материал обогатился, стал весомей и значительней. А этого мне и надо было.





## КНИГИ И ЛЮДИ

*Княжна Джаваха  
и другие*

**К**ниги — неизменные спутники всех путей человеческих, нелицеприятные свидетели дел и дней. Это веки на бескрайной, опоясавшей мир дороге, открытой всем ветрам, всем бурям. На их тонких, покрытых иероглифами души листах — все твои неспетые песни, нерассказанные сказки, несбывшиеся помыслы и неразрешенные сомнения, все были и небыли, все, чего ты желал в этой жизни, и все, чего бежал, все твои тайны и радости, пороки и доблести, все сладостные откровения и вся горечь потерь, все, что ты нажил за целую жизнь, и все, чего не сумел и не успел нажить, что не случилось еще ни с одним из живущих и не приснилось ни одному из спящих, что еще не узнано, не названо, не почувствовано и даже не заподозрено.

И все это — твое. Распахни страницы, раскрой эти колдовские окна в мир. И бери из него все, что тебе по душе.

Никто не принесет тебе дара богаче.

Никто не одарит щедрей.

Я рано пристрастился к книгам. Книги были всегда для меня как хлеб, с той разницей, что хлеба я мог проглотить весьма ограниченное количество, а голод мой на книги был безграничен и неутолим. Я читал запоем, читал дни и ночи, что придется и где придется. «Тома Сойера» я, помнится, дочитывал, спрятавшись от всех под кровать, «Мартина Идена» — в проливной дождь на сеновале, а «Ингеборг» Келлермана — на банном полке, в крохотном городишке Шенкурске, куда я приплыл по Ваге на колесном пароходике всего на несколько дней. Я почти не расставался с книгой и даже самый людный в Ленинграде перекресток на углу Невского и Садовой, случалось, переходил, ткнувшись носом в книгу. Приходя в гости, я тотчас же пристраивался к этажерке или книжному шкафу и копался в их недрах до тех пор, пока не находил интересной для себя книги, от которой потом весь вечер меня уже трудно было оттащить.

От сказок, которых я перечитал несметное количество, я перешел к книгам для подростков и юношей. Я перечитал, кажется, все, что только возможно, и думаю, что в чтении юношеской литературы у меня нет серьезных пробелов.

Но если пропусков у меня было мало, то лишнего я начитался в избытке. Не было, например, никакой нужды читать все сорок восемь томов сочинений Александра Дюма. Но я прочитал их все, так как именно Дюма давали в качестве приложения к журналу «Природа и люди», который выписывал один из моих приятелей.

Приятели мои и приятели моих приятелей были одним из источников добывания книг для чтения. Но главным источником были, конечно, библиотеки. Я был постоянным и ревностным читателем трех архангельских библиотек — школьной, городской и Общества трезвости. Читал я с чрезвычайной быстротой и постоянно изводил библиотекарей приставанием дать что-нибудь новенькое.

Все в чтении моем было наугад, на ощупь, без плана и разбора. Элементы системы если и входили иной раз в мой читательский обиход, то совершенно случайно. Такой набежавшей на меня системой была выпускаемая издательством Вольфа «Золотая библиотека».

Это были красивые подарочные книжки, напечатанные на плотной веленовой бумаге с золотым обрезом.

В этой серии я прочитал много хороших книг. Первой из них была «Маленький лорд Фаунтлерой». За этим маленьким аристократом последовал демократический «Том Сойер», а за ним и приятель его «Геккельбери Финн». Дальше шли «Принц и нищий», «Хижина дяди Тома», «Гулливер в стране лилипутов», «Робинзон Крузо», «Овод», «Всадник без головы», «Зверобой», «Маленькие женщины», «Маленькие мужчины», «Айвенго», «Дон-Кихот», «Серебряные коньки», «Макс и Мориц», «Маленький оборвыш» и, конечно, «Княжна Джаваха».

О последней книжке придется сказать особо. Она пользовалась небывалым успехом, а сочинившая ее третьеразрядная актриса Александринского театра Лидия Чарская была кумиром гимназисток и институток. Ею зачитывались до умопомрачения. Иступленные юные читательницы засыпали ее полуобморочными письмами, в которых заласкивали, зацеловывали, зализывали ее, возводя в ранг великих писателей. По читаемости в библиотеках она была первой среди юношеских писателей. Ни Вальтер Скотт, ни Фенимор Купер, ни Жюль Верн не могли с ней конкурировать.

Книги Чарской были нафаршированы самыми дешевыми эффектами и самыми пошлыми положениями. Девочки-героини то и дело падали в обморок, рыдали, целовали благодетельницам руки, устраивали истерики, клялись, ели мел и обожали, обожали, обожали. Эта атмосфера иступленного обожания и истерической экзальтации, которая так взвинчивала юных поклонниц Чарской, была мне глубоко чужда и противна. Из множества романов и повестей плодovitой Чарской я прочитал «Княжну Джаваху» и «Большого Джона». Этого с меня было вполне достаточно. Я отложил Чарскую в сторону и больше никогда к ней не возвращался.

У моих приятелей отношение к Чарской было примерно такое же, как и у меня. Чарская для нас была «девчоночной» писательницей, а мы увлекались совсем иного рода литературой. В десятые годы газетные киоски завалены были тоненькими книжечками, в которых суконным языком рассказывались разные сногшибательные детективные истории. Каждая книжечка имела ровно тридцать две странички и стоила пять копеек. На обложке ее яркими красками аляповато и безвкусно нарисован был какой-нибудь сыщик с квадратным подбородком и с неизменным револьвером

в руке. Он отчаянно боролся с настигнутым им преступником, вооруженным огромным кинжалом. Борьба велась на краю пропасти, на мосту или в подземелье, причем лица борющихся освещались или пожаром, или потайным фонариком.

Первым из подобного рода героев был Нат Пинкертон. Он создавался анонимными авторами книжонок по образу и подобию конан-дойлевского Шерлока Холмса, но походил на него не больше, чем горилла на человека. Шерлок Холмс был не только сыщиком, но и человеком разносторонних интересов. Нат Пинкертон был человекоподобной собакой-ищейкой, состоящей на службе у полиции и умеющей только выслеживать и драться. Шерлок Холмс был явлением литературным. Нат Пинкертон никакого отношения к литературе не имел. В этих жалких книжонках, делавшихся руками голодных студентов для рабовладельцев-издателей, не было ничего, кроме преступлений и погонь, — ни людей, ни характеров, ни языка, ни мыслей.

Но двенадцати- или тринадцатилетние мальчишки, составлявшие основную массу читателей этих книжонок, не входили в стилистические тонкости и, случалось, разыгрывали сцены из очередного выпуска Ната Пинкертона в полном соответствии с подлинником. Особенно горяч был на этот счет мой закадычный дворовый друг — магазинный мальчик на побегушках Никанорка Чапыгин. Схватив меня за горло, он кровожадно вопил, цитируя из «Злого духа Фловверголлы» или из «Убийства на Бруклинском мосту»:

— Негодяй! Ты окончишь жизнь на электрическом стуле!

При этом он выхватывал из-за пазухи деревянный револьвер, и начиналась борьба не на жизнь, а на смерть. Трещали рубахи, летели пуговицы, гневно сверкали глаза. А через пять минут мы — то есть знаменитый сыщик Нат Пинкертон и его помощник Боб Руланд — дружно «шли по следу». Низко пригибаясь к земле, мы ощупывали руками отпечатки подошв какого-то прохожего и многозначительно переглядывались.

Каждую субботу мы с нетерпением ожидали выхода нового выпуска Ната Пинкертона. Пяти копеек на его покупку у нас обычно не оказывалось, но копейку, которую требовал газетчик за прочтение выпуска, мы почти всегда находили.

Нат Пинкертон недолго оставался в одиночестве. Сметнув, какие выгоды сулит увлечение публики детективами, оборотистые издатели час от часу умножали героев пестрых субботних выпусков. Появился «знаменитый сыщик Ник Картер», за ним еще пяток сыщиков рангом пониже, потом даже сыщик в юбке Этель Кинг. Потом, повернув на сто восемьдесят градусов, героем сделали не сыщика, а преступника, и вот на аляповатых, пестрых обложках появился одетый во фрак элегантный «вор-джентльмен» лорд Листер.

Но и вор скоро надоел так же, как и сыщики. Тогда принялись за исторических бандитов и даже палачей. Рядом с Пинкертоном и лордом Листером в газетных киосках появились выпуски с описанием сомнительных подвигов знаменитого французского разбойника Картуша и немецкого — Лейхтвейса. Вскоре к ним присоединился «Палач города Берлина» и многие другие, им же несть числа.

Эта эпидемия типографской «черной оспы» длилась года два и потушена была первой мировой войной, начавшейся в августе тысяча девятьсот четырнадцатого года. Как во время всякой эпидемии, были жертвы. Я не значился в их числе. Я болел сравнительно легко. Меня спасли хорошие книги, которые были всегда, даже в самые черные времена.

Впрочем, и плохие книги не вовсе бесполезны. Древние римляне говорили: «Нет такой худой книги, которая бы к чему-нибудь не годилась».

Высочайше ценил книги Пушкин, за несколько минут до смерти обратившийся к книжным полкам со словами: «Прощайте, друзья». Он считал, что «изобретение книгопечатания — своего рода артиллерия». Ту же мысль о силе воздействия книги на человека выразил Джон Рид, сказавший однажды, что «артиллерийский снаряд, раскат грома и океанский прибой не обладают мощностью книги».

Он же, после своей знаменитой книги «Десять дней, которые потрясли мир», работая над новой книгой о России и будучи до чрезвычайности увлечен ее материалом, восклицал: «Это необыкновенно, это удивительно! Достанет ли у меня ума, чтобы все это осмыслить? Хватит ли сердца, чтобы прочувствовать? Найду ли я слова, чтобы это выразить? Я должен об этом писать, я буду об этом писать! И если я окажусь в каторжной тюрьме

и в руках у меня не будет ничего, кроме железного гвоздя, этим гвоздем я нацарапаю свою книгу о России на стенах тюремной камеры!»

Какая сила чувств, какой эмоциональный заряд, какая железная воля к свершению! Поистине это мощней и артиллерийского снаряда, и раскатов грома, и океанского прибора.

### *Белые лилии*

Недавно, знакомясь с только что вышедшей в свет монографией, посвященной Клоду Моне, я особо задержался на трех его картинах: «Белые кувшинки», «Бассейн в Живерни» и «Нимфеи». Одну из этих картин («Нимфеи») я видел в Московском музее изобразительных искусств; две другие — в репродукциях.

Названия картин различны, но тема у всех одна и та же. На каждой из них почти все полотно занимают плавающие на воде крупные белые цветы и овальные плоские листья. Цветы эти зовут и кувшинками, и водяными лилиями, и нимфеями, и неньюфарами, и, наконец, белыми лилиями. Я издавна звал их белыми лилиями; так буду звать и нынче.

Картины Моне, о которых я говорил, написаны в разное время. Первую от третьей отделяют два десятилетия. В этот временной промежуток укладывается еще одиннадцать картин, изображающих все те же белые лилии. Две из них находятся в частных собраниях. Для двенадцати других в Париже построен особый павильон. Почему так много картин на одну и ту же тему? Почему на протяжении большей части жизни художника так упорны возвраты к ней? Я думаю, это объясняется сложностью художнической жизни автора.

Всякий художник живет одновременно и в обыденном, и в фантастическом, им самим созданном, мирах. Жизнь его обязательно обычна, ибо он земной человек и обязан быть земным человеком, — это питает подлинными соками его искусство. Но в такой же степени жизнь художника и необычна. И она должна быть необычной и питаться необычным, потому что искусство начинается с волшебства, с нарушения нормы жизненного, обычного, с привнесения в жизненный факт, в жизненную картину своего особого взгляда, своего особого необычного ракурса при изображении сущего.

Необычно-обычная жизнь художника сложна и многопланова. Художник открывает для себя какую-то область приложения художнических усилий и некоторое время пребывает в этой рабочей области, в этих определенных пристрастиях, в этой теме.

Потом наступает (иногда очень постепенно и непрямо, иногда резко и отчетливо) черед других пристрастий, время других тем.

А потом, случается, художник вдруг возвращается к прежней теме. Она не была, оказывается, исчерпана, она еще живет в нем, она еще требует его новых усилий. И художник снова пишет то же, что писал раньше, но теперь вглядываясь в это прежнее пытливей, вживаясь в него глубже и открывая в нем новое и доселе не увиденное.

Потом тема эта снова может быть оставлена художником, а за этим может последовать новый возврат к ней.

Так художник кисти, резца, слова постоянно живет в кругу своих излюбленных им образов, тем, красок, героев, которые идут с ним о бок через всю жизнь. По этим спутникам жизни художника, по этим пристрастиям его, по звукам, словам, краскам, свойственным ему одному и никому другому в мире, мы узнаём художника среди других художников, узнаём всегда и всюду. Шопена невозможно спутать с Моцартом, а Рубенса с Ван-Дейком.

Но вернемся к белым лилиям, к которым я с самых юных лет питал особое пристрастие. Их первоначально чистые, звездчатые чашечки на тихих, неподвижных водах болотцев, затонов, озерца казались сказочно-колдовскими.

С этими водяными колдуньями многое связано в памяти моей. Кое-что и написано о них. Прежде другого написался рассказ «Белая лилия». Это было в сорок шестом году. Журнал «Костер» объявил в начале года конкурс на рассказ для детей. Мне предложили участвовать в этом конкурсе.

Я недавно вернулся с войны. Война — дело скверное и грязное. Очень устала душа от нее. И когда предложили мне писать рассказ для детей, так захотелось написать что-нибудь светлое.

Но сердце, ум и память были еще заполнены только что закончившейся войной, и пока ни о чем другом

невозможно мне было думать. Стал ворошить недавнее прошлое, разыскивая в нем нужное к случаю, и остановился вот на чем.

Поздней осенью сорок третьего года прямо с госпитальной койки попал я на короткое время в военный санаторий под Свердловском. Санаторий помещался в Верх-Нейвинском, на берегу Большого пруда. Этот огромный пруд, в одиннадцать километров длиной и три шириной, был частью давно заброшенной системы прудов, плотин, водосбросов, вертевшей старинные водяные колеса на уральских заводах в те далекие времена, когда о паровых машинах еще и слуху не было.

Теперь все было иначе. Большой верх-нейвинский пруд никакого практического значения не имел и в прибрежье зарос осокой, камышом и белыми лилиями. Белые лилии эти увидел я на пруду при обстоятельствах, не вовсе обыкновенных.

Первые дни пребывания в санатории я был еще слаб и почти не выходил. Потом, окрепнув, я стал отваживаться на небольшие прогулки. Однажды спустился я к Большому пруду. Он уже несколько дней как замерз, и замерз, видно, в безветрие и штиль. Лед был ровен и прозрачен, как стекло. Соблазнившись его блестящей ровностью, я спустился на пруд и пошел потихоньку вдоль берега. И тут-то и приключилось со мной чудо, которого я вовек не забуду.

Скупое низкое солнышко вдруг проглянуло сквозь туманное марево и ударило в лед серебром. Я остановился, поглядел себе под ноги и вдруг увидел, что у меня под ногами лежит неведомое и таинственное подводное царство.

В первое мгновение я испугался: тонкий и прозрачный ледок у меня под ногами почти не виделся, и я прямо висел над темной водяной бездной, от которой меня ничто не отделяло. Но потом я забыл о страхе, — то, что я увидел внизу, было так прекрасно, что у меня захолонуло сердце от живой и трепетной радости. Подо льдом был целый мир — застывший, призрачный, чудесный. Откуда-то из глубины тянулись к поверхности мохнатые водоросли, целый лес водорослей. Крупные листья кувшинок лежали подо мной точно не подо льдом, а под прозрачным стеклом. И возле одного из них, в холодной, зеленовато-черной вязи стеблей, я вдруг увидел... белую лилию.



С минуту я стоял оторопев, не зная, верить или не верить своим глазам, потом осторожно лег на лед, загородился от солнца ладонями и, приблизив лицо ко льду, жадно вглядывался в зелено-черный полумрак, в котором мерцали белые лепестки лилии.

Долго лежал я так на льду, не в силах оторваться от представшего передо мной так внезапно сказочно-прекрасного мира, от милой моей лилии. Долго ходил, точно опьянев от того, что пережил. Потом написал жене длинное письмо, в котором все рассказал. А спустя три года, уже в Ленинграде, все это написал в конкурсном рассказе, так и назвав его — «Белая лилия».

Меня самого, как действующего, в рассказе не было. Повествование велось другим, вымышленным лицом. Ему я и передал свои виденья, свои переживания, чувствования, мысли, свои открытия мира Прекрасного.

Но я незримо присутствовал в рассказе; и это, очевидно, чувствовалось, и довольно явственно. Хотя конкурс «Костра» проходил в закрытом порядке и рассказы не подписывались, а их авторы стали известны только после присуждения премий по девизам, приложенным к рассказам в отдельных запечатанных конвертах, тем не менее я был признан — одним из членов жюри во всяком случае.

Этим членом жюри была Елена Катерли — автор отличного романа «Некрасов» и других хороших книг. Когда конкурс был окончен и премии присуждены, она сказала мне как-то:

— А знаешь, мне сразу показалось, что автор «Белой лилии» — именно ты. — Потом прибавила не без лукавства: — Ну признайся — эту белую лилию подо льдом ты не видел. Этого не могло быть. Ты сам ее придумал?

Я сказал, что на этот раз я не придумал, хотя придумывать я люблю, что написал то, чему в самом деле был свидетелем.

Она не поверила, и я очень этим огорчился. Я все еще никак не мог привыкнуть к тому, что так часто вымысел в наших книгах принимается за истинную правду, а правда за вымысел.

Чтобы убедить самого себя в том, что не забыл пережитого, не перепутал, я помчался домой и попросил у жены раскопать мои письма военных лет, и нашел среди них то самое письмо из Верх-Нейвинского, в кото-

ром подробно описаны все мои приключения на Большом пруду. Все было так, как я написал в рассказе.

Много лет спустя, и совсем неожиданно, я обрел достойного всяческого доверия свидетеля, подтвердившего, что белые лилии подо льдом мне не привиделись. Свидетель этот — художник Константин Панков. Он ненец и в Ленинградский институт народов Севера приехал с далекой и холодной своей родины. Вспоминая о ней, он пишет: «В моем краю зима и лето соседи. Еще горы стоят летние, земля красная — она покрыта ягодами, и только листья на деревьях кое-где пожелтели. Но вдруг пришел мороз — и реки застыли. Среди лета лежат зимние реки. Снега нет, лед прозрачен, можно увидеть уснувших рыб».

Как видите, не я один мог любоваться зимой подводным царством. Я видел его не во сне, а в яви.

Но видеть, хотя виденное было прекрасно, мне все же было мало. Мне еще хотелось, и очень, узнать, как белая лилия могла уйти под воду, в то время как замерзал пруд, как оказалась подо льдом в целостности и сохранности. Целых два десятилетия прошли, прежде чем все это для меня объяснилось. Но об этом несколько позже, а теперь возвратимся к конкурсу «Костра» на рассказ для детей.

Совершенно неожиданно для меня «Белая лилия» была отличена на конкурсе, и мы вместе с Виталием Бианки разделили первую премию. Кстати, тут мы и познакомились. Я был весьма рад этому знакомству, так как всегда ценил и любил этого чудесного писателя. Радость знакомства была тем большей, что Виталий Валентинович оказался и человеком интереснейшим и своеобразным. Узнав о том, что я премирован вместе с ним, он позвонил мне по телефону, поздравил с отличием и попросил рукопись «Белой лилии», чтобы прочитать рассказ раньше его напечатания. У него был редкий дар общения и жаркое любопытство к работающим рядом. Он не знал скверны писательской ревности, столь широко распространенной в нашем цехе.

В ответ на телефонный звонок Виталия Валентиновича я помчался к нему с рукописью. После того были еще звонки, и Виталий Валентинович читал вновь выправленную и переписанную «Белую лилию».

Рассказ этот давался мне трудно. Премию я давно проел, а рассказа все не мог довести до состояния, ко-

торое меня бы полностью удовлетворяло. Мучился, бросал на год, на два, потом снова вдруг телефонный звонок или личная встреча, во время которой Бианки спрашивал:

— Как с «Белой лилией»? Бросили? Нельзя. Не имеете права. Рассказ должен получиться. Давайте снова читаем.

И мы снова читали. И снова я хмуро и неудачно работал, бросал, потом снова переписывал. Как жаль, что мне не довелось подарить Виталию Валентиновичу книгу, в которой наконец была напечатана «Белая лилия». Он умер от жестокой и мучительной болезни в пятьдесят девятом году, а рассказ был напечатан только в шестьдесят третьем в книжке «Сто шагов в сказку». Семнадцать лет отделяет опубликование рассказа от его премирования на конкурсе. Несколько странно, не правда ли? Но я привык к подобного рода странностям, как, вероятно, и многие другие писатели с не очень гладкой писательской судьбой.

Бианки был красив и добр. Но доброта его не была всеядной и безразборчивой. Он умел быть и резким и непримиримым, когда требовал хорошей работы, справедливого отношения к людям, честности в науке.

Он много писал о птицах. И мне всегда казалось, что в нем самом жила душа маленькой веселой птицы с большим и редко слышимым красивым голосом. Понимал Бианки в природе и знал о ней, кажется, все. И любил людей. Они постоянно роились вокруг него. Немалому числу из них он помог найти себя — и человечески, и писательски.

Я помню, как он, собрав вокруг себя небольшую группу писателей, читал рассказы нигде еще не печатавшегося и впервые слышанного нами автора. Рассказы были очень хороши по тонкости наблюдений над природой и своеобразной сказочности, открываемой автором в обыденном.

Нынче Николай Сладков — автор тридцати чудесных книжек о природе — широко известен и любим многими. Но тогда никто из слушавших первые рассказы Сладкова не знал автора — молодого военного топографа, бродившего где-то в горах Кавказа. Знал его один Виталий Валентинович, который и держал в своих руках его писательскую судьбу. Руки были надежные, умелые, дружеские, и они помогли рождению на свет интерес-

ного и своеобразного писателя. Так помогал он и многим другим.

Помогали нам и его книжки. Я думаю, книжки Виталия Бианки есть в каждом доме. На могиле его лежат цветы всей России. Пусть же и моя «Белая лилия» будет цветком памяти о добром друге и превосходном писателе.

### *Еще один рассказ о белых лилиях*

На этот раз дело происходило в Архангельске — городе моего детства и моей юности. Однажды в осеннее сумрачное предвечерье я сел в лодку и, пересекши полуторакилометровую Северную Двину, причалил к пустынному Кегострову.

Оставив лодку в прибрежных кустах, я прошагал под начавшимся нудным дождиком пять километров по плоской унылой равнине в глубь острова и наконец добрался до цели своего путешествия — небольшого болотистого озерца, заросшего по зыбким берегам ивняком, мелким осинником, папоротником и осокой.

Для чего мне понадобилось на ночь глядя забираться в такую глушь? Это была совершеннейшая тайна, о которой никто не должен был знать. Чтобы никого не посвящать в свою тайну, я предпринял свою поездку к кегостровским озерам в полном одиночестве, соблюдая строжайшую конспирацию.

И вот я на месте. Дождь перестал. Вода лежащего передо мной озерца неподвижна, плоска, темна. От нее несло сыростью, ржавчиной, тиной. Серым осенним вечером все это выглядело довольно мрачно, но это меня ничуть не смущало. Мне было восемнадцать лет, и мрачных мест на земле для меня не существовало. Пусть озерцо выглядит не слишком весело, зато на воде то тут, то там белели матовые чашечки белых лилий. Ради них-то я и добирался сюда с таким трудом. Но если добраться до лилий было нелегко, то рвать их еще трудней. С берега до них не дотянуться, а лодка — за пять километров от меня. Оставалось одно — лезть в воду.

И я лезу в черную холодную воду, хотя это страшновато. Я лезу не раздеваясь — в брюках и прочем. Раз-

даться нельзя, — осенняя вода резко холодна, в ней плавают отвратительные пиявки, дно вязко и закидано острыми, скользкими сучьями.

Целый час брожу я по темному болотистому озеру, охотясь за белыми лилиями. Вязкое дно затягивает, как болотная тряпина. Стоишь по грудь в воде, а ноги ушли в тинистую грязь почти по колено. Лилии коварно приманчивы — чем дальше от берега, тем они крупнее и белоснежней. Еле выдирая ноги из липкого дна, с натугой шагаешь к ним; тянешься, все глубже уходя в черную, до озноба холодную воду и все ниже оседая в неверное дно. Ко всему еще эти проклятые скользкие сучья на дне. Поскользшись, свались на бок — забьешься в этой вязкой путанице и, пожалуй, пропадешь. Помощи-то ждать неоткуда — на пять километров вокруг ни живой души. Даже никто из родных не знает, где я.

В конце концов все обошлось благополучно. Я вылезаю на топкий берег, и в руках у меня по крайней мере полсотни лилий с длинными, тянущимися по земле стеблями.

Немедля пускаюсь в обратный путь, и спустя полтора часа я снова в городе. Оставляя грязные мокрые следы на хлипких деревянных мостках, заменяющих тротуары, я бреду через весь город. К ночи он обезлюдел, притих. В окнах мелькают и переливаются огоньки. Сколько их — этих живых трепетных огоньков? Сколько окон, за каждым из которых своя жизнь, своя тайна?

Впрочем, сейчас эти тайны не очень влекли меня, ибо, по совести говоря, из тысяч городских окон меня интересовало всего одно, то, к которому и несли меня усталые ноги со всей скоростью, на которую были еще способны после утомительного похода к кегостровским озерам. Перед этим окном невысокого первого этажа, выходящим во двор, я вскоре и остановился — промокший до нитки, облепленный грязью, прозябший, но с охапкой нежных белых лилий.

Все, что я рассказал сейчас, случилось со мной на самом деле. Именно так добыты были мной эти трудные лилии. Тут нет никакой придумки, никакой беллетристики. Но позже эта самая беллетристика все же появилась, потому что... ну, просто потому, что я же беллетрист. Все, что случается с писателем, все его жизненные радости, все его горести, все его находки и

все потери, все крупные поворотные события его жизни и все мелкие повседневности — рано или поздно, целиком или частично оказываются под его пером.

Так случилось в конце концов и с моим походом за белыми лилиями к кегостровским озерам. Все, что со мной случилось тогда, стало эпизодом в жизни вымышленного героя написанного мной рассказа «Ненужные цветы и нежное их ученье». Написан был рассказ не сразу по следам событий, легших в его основу, а только сорок пять лет спустя. Вот как долго приходится иной раз отлеживаться в копилке писателя событиям его жизни, прежде чем тень их ляжет на чистый лист бумаги.

Почему так долго жизненному факту приходится иной раз ждать своей очереди для того, чтобы стать фактом литературным? Я думаю, прежде всего потому, что жизненный факт, для того чтобы стать литературным, должен наслониться на какую-то изначальную авторскую мысль, идею, горячую убежденность его в чем-то, что важно и дорого ему, и не только ему одному, но что должно стать важно и дорого другим, что обязательно надо поведать миру.

Эта потребность выражения своих мыслей и убеждений должна не только возникнуть в авторе, чтобы он обратился для подкрепления ее к определенному жизненному материалу, но созреть в нем, созреть вполне. Романы и поэмы, повести и драмы вызревают в писателе подобно хлебам в поле. У хлебов есть несколько стадий спелости: молочная, когда зерно еще зелено, но уже содержит в себе белый налив, восковая спелость, когда зерно начинает желтеть, и, наконец, полная спелость, когда желтое, полновесное, налитое зерно созрело совершенно.

Материал в писателе тоже созревает постепенно, проходя различные стадии готовности к воплощению. В течение долгого времени, иногда всю жизнь, идет незримый внутренний отбор материала к вызревающим в писателе мыслям, идеям, намерениям, планам. Позже наступает стадия сознательного отбора материала из жизненной копилки писателя для конкретного, уже точно намеченного произведения. И наконец, когда намерения начинают воплощаться, тогда извлеченный из копилки памяти и опыта жизненный факт становится литературным.

Как вызревали во мне мои белые лилии? Лучшая почва для всяческого произрастания — любовь. Я всегда любил их. Попадая на какое-нибудь озерцо, пруд, затон, где растут белые лилии, я не мог противостоять желанию завладеть этими милыми белоснежными красавицами и поселить их в моем доме.

Но, увы, они приносили не только радости, но и огорчения. Их почти невозможно было хранить в цветении. Они свертывались, желтели, сохли и погибали в руках человека. И мне всегда казалось, что в этом умирании их повинны и руки, рвущие и держащие их, — руки неловкие, неумелые и жестокие. Чистая нежность лилий молила о добрых руках, взывала всем своим видом к доброте и внимательности. А если этого не было — они умирали. Они не терпели, не могли переносить недоброты...

Я не заметил, как с течением времени физические категории переросли у меня в нравственные, и я создал в себе легенду о чистых и нежных цветах, умирающих не только от грубости рук, их держащих, но и от черствости сердца, от его лукавости, от лжей и неправд человеческих.

Герой моего рассказа принес свои лилии девушке, у которой на подоконнике, брошенные в небрежении, они и погибли. И он соединяет их гибель в горьких мыслях своих с поведением этой девушки, обманывающей его, лукавящей с ним, лгущей ему. Он убежден, что «их убили эти маленькие лжи и лукавинки, которых с каждым днем становилось все больше и которые сами становились все крупней. Их убили. Они были так нежны. Их нежнейшая белизна учила чистоте... Я тогда послушался этого ученья, и никогда не жалел об этом. Если о чем и приходилось жалеть мне позже, так разве о том, что, увы, не всегда я слушался этого их белого и нежного ученья».

### *Третий рассказ о белых лилиях*

В рассказе «Ненужные цветы и нежное их ученье» белые лилии умерли. Но во мне они еще живут. Я по-прежнему привержен им, и мне еще хочется писать о них. По крайней мере, еще один рассказ о белых ли-

лиях я бы очень хотел написать. Он уже зреет во мне, но пока еще, кажется, не достиг даже молочной спелости, хотя жизненный случай, который мог бы лечь в основу его, уже несколько лет тому назад опущен в писательскую копилку.

Произошло это в Комарове, в Доме творчества писателей, в марте шестьдесят четвертого года. В те солнечные и белые дни одновременно со мной жил в Доме и поэт Михаил Дудин.

Впервые встретился я с ним в конце сорок пятого года, вернувшись после четырехлетних фронтовых скитаний в Ленинград. Но слово его дошло до меня раньше, еще в дни войны.

Те из писателей, кому в трудные дни выпали на долю фронтовые скитания, поневоле были отъединены друг от друга, раскиданы по городам и весям, по лесам и полям, по блиндажам и землянкам — каждый на своем месте, на своем посту. Тем отрадней было, когда случалось, хотя бы из необозримой дали, услышать голос друга, даже если этот друг был пока неизвестен тобой.

Именно так случилось мне впервые через тысячи километров узнать молодого и нового для меня поэта. Это произошло в сорок четвертом. Мы стояли тогда в небольшом и неуютном силезском городе Глейвице. Не помню уж, каким счастливым случаем в руках у меня оказалась «Ленинградская правда» трехнедельной давности. В ней-то я и прочел памятные мне строки:

Так выходи, живое слово,  
На караул солдатом встань  
И подними, как штык, сурово  
Свою отточенную грань.

Под этими строками стояла подпись — Михаил Дудин. Прочитанные мной первые же строки его запомнились навсегда, и для того, чтобы сейчас процитировать их, мне не было нужды заглядывать в стихотворные сборники Михаила Дудина. Сборников этих, кстати сказать, немало на моих книжных полках. Последние четыре — дарственные. В свою очередь и я с удовольствием дарю поэту свои книги.

В дни, когда мы жили вместе с ним в Комарове, я подарил ему только что вышедший сборничек рассказов о природе «Сто шагов в сказку».



Он прочел книжку и несколько дней спустя, сидя рядом со мной в вестибюле Дома творчества, заговорил о ней, вспомнив при этом о случае, тоже связанном в его жизни с белыми лилиями.

Было это на рыбалке, поздним летним вечером. Небольшое озерцо, на котором рыбачил в лодке Дудин, под берегами словно застлано было овальными листьями белых лилий. Станным казалось, однако, то обстоятельство, что, несмотря на изобилие листьев, на поверхности не видно было ни одного цветка. Подумалось: отчего бы это? Но обмыслить увиденное до конца не удалось. К ночи начался клев, и заниматься белыми лилиями было тут недосуг.

Но летом ночи у нас коротки, и скоро показалось снова солнце. Оно нежно озолотило воду и все пригрело вокруг. Теперь можно было уже и оглядеться повнимательней. Оторвавшись от успокоившегося поплавок, рыболов поднял голову и диву дался. Совсем недавно не виделось ни одного цветка на воде, а теперь вдруг сотни белых чашечек появились вокруг. Сперва как-то непонятно было — откуда они вдруг взялись? Но когда то тут, то там начали выныривать из-под плававших на воде листьев все новые и новые цветы, стало понятным, что на ночь лилии прятались под воду, но как только проглянуло солнышко, все они потянулись на поверхность.

— Вот тебе, пиши, брат, третий рассказ о белых лилиях, — закончил Михаил Александрович.

Что ж. Спасибо за подсказ. Может, и в самом деле напишу. Но даже если и не напишу, то история эта не пропадет даром и рассказана мне не напрасно. Она мне открыла глаза на тайну моей белой лилии, которую я увидел подо льдом верх-нейвинского Большого пруда двадцатью годами раньше. Я вспомнил слова Елены Катерли, сказанные ею после прочтения рассказа «Белая лилия»: «Ну признайся — эту белую лилию подо льдом ты не видел. Этого же не могло быть. Ты сам ее придумал».

Нет, я ее не придумал. Это так и было, как мной рассказано. Я видел это собственными глазами. Но объяснить, как оказалась чашечка белой лилии подо льдом, я не мог — ни сомневающейся в действительности случившегося Катерли, ни себе самому.

Теперь, после услышанного от Дудина рассказа

о случившемся с ним на одном из озер Карельского перешейка, я могу объяснить себе, что случилось со мной на Большом пруду Верх-Нейвинского. Днем, как известно, воздух теплей, чем вода, и цветы белых лилий раскрываются навстречу солнцу, плавая на поверхности. Но ночью вода теплее воздуха, и белые лилии, полусвернувшись, уходят под воду, чтобы утром, с первыми лучами солнца, снова вынырнуть на поверхность. Таков жизненный обиход белых лилий, и он, по-видимому, одинаков как на Урале, так и под Ленинградом. Белые лилии под водой, а значит, и подо льдом, — явление самое естественное. Никакого чуда на Большом пруде под Верх-Нейвинским не было. Просто была холодная осенняя ночь, и белые лилии поспешили укрыться под воду. А ночью ударил морозец, и Большой пруд затянулся прозрачной ледяной коркой. К утру мороз усилился. Корка льда нарастала все толще и толще, и лилиям до весны так и не суждено было снова пробиться на поверхность. Так и остались они подо льдом, где я их и увидел.

Таков механизм этого волшебства, этого чуда, явленного мне однажды счастливым случаем. Было это тридцать лет тому назад. Как же медленно, черт возьми, и какими странными путями приходят к нам узнавания. Как виденное, испытанное, почувствованное нами однажды обогащается потом, обрастает новыми пластами узнаваний, пониманий, чувствований. И как хорошо, что постоянно обогащаются первоначальные наши чувствования и переживания, что сумка волшебника, которую каждый из нас носит целую жизнь за плечами, непрерывно полнится и тяжелеет.

Когда я заговорил как-то об этом публично, меня после выступления спросил один из слушателей:

— А вам не кажется, что раскрытие механизма чуда убивает самое чудо? Вам не жаль расставаться с чудом, хотя и иллюзорным, и получать в качестве оплаты за драгоценную потерю мелкую разменную монету рационального и обыденного? И не кажется ли вам, что вы при таком обмене оказываетесь в проигрыше?

Нет. Мне это не кажется. Я не в проигрыше. И чудо не перестает быть чудом от того, что я узнаю о нем то, чего не знал прежде. Чудо — это не фокус. Возможно что после объяснений фокусника, каким образом из-под носового платка, положенного на столик с тайным двойным

дном, он спустя минуту извлекает вспархивающего к куполу цирка голубя, вы уже и потеряете интерес к фокусу и не захотите смотреть его второй раз. Допускаю. Но чудо есть чудо, и у него своя особая природа, вовсе не схожая с природой фокуса. Я знаю, что под пышными, прекрасными розами положен навоз, из которого они вырастают, но от того они в моих глазах не менее прекрасны. Анна Ахматова, будучи уже мудрым и зрелым мастером, писала в сороковом году:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.  
Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне.

Это правда. И Анна Ахматова, и все мы знаем, «из какого сора», из какого подчас мелкого обыденнейшего жизненного явления вырастает высокое и прекрасное. Но это знание ничуть не мешает нам постигать это высокое и прекрасное и наслаждаться им. Тут, пожалуй, к месту будет вспомнить тыняновскую формулу: «Знание знанием, а сознание сознанием».

Это так. Чудо чудом, а знание знанием. И да здравствуют чудеса, без которых скучно было бы жить на белом свете. И конечно, да здравствуют знания, без которых жить было бы и вовсе невозможно.

Вот и кончились мои рассказы о белых лилиях, а мне все жаль расставаться с чаровницами. Я понимаю Клода Моне, который так много писал белые лилии. И не только понимаю, но даже не прочь следовать его примеру.

### *Голубая Земля*

Сильный ветер вздымает высокую волну. Крупные события глубоко вспахивают слежавшиеся пласты привычного и, случается, раскалывают историю надвое. Тогда все, что было до этого события, становится резко отличным от того, что следует после него. Различие остаётся навечно. Человечество начинает новое летоисчисление.

Именно так случилось, когда Земля начала новую, космическую эру. Начало этой новой эры Земли можно определить с совершенной точностью. Она была открыта двенадцатого апреля тысяча девятьсот шестьдесят первого года, в девять часов семь минут по московскому времени.

В это ясное, солнечное утро скромный, никому неизвестный майор Гагарин взмыл на чудо-корабле «Восток» в космос, стал спутником Земли, совершил по воздуху кругосветное путешествие и спустя сто восемь минут вернулся на планету всесветной знаменитостью.

Магеллану на кругосветное путешествие понадобилось три года. Юрий Гагарин потратил на это немногим более полутора часов.

Кухарка из записных книжек Чехова хвасталась: «Я жнаю, жачем жемля круглая».

Она не была оригинальна в своих воззрениях — эта чеховская кухарка. Если оставить в стороне нарочито смешное «жачем», то все мы находимся примерно в том же положении. Мы только *знаем*, что Земля кругла. Юрий Гагарин первым из людей своими глазами *увидел* ее шарообразность. Он совершил огромный скачок из мира умозрительного в мир очевидного. Мы видим не Землю, а только ее поверхность — поле, мостовую, озеро, холм. Гагарин один из всех видел не поверхность Земли, не ее кожу, а самую планету, именно планету Земля.

Первым из всех нас Юрий Гагарин вырвался из всевластного извечного плена Земли, преодолел ее притяжение и испытал ни с чем не сравнимое ощущение невесомости своего тела.

Первым из всех Юрий Гагарин поднялся на высоту в триста километров, превысив в десять раз все, чего достигал человек, в этом смысле, до него.

Первым из всех Юрий Гагарин мчался в небо со скоростью примерно двадцать восемь тысяч километров в час, перенося для всех нас скорость движения человека в пространстве из категорий очевидных в категории непредставимые.

Первым из всех Юрий Гагарин видел земное небо не над головой, а под ногами, поднявшись выше неба наших представлений, ибо наше представление о небе неразрывно связано с плотным слоем земной атмосферы, над которым проносился корабль «Восток».

Первым из всех Юрий Гагарин видел небо космоса— черное, непроницаемое, бесконечно далекое.

И еще одно удивительное видение дано было пережить Юрию Гагарину. Первым из землян он увидел свою Землю голубой.

Но об этом я должен говорить особо.

Для всех людей мира полет Юрия Гагарина был полетом в страну Прекрасного, о котором, во сне или наяву, так или иначе, мечтал и грезил каждый из нас. Все мы в этот чудесный день были подхвачены одним восторженным порывом, стиравшим разницу лет, темпераментов, воззрений, навыков, умонастроений и вкусов. Для всех людей день этот был великим праздником. Но в этом всеобщем празднике были и есть у каждого из нас еще и свои особые меты. Для меня полет Юрия Гагарина имел особый смысл и значение, так как Гагарин осуществил, претворил в бытие не только мою мечту, но и мечту моих героев.

В дни, когда мир потрясен был полетом первого космонавта, произошло совсем крохотное по сравнению с этим событие: вышел в свет очередной, четвертый номер журнала «Звезда». В этом номере была напечатана моя повесть «Он живет рядом». Главный герой ее — студент-физик Гриша Савушкин. Он гибнет от руки убийцы, защищая честь и достоинство совершенно чужой ему девушки, которую впервые в жизни видит. После его смерти на столе находят письмо Гриши к матери, в котором он пишет о своих планах на будущее. Среди других загаданных Гришей для себя свершений значилось и такое: «Я еще должен увидеть красную траву, черное небо и Голубую Землю».

Увы, Гриша мой не смог побывать в космосе. Ему не суждено было осуществить свою мечту. Почти никто не узнал о самом существовании этой мечты, даже его мать, с которой он делился в недошедшем до нее письме своими планами на будущее. Знали об этих планах только я, редактор повести и некоторые из самых близких мне людей, читавших повесть в первоначальном варианте, до ее напечатания. Но редактор да и некоторые из друзей моих находили строки Гришиного письма, относящиеся к подробностям его космических планов, излишними длиннотами повести. Они уверяли меня, что о таких вещах матерям не пишут, что эти космические мотивы надо изъять из письма. Я не был согласен

с этим, но малодушно поддался на уговоры и вычеркнул и красную траву, и черное небо, и Голубую Землю, о чем сейчас горько сожалею.

Так никто и не узнал о заветной мечте Гриши Савушкина, которая одновременно была и моей мечтой. Но вот пришел солнечный апрельский день, когда мечты наши стали былью. Сделал это Юрий Гагарин, который с борта космического корабля «Восток» увидел черное небо, Голубую Землю и, вернувшись, рассказал об этом. У меня перехватило горло, когда я читал этот рассказ о Голубой Земле. Мечту моего героя превратил в деяние другой герой, и уже не литературный, а живой, доподлинный, мой современник.

И еще одну мечту еще одного моего героя воплотил в живое деяние Юрий Гагарин, а вслед за ним и другие космонавты. Что это за герой? Кто он? И какое отношение имеет он к освоению космоса?

Есть у меня повесть «Мечта бессмертна». Герой ее — народоволец Николай Кибальчич — первый в мире дал проект реактивного летательного аппарата тяжелее воздуха, который не зависел от среды и мог бы летать в безвоздушном, межпланетном пространстве.

Это был первый человек, указавший человечеству путь к звездам.

Техническая смелость Кибальчича, опередившего свою эпоху более чем на полстолетия, равна его революционному мужеству. Свой гениальный проект он создал в тюремном каземате накануне казни, на которую был осужден за цареубийство.

В середине апреля тысяча восемьсот восемьдесят первого года двадцатисемилетнего Кибальчича всенародно казнили на одной из центральных площадей Петербурга. Но мечту казнить нельзя, и в середине апреля тысяча девятьсот шестьдесят первого года двадцатисемилетний Юрий Гагарин вознес пламенную мечту Николая Кибальчича в черное космическое небо, распростертое над нашей Голубой Землей.

Полет Юрия Гагарина был чудом, и, как всякое чудо, оно явлено было нам неожиданно. И в то же время это было и жданно, и желанно давно. Чудо стояло у порогов наших домов. Мы были уверены, что человек будет в космосе и что им будет наш советский человек. В последние дни мы жили уже не только предчувствием и

предзнанием того, что должно свершиться, но и с живым трепетным ощущением грядущего.

И так оно и должно было быть. Грядущее, прежде чем стать настоящим, незримо проделывает в нашей душе свою работу, иначе его пришествие было бы невозможно, — ведь в пустоте ничто родиться не может.

Писатель — повитуха грядущего. Он обязан готовить это грядущее вместе со всеми и, может статься, больше всех. Писатель всегда должен смотреть из будущего в настоящее.

Настоящее — это мост из прошлого в будущее. Искусство должно держать караул по обе стороны моста. Ничто в искусстве, как и в жизни, не живет отдельно. Все связано, сцеплено в неразрывную волшебную цепь. Не приди ко мне однажды Николай Кибальчич — не явился бы в моей сегодняшней книге и Юрий Гагарин, первый космонавт Голубой Земли.

Кстати, видение космонавтом номер один Голубой Земли было четыре месяца спустя подтверждено и засвидетельствовано космонавтом номер два Германом Титовым. И он видел Голубую Землю.

Он доставил эту радость и моим глазам, привезя из космоса превосходные цветные снимки Голубой Земли и напечатав их в своей книге «700 000 километров в космосе».

Космонавт номер два, само собой разумеется, должен был пойти дальше космонавта номер один, иначе его полет не был бы для нас таким радостным и окрыляющим движением вперед, потерял бы значение нового этапа в развитии космонавтики. Герман Титов выполнил то, что должен был сделать космонавт номер два: он вырвался из плена Земли уже не на полтора часа, а на целые сутки. Он совершил в космосе не одно кругосветное путешествие, а семнадцать. Как и Юрий Гагарин, он тоже первый совершил то, что никому до него совершить не было дано. Они равны — как и остальные их друзья, космонавты, пришедшие сегодня в эту мою книгу.

Книга всегда многосложна. Искусство всегда сплав. Но то, ради чего стоит жить в искусстве, все же не само искусство, а жизнь, и не просто жизнь, а жизнь, шагающая по баррикадам, жизнь борющаяся, жизнь созидающая, жизнь зовущая, жизнь, глядящая в Завтра. Она прекрасна и трудна.

Трудно, всегда трудно тем, кто видит не только Сегодня, но и Завтра, кто работает на это Завтра. Как много хотелось бы сделать для него и мне, и горько думать, как малы мои способности для таких задач. Я понимаю, что я совсем не оригинален в этих мыслях и чувствах. Каждый писатель постоянно испытывает и переживает то же. Жизнь всегда больше их трудов и их возможностей.

Что ж. Может статься, это и хорошо. И даже наверное хорошо. Всегда можно равняться по большему, чем ты сам, и желать большего, чем можешь. Я полностью разделяю точку зрения Веры Инбер, в своем «Пулковском меридиане» сказавшей: «В том-то все и дело, чтобы превзойти свои пределы». Именно так. Именно в том-то все и дело.

А трудности — они ведь всегда были и всегда будут. Оставим же страхи перед ними и будем придерживаться доброго принципа, которого придерживался мой Гриша Савушкин, так жарко стремившийся увидеть Голубую Землю: если жизнь трудна, значит, она настоящая.

### *Галатея оживает каждый день*

Эллинам в наш трудный и хлопотливый век не повезло. За множеством неотложных дел и технических новинок их вовсе забыли, как и несравненное творение их — мифы. В наших школах о греческих мифах много лет даже и не упоминалось, да и не только в школах. Крылатого Пегаса заменил комфортабельный воздушный лайнер, в котором писатель уютно и быстро мчал к своему материалу. Выполняющая план ткачиха с Самойловской фабрики и не помышляла о первоткачихе греческих мифов Арахне, которая в своем неподражаемом искусстве превосходила не только всех смертных, но и самих богов. Что касается Аполлона, то он давно уже не требовал «к священной жертве» поэтов.

В шестидесятых годах нашего столетия произошло как будто некое благотворное движение в сторону мифов. О них вспомнили и в школе и в искусстве. В романах, стихах, на экранах кинематографов стали мелькать имена и фигуры богов и героев древней Эллады.

Увы, это не всегда оказывалось к добру. Геракл из одноименного италом-американского фильма выглядел



кровным родичем Гарзана и нимало не напоминал Геракла эллинов. Немногим лучше был и Одиссей в фильме, посвященном его странствиям, а также и спартанский царь Леонид из американского же фильма «Триста спартанцев». В литературе дело обстоит немногим лучше.

Мне думается и верится, что эти неудачи не превратятся в хронические и что для волшебного белого мира эллинских мифов близится новое Возрождение. Что до меня, то я был бы безмерно рад такому обороту дела. Мир греческих мифов всегда был домом души моей.

Боги эллинов весьма многочисленны, и функции их многообразны до чрезвычайности. Любовь, война, земля, море, утренняя заря, лесные дебри, песня, мщение, смех, музыка, торговля, даже мошенничество и воровство — все области человеческой деятельности, все человеческие состояния, все явления природы управлялись каждое каким-нибудь божеством. Иногда боги, близкие по свойствам и назначению, мирно сожительствуют, и тогда богиней луны становятся одновременно и Селена, и Артемиды, и Геката, и Персефона. По-видимому, играет тут некоторую роль и местный патриотизм, — каждая область хочет иметь на Олимпе как можно больше своих представителей. К примеру, несмотря на обилие небожительниц, заправляющих лунными делами, Фракия прибавляет еще одну собственную богиню луны — Бендиду, Малая Азия — Беллону, а остров Крит — Бритомартиду.

Иной раз дело не обходится мирным сосуществованием, и один бог стремится начисто поглотить конкурента, уничтожить его. Так воинственная Афина, одолев отца самой богини победы Нике по имени Паллант, обращает на себя его функции и самое его имя, получив отныне двойное наименование, — Афина Паллада.

Многообразие, многосложность и многозначность греческих мифов безграничны, как беспредельна красота их и поэтичность. Ни один народ ни до, ни после эллинов не создал такого пленительного эпоса, не породил столь поэтических сказаний, столь светозарных героев их.

В их мифах — все человечество, со всеми его интересами, горестями, радостями, страстями. В них и глубокая трагедия, и веселый фарс, судьбы человеческие и

бесконечное разнообразие характеров, высокий героизм и чистая, истинно святая простота.

Боги, созданные эллинами по образу и подобию своему, далеко не всегда всеильны. Герои же подчас весьма простоваты, бесхитростны и подобны большим детям. И все, вместе взятое, в высокой степени человечно, светло, поэтично. Кажется, что источник их — сама поэзия. Недаром все исследователи греческой мифологии, и даже самые глубокомысленные из них, постоянно ссылаются как на первоисточники мифов — на поэтов, обращаясь прежде всего к Гомеру, Гесиоду, Пиндару, Мосху, Аполлонию Родосскому, позже — к Эхилу, Софоклу, Эврипиду, еще позже — Вергилию, Овидию и многим другим поэтам.

Недаром же и влияние эллинизма, которому привержены были все народы цивилизованного мира, сильнее всего сказалось в области культуры, и прежде всего наложило неизгладимый отпечаток на искусство.

Я не знаю ни одного европейского поэта новых времен, у которого бы так или иначе, в большей или меньшей степени не фигурировали бы мысли, мотивы, образы, словарь древнегреческих мифов.

Творчество таких титанов, как Вольфганг Гёте, Анатоль Франс и Александр Пушкин, я бы сказал, пронизано эллинизмом, пропитано его соками, просквожено его солнцем, проникнуто его мироощущением, его гармонией, его радостью, его светлостью, проникнуто настолько, что они уже и сами готовы стать мифотворцами.

Вот тому один пример из многих, который можно было бы привести и который вы разыщете сами, если дадите себе труд оглядеться вокруг и труд узнавать и сравнивать.

Помните миф, объясняющий происхождение эхо? Впрочем, мифов, посвященных эхо, существует довольно много, и придется выбирать и наиболее подходящий к случаю, и наиболее поэтичный. Мне кажется самым поэтичным тот, что рассказывает о лесной нимфе Эхо, которая полюбила Нарцисса. Любовь была жестокой и безответной. Нарцисс — сын речного бога Кефисса и наяды Лириопы — был прекраснейшим из греческих юношей. Всякий, кто видел его, не мог не почувствовать любви к нему. Даже сам Нарцисс не составлял исключения. Увидя однажды в прозрачной глади лесного ручья свое отражение, он влюбился в него и с этой минуты

больше ни на кого, кроме себя самого, не желал смотреть.

Напрасно влюбленная в него нимфа Эхо ходила по его следам, сопутствуя ему всюду в лесных его скитаниях, неотступная как тень. Напрасно молила она о любви, о ласке, хотя бы об одном взгляде в ее сторону. Даже этой малой доли внимания от своего любимого лесная нимфа добиться не могла. Нарцисс глядел только на себя, любовался только собой. Целые дни проводил он на берегу какого-нибудь тихого лесного озера, не сводя влюбленных взоров с Нарцисса, отраженного в водном зеркале. Весь поглощенный собой и лицезрением себя, он забывал обо всем и обо всех на свете.

А бедная нимфа Эхо час от часу любила Нарцисса все сильнее и сильнее, тосковала по нем, сохла от мук неразделенной любви, пока не высохла как былинка. А потом жизнь по капле стала уходить и из былинки, пока бедная верная Эхо не истаяла от любви. Но исчезла она не совсем, как не может исчезнуть совсем и бесследно великая любовь. От умершей нимфы остался голос, отзывающийся на всякий зов, на всякий иной голос, повторяя и повторяя его, как влюбленная повторяет имя любимого.

Таков этот чудесный поэтический и назидательный миф о верной и неизменной любви до последнего смертного часа, о любви зовущей и находящей отклик-эхо даже и после смерти, как находит в наших душах живой и звучащий отклик любовь уже переставшей жить Джульетты.

Я упомянул уже о том, что мифов, посвященных эхо, существует довольно много. Но кроме всех канонических древних мифов есть еще один, родившийся сравнительно недавно, созданный в веке, в котором и я родился. Я не стану его пересказывать. Это займет больше времени и места, чем сам он в подлиннике. Миф этот привожу полностью.

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.

Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.

Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;

Меж говорливых наяд, мучась, она родила  
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.

Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,

Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой,

Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

Ни в каких трудах по греческой мифологии, ни в каких мифологических словарях вы не найдете такого мифического персонажа, как Рифма. Миф о ней породил Пушкин, стихотворение которого «Рифма» я процитировал, и надо сказать, что милая дочь Эхо должна чувствовать себя среди муз-аонид, лесных нимф и наяд вполне полноправной. Мне кажется, это не вызывает сомнений.

Передо мной любовно изданный словарик мифологических имен и мест, упоминаемых в произведениях Пушкина. Их много — этих имен и мест в пушкинских стихах, что-то около четырехсот. Но дело не в количестве их. Дело в той свободе, с какой паломничает по этим местам Пушкин. Дело в проникновении в материал, в родственности его поэту. Надо быть своим человеком в белом доме мифов, чтобы знать, куда ступить в этом волшебном доме, что сказать и как сказать. Надо, чтобы мир мифов стал твоим миром. Тогда и язык мифов станет твоим языком, как полнопевный, мускулистый гекзаметр в пушкинской «Рифме» стал привычным нашему слуху языком мифа.

Ведя разговор о древнегреческих мифах, нельзя не сказать об изобилии в них мотивов искусства, чего нет в эпосе, легендах, сказках ни одного другого народа. Поэты, актеры, музыканты, танцоры, певцы имели множество своих богов-покровителей. Главнейший из них, Аполлон, предводительствовал целым отрядом муз-богинь, покровительствующих искусствам и наукам. С покровительством наукам, надо сказать, дело было поставлено отнюдь не на широкую ногу. Из девяти муз только две, Клио и Урания, ведали науками — историей и астрономией. Остальные семь занимались искусствами, и занимались весьма усердно.

Это соотношение между науками и искусствами на Олимпе, где обитали эллинские боги, в полной мере соответствовало земным пропорциям наук и искусств. Науки в Древней Греции пребывали в младенчестве. Искусство, напротив, процветало необыкновенно, пронизывало всю жизнь народа и достигло такой степени совершенства, что наследникам эллинов во всем мире приходилось только завидовать. И сегодня, две с лишним тысячи лет спустя, едва ли в этой области что-нибудь может сравниться с Венерой Милосской или Пергамским алтарем Зевса. Недаром К. Маркс утверждал,

что древнегреческое искусство и эпос и по сейчас «в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца».

Аполлон Мусaget и предводительствуемые им музы по праву занимали на рукотворном греческом Олимпе одно из почетнейших мест. Кстати, кроме Олимпа у них было собственное обиталище на горе Парнас, а кроме того, еще и на горе Геликон.

Гора эта весьма примечательна связанным с ней в высокой степени поэтичным мифом, повествующим о том, что однажды хор поющих муз привел гору в такой восторг, что она стала расти и достигла было небес. Это обстоятельство обеспокоило ревнивых богов, которые не могли допустить, чтобы кто-то или что-то превышло их Олимп. По приказу одного из важнейших богов — Зевсова брата Посейдона волшебный конь Пегас мощным ударом копыта вернул зазнавшуюся гору на землю.

Этот мифический удар копытом крылатого коня поэтов имел и другое следствие. Он не только вернул поэтическое земле, но из того места, в которое пришелся удар Пегасова копыта, забил источник Иппокрена, воды которого обладали волшебной силой вселять в поэтов высокое вдохновение. Кстати, это же свойство приписывали и Кастальскому ключу на горе Парнас.

Еще один традиционный мотив в этом мифе мне хотелось сделать приметным для всех. Мотив этот — всемогущая власть искусства не только над людьми и богами, но и над самой мертвой природой. Гора Геликон, заслушавшаяся пением муз, — не единственный случай подобного рода реакции окружающего на высокое искусство. Старшая из муз Каллиопа, считавшаяся богиней песнопений и музой эпической поэзии, имела сына Орфея — певца и музыканта, а по некоторым вариантам мифов о нем — даже изобретателя стихосложения и зачинателя музыки. В искусстве пения и музыки он не только не уступал матери своей, но даже превосходил ее. Музыка его исторгала слезы даже у жестоких и беспощадных богинь мести — эринний. Она укрощала диких зверей, заставляла деревья и травы склоняться перед певцом и кифаредом Орфеем. Недвижные камни, веками лежащие на своих местах, при звуках голоса и кифары Орфея сдвигались с места, стараясь приблизиться к Орфею, чтобы лучше слышать его.

Едва ли у какого другого народа найдется такой миф, такая легенда, такое сказание, поверье, сказка, которые так высоко ставили бы искусство и так беспредельно оценивали влияние его на окружающих. На такое способны были только эллины, наделенные особой, необыкновенной чуткостью к прекрасному.

Орфей — не единственная фигура певца и музыканта в греческих мифах. Немало сказаний связано с именем фиванского певца и кифареда Лина, обучавшего игре на кифаре юного Геракла. Лин славился не только как певец и кифаред, но и вообще как величайший знаток музыки. Чудесная одаренность Лина не принесла ему, впрочем, достойных его лавров, а, напротив, погубила его. Вступив в состязание с самим Аполлоном, Лин оказался более искусным в игре на кифаре, и разгневанный бог убил его.

Та же, и даже еще более жестокая, участь постигла и Марсия, дерзнувшего состязаться с Аполлоном в игре на флейте. Победив его, Аполлон содрал с живого Марсия кожу и повесил ее на дерево.

Немногим легче было наказание, которому подвергся фригийский певец Тамирис, дерзнувший вызвать муз на музыкальное соревнование. Дерзкий был ослеплен, лишен голоса и дара игры на лютне да еще вдобавок к тому ввергнут в мрачный подземный Аид, куда нисходят души умерших.

Не менее поучительна история состязания в рукоделии лидийской мастерицы Арахны и дочери Зевса богини Афины. Уверенная в своем искусстве ткачиха Арахна однажды гордо заявила:

— Пусть приходит сама Афина Паллада состязаться со мной. Не победить ей меня, не боюсь я этого.

Богиня приняла вызов, и вот обе выткали по тончайшему покрывалу, изобразив на них сцены из жизни богов-олимпийцев. При этом Афина изобразила богов величественными, могучими и прекрасными; в сценах же, вытканых искусницей Арахной, боги представляли слабыми, подверженными всем человеческим страстям. В том, что выткала Арахна, видно было неуважение к богам и даже презрение. Этого Афина снести не могла. Разорвав вытканное Арахной покрывало, она ударила соперницу челноком, а затем превратила в паука, обрекая ее вечно ткать только паутину.

Так расправлялись боги со смертными, державшими ратоборствовать против них. Всякий раз смертный оказывался в споре с небожителями достойным противником, иногда даже и более искусным, и всякий раз его постигала кара мстительных и гневливых богов. Несмотря на это, образ героя-богоборца был очень распространен в греческой мифологии.

Первый из них — титан Прометей. Он восстал против самого Зевса, защищая смертных людей и делая все, чтобы облегчить их жизнь. Он похитил для людей небесный огонь, научил их счету, чтению, письму, искусствам, земледелию, лечению болезней, постройке кораблей и кораблевождению. За все это Зевс возненавидел мятежного титана и жестоко покарал его, велел приковать к скале, и каждый день посылал к нему орла, который выклевывал печень Прометея, выростававшую затем снова. И так длилось века.

Прометей был титаном и, следовательно, полубогом. Но среди богоборцев есть немало и смертных людей. На щите Этеокла — одного из семи вождей аргосцев, воевавших против Фив, был изображен воин, взбиравшийся по лестнице на стену осажденного города. Под ним был начертан девиз: «Сам бог Арес не остановит меня».

Еще больше гордости и дерзости при штурме Фив выказал другой из семи аргосских предводителей — Капаней. Он бросил прямой вызов повелителю богов, воскликнув перед стенами Фив, что сам громовержец Зевс не остановит его.

Этого Зевс не мог простить человеку. Дерзость Капанея была наказана, и с обычной для богов беспощадностью и хитрой расчетливостью. Зевс поразил героя молнией как раз в тот момент, когда Капаней взобрался уже на фиванскую стену.

Случалось, что смертные выступали перед богами не только как дерзкие спорщики, но и как прямые противники в схватке. Могучий боец Идас из Мессены вступил в бой с Аполлоном, когда тот хотел отнять у Идаса его невесту Марпессу. При осаде Трои Диомед сражался с покровительствующими троянцам богами Аресом и Афродитой и ранил обоих.

Присматриваясь к фигурам богоборцев и к противникам их — олимпийцам, убеждаешься, что первыми богоборцами были сами создатели мифов. Это еще одна поразительная особенность греческих сказаний.

Кончая рассказ о милых мне греческих легендах, хочу вернуться к теме искусства, тонко и многозначно разработанной в них. При этом, само собой разумеется, невозможно пройти мимо мифа о Пигмалионе и Галатее, повествующего об одном из обыкновенных чудес искусства.

Кипрский скульптор Пигмалион изваял статую морской нимфы Галатеи. Статуя так удалась, что от нее не отвести было глаз. Часами любовался ею и сам скульптор. Он был известен на Кипре не только как знаменитый художник, но и как женоненавистник. Ни одна женщина до той поры не могла привлечь его внимания, остановить на себе его взор, внушить любовь.

И вот случилось так, что изваянная Пигмалионом прекрасная девушка совершила в его сердце то, чего не удавалось ни одной живой женщине. Пигмалион так долго любовался статуей, что в конце концов полюбил ее. Впервые суровый художник любил. Но, увы, та, к которой обратилось его сердце, была не живым человеком, а статуей, созданной им самим.

И тогда отчаявшийся влюбленный обратил горячие мольбы к богине любви Афродите, прося ее даровать ему живую такую же прекрасную женщину, как сделанное им изваяние. И так горячи были его молитвы, так велика его любовь, что на глазах его совершилось чудо — статуя ожила и сошла к нему с пьедестала.

Этот миф, изложенный в «Метаморфозах» Овидия, особенно дорог художникам, как знак живой связи искусства и жизни. Подлинная любовь, как и подлинное искусство, всегда способна к волшебству и чуду. Высокое произведение искусства так близко к жизни, что готово и может влиться в жизненный поток живой частицей его. Чудо искусства, произведения которого могут стать живыми, как сама жизнь, совершают мастерство и сердце художника, приверженность его к своему кровному делу, к искусству, к созданиям его.

В мифе этом интересен и значителен еще один мотив — о влиянии искусства на самого художника. Суровый женоненавистник Пигмалион под влиянием изваянной им Галатеи смягчается сердцем, меняется в своем отношении к окружающим. Художник, влюбленный в свое дело, обязательно становится богат и щедр сердцем.

Таков еще один смысл этого чудесного мифа. Поразмыслив, можно найти в нем и иную, более сложную



многозначность, всегда свойственную подлинному произведению искусства.

Ожившая Галатея — это чудо и волшебство. Но, в сущности говоря, это чудо и волшебство совершается в искусстве постоянно. Разве Наташа Ростова или Татьяна Ларина не живые для нас образы, к которым мы привязаны сердцем, умом, душой? А наши современницы, такие, как Аксинья из шолоховского «Тихого Дона», — разве они не живут рядом с нами?

Конечно, живут. И конечно, миф о Пигмалионе и Галатее несколько не состарился за две с лишним тысячи лет. Галатея и нынче оживает каждый день.

### *„Гаудеамус“*

Последний раз довелось мне петь «Гаудеамус» в обстановке, самой для того неподходящей. Было это на фронте, в конце сорок третьего года. Созвали совещание писателей, работавших в армейских газетах Четвертого Украинского фронта. Я приехал на совещание от газеты Восьмой воздушной армии.

После окончания работы совещания редактор фронтовой газеты полковник Кокорев собрал несколько писателей и повез к себе в гости. Вечер провели в добром дружестве. Говорили о разлученных с нами близких наших, вспоминали о светлых днях, какие выпадали в прошлом. Потом полковник вдруг затянул не очень уверенно «Гаудеамус». К нему присоединились Савва Голованиевский, я, еще кто-то. Получился не очень стройный, но очень воодушевленный студенческий хор.

Удивительно приятен был среди неурядиц и бед войны этот неожиданный «Гаудеамус». Нынче этот старый студенческий гимн редко услышишь — разве что на специальном концерте студенческого хора университета. А когда-то, помнится, слушал я, да и сам пел «Гаудеамус» едва не каждый день.

Было это в десятых годах. Два старших моих брата были уже студентами. В доме нашем товарищи братьев — тоже студенты — бывали каждый вечер. Каждый вечер пели хором — спетым и согласным — русские и украинские песни, а потом обязательно и «Гаудеамус». Мне было тогда лет десять—двенадцать, и вместе с дру-

гими пел и я, хотя ни слова не понимал из латинской премудрости, которую выпевал очень старательно.

Когда позже я стал студентом, о «Гаудеамусе» уже забыли. Студенты его не знали и не пели. В университете я учился недолго и, в сущности говоря, остался недоучкой. Годы ученья моего в средней школе и в вузе совпали с труднейшими для страны годами. Нас настигали голод, разруха, мор, нашествие, смены точек зрения, законов, вкусов, учений, навыков. Вершины достигнутого внезапно проваливались в пропасть небытия, а новый день заставлял нас карабкающимися на новые вершины. Города превращались в пустыни, а в пустынях вырастали новые города. Мир шатался и трещал по всем швам. Он одновременно и разрушался и созидался.

Я хлебнул всего понемногу, хотя и не больше, чем другие. Реальное училище я кончил в семнадцатом году. Тот год мы больше митинговали, чем учились. На уроки ходили, когда хотели, и делали на них, что хотели. Если говорить по совести, то последний год пребывания в училище трудно было назвать учебным годом. Тем не менее я, как и другие выпускники этого года, аттестат получил.

В университет я попал только через пять лет после окончания средней школы. Два с лишним года побродил я по знаменитому коридору Петроградского университета, изредка заглядывая в аудитории, в которых мало кого находил. На лекциях случалось по пять-шесть слушателей. Помню, на лекции профессора Льва Штейнберга по этнографии мы сидели вдвоем с ним.

Но бывали лекции и иного характера. Когда читал молодой философ-материалист Боричевский, аудитория была полна. Он проходил по коридору решительный, быстрый, коренастый, с замызганным портфелем под мышкой, без шапки, в короткой куртке и крагах. Так ходил он по улицам, так являлся и в университет. Излагал он курс интересно, оживленно, с воодушевлением, часто поминая немецкого физика-материалиста Больцмана, к которому питал явное пристрастие.

Материалистическая философия, с которой на этих лекциях мы знакомились, сколько я сейчас помню, усваивалась нами довольно поверхностно и ученически, но в общем она помогала нам жить и заряжала необходимой в ту эпоху воинственностью и непримиримостью ко всякого рода идеализму, поповщине и прочей имевшей еще хождение скверне.

Учение мое в университете на так называемом ФОНе, то есть факультете общественных наук, проходило под знаком бурных и непрерывных перемен. Страсть к переменам программ, методов и форм обучения в школах и вузах, составляющая несчастье и наших дней, свирепствовала тогда с особенной силой. С двадцать второго по двадцать четвертый год я, помимо своей воли, несколько раз оказывался на ином отделении факультета, имеющем иной профиль, иную программу и иное наименование, а приступив к последнему году обучения, почему-то числился в археологах.

В том же двадцать четвертом году, приготовив экзамен по истории и не найдя, кому бы его сдать, я охладел к университетским делам, перестал ходить на лекции и постепенно отстал от учения.

Оставив университет, я унес с собой память о приятно вольной студенческой жизни, черновики двух рефератов — о леонардовской Джоконде и рубенсовской Елене Фоурман, прочитанных на семинарах по западному искусству, и несколько иронически окрашенную неприязнь к гуманитарным специальностям.

В отместку жизнь сделала меня самым что ни на есть заядлым гуманитарием и засадила навеки за письменный стол. Как вершатся подобного рода жизненные парадоксы, для меня до сих пор остается непостижимой тайной.

Когда я снова очутился в студенческой среде, я был уже автором сборничка стихов, повести и романа. Это было в тридцатом году, когда, задумав писать новый роман — о студентах-медиках, я отправился на разведку в Первый медицинский институт.

Начал я разведку с комсомола. Разыскал секретаря комсомольской организации и поговорил с ним. Секретарем тогда был Леша Фомин — славный, светловолосый, ясноглазый паренек. Он посоветовал мне пожить со студентами, чтобы как следует узнать их. Я последовал этому доброму совету и на полгода поселился в одной из комнат студенческого общежития.

Я просил Фомина не говорить ни моим сожителям по комнате, ни кому другому из студентов о том, что я писатель. Он дал слово, и сдержал его. И тем не менее я вскоре почувствовал, что мои товарищи студенты, с которыми я делил и хлеб и время и жил как будто совершенно их интересами, стали как-то выделять меня

из общей студенческой среды, разгадав мое самозванство. Я где-то ошибся, в чем-то оказался неорганичен среде и не сумел по-настоящему вписаться в общую со студентами жизнь. Я как будто все увидел и узнал, что потребно для романа, а когда года полтора спустя он вышел, оказалось, что роман плох, безжизнен, придуман и ужасающе литературен.

Детище мое («Жестокая ступень») оказалось недооцененным, невыстраданным, ненастоящим. Произошло это, по-видимому, потому, что моя студенческая жизнь у медиков тоже была ненастоящей. Я не получал крохотной стипендии, не нуждался в куске хлеба, частенько не ночевал на своей койке в общежитии, а спокойно спал дома. За эту подделку под общую со студентами жизнь я был свирепо наказан. Результатом ненастоящей жизни явился ненастоящий роман.

Недавно в «Литературной газете» я прочел напечатанную посмертно статью Н. Заболоцкого о поэтической работе, в которой он говорит: «Поэт работает всем своим существом». Хорошо сказано, и верно сказано. Только так и можно работать. Я жил среди студентов и работал над «Жестокой ступенью» не всем своим существом, и получил по заслугам.

«Жестокая ступень» — не единственная моя книга, посвященная студентам. Героиня повести «Даша Светлова», вышедшей десять лет спустя, — рабфаковка, а затем студентка.

Спустя еще два десятилетия я обратился снова к той же тематике и к милым моему сердцу студентам. Повесть «Он живет рядом», вышедшая в шестьдесят втором году, рассказывает о жизни и учении, о помыслах и судьбах студентов-физиков.

Работая над повестью и накапливая сырье, я избрал иной путь, чем тот, каким я шел, работая над «Жестокой ступенью». Полтора года, изо дня в день, навещал я физфак Ленинградского университета, не скрываясь, не надевая докучной личины, не чувствуя себя ни актером, ни человеком, живущим по фальшивому паспорту. Я приходил на физфак как писатель, и все — от декана до первокурсника — знали, что я писатель и работаю над повестью о студентах-физиках. Я даже выступал на собраниях студентов, даже напечатал в стенной факультетской газете «Физик» отрывок из повести.

На этот раз все было так, как было. Открытый для всех, с кем общался, я работал весьма усердно и успел поговорить с тридцатью профессорами и преподавателями и почти двумя сотнями студентов.

Я бывал на лекциях и на собраниях, на праздниках и на спектаклях, на спевках и на вечеринках, в аудиториях и в столовых, в спортзалах и в общежитиях, в актовом зале и в частных квартирах, в патрулях дружинников и в лабораториях.

Я вызнал, кажется, все, что можно узнать о студентах, и написал это, как сумел, в повести.

Материал оказался неисчерпанным даже вполнину, и двумя годами позже я написал маленький роман «Сирень на Марсовом поле», в котором опять живут и действуют физфаковцы и учащие их.

Кстати, на физфаке, впервые после двадцатилетнего перерыва, я снова услышал «Гаудеамус». Пел его на первомайском факультетском вечере хор физфака. Хор был превосходный, и я получил большое удовольствие от хорошо спетого, громоносного, оживленного «Гаудеамуса». Я был рад тому, что ожил и прозвучал старый студенческий гимн, прозвучал и заставил задуматься над тем — какими качествами и свойствами определяется живучесть, долговечность песни, стихотворения, романа, статуи, картины?

Ответ на этот вопрос, казалось бы, очень прост. Долговечность художественного произведения полностью зависит от его художественных достоинств. Это, конечно, так, но не только так. Есть превосходные творения искусства, которые умерли навсегда для жизни живой и остались только фактом истории. И напротив, есть произведения вечно молодые и вечно воздействующие на нас.

Глеб Успенский, родившийся на две с лишним тысячи лет позже, чем создана была Венера Милосская, плакал, увидя ее впервые.

Тайна долголетия произведения искусства есть не только тайна мастерства, но и тайна воздействия на живого человека, то есть тайна особого, индивидуального, личного обаяния статуи, картины, строфы.

Головки Луины — любимого ученика Леонардо да Винчи — прекрасны, и на лицах их трепещет та же улыбка, что и на лице леонардовской Моны Лизы. Но вместе с тем улыбка Джоконды стала чем-то неопределимо

дорогим для мирового искусства, а улыбки на портретах Луини не стали ничем, кроме улыбок на портретах Луини.

Я не могу точнее пояснить свою мысль и лучше проанализировать предмет. Искусство ведь всегда искусство, то есть всегда чудо, а по поводу чуда объясняться весьма трудно. И потом, знаете, у каждого произведения искусства есть не только свои особенности, но и своя судьба. Судьба эта и строгая справедливость оценок, к сожалению, не всегда равнозначны.

Особенно несправедливы бывают в оценках произведений искусства современники. «Вспомните, что две лучшие комедии Гольдсмита не были сперва приняты на сцене», — говорит в своих мемуарах знаменитый английский актер Гаррик. «Кармен» была освистана. «Пиковая дама» провалилась. Первые представления моцартовского «Дон-Жуана», чеховской «Чайки» и чудеснейшей глинковской оперы «Руслан и Людмила» не имели ни малейшего успеха. Всесветно прославленный роман Флобера «Мадам Бовари» поначалу издатели отказывались печатать. Великого Иоганна Себастьяна Баха забыли на сто лет, и только исполнение Мендельсоном его «Страстей» наново открыло миру гения. Шуберта при жизни мало кто знал и ценил. Моцарт похоронен в безвестной общей могиле. Бессмертный Фидий, которого называли Гомером скульптуры, после создания лучшего из своих творений — статуи Зевса был посажен в темницу. Умер в нищете и безвестности и создатель несравненного «Уленшпигеля» Шарль де Костер. Зато весьма незаметного в истинном искусстве Бестужева-Марлинского в свое время у нас превозносили до небес и ставили выше Гоголя. А кто нынче читает Марлинского?

Таковы современники. А многим ли лучше их потомки? Сколько неповторимо прекрасных, бесценных античных статуй разбито вдребезги позже пришедшими! Где руки Венеры Милосской? Где важнейшие части гениального Пергамского алтаря? Где блистательный подлинник Аполлона Бельведерского? Где творения Скопаса, Практителя, Фидия, Лисиппа, Леохара? Только жалкие остатки, да и то в копиях, дошли до нас.

Однако пора вернуться к «Гаудеамусу». Это не великое творение. Это просто хорошая, традиционная студенческая песня, но второе рождение ее, пожалуй, столь же знаменательно, как и возрождение внимания к древ-

негреческим мифам. Это явления разного значения, но одного порядка.

Возрождая «Гаудеамус», мы подчеркиваем преемственность культур и уважение к сделанному до нас. Это благородно. Это хорошо. Это верно.

«Гаудеамус», на мой взгляд, достоин такого к себе отношения. В нем есть что-то вечнозеленое, неувядаемое, воодушевляющее. Первая строка этой песни: «Gaudeamus iquitur juvenes dum sumus» — в вольном переводе на русский язык значит: «Да здравствует юность».

Прекрасное начало песни. Да здравствует юность! Я готов повторять это сколько угодно. Я и повторял это всегда — своим пером, своими книгами: начиная с первого моего романа «Прыжок» и до последней строки этой книги. Всю свою жизнь я писал о молодых и для молодых.

### *После потопа*

О книге можно сказать все, что можно сказать о человеке. Как и человек, книга может быть и дурной и хорошей, благородной и бесчестной, мудрой и глупой. Она может быть и наставником и развратителем.

Все свойства и качества человеческие и все многообразные способности человека живут в книгах. Но многое в них живет и сверх того.

Я считаю величайшим счастьем и величайшей честью для себя то, что могу написать книгу, но при этом меня угнетает страшное чувство огромной ответственности. Раньше этого чувства не было. Теперь оно появилось, и я знаю, — теперь мне уже никогда от него не избавиться.

Книга сопровождает меня всю жизнь. Существует древний обычай хоронить человека вместе с тем, что он больше всего любил при жизни. Я прошу похоронить меня с книгой.

Я люблю книгу, как люблю человека. Если бы книгам угрожал всемирный потоп, я бы поспешил построить ковчег, в который, не боясь обвинений в пристрастиях, попытался бы захватить с собой всех своих любимцев. Само собой разумеется, что чем меньше был бы ковчег, тем мне было бы трудней и печальней. Если бы можно

было взять с собой тысячу книг, затруднения мои были бы не так велики, как если бы выбор был ограничен сотней. И уже невыносимо трудно было бы мне, если б сотню сократили до десятка.

А все-таки. Какие же из миллионов книг вошли бы в число заветных? Какие десять я стремился бы спасти от всемирного потопа?

Первая книга — это, конечно же, стихи Александра Пушкина. Ничто не имело и не имеет для душевной жизни моей, для жизни в Прекрасном того значения, какое имел и имеет Пушкин. Он пришел ко мне с колыбели, он останется со мной до конца. Он был всегда со мной — и в дни радости, и в дни печали, и в часы труда, и в годы войны. Это была единственная книга в моем военном багаже. В те тяжкие времена Пушкин говорил мне:

Во цвете лет, свободы верный воин,  
Перед собой кто смерти не видал,  
Тот полного веселья не вкушал,  
И милых жен лобзанья не достоин.

Я старался быть верным воином свободы. Я видел перед собой смерть. Я стремился быть достойным лобзанья милых жен.

О Пушкине я говорил уже много в этой книге и могу сказать еще очень много. Но разговор о Пушкине без самого Пушкина невозможен. А посему вот хотя бы одно пушкинское стихотворение, то, что мне всех милей и дороже.

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

Я не знаю ничего лучшего в мировой лирической поэзии. Я не знаю ничего более чистого, ясного, чело-вечного, благородного. Это сама Поэзия, само Сердце. И то и другое необходимы мне всегда. Без них я жить не могу.

Вторая книга — это «Война и мир» Льва Толстого. Этой гигантской книге обязаны, в той или иной мере,



почти все писатели, писавшие после Толстого. Это книга глубочайшего проникновения в человеческий материал и широчайшего охвата. Никто не умел и не умеет так глядеть в человека, так понимать, так раскрывать, так любить и жалеть его. Это «Илиада» и «Одиссея» человеческие, вместе взятые. И потом это свод стольких человеческих и писательских слабостей и ошибок, что уже одним этим отрицает всякое высокомерие. Ничто не может быть уже и безнадежней высокомерия, которое нам, хвастливым и крикливым, угрожает с особенной очевидностью.

Третья книга — это «Мертвые души» Николая Гоголя. Гоголь — явление чрезвычайное. Мне кажется, никто не писал смелее и доказательнее. Образы «Мертвых душ» невозможно оспорить. В силу своей исключительности, как мне думается, Гоголь не создал и не мог создать школы. Следовать ему невозможно. Он — гильотина для своих героев, и никто больше во всей литературе не смог быть с созданиями своими столь беспощадным. Страшная сказка, рассказанная в «Мертвых душах», прекрасна и беспощадна одновременно. Другой такой никто придумать и рассказать пока не смог. При этом никто не смог быть столь прекрасным и столь живописным в описании уродливого.

Четвертая книга — это «Исповедь» Жан Жака Руссо. Конечно, местами она груба и даже неуклюжа. В ней недостает чувства меры. Но тем не менее это великая книга, потому что главный герой ее — правда, а для искусства ничего выше правды не было, нет и не будет. Руссо учит быть верным правде, значит, учит главному в искусстве. А без главного обойтись невозможно никогда и нигде. Я беру Руссо с его бессмертной «Исповедью» в свой ковчег.

Пятая книга — это «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке». Автор ее — Шарль де Костер. О том, что он существовал и создал своего блестящего Тиля Уленшпигеля, вспомнили почти сто лет спустя. Я напоминаю об этом хотя бы для того, чтобы установить, способны ли краснеть потомки великих. Думаю, что нет. Давайте же забудем их, как они забыли незабываемого Костера, и, показав им спину, обратимся лицом к милому, неунывающему, щедрому, безоглядному и лукавому удалычу и весельчаку Тилю.

Без него, честное слово, было бы трудно жить порядочному человеку. Он — лучшее лекарство от дряхлости сердца, окостенения мозга и душевного ревматизма. Этот славный малый борется за свободу своего народа, не корча постной рожи и не проповедуя кислых добродетелей. Он живет и борется, и радуется солнцу. При этом он не утверждает, что радоваться солнцу имеет право только тот, кто радуется на его манер, а всех других надо лупить в хвост и в гриву. Он лишен мерзкой гордыни надутого дурака, думающего, что лучшие в мире штаны — это обязательно те, которые носит он, что лучшие мысли те, которые приходят в его деревянную голову, а лучшая нравственность та, которая спит с ним.

О милый, непритязательный и несравненный Тиль, как близок ты моей поздно проснувшейся душе! Я иду с тобой рука об руку, дружище, и да сгинут унылые ортодоксы, больше всего на свете боящиеся утонуть в живой воде, да провалятся в тартарары угрюмые трезвенники и благонравные школяры. Пусть себе подымают от скуки, пусть испустят дух на своих тощих добродетелях и подавятся своим слюнявым благонравием. В ковчег, Тиль! В мой литературный ковчег! В нем достаточно солнца и озона. Плесени в нем нет и в помине. И ты будешь в прекрасной компании, заверяю тебя.

Шестая книга — это «Маугли» Редьярда Киплинга, книга о человечьем детеныше, выросшем среди зверей. Эта книга столь же благоуханна, как Песня Песней. Она поражает своей первозданной свежестью. В ней благородны даже хищники. И они понимают жизнь. Когда во время засухи река Джунглей Вайнгунга пересыхает и всем без изъятия грозит черная смерть, кровожадная пантера Багира ложится у остатков воды рядом с ланью. Не в пример матерым зоологическим болванам из дипломатов и воротил современного Запада, у нее достает ума понять, что случаются обстоятельства, в которых единственная форма существования — это сосуществование.

Книга прекрасна своей сказочной реальностью, своеобразной условностью безусловного и живительной новизной. Когда в пятьдесят втором году я, неподвижный и полумертвый, лежал в инфаркте, я просил читать мне вслух киплинговского «Маугли». С помощью старого добродушного медведя Баллу, мудрого питона Каа, свирепой и самоотверженной пантеры Багиры я овладе-

вал наново трудным искусством жить. Друзья Маугли были моими друзьями, и братья Магули — моими братьями. Опираясь на их могучие плечи, я встал с постели и сел к письменному столу. Сегодня я предоставляю им место в своем ковчеге, и это самое малое, что я должен для них сделать.

Седьмая книга — это несравненные «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле. Этот чудный поп научил нас важнейшему из искусств — искусству преувеличивать.

Он умел, как никто, балагурить всерьез и врать взаправду. Он умел доходить до предельных границ дозволенного в искусстве, до самого обрыва Тарпейской скалы, с которой сбрасывали преступивших. Он не боялся, что его сбросят, не боялся и сам оступиться. Обманывая, он не страшился говорить, что обманывает, и потому ему всегда веришь. При этом ты смеешься вместе с ним над своей доверчивостью, и следовательно, никто не обманут и никто не в проигрыше.

Его чрезмерность — лучшее лекарство от излишнего благонравия, а его дурачества — от глупости.

Он гнал из искусства ханжей и лицемеров, как Христос в евангельской легенде гнал из храма торгашей.

Мне всегда было хорошо и легко с этим изощренным варваром, так хитро позаботившимся одновременно и о мудром устройении духовной жизни в непорочном Телемском аббатстве, и о скоромных забавах подрастающего Гаргантюа с его податливыми нянюшками.

Он родил своего Гаргантюа через ухо (подобно тому, как Зевс родил мудрую Афину Палладу из головы), показывая, что нет в мире единственных и привилегированных путей. Этим он раз и навсегда разделался с начетчиками, бубнящими по шпаргалкам о единственной дороге в царствие небесное и земное.

Его тезка Франсуа Вийон, будучи приговорен к смертной казни, воскликнул горестно и недоуменно:

Но как понять, где правда, где причуда?

Рабле, нимало не затрудняясь, ответил на этот вопрос решительно, остро и исчерпывающе. У него правда всегда причудлива и причуда правдива. Для того и другого у Рабле нет различий. Главная обязанность шута не только шутка, но и правда. Если шутка не колюча и не тычет в лицо правдой, не стоит и шутить.

Для того чтобы прийти к этому, нужно мужество и душевное здоровье. Я не знаю другого писателя, который обладал бы таким поистине геркулесовым душевным здоровьем. Люди душевного здоровья необходимы в искусстве как воздух, иначе мы задохнемся в затхлом мире тех писателей, которые, как шакалы на падаль, набрасываются на всякую гнильцу, на все, что с душком, с брачком, с трещинкой, утверждая своим отбором материала, своими творческими устремлениями, что ничего здорового, ясного, надежного, доброго в мире нет, быть не может и, по-видимому, не должно, что здоровое примитивно и плоско.

За всех этих пророков трещинки и гнильцы я не отдам и мизинца моего жизнелюбивого и мужественного патера Франсуа Рабле, дай бог ему на том свете жирной трапезы, теплого места у очага и стакан доброго бургундского. Все это я постараюсь обеспечить ему и в моем ковчеге, а кроме того, все, чего он пожелает и чем я сам владею.

Восьмая книга — это стихи Владимира Маяковского. Я не люблю Маяковского, и поэтому мне нелегко решиться взять его с собой. Путешествовать по неверным хлябям литературной истории запертым в тесном ковчеге на десять персон, постоянно имея под боком того, кого не любишь, неприятно и трудно. Неприятности и трудности этого совместного путешествия усиливаются тяжелым и неуживчивым характером Маяковского. Он слишком много якает. Он бесцеремонен, груб и излишне часто пускает в ход локти, форсируя к тому же свою луженую глотку. Он постоянно наступает всем на ноги и не считает нужным извиняться.

Он подобен медведю, забравшемуся в посудную лавку. При каждом его неуклюжем движении звенят осколки и летят черепки. Многое из разбитого — штучная дешевка, которой ничуть не жаль. Но вместе с дрянью, случается, бьется вдребезги и искусно выделанный редчайший фарфор, и тот магический кристалл, сквозь который только и можно разглядеть «даль свободного романа».

И тут уж ничего не поделаешь. Единственно правильный подход к этому скандальному случаю — подсчитать, чего больше — убытка или пользы, и в зависимости от подсчетов мириться или нет с крутым нравом и скверным характером медведя. Я почел за благо при-

мириться и постараюсь объяснить причины своей крo-  
тости.

Но прежде не могу не сказать несколько слов о про-  
изведенных разрушениях. Их немало, но самые жесто-  
кие пришлись на исконно прекрасный русский стих. Хотя  
Маяковский, гримируясь лестничками, рваными стро-  
ками и рваными ритмами, и придерживался в основном  
стародавнего и испытанного ямба, но ямбы его так  
растрепаны, развихрены, расшатаны огромным напором,  
клокочущим темпераментом и бурным движением ма-  
териала, что их не скоро и узнаешь. Стихи Маяковско-  
го — как края пробоины в стальной броне, резкие, рва-  
ные, раздирающие нервы, душу и слух. Тебя то мороз  
по коже продирает, то в жар бросает. Нет с этим поэтом  
ни минуты покоя, и никакие дольче фарниенто с ним и  
присниться не могут.

И тут начинается счет достоинств и прекрасных  
качеств Маяковского, с лихвой покрывающих все его  
недостатки. Эти недостатки, к слову сказать, имеют  
одну превосходную и радующую особенность — это  
недостатки подлинно современного поэта, и они подчас  
дороже моему сердцу, чем присыпанные нафталином  
почтенные достоинства самых почтенных из классиков.  
Разрушение излишнего почтения к классикам, на мой  
взгляд, одно из важнейших дел, какие сделал Маяков-  
ский. Эта мертвящая почтительность давила нас и еще  
продолжает давить, как могильная плита. В этом культе  
литературных предков теряются иной раз всякие и вся-  
ческие масштабы. Достоинства иного из чтимых писате-  
лей исчерпываются тем, что он жил сто или двести лет  
тому назад. По совести говоря, он очень вовремя умер,  
не оставив своим наследникам ничего, кроме неоплачен-  
ных векселей по неоправданным надеждам, но нас по-  
чему-то продолжает волновать его малоинтересная  
деятельность, и мы из года в год проводим китайские  
церемонии у пустой могилы.

Я глубоко благодарен Маяковскому, много потрудив-  
шемуся над уничтожением рабского культа предков и  
объявившему однажды, и весьма своевременно, что  
«время пулям по стенкам музеев тенькать».

Эта ненависть к чинопочитанию, угодничеству, всяче-  
ским культам всяческих личностей, и особенно культу  
литературных предков, у Маяковского понятна, потому  
что он самый современный из современных писателей.

Он бесценно современен. Он современен весь, целиком, с головы до пят, стихом, душой, материалом, манерой, хваткой, темпераментом, формой, неуравновешенностью, словарем, отношением к прошлому, настоящему и будущему. Он, несомненно, наиболее яркий представитель современности в поэзии, наиболее полно выражающий современность.

В искусстве есть еще только один человек, который, подобно Маяковскому, весь современность — это Дмитрий Шостакович. К сожалению, он в музыке, и я не могу приютить его в своем литературном ковчеге. Утешаюсь лишь тем, что Маяковский ответит за обоих. Громоносная музыка его стиха сродни музыке Шостаковича. У обоих одни и те же заботы и одни и те же радости, всегда связанные с сегодня и с Левым маршем.

В опере Шостаковича «Нос» есть отличный дуэт балалайки с флейтой. Тут же фигурирует в оркестре в качестве музыкального инструмента обыкновенный венский стул. Я сам видел, как на нем играли барабанными палочками. Выходило хорошо. Маяковский может еще лучше. Он может играть прямо на вашем черепе. Его нисколько не затруднит дуэт пивной бочки и арфы или любовная серенада, сыгранная на собственном позвоночнике. Изобретательность Маяковского безгранична. Его прямота всегда прицельна.

И он боец — всегда и во всем. И первооткрыватель. И первопроходчик. Он профессиональный Колумб. Это его призвание и его специальность. Прекрасная и ничем несравнимая специальность.

Маяковский огромен и гремещ. Его революционный темперамент полностью совпадает с эпохой. Он сам эпоха. И сам революция. Он написал про все. Место его в моем ковчеге весьма почетное и одно из первых. А что я не люблю его, что ж тут поделаешь. Оттого он не меньше.

Девятая книга — это «Прощенный Мельмот» Оноре Бальзака. Это совсем небольшая книжка, даже не книжка, а всего-навсего рассказ в тридцать девять страниц. Но мне думается, что эти тридцать девять страниц стоят многих томов известнейших и пространнейших сочинений. Это литература, которая больше, чем литература. Она стирает грани между реальным и фантастическим. Это колдовство в превосходнейшей степени. Тут даже не все сразу и поймешь. Но это не беда. В один

раз ничто хорошее понять невозможно. Понимание придет потом, позже. На первый случай вполне достаточно изумления и благодарности. Если именно это почувствуете, прочтя «Мельмота», значит, вам стоит заниматься таким трудным и ответственным делом, как чтение книг.

С подобного рода оценками «Прощенного Мельмота» я неожиданно для себя оказался в хорошей компании, прочитав однажды письмо Карла Маркса Фридриху Энгельсу от двадцать пятого февраля тысяча восемьсот шестьдесят седьмого года. В письме этом говорится следующее: «Кстати о Бальзаке: советую тебе прочесть его «Неведомый шедевр» и «Прощенный Мельмот». Это два малых шедевра, полных тонких ироний».

Однако вернемся к нашему ковчегу.

Итак, девять мест заполнены, и остается свободным только одно — десятое, последнее и теперь единственное. И оттого, что оно единственное, — мне всего трудней. За дверью ковчеха толпится еще множество достойнейших. Выбрать одного было бы легко, но отвергнуть остальных — просто невозможно. Каждый из отвергнутых столь же значителен и интересен, столь же ярок и неповторим, как и все избранные. Что же мне делать? На что решиться?

В крайнем смятении и еще не зная, к чему прийти и что предпринять, я выглянул в приоткрытую кем-то дверь. Этот кто-то, впрочем, тотчас был мной замечен. Мой милый и быстроумный Тиль, видимо догадавшись о моих затруднениях, поспешил мне на помощь. Опередив меня, он приоткрыл дверь ковчеха пошире и поманил кого-то пальцем. И тут все решилось в одно мгновение и само собой. Передо мной у самого порога стояли тощий и длинный гидальго в измятых латах и коротенький толстяк в поношенной крестьянской одежде. Я узнал их с первого взгляда и распахнул дверь настежь. Нагнувшись, чтобы не удариться о притолоку низкого ковчеха, Дон-Кихот вошел внутрь. За ним протиснулся Санчо-Панса, крихтя и бормоча что-то вроде: «Ну и погода, прости господи».

Так случилось, что в ковчеге моем вместо десяти постояльцев появилось одиннадцать. Ну что ж. Не беда. Могло случиться, что туда набилось бы бог знает сколько народу. Ведь за дверью все еще осталось множество самых неоспоримых кандидатов в лучшие.

Когда я прочел эту главу нескольким своим приятелям, первое, что я от них услышал, был возмущенный возглас одного из слушателей:

— Как? В ковчеге нет Чехова и Горького? Это невозможно.

Я был смущен, и смущение мое усилилось, когда вслед за этим другой слушатель воскликнул:

— Позвольте, а Гамлет? Где же Гамлет? Тиль есть, а Гамлета нет? Это немыслимо.

Пока этими возражениями дело ограничилось, но думаю, что, если бы я прочел свои списки еще и другим, я бы обязательно услышал:

— А Фауст?

— А Кола Брюньон?

— А Одиссей?

— А Жюльен Сорель?

Что я могут ответить на эти и подобные им вопросы? Только одно. Ковчег мой, и я поместил в него тех, на ком побудили меня остановиться мои вкусы, мои склонности, наконец, моя любовь. На все это нет законов. Математика есть математика, а искусство есть искусство. Оно часто зиждется на никому неизвестных «чуть-чуть», и тут сговоры, оценки, определения и отбор почти никогда не бывают всеобщими. Если вам мой выбор не нравится, заводите себе свои собственные ковчег и спасайте в них всех, кто вам будет угоден и кто вам по душе.

Вон французский романист и драматург Жан Жироду, готовясь к воображаемой робинзонаде и собираясь на необитаемый остров, брал туда с собой «Манон Леско» аббата Прево и «Персидские письма» Монтескье. И это понятно. Именно такого рода книги могли быть по душе тонкому и саркастическому Жироду.

Интересен выбор пяти книг, которые предпочел всем другим космонавт номер четыре Павел Попович. Когда корреспондент «Комсомольской правды» задал вопрос, какие книги взял бы он с собой в кабину космического корабля, если бы мог, Попович ответил: Маяковского, «Золотого теленка» Ильфа и Петрова, Остапа Вишню, шевченковского «Кобзаря», Есенина.

Набор, как видите, своеобразный. Среди пяти выбранных книг две юмористические. Кроме того, трое из пяти любимых авторов оказались поэтами.



И в данном случае, как и в предыдущем, выбор книг вполне в характере выбирающего — человека, любящего шутку и в то же время склонного к поэтическому.

Уже после того, как вышло первое издание «Сумки волшебника», я при случае спрашивал некоторых из своих друзей касательно их избранной библиотечки из десяти книг. Один из них, автор многих исторических романов, предложил следующий список: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, «Война и мир», Тютчев, Бунин, «Три мушкетера», «Давид Копперфильд», Чехов, Мопассан.

Другой не столь известный, сколь оригинальный писатель пожелал взять с собой в воображаемый ковчег Библию, «Дон-Кихота», «Илиаду», «Гулливера в стране лилипутов», «Гамлета», письма Чехова, Диккенса, «Робинзона Крузо», «Героя нашего времени».

Спрошенная мной по этому же поводу редактор Новосибирского издательства брала с собой в ковчег «Божественную комедию», «Тайну княгини де Кадиньян» Бальзака, Пушкина и Ильфа и Петрова.

После этого я стал просматривать архив своих газетных вырезок и обнаружил, что любимые авторы академика Соболева — Чехов и Тургенев, что первая книга школьников — «Три мушкетера», что альпинисты — участники штурма пика Победы высотой более семи тысяч метров — брали в труднейший поход сверх своего большого груза по одной любимой книге. Таким образом, на одну из высочайших горных вершин мира поднимались вместе с альпинистами Юрий Олеша, Сергей Есенин, Омар Хайям и... «Элементарная физика плазмы».

На вопрос корреспондента газеты «Смена» Вит. Засеева, какие три книги взяты были бы в случае грядущей командировки на Марс, композитор Ваню Мурадели ответил: «Пушкин, том, в котором есть «Вакхическая песня», и „Война и мир“». Директор Государственной библиотеки Ленина в Москве И. Кондаков брал с собой тоже Пушкина, а кроме того, «Войну и мир» и шолоховскую «Поднятую целину». Актер Михаил Ульянов предпочитал «Братьев Карамазовых», Игорь Ильинский — «Войну и мир», Леонид Утесов — Расула Гамзатова, Михаила Светлова и «Мастера и Маргариту» Михаила Булгакова. Композитор Александра Пахмутова не могла обойтись без «Евгения Онегина», актер Серго Закариадзе — без «Витязя в тигровой шкуре».

Другие, опрошенные лично мной, в ковчег забирали кроме перечисленных книг еще К. Паустовского, М. Цветаеву, Талмуд, Шолом Алейхема, Г. Гейне, А. Блока, Э. Хемингуэя, Х. Андерсена.

Как видите, каждый из опрошенных мной и другими делал иной, отличный от моего выбор. То же было бы, вне всяких сомнений, если бы продолжать эту анкету и опрашивать других людей. Каждый раз списки любимых книг были бы или частично несхожими, или даже вовсе иными, чем у других. И это нетрудно понять. Ведь чтение книги — это акт творческий, в который всякий читающий привносит свой жизненный опыт, свои нравственные правила, с которыми он и подходит к оценке прочитанной книги. И, понятно, у каждого составила за его долгую читательскую жизнь своя собственная десятка избранных и любимых. Думается, что это-то и всего важнее, всего отраднее в нашем случае. А что десятки у многих могут оказаться иными, чем моя, да, пожалуй, и столь же спорными, — ну что ж. Я не вижу в том беды. Давайте спорить.



## ЧТОБЫ БЫТЬ ПИСАТЕЛЕМ

### *Руки мастера*

**К**огда я впервые в жизни поднялся в воздух на самолете, меня поразили не ощущения полета, к которым я скоро привык, а земля, увиденная сверху, неожиданная очевидность, наглядность преобразования ее человеком.

Внизу, передвигаясь по земле пешком или в машине, мы всегда видим лишь малую дольку ее, тупичок, ограниченный стеной дома, рощицей, луговиной, чуточный лоскуток ее поверхности, который может оглядеть незоркий наш глаз.

И только поднявшись в воздух, открываешь неоглядные пространства ее, зримый чертеж сделанного на земле. Светлая стрела шоссе рассекала подо мной темные купы зелени.

Мягко изогнувшись на большом округлом повороте, убегали к краю земли блестящие полоски рельсов. Меж холмов прилег городок. Дружно скученные прямо-

угольники домов разграфлены строгими линиями улиц и переулков. Через стеклянные речки протянулись палочки мостов. Строго расчерченные, лежали в стороне от них разноцветные полосы посевов.

Только плоскости и линии видны были сверху отчетливо и резко, только чертеж сделанного. Подо мной была земля, преображенная руками человека.

Я всегда любил руки и всегда завидовал людям, делающим вещи. Будучи сам гуманитарием, я носил в себе давнюю неприязнь к профессиям гуманитарным и особую приверженность к действителям и делателям вещей.

Я, конечно, понимаю, что прежде чем сделать вещь руками, ее надо вымыслить головой. Я не могу не видеть, не уяснять себе, что нужны и теоретики-биологи, и педагоги, и другие гуманитарии. Я понимаю, что важно не только вырастить хлеб и построить дом, но и окрылить душу человека. Но понимание пониманием, а склонность — статья особая.

Вот почему и в художнике я всегда ценю не только художника, но и уверенного ремесленника, хорошо знающего свое дело. Вот почему и в своем писательском деле я очень люблю ремесленную его часть, ту работу, которая непосредственно связана с материалом, из которого все и делается.

Как понятна мне радость старого Кола Брюньона, который весь искрится, говоря: «Вооруженный топориком, долотом и стамеской, с фуганком в руках, я царю за моим верстаком над дубом узлистым, над кленом лоснистым. Что я из них извлеку?.. Сколько в них дремлет форм, таящихся и скрытых. Чтобы разбудить спящую красавицу, стоит только, как ее возлюбленный, проникнуть в древесную глубину... Как хорошо стоять с инструментом в руках у верстака, пилить, строгать, сверлить, тесать, колоть, долбить, скоблить, дробить, крошить чудесное и крепкое вещество, которое противится и уступает, мягкий и жирный орешник, который трепещет под рукой... Радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства! Мои руки — послушные работники, управляемые моим старшим помощником, моим старым мозгом, который, будучи сам мне подчинен, налаживает игру, угодную моим мечтам. Служили ли кому-нибудь лучше, чем мне? Ну, чем я не царек?»

Мне отраднo вместе со старым неумемным Кола петь этот вдохновенный и радостный гимн ремеслу, гимн рукам мастера, преображающим материал в угоду чудному вымыслу. Под руками у меня не «дуб узлистый», не «клен лоснистый» и не «мягкий жирный орешник», а слово, но никакой разницы от того нет. Мой материал так же «трепещет под рукой», как и материал старого резчика. Слово, так же как и дерево, «противится и уступает», с той разницей, что противится всегда, а уступает далеко не всегда. И как же мучительно бывает иной раз это противление. Помню, я как-то сидел у Анны Андреевны Ахматовой, и мы заговорили об этом трудном в писательской работе. Я взмолился:

— Анна Андреевна, как же приходит слово? Скажите, как это у вас?

Анна Андреевна ответила в раздумье:

— Это ведь по-разному. Как когда. Я на этот вопрос дала подробный ответ в стихах. Вот. Называется «Последнее стихотворение».

Анна Андреевна взяла со стола тетрадку с высокими длинноватыми страницами и прочитала сдержанно и чуть нараспев:

Одно, словно кем-то встревоженный гром,  
С дыханием жизни врывается в дом,  
Смеется, у горла трепещет,  
И кружится, и рукоплещет.

Другое, в полночной родясь тишине,  
Не знаю откуда крадется ко мне,  
Из зеркала смотрит пустого  
И что-то бормочет сурово.

А есть и такие: средь белого дня,  
Как будто почти что не видя меня,  
Струятся по белой бумаге,  
Как чистый источник в овраге.

А вот еще: тайное бродит вокруг —  
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —  
Гранится, меняется, вьется,  
А в руки живым не дается.

Но это!.. по капельке выпило кровь,  
Как в юности злая девчонка — любовь,  
И, мне не сказавши ни слова,  
Безмолвием сделалось снова.

И я не знавала жесточе беды.  
Ушло, и его протянулись следы  
К какому-то крайнему краю,  
А я без него... умираю.

«Последнее стихотворение» входит в цикл стихов Анны Ахматовой, носящий название «Тайны ремесла». Эти, иногда вовсе не тайные, тайны есть у каждого художника, у каждого писателя. У всякого они как будто свои, особые, и в то же время они всеобщие. «Радость верной руки», о которой так прекрасно рассказал нам старый Кола, испытывал и испытывает всякий художник и всякий ремесленник. Это очень радостная радость, очень полнящая, очень чистая. Я люблю ее. Я люблю свой верстак, возле которого она селится. Я люблю его, пожалуй, сильнее, чем заоблачные обиталища муз.

Работа за письменным столом мне больше по душе, чем выдумывание и обдумывание. Отдельно от стола, от лежащего передо мной листа бумаги, я вообще думаю с натугой и плохо. Только с пером в руке думается о работе и путях ее хорошо, с той точной направленностью, с той емкостью и находчивостью, с той полнотой прикрепленности каждой конкретной мысли к общему, с той ладностью и настроением, при которых руки делают то, чего просит душа и что измыслила голова.

Все в эти добрые часы и минуты делается с той расчетливой удачливостью, при которой обязательно найдешь нужные слова и нужную мысль. Все делается с рабочей одухотворенностью, которую, верно, и надо считать и называть вдохновением и которая одна может преобразовать нематериальную мысль в материальную строку, ей равнозначную.

Это вдохновение обязательно связано с увлеченностью своей работой, своим ремеслом. Без этой ремесленной увлеченности оно не является. Натуживаясь мыслью, его не вызовешь. Даже сердечной радостью его не родишь. Оно не наитие, как принято думать. Оно — рабочее состояние, связанное с самим процессом работы. Охотиться за ним в отъезжем поле и призывать, дужа в охотничий рог, — напрасный труд. Оно приходит только к верстаку, когда сидишь, так и сяк примеряясь, как бы поплотней и половчей сбить слова в строку и в сцену, как их вычертить, выплести, вылепить, высечь. А потом сидишь, прищура жадный, ищущий и веселый глаз, меряя

не зримым никому мерительным инструментом — хорошо ли сделалось. И случается, смеешься от радости, что так хорошо сделалось. А наутро, увидя, что все не так и не то, перечеркнешь сделанное, переиначишь и начнешь все сызнова.

Жестокая работа. Отчаянная работа. Истошающая и радостная. Мастерская дятла. Школа мужества и терпения. Школа всех свершений в искусстве. В ней обучались все великие. И через нее должны пройти все малые. И когда художник, стоя на распутье, не знает, что делать и куда идти, часто спасает ремесло. Горький советовал стоящему на распутье: начни работать, и работа сама начнет тебя учить. Не напрасно и самый талант Алексей Максимович определял как любовь к труду.

Чтобы прочно жить в искусстве, нужно знать ремесло, и не просто знать, а отлично знать. Художник — обязательно мастер.

— Это верно, — подтвердил Константин Федин, когда я прочел ему эту главу. — Художник — обязательно мастер.

Он задумался. Потом заговорил, привычно обжимая потухшую трубку длинными, цепкими пальцами и уставясь в меня огромными выпуклыми глазами:

— Вот. Послушайте. Как раз ваш материал. В тридцать втором году я гостил в Вильневе у Романа Роллана. Мы сидели в его кабинете. Я обратил внимание, что на рукаве Роллана повязка из черного крепа. Я, конечно, не спросил, почему сегодня на нем этот траурный креп. Но он перехватил мой взгляд в его сторону и сказал: «Это память об отце. Сегодня годовщина его смерти». Мы долго сидели в кабинете. Потом прошли в столовую. И здесь я увидел массивный буфет, крепко и добротнo выделанный, по-видимому, из того самого дуба узлистого, который так любил пилить, строгать и тесать веселый искусник Кола. Буфет украшен был превосходной резьбой. Деревянные розы и плоды виделись как живые. Я залюбовался отличной работой. Роллан сказал: «Это его работа. Моего Кола. Я ведь с него, с моего отца, писал Кола Брюньона. Он умер девяноста трех лет от роду».

Константин Александрович кончил свой недлинный рассказ. Я повторил машинально:

— Девяноста трех лет от роду...

Я думал о старом неумемном Кола и о том, другом, кто выделал прекрасную, долговечную вещь... Его уже нет. А сделанное им есть, живет и долго еще будет жить. Мастерски сработанные им плоды и цветы и сейчас радуют глаз и веселят сердце. Мастер умирает. Мастерство его остается людям. Оно радуется и учит.

Мастер приходит в этот мир, чтобы радовать и учить. И при этом он сам учится. Учится всегда и у всех — от рождения до последнего своего часа. И, участь, совершенствуется в трудном своем деле и совершенствует самое дело.

В этом непреходящая радость и некорыстная плата за мастерство, которую щедро получает всякий мастер.

### *Музы-пророчицы*

Эта удивительная и правдивая история приключилась с одним писателем, который и рассказал нам о ней. Фамилия писателя — Пушкин. Александр Сергеевич Пушкин. Именно он поведал эту историю, описав ее в своем «Пророке».

Начинается история с того, что поэту, который, духовной жаждою томим, влачит в мрачной пустыне, нежданно-негаданно явился на перепутье шестикрылый серафим. Из последующего повествования мы узнаём, что явившийся поэту серафим оказался очень искусным по части самых тонких и сложных хирургических операций, вплоть до операции на живом и трепетном сердце.

Пальцы хирурга — это всегда пальцы волшебника. Поэтому не следует удивляться той волшебной легкости, с какой серафим производит поразительные по своим последствиям операции. Ход и порядок их описаны поэтом со скрупулезной точностью. Вот свидетельство его о первой из них:

Перстами легкими, как сон,  
Моих зениц коснулся он.  
Отверзлись вещие зеницы,  
Как у испуганной орлицы.

За этой первой и сравнительно нетяжелой операцией тотчас последовали другие. Открыв поэту глаза, волшебный оператор перешел к слуховому аппарату — как известно, очень важному для поэта:



Моих ушей коснулся он,  
И их наполнил шум и звон:  
И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.

Организовав должным образом зрение и слух поэта, серафим на этом не остановился. И это легко понять. Конечно, поэт, как и вообще всякий писатель, должен остро видеть и тонко слышать, но все же главное, чем он должен владеть в совершенстве, — это язык. Понятны поэтому дальнейшие действия серафима:

И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный, и лукавый,  
И жало мудрыя змен  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.

Так к обостренному зрению и утонченному слуху был прибавлен мудрый язык. Но и этим дело не ограничилось. Оставался неизменным еще один орган, без которого нет и не может быть поэта. Орган этот — сердце. И тут произведена была самая жестокая и радикальная операция:

И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И угль, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.

Теперь все было кончено. Глаза, уши, язык и сердце были приведены к той норме, которая необходима поэту. Но почему необходима? Для какой цели?

Цель эта явственно указана в последней строке «Пророка»:

Глаголом жги сердца людей.

Эта жгучая и требовательная строка подводит итог всему предшествующему. Она — прообраз приказа по армии искусств, который сто лет спустя отдал Владимир Маяковский, требуя подлинного искусства и вывода на гулкие мостовые истории барабанщиков и поэтов.

В начале этой главы я говорил, что история, рассказанная в «Пророке», удивительна и правдива. Но поразмыслив, я пришел к убеждению, что, будучи безусловно

правдивой, она, в сущности говоря, совсем неувидительна и даже, напротив, обычна, — для писателя во всяком случае.

То, что случилось с поэтом в «Пророке», рано или поздно должно случиться и случается со всяким настоящим писателем.

Всякий настоящий писатель, который посвятил дни делу своему и отдал ему и мозг и душу, обязательно в один из дней должен прозреть и увидеть мир таким, каким никогда не видел.

Впрочем, это, конечно, не делается в один миг. Процесс прозрения длится всю жизнь. Способность остро воспринимать, накапливаясь каждодневно в количестве, однажды, вследствие особо благоприятного стечения обстоятельств, вдруг становится новым и поражающе заметным качеством. Это обжигает и приподнимает над самим собой. Это как удар молнии, разом озаряющей весь мир. Тот, кто пережил миг подобного озарения, никогда забыть его не сможет. Это остается навеки. Острота восприятия не притупляется временем. Увидевший однажды далеко и много сохраняет свой драгоценный дар навсегда.

Я сказал: рано или поздно это случается с каждым настоящим писателем. Рано или поздно он начинает улавливать утончившимися чувствами тайное тайных земли и неба, морей и недр, слов и чувств. Предела изощренности в познании окружающего мира нет, как нет предела самому миру.

Нет поэтому ничего невероятного в том, что поэт в «Пророке», обретя чрезвычайную остроту восприимчивости, слышит «дольней лозы прозябанье».

И это не только счастливый удел пушкинской музы. В стихотворении «Творчество» Анна Ахматова так говорит об удивительном состоянии обостренности чувств, возникающем у поэта в минуты душевного подъема:

Бывает так: какая-то истома;  
В ушах не умолкает бой часов;  
Вдали раскат стихающего грома.  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг,  
Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава.

Эта утонченность восприятия окружающего мира, в конце концов, доступна не только поэту в часы поэтического напряжения всех его душевных сил, как у Ахматовой, равнозначного напряжению и обостренности всего существа у пушкинского пророка после встречи с серафимом. Это может случиться и с самым обыкновенным человеком при определенных обстоятельствах, благоприятствующих высокому строю чувств и ощущений.

В «Анне Карениной» Левин на охоте, отстранившись от всего постороннего и слившись с окружающим его зеленым миром, начинает видеть, «как трава растет», то есть та самая дольная лоза, прорастание которой улавливает обостренными чувствами поэт в «Пророке». Оба случая сходны: Лев Толстой описывает то же, что описывал Александр Пушкин, что позже описала Анна Ахматова. В своей пьесе-сказке «Пиппа пляшет» Герхард Гауптман идет еще дальше. Один из персонажей пьесы, поэт и музыкант Михель Гелльригель, даже «зимой слышит, как растет трава».

Но видеть и слышать, «как растет трава», — это еще не предел обостренности чувств и состояний. Человеку и поэту доступно и большее. Вот что, например, рассказывает Илья Эренбург в книге «Годы, люди, жизнь» о своей встрече с Анной Ахматовой в июле сорокового года: «Когда я вернулся в Москву, ко мне пришла А. А. Ахматова, расспрашивала о Париже. Она была в этом городе давно — до первой мировой войны, не знала подробностей его падения. В представлении некоторых критиков Анна Ахматова — «поэтесса интимных чувств с крохотным мирком». Анна Андреевна прочитала мне стихотворение, написанное ею после того, как она узнала о падении Парижа. «Когда погребают эпоху, надгробный псалом не звучит. Крапиве, чертополоху украсить ее предстоит. И только могильщики лихо работают. Дело не ждет! И тихо, так, господи, тихо, что слышно, как время идет. А после она выплывает, как труп на весенней реке, — но матери сын не узнает, и внук отвернется в тоске. И клонятся головы ниже, как маятник ходит луна. Так вот — над погибшим Парижем такая теперь тишина». В этих стихах поражает не только точность изображения того, чего Ахматова не видела, но и прозрение. Часто теперь я вижу ушедшую эпоху, «труп на весенней реке». Я ее знаю и не ошибусь; а для внуков

она призрак, не то снесенный причал или перевернутая лодка».

Приведенный рассказ Эренбурга примечателен во многих отношениях, но важнейшим в нем мне кажется свидетельство достоверности безграничных возможностей поэта, а возможность, как сказал один философ, «заряжена неистовым стремлением к осуществлению». И в этом неистовом стремлении осуществить, предъявить миру свои возможности поэт способен к тончайшим и проникновеннейшим методам познания мира. Он способен не только видеть и слышать, как прорастает трава, но ему «слышно, как время идет».

Сколько спорят, говорят, пишут физики-теоретики и философы о материальности времени, и сколько еще тут недоказанного и недосказанного. Астроном Н. Козырев пытался досказать до конца это недосказанное, приблизить категорию времени к возможностям нашего чувственного восприятия, придать понятию времени почти наглядную вещную материальность. И все было напрасно. Споры о категории «пространство — время» остались в сфере теоретической и недоступной нашим чувственным восприятиям. Ученые не смогли сделать время для наших представлений о нем категорией достоверно материальной. Но вот пришел поэт и сказал: «И тихо, так, господи, тихо, что слышно, как время идет». И нам уже не надо никаких иных формул, утверждающих материальность времени. Мы уже вместе с поэтом «слышим» его течение.

Вместе с поэтом мы не только слышим неслышимое, но и видим невидимое. И на это способен озаренный прозрением поэт. И если Эренбург свидетельствует «точность изображения того, чего Ахматова не видела», то можно смело доверять этому свидетельству. Ведь речь идет о Париже, о том, что Эренбургу ведомо досконально, что он, Эренбург, видел своими глазами.

Такова сила поэтического прозрения. Таково волшебство муз, передающих свой дар прорицания и прозрения тем, кто «духовной жаждой томим». Пушкин писал об этом акте передачи дара волшебства с поражающей вещностью и верностью истине.

Вполне совпадает с истинным положением вещей и вся история организации языка, описанная в «Пророке». «Празднословный» язык, пригодный для малозначащей болтовни о малозначащих пустяках, не годится для ра-

боты за письменным столом. Нужно слово весомое и доброе, горячее и мудрое, несущее людям твои духовные богатства и духовные богатства других. Иным словом жечь сердца людей невозможно.

Не пригоден писателю и «лукавый», то есть лживый, язык. Не с лукавством, а с открытым сердцем идет к людям писатель. Овладение языком — процесс длительный, трудный и подчас болезненный. Многое тут действительно приходится вырывать так решительно, как это совершается в «Пророке». И снова знакомые уже нам магические преобразования. Языковые накопления и языковые поиски длятся целую жизнь, а озаряющие находки внезапны, как ожог.

Еще несколько слов о сердце поэта. То, что совершается в «Пророке» с сердцем поэта, — как все прежнее, и волшебство и правда. Не заменив мускульный комок, занятый только перегонкой крови на уголь, пылающий огнем, ничего в искусстве не сделаешь.

Подлинное искусство всегда подлинно человечно и требует всего человека без остатка — всех его качеств, всех способностей, всей жизни: от первого крика до последнего вздоха. Иначе искусство в человеке жить не может. Частицей тут не отделаешься. И половинчатые решения в этом случае невозможны. Поэтому и неизбежны трудные и обновляющие встречи с серафимом. При этом каждый встречает своего серафима в своей пустыне.

Мне, пожалуй, возразят: почему же обязательно в пустыне? Можно же встречаться в других, более приятных местах. Нет. В стихотворении «Поэт» Александр Пушкин снова повторяет: пустыня. До поры до времени поэт живет в этом мире рядом с другими людьми, ничем от них не отличаясь. Но когда его потребует «к священной жертве» Аполлон, поэт вырывается из обыденного жизненного строя.

Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы...

Нарисованная в этих строках картина верна и точна. В высокие минуты творческого напряжения нужно остаться наедине с самим собой, чтобы без помех и без утаек раскрыть сундуки накопленных за целую жизнь

богатств, и, выбрав самое драгоценное, сделать из них наилучшее, что можно сделать. Юрий Тынянов недаром утверждал: «Пишут, как любят, — без свидетелей».

Но одной отъединенности, одной пустыни еще мало. Не только она нужна для начала магических перемен и высоких прозрений. Нужно еще прежде того, чтобы поэт, как это сказано в первой строке «Пророка», был «духовной жаждою томим».

Все начинается с духовной жажды. Если эта жажда не томит, ничего не будет: никаких побуждений к свершениям и никаких колдовских перемен с глазами, ушами, языком и сердцем. Не будет и самого поэта как поэта. Душа его будет продолжать вкушать «хладный сон», и он останется ничтожнейшим «меж детей ничтожных мира».

Не лишним будет заметить, что встреченный поэтом в пустыне серафим был шестикрыл. Я не настаиваю на шести крыльях, но крылатость потребна обязательно. Такое уж наше дело, что без окрыленности в нем не обойтись даже в том случае, если серафим будет вовсе не серафимом, а просто жизнью живой, которая и продельвает с нами все прекрасные и жестокие операции, о которых шла речь. Иносказательность серафима — это просто поэтический шифр, который ничуть не меняет ни существа дела, ни смысла. Высоким смыслом исполнена каждая строка «Пророка». Все в этих строках — волшебство и полет в Прекрасное, все — от заголовка до последней точки.

К слову о заголовке. Он в такой же мере и иносказателен и реален, как серафим, как все, что заключено в строках и меж строк.

А все же — почему именно «Пророк»? Ведь очевидно же, что речь идет о поэте, который рассказывает о себе, о своем жребии и назначении, о том, что сам испытал в мрачной пустыне своих трудных исканий.

В чем же тут дело? И где же искать ответ на мудреный вопрос? Я думаю, что верней всего обратиться к первоисточнику всех поэтических чар — к музам, к которым в трудных случаях и сам Пушкин обращался с прямым призывом. Обратясь по этому адресу, мы с радостной и неожиданной для себя легкостью установим кровную родственную связь поэзии и пророчества. Ведь музы некогда обладали даром пророчества, полученным от Аполлона. Им Аполлон наделял тех, кому покровитель-

ствовал и кем предводил. Покровительство музам было древнейшей привилегией бога искусств, а предводительство ими закреплено даже в прозвище, данном Аполлону эллинами, — Мусагет. Кстати, дивным даром прорицания наделены были и музы древних римлян — камены, которые в самом своем наименовании несли свое назначение, так как слово «камены» означает «поющие и предсказывающие».

Поэт и пророк, оказывается, не только родные братья, но просто сямские близнецы, так нераздельно сросшиеся, что один без другого жить не могут. Во всяком пророчестве всегда присутствует поэзия. И в подлинной поэзии обязательно присутствует провидение, раздвигание границ обычных представлений, и еще обязательно — говорение от лица многих. Слово «пророк» в переводе с греческого и означает: «говорящий от лица кого-либо».

Ромен Роллан утверждал в одном из очерков своих, посвященных музыке: «Самые великие — Гендель, Бах и Бетховен думали за себя, говорили же за всех». На том же стоял Белинский, когда писал о Лермонтове: «Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество. И потому в его грусти всякий узнает свою грусть, в его душе всякий узнает свою...»

Те же мысли неоднократно высказывал и Горький, настаивавший на том, что подлинный поэт не может быть только «сторожем своего сердца», но обязан стать «ухом мира». Подразумевается, конечно, что не только ухом мира, но и глазами, и языком, и сердцем, и совестью мира. Да. Именно так.

Широте писательской часто мешают предвзятость и узенькое понимание своего дела, своей миссии, своих прав, своего назначения. Очень замораживают многих сугубая приверженность к жанровым самоограничениям и нарочитая уважительность ко всякого рода нормативам, неведомо кем и неведомо когда установленным.

Очень боятся при этом преступить границы здравого смысла, сильно преувеличивая его значение. В искусстве нужно озирать мир не только глазами здравого смысла, не только блеклыми глазами Санчо Пансы, но и сверкающими, диковатыми глазами гидальго Дон-Кихота. Нужно видеть в жизни не только то, что есть и что видит уравновешенный Санчо, но и то, чего нет для него,

что открывается только глазами воображения, что дано видеть одному Дон-Кихоту. И если это иногда не совсем то, что есть на самом деле, — не беда. Не бойтесь за здравый смысл. Дон-Кихот столь же необходим всякому писателю, как Санчо Панса. Больше того, сам писатель должен быть и Санчо Пансой и Дон-Кихотом одновременно. В этом состоит одна из многих, очень многих трудностей писательской профессии.

### *В мастерской дятла*

Вы видели, как работает мастер дятел? Приглядитесь при случае, — это очень поучительно. Честное усердие и трудоспособность мастера дятла меня всегда поражали.

Он работает не жалея сил, не зная слабых ударов и прохладцы. Голова-молот и клюв-долото делают для каждого удара такой замах, какой только позволяет шея. И в каждый удар он вкладывает силу всех мышц и вес всего тела.

Он весь в работе — от острия клюва до кончика хвоста, дающего прочную и незыблемую опору мастеру при нанесении удара. Механизм удара чудно согласован во всех звеньях. Мастер дятел превосходно владеет рабочим приемом. И он не ленится повторять. Чертовски добросовестный мастер, внушающий уважение и невольное желание подражать.

Каждый из тех, кто работает в искусстве, обязательно бывает хоть изредка в мастерской дятла. Ведь каждый работающий в искусстве одновременно и ремесленник, хотя не всякий ремесленник доходит до искусства.

Мне довелось побывать в мастерской дятла в годы, когда я к искусству не имел еще ни малейшего отношения. Случилось это при следующих обстоятельствах.

Однажды на уроке музыки, который давал мой брат консерваторист Абрам, я услышал, как один из его учеников (помнится, звали его Толей) играл на рояле «Знаменитый менуэт» Моцарта. Менуэт пленил меня своей гармоничностью и строгим очарованием неземной логики. Мне было четырнадцать лет, и я никогда в жизни не прикасался к клавишам рояля. Тем не менее, слушая, как Толя играет менуэт, я твердо положил себе, — так же как он, сесть однажды за рояль и сыграть эту чудесную вещицу.



Как только урок кончился, я подошел к Толе и попросил его научить меня разбирать нотопись и находить нужные ноты на клавишах. Толя, которому явно льстила роль учителя, ревностно принялся за мое музыкальное образование и в течение двадцати минут обучил меня всему, что, по его мнению, мне должно было знать, записав потребное на обрывке оберточной бумаги, расчерченной им нотными линиями и покрытой нотными знаками.

На этом и закончился взятый мной у Толи первый и последний урок музыки. Важно закулив толстую папиросу, Толя медленно удалился, а я сел за рояль, поставил перед собой на пюпитре ноты и принялся за работу.

Процесс разучивания менуэта был долгод, кропотлив и проходил так. Я смотрел в нотный лист и, выбрав нужную ноту, сверялся с памятной бумажкой, оставленной Толей, определяя, как нота называется. Потом по этой же записке я определял, на каком месте клавиатуры эта нота находится, и ударял по клавише. Нота была взята. Она прозвучала. С ней было покончено. Я переходил к следующим.

Каждую ноту, каждый такт, каждую музыкальную фразу я повторял по тридцать—сорок раз и, только твердо заучив, двигался дальше. Я не играл, а долбил клавиши, как дятел долбит сосновый ствол. Позже, прочтя впервые в жизни название книжки Михаила Пришвина «Мастерская дятла», я вспомнил, как сорок лет тому назад долбил клавиши несчастного рояля, и рассмеялся. Я знал, что такое мастерская дятла. Я поработал в ней.

Спустя месяц я позвал брата в комнату, сел за рояль и сказал, заранее торжествуя:

— Слушай.

И без запинки сыграл наизусть весь «Знаменитый менуэт» Моцарта от начала до конца.

Я играл как заводной музыкальный ящик, без ритмических оттенков и без малейших намеков на какие-нибудь нюансы. Но все же я играл, и играл верно. А это составляло все, что мне нужно было.

Брат тут же стал убеждать меня заниматься музыкой и даже брался давать мне уроки. Но я отказался. Я в те дни еще не жаждал музыки. Я еще не понимал ее. Мне просто нужно было сыграть «Знаменитый менуэт» Моцарта, который полюбился мне. И я сыграл его, хотя играть и не умел.

Мастер дятел, наверно, был бы доволен мной. Он-то знал, что значит упорство. Узнал это и я. А позже узнал, сколь драгоценно оно в искусстве и сколь необходимы человеку, живущему в искусстве, бесстрашие и уверенность в том, что ты сможешь сделать задуманное.

Практика в мастерской дятла удалась. Этот месяц упорных трудов был превосходной школой. Кстати, в мастерской дятла учатся не только делать, но и думать, потому что за работой люди думают. Я не только начал играть на рояле, но начал и думать о музыке. Привел меня к этим новым мыслям и новым чувствам Моцарт, биографию которого я тотчас раздобыл в городской библиотеке. Я не помню ни названия, ни имени автора этой книжки, но помню, что читал ее, как захватывающий приключенческий роман.

Так пришел ко мне Моцарт, без которого, я знаю, многого не было бы во мне и у меня. В частности, не было бы маленького романа «Как мимолетное виденье», герои которого, сидя в филармонии, слушают «Прощальную симфонию» Гайдна и «Деревенскую симфонию» Моцарта. Кстати, сам Моцарт, я полагаю, был постоянным и неустанным работником в мастерской дятла.

Музыку Моцарта часто называют «музыкой души». Она пленяет своей гармоничностью, грациозностью, легкостью, какой-то удивительной душевной веселостью и непосредственностью. Слушателям ее могло показаться, что чудесный и неиссякаемый поток лился неведомым волшебством сам собой, без всяких усилий со стороны создателя ее.

О, как далеко это было от истины. В посвящении Гайдну, предваряющем шесть струнных квартетов, Моцарт называет их «плодами долгого и тяжелого труда».

Труд — неустанный, непрерывный, тяжелый труд — был уделом всей жизни этого «солнечного гения». Прожив всего тридцать пять лет, Моцарт написал сорок девять симфоний, шестьдесят семь сонат и вариаций, двадцать три оперы и других театральные произведения, тридцать два струнных квартета, пятьдесят пять концертов, шестьдесят восемь месс, хоралов, гимнов, а также более трехсот пятидесяти других опусов, преподавая в то же время музыку и разъезжая с концертами.

Наследником моцартовского трудолюбия явился родившийся через шесть лет после смерти Моцарта Франц Шуберт. Он прожил еще меньше, чем Моцарт, — всего

тридцать один год, но музыкальное наследие его огромно: более тысячи произведений, из которых одних романсов и песен около семисот.

Моцарт и Шуберт были не единственными почитателями и последователями мастера дятла в музыкальном мире. Современник Моцарта итальянский композитор Доменико Чимароза в течение тридцати лет написал семьдесят пять опер, а кроме того, большое количество ораторий, месс, симфоний, фортепьянных сонат.

Сто четыре симфонии написал за свою жизнь старший друг Моцарта Иосиф Гайдн. Но и это не предел трудодеяния. Антонио Вивальди создал четыреста сорок шесть концертов, среди которых только одних скрипичных двести двадцать один. Алессандро Скарлатти был автором пятисот сорока пяти сонат.

Еще раньше Моцарта, Шуберта, Чимарозы и других явлен был миру непревзойденный пример творческого трудодеяния. Боготворимый Моцартом Иоганн Себастьян Бах был для него великим образцом великого трудолюбия. Жизнь Баха была жизнью труженика. Каждый день и каждый час ее были исполнены настойчивых и страстных трудов. Трехсот двадцати кантат и примерно такого же количества других опусов достало бы на то, чтобы заполнить творческую жизнь доброго десятка композиторов.

Пришедшие на смену Баху показали себя достойными наследниками его. Музыка жила в них, как песня в горле соловья. Шуман говорил о Шуберте, что «все, к чему он прикасался, превращалось в музыку».

Вместе с музыкой, и нераздельно с ней, жила в наследниках Баха — великого музыкотворца и великого трудолюбца — и радость творческого труда, и жажда его. Дожила она, к счастью, и до наших дней.

Лучший и первый из творцов музыки нашего века Дмитрий Шостакович говорил: «Работать нужно непрерывно... Это относится к любому композитору».

Да, это относится к любому композитору, но не только к композитору. Упорный труд, ежедневную напряженную работу знают не одни творцы музыки, но и ее исполнители. Легкость и непринужденность, поражающие нас у скрипачей и пианистов-виртуозов, зарабатаны огромным методичным, неустанным трудом. Всесветно знаменитый скрипач Никколо Паганини говорил, что если он не поиграет на скрипке всего один день,

он себя не узнает, а если не поиграет два дня, его не узнают уже и слушатели.

Поучителен переданный журналистом В. Кривошеевым рассказ пианиста Артура Рубинштейна о том, как он упражняется в игре на рояле даже тогда, когда лишен возможности сидеть за инструментом. «Технику я отрабатываю на столе, — говорил Рубинштейн. — У меня есть упражнения, в которых я тренирую каждый палец. Я могу это делать в кинематографе. Сажу, а сам делаю так: тари-тари-ра (показывает, как он по колену «играет» пальцами). Никто не слышит».

Надо сказать, что в мастерской дятла трудились не только музыканты. Живописцы, пожалуй, не менее трудолюбивы. И повелось это давно. Апеллес, славнейший художник древности, придворный живописец Александра Македонского, живший более двух тысячелетий тому назад, по свидетельству римского натуралиста Плиния Старшего, «имел обыкновение, как бы он ни был занят, ни одного дня не пропускать, не упражняясь в своем искусстве, проводя хоть одну черту; это послужило основой для поговорки».

Это записано Плинием на страницах известнейшего труда «Естественная история». Столь солидное свидетельство заслуживает доверия. Кстати, поговорка, упоминаемая Плинием, была в большом ходу среди римлян и гласила: «Nulla dies sine linea» — «Ни одного дня без линии».

Поговорка пережила Апеллеса и Плиния больше чем на две тысячи лет. Эмиль Золя на вопрос анкеты-интервью журнала «Ревю иллюстре»: «Ваш девиз?» — ответил: «Ни дня без строчки». Старую поговорку Апеллеса — Плиния приводили в своих письмах Иван Франко, Фридрих Шиллер, Ромен Роллан, которые сами были большими трудолюбцами.

Апеллес был не единственным живописцем, деятельно работавшим в мастерской дятла. Гениальный Рембрандт оставил после себя шестьсот тридцать полотен и полторы тысячи рисунков, не считая сотен гравюр и офортов. Впрочем, биографы великого живописца утверждают, что все это, «по-видимому, малая часть действительно существовавших работ Рембрандта».

В наши времена многие художники шли за великими их путем деятельного трудодеяния. Василий Верещагин, изъездивший полмира и привозивший отовсюду сотни

этюдов, написал по ним более тысячи картин. Блестящий маринист Иван Айвазовский был еще продуктивней и, если верить свидетельству современников, написал шесть тысяч картин.

Однако и это еще не предел трудодеяния в искусстве. Выдающийся японский живописец, рисовальщик, мастер гравюры на дереве Кацусика Хокусай, прожив сорок лет в восемнадцатом веке и почти столетия в девятнадцатом, сделал за долгую свою жизнь в общей сложности тридцать тысяч картин, рисунков, гравюр. Но вот недавно в Москве, Ленинграде, Киеве, Днепропетровске и других городах, состоялась выставка рисунков московской школьницы Нади Рушевой. Я расскажу об этой изумительной художнице в отдельной главе — «Надя, сиренки, Пушкин», сейчас скажу только, что, умерев семнадцати лет от роду, Наденька, несмотря на столь короткую жизнь, оставила богатое творческое наследие — десять тысяч рисунков, и каких рисунков! Можно, оказывается, и мало прожив, многое сделать. Жизнь художника измеряется не количеством прожитых лет, а сделанным за эти долгие или краткие годы жизни. Впрочем, такая мера личности человека, его жизни, цены ее, может быть приложима и к каждому из живущих — художнику и нехудожнику. Не арифметика дней важна при оценке человека и жизни его, а мера совершенного им в этой жизни.

Что касается личности художника, то источником его огромного подчас трудодеяния является не только творческая энергия, данная ему природой, но и высокая требовательность к себе. Работая над памятником Бальзаку, Роден двадцать два раза переделывал его голову и сделал шестнадцать вариантов плаща. Другой французский скульптор Бурделль сделал двадцать один вариант памятника Бетховену. Строитель Исаакиевского собора в Петербурге Монферран сделал двадцать четыре проекта этого гигантского здания, прежде чем счел наконец возможным приступить к стройке.

Австрийский поэт Р. М. Рильке, написавший монографию о Родене, приводит в ней воображаемый диалог со скульптором:

«— Как вы прожили жизнь?

И Роден ответил бы:

— Хорошо.

— Были у вас враги?

— Не в их силах помешать мне работать.

— А слава?

— Обязывала меня работать.

— А друзья?

— Требовали от меня работы.

— А женщины?

— Работая, я научился восхищаться ими».

И дальше Рильке говорит о Родене: «Он начинал свой день вместе с солнцем, но кончал не с ним: ибо ко многим светлым часам присовокуплялся длинный отрезок времени при свете лампы. Поздно ночью, когда ни о каких натурщицах не приходилось и думать, его жена... всегда была готова дать ему возможность работать в убогой комнате».

И еще: «...он работает даже за едой: читает, рисует». Описывая жизнь Родена далее, Рильке говорит: «Если вы спросите о развлечениях, об отступлениях от установленного, то в принципе их нет. Ренановское «travailler ça repose» («в работе — отдых») нигде не стало повседневной реальностью в такой степени, как здесь».

Роден говорил: «Работать, всегда работать». Это был его девиз. И при встрече с друзьями, он спрашивал их не о здоровье, не о самочувствии, а приветствовал словами: «Хорошо вам работалось?»

Какое прекрасное приветствие — не правда ли?

Однако от композиторов, музыкантов-исполнителей, живописцев, архитекторов, скульпторов пора обратиться к пишущим, отличенным творческой одержимостью не менее, чем представители других родов искусств. Огромное трудодеяние — удел многих из них.

Тридцать пять вариантов вступления к роману о Петре Первом сделал Толстой. Трудно приходится, как видите, не только в процессе работы, развернувшейся широким фронтом, но и при самом зачине ее. Впрочем, не легче начала работы дается подчас и ее конец. Эрнест Хемингуэй переписывал последнюю страничку романа «Прощай, оружие!» тридцать девять раз.

Жюль Верн, заключивший со своим издателем договор, по которому должен был представлять ему по два романа в год, неукоснительно выполнял свои обязанности в течение двадцати лет, при этом накопив в запас за это время еще десять романов.

Знаменитый испанский романист Бласко Ибаньес написал более восьмидесяти романов. Оноре Бальзак, за-

давшись титаническим планом создания «Человеческой комедии», которую должны были составить сто четырнадцать томов, охватывающих все стороны жизни современного ему общества, почти целиком выполнил свои намерения, написав девяносто семь томов. Он был в состоянии работать, не отрываясь от стола, дни и ночи напролет.

Вот что писал он в феврале тысяча восемьсот сорок пятого года своей будущей жене Эвелине Ганской: «Работать... значит вставать каждый день в полночь, писать до восьми часов утра, в четверть часа позавтракать, вновь работать до пяти, пообедать, лечь спать и завтра начать все сначала».

Спустя год с небольшим в другом письме Бальзак писал: «Я вернулся к великим традициям моего упорного труда, засыпаю в семь вечера и встаю в два утра. К утру у меня уже всегда готовы десять—двенадцать страниц».

Поразительно продуктивно работает здравствующий ныне французский романист Жорж Сименон, известный у нас больше как автор детективных романов, хотя отнюдь не ограничивающий себя этим жанром. На двадцатое мая тысяча девятьсот семьдесят первого года, когда он дал интервью сотруднику журнала «Огонек», из которого я и черпаю свои сведения, Жорж Сименон написал двести девять романов. Шестидесятидевятилетний романист и сейчас столь же деятелен, как прежде, и по-прежнему верен инспектору Мегрэ и другим своим героям. В том же интервью Сименон говорит о них: «Я ищу тип своего героя повсюду, иногда долго, а когда нахожу, то появляется образ, с которым я не расстаюсь ни во время прогулки в лесу, ни во время отдыха и даже обеда». Всегда со своими героями, с мыслями о них, всегда в работе — завидная доля.

Таков же был и соотечественник Сименона Александр Дюма-отец. Трудоспособность его была поистине безграничной. Он работал и днем и ночью, в будни и в праздники, дома и в дороге, в одиночестве и при гостях. Литературное наследство его составляют тысяча двести томов романов, повестей, рассказов, драм, путевых очерков. Правда, не все, что подписано его именем, действительно создано им. Во многих случаях авторство Дюма, и даже соавторство, весьма доказательно оспаривается, а в иных случаях и категорически отвергается.

Но и того, что несомненно принадлежит перу этого неистового и неутомимого трудолюбца, хватило бы по крайней мере на два-три десятка писательских биографий.

Творческая личность, одержимая трудодеянием, не снижает своей активности, случается, и тогда, когда казалось бы, условия для этой активности крайне неблагоприятны. Роман Чернышевского «Что делать?» написан во время пребывания автора его в Петропавловской крепости. Всего же за шестьсот семьдесят восемь дней заключения в крепости Чернышевский написал двести пять авторских листов, то есть примерно десять книг по триста—триста пятьдесят страниц каждая.

Не только авторы оригинальных произведений, но и переводчики трудятся иной раз поистине подвижнически. Лео Винер — отец известного кибернетика Норберта Винера — за два года перевел на немецкий язык двадцать четыре тома произведений Льва Толстого. Марина Цветаева, переводя на французский язык стихи Пушкина, делала к переводам некоторых стихотворений по четырнадцать вариантов.

Совершенно поразительную творческую продуктивность явили миру драматурги, особенно два из них: француз Огюстен Скриб и испанец Лопе де Вега. Скриб оставил после себя триста пятьдесят две пьесы. Что касается Лопе де Вега, которого современник его Мигель Сервантес называл «повелителем театра» и «дивом природы», то к этому необходимо прибавить, что он был одновременно и дивом трудолюбия. Он создал две тысячи пьес, написанных стихами.

С годами творческая мощь этого трудолюбца не только не оскудевала, но, казалось, возрастала. И так было всю жизнь до самого конца. За четыре дня до смерти он закончил поэму «Золотой век», пленявшую современников силой и легкостью стиха.

Годы вообще не помеха для трудодеяния. Щедрость таланта не истощает и не старит его. Семидесятилетний Самуил Маршак утверждал, что после пятидесяти он сделал несравненно больше, чем до пятидесяти. Иван Тургенев, о котором Николай Некрасов писал: «Ты как поденщик выходил до света на работу», оставался тем же деятельным работягой до конца дней своих. Недаром Лев Толстой, обращаясь к шестидесятилетнему Тургеневу, утверждал: «В вас, как в бутылке... самое лучшее еще осталось».



Александр Островский за два дня до смерти усердно занимался переводом шекспировской драмы «Антоний и Клеопатра».

Вячеслав Шишков на вечере, посвященном его семидесятилетию, говорил о том, что теперь, когда он приближается к концу своих дней, заветная его дума «сойти с последней ступени с пером в руках». Этой заветной думой был одержим не один Шишков и не только в наши дни. Семидесятилетний Франческо Петрарка умер сидя за работой, с пером в руках.

Работать до последнего часа, работать все дни своей жизни — удел большого таланта и судьба его. Жизнь такого гиганта литературы, как Гёте, по собственным его словам, «только труд и работа». «И я могу сказать прямо, — продолжает Гёте, — что вряд ли за мои семьдесят пять лет я провел четыре недели в свое удовольствие. Моя жизнь была вечным скатыванием камня, который требовалось поднимать снова».

Огромная трудоспособность отличала Джека Лондона. В одном из своих писем он говорил: «Я, как всегда, поглощен писанием... Вчера работал восемнадцать часов и сделал довольно много. То же самое позавчера, и т. д. ...»

Творческая практика крупнейших русских писателей также свидетельствует об их огромной трудодеятельности. Девяносто пять объемистых томов большого формата академического издания полного собрания сочинений Льва Толстого далеко не исчерпывают всего написанного им.

Мне думается, что число томов пришлось бы увеличить во много раз, если бы в них включались все разночтения и все варианты опубликованных в них произведений. Известно, например, что роман «Война и мир» переписывался восемь раз, «Власть тьмы» имела семь редакций, «Крейцера соната» — девять.

Титанический труд писателя был не только профессиональным обыкновением Льва Толстого, но и жизненным его принципом. «Надо непременно каждый день писать...» — заносит Лев Николаевич в свой дневник третьего марта тысяча восемьсот шестьдесят пятого года.

Эрнест Хемингуэй, по словам вдовы его Мэри Хемингуэй, «продолжал писать до самого конца — даже в Кетчеме, когда во второй раз вышел из клиники Майо.

В Кетчеме он, как всегда, вставал каждый день в шесть утра и работал до самого вечера, пока не начинало темнеть».

О необходимости каждодневной работы за письменным столом любил говорить и постоянно говорил А. Чехов, утверждая спасительность, как он выражался, «многописания» для художника. И. Бунин в своих воспоминаниях рассказывает, что при первом же знакомстве Чехов спросил его, много ли он пишет. «Я ответил, что мало.

— Напрасно, — почти угрюмо сказал он своим низким грудным баритоном. — Нужно, знаете, работать... Не покладая рук... Всю жизнь».

Видимо, слова Чехова и наставления его не пропали даром. Впоследствии и сам Бунин говорил: «Поэзия — это ежедневный труд».

Гоголь придерживался тех же взглядов на свой труд, что и Тургенев, Толстой, Чехов, Бунин. Это подтверждается многими современниками, а также и самим Гоголем в письмах к друзьям. «Я, по мере сил, продолжаю работать, хотя все еще не столько и не с таким успехом, как бы хотелось... — пишет Гоголь В. Жуковскому в тысяча восемьсот сорок четвертом году и тут же продолжает: — Всякий час и минуту нужно себя приневоливать и не насильно почти ничего нельзя сделать».

Ф. Чижов — историк литературы и переводчик, сблизившийся с Гоголем во время совместного пребывания в Италии, передает в одной из записей своих разговоров с Гоголем, что Николай Васильевич сказал ему: «Человек пишущий так же не должен оставлять пера, как живописец кисти. Пусть что-нибудь пишет непременно каждый день. Надобно, чтобы рука приучилась совершенно повиноваться мысли».

В. Соллогуб в своих воспоминаниях рассказывает, что Гоголь неоднократно говорил ему:

— Пишите, поставьте себе за правило хоть два часа в день сидеть за письменным столом и принуждать себя писать.

— Да что ж делать, — досадовал Соллогуб, — если не пишется?

Растерянность и слабоволие собеседника не обескураживали Гоголя и не ослабляли его проповеди трудолюбия.

— Ничего... — говорил он в таких случаях. — Возьмите перо и пишите: сегодня мне что-то не пишется, и так далее; наконец надоест и напишется.

Каждодневный труд полагал для себя обязательным и первый поэт России Александр Пушкин. В превосходной своей статье «Личность Пушкина», напечатанной в «Правде» десятого февраля тысяча девятьсот тридцать седьмого года, Юрий Тынянов писал о Пушкине: «Достаточно посмотреть хоть часть его бумаг... чтобы понять, что этот человек писал каждый день, что он прежде всего ежедневно работал, что это был великий труженик...»

То же свидетельствует современник Пушкина — крупнейший филолог и литературовед своего времени Я. Грот, утверждающий, что «рукописи Пушкина служат красноречивым документом его необыкновенного трудолюбия».

Жуковский писал о Пушкине: «С каким трудом писал он свои легкие, летучие стихи! Нет строки, которая бы не была несколько раз перемарана. Но в этом-то и заключается тайная прелесть творения. Что было бы с наслаждением поэта, когда бы он мог производить без труда, — все бы очарование его пропало».

Дело великого поэта и великого труженика не осталось втуне. Вся наша литература тому живое и яркое свидетельство. Она — дело не белоручек, но трудолюбцев, сознающих себя трудолюбцами и принципиально определяющих для себя судьбу огромного трудежания.

В «Разговоре с фининспектором» Владимир Маяковский с горячей заинтересованностью человека, работающего не покладая рук, заявляет:

Поэзия  
та же добыча радия.  
В грамм добыча,  
В год труды.  
Изводишь  
единого слова ради  
тысячи тонн  
словесной руды.

Это самочувствие труженика полнит его жизнь и его дело. И он ощущает свое стиховое дело равным самым первостепенным, исполненным трудовой доблести свершениям. В стихотворении «Поэт рабочий» Маяковский с гордостью возглашает:

Я тоже фабрика.  
А если без труб,  
то, может,  
мне  
без труб труднее.

Фабрика, в которой клокочет обжигающий пар, фабрика, в которой скрыто гудят огромные мощности, и в то же время мастерская дятла — вот что такое пишущий.

И кто боится клокотания и сотрясений, кто боится каждодневных, каждочасных трудовых упорств, тот никогда не должен браться за перо.

Не помню, кто из наших больших писателей сказал: «Писать — это значит уметь трудиться», но это очень четкая и точная формула писательского дела.

«Мой письменный выючный мул!» — говорит Марина Цветаева о своем рабочем столе в стихотворении «Стол». Кончает это свое стихотворение Цветаева так:

Так будь же благословен —  
Лбом, локтем, углом колен  
Испытанный, — как пила  
В грудь ввевшийся край стола.

Та же Марина Цветаева в своей повести-исследовании «Наталья Гончарова», посвященной отличнейшей художнице, чье имя вписано в заглавие цветаевской работы, говорит: «Вся Гончарова в двух словах: дар и труд. Дар труда. Труд дара». Тут же приводятся и слова самой Гончаровой: «Я одно люблю — делать».

Резко и ярко говорит об этом предмете в своих мыслях об искусстве Бальзак: «Приходит труд и зажигает все печи; молчание в одиночестве открывает все свои сокровища; нет ничего невозможного. Экстаз творчества заглушает раздирающие муки рождения».

Известный философ Бюфон имел, очевидно, все основания утверждать, что «гений есть терпение в высочайшей степени». Поистине это так. Терпение, трудолюбие, неиссякаемый трудовой энтузиазм — вот основы всякого достижения в искусстве. Чтобы достичь в искусстве доброго и прекрасного, надо много, безмерно много работать.

В искусстве «много» — это не арифметическое множество, а нечто несравнимо большее, а кроме того, явление качественного порядка. Недаром Жюль Ренар, ко-

того один из французских критиков назвал бесстрашным писателем, начинает свой чудесный «Дневник» словами: «Талант — вопрос количества». Николай Погодин к этому добавляет: «Труд всегда должен идти впереди таланта, ибо талант — это тот же труд, только возведенный в степень».

Но о таланте — несколько позже и особо. Это слишком важно и слишком интересно, чтобы говорить мимоходом.

### *Чудо таланта*

Я не раз говорил — как много нужно для того, чтобы быть писателем, чтобы написать хорошую книгу. Но до сих пор я, кажется, не сказал с достаточной четкостью и определенностью главного. Нет спору, ум, сердце, знания, умения — все это вещи, нужные для такого многотрудного дела, как писательство. Но среди нужных есть одно — самонужнейшее, без чего, будь ты хоть семи пядей во лбу и обладай хоть самыми расчудеснейшими качествами, жить в искусстве невозможно. Это самонужнейшее — талант.

Заменить талант ничем нельзя, как нельзя скрыть его отсутствие. Впрочем, не так-то легко скрыть и его наличие. Не заметишь его трудненько. Он заявляет о себе сразу: с первой строки книги, с первого взгляда на картину, с первой реплики актера на сцене, а иной раз и еще раньше этой самой первой реплики. Так, например, случалось всякий раз, когда появлялся на сцене бывшего Александринского театра Владимир Николаевич Давыдов.

Этого блистательного актера я видел на сцене много раз, и всегда повторялось со мной, да и со всеми другими сидевшими в зрительном зале, одно и то же. Появление на сцене этого актера было подобно удару электрического тока, мгновенно рождавшему в зале маленькую молнию. Давыдов еще не успевал подать ни одной реплики, он еще только появлялся в дверях и останавливался, прислонясь к косяку, или делал по сцене всего один шаг — и уже всем становилось хорошо, всем радостно, всех разом осеняло и одаривало присутствие большого и яркого таланта.

Отчего так делалось, никто из присутствовавших на спектаклях с участием Давыдова объяснить толком

не мог, и это вполне понятно. Талант — это волшебство, и потому объяснить тут что-нибудь очень трудно. Но и не пытаться объяснить — тоже ведь нельзя. Мы обязаны понимать все, чтобы уяснить себе природу всякого возникающего перед нашими глазами явления, а уяснив, поставить его себе на службу, овладеть им.

Что же такое талант? Существуют ли точные определения этого странного и чудесного свойства человеческой природы? Изучены ли все стороны и грани его? Даны ли исчерпывающие характеристики этого феномена? Нет. Ничего такого пока не сделано. Ученые еще теснятся в робком далеке от этого жгучего солнца нашей личности. Они, очевидно, боятся обжечься. У них нет к тому же ни подходящих измерительных инструментов, ни соответствующей аппаратуры для опытов и умозаключений. Ну что ж. Придется, по-видимому, на данном этапе обходиться без ответственных показаний и доказаний жрецов точности и обратиться к показаниям самих талантов, чтобы, справившись с их самочувствием и их точками зрения, что-то все-таки выснить для себя.

Вероятно, нет и не было в искусстве ни одного мало-мальски крупного и просто мыслящего человека, который не задумывался бы над тем, что такое талант, и который не пытался бы хоть для себя уяснить и определить его природу.

Свидетельств тому можно привести великое множество, и при самом беглом знакомстве с ними поражает разнообразие, если не сказать — разнობой, во взглядах на талант и его природу. Но даже сама эта разница взглядов интересна и поучительна. Попробуем же приглядеться к ней.

Начать эти интереснейшие разноречия мне хочется с Михаила Пришвина, которого я ценю высочайше и люблю за простодушную его мудрость, за кристальную чистоту души, за полнейшую открытость ума, мнений, личности своей для всех. Говоря даже о своих задушевных потаенностях, он вводит нас в них без малейшей оглядки, с доверчивостью ребенка, говоря нам при этом всем своим поведением: войди, смотри и бери из того, чем владею, все, что тебе приглянется, что тебе надобно для хорошей твоей жизни.

Итак, для начала несколько строк из автобиографического романа Михаила Пришвина «Кашеева цепь».

Две последние главы этого романа называются «Искусство как поведение» и «Как я стал писателем». В этих главах есть немало добрых мыслей о таланте, и первая из них та, что «талант к чему-нибудь есть общее свойство почти всех людей».

Талантливость Пришвин почитает состоянием, очень естественным для человека. «Как не чувствуешь своего голоса, записанного на пластинку, так сам и своего таланта не чувствуешь. А люди понимают талант как заготовленное от рождения счастье».

Словно иллюстрация к этому, следует отрывок из воспоминаний о раннем детстве: «Мальчишкой, бывало, проснусь раньше, чем следует, и в дырочку алькова смотрю на лицо матери. Она тоже проснулась, но в одиночестве она совсем не такая, какой мы все ее знали: странная, смутная, лоб сморщенный, думает до того мучительно, что нет-нет и вздрогнет. Так станет страшно, забудешься, высунешь голову к ней, и она вдруг обрадуется, засияет, совсем будто солнце взошло». Дав эту просто и чудно нарисованную картинку утренней радости маленького детского мира, из которого открывается какая-то особая потайная дверка в мир большой человеческой радости материнства, Пришвин довольно неожиданно и без всяких переходов заключает: «На этих впечатлениях детства я и строю свое поведение в отношении того материала души, который называю талантом».

Талант как материал души — это удивительно хорошо найдено и, конечно, могло пасть на перо только Пришвину. Но все же задерживаться на этом определении я не стану. Надо двигаться дальше, чтобы попытаться вывести талант из плена излишне укрытых таинственных неопределенностей.

Определенней говорит об этом предмете Лев Толстой, хотя и он не выходит из круга категорий чисто моральных, нравственных, утверждая, что талант — это любовь. Как человекоед, и притом еще и всевед, Толстой углубляет свое толкование таланта, добавляя усмешливо, что поскольку талант — это любовь, то, следовательно, все влюбленные талантливы. Чувства их обострены, и восприятия утончены. Они ощущают и примечают то, мимо чего человек, обделенный любовью и пребывающий в обыденном своем состоянии, равнодушно проходит, не замечая ни трепета весенней листвы при

ветерке, ни острой свежинки речной воды, ни настроения идущих рядом людей.

Резкое и решительное движение вперед в суждении о природе таланта делает Максим Горький. Правда, и он, как Толстой, готов признать, что корни таланта гнездятся в любви, но при этом оговаривается — не в любви вообще, как в некоей моральной расплывчатой категории, а в любви к делу. В своих «Письмах к начинающим литераторам» он пишет: «Талант развивается из чувства любви к делу, возможно даже, что талант — в сущности его — и есть только любовь к делу, к процессу работы».

Определение Горького принципиально ново по сравнению с прежде приводимыми. Оно вводит в обращение, в круг наших пониманий таланта такую категорию, как дело, труд, а кроме того, говорит не только о самом таланте, но и о путях его развития. Этот путь развития лежит в той же плоскости, что и сам талант, который «развивается из чувства любви к делу». Горький резко настаивает на подобном определении таланта и в резкости этой готов даже начисто оторвать талант от биологии. В письме к А. Агапкиной Алексей Максимович четко заявляет: «В прирожденную талантливость я плохо верю. По-моему, есть только один талант: умение делать всякое дело с любовью к нему».

Та же мысль повторяется в письме к С. Ахрему: «Не все рождаются с талантом, его можно и выработать, развить». Выходит, что не только в развитии, но и в происхождении Горький связывает талант с делом, с трудом.

Десятью годами позже и с еще большей определенностью развил это положение А. Макаренко. В своей статье «Товарищеская лаборатория» он утверждает свою убежденность в том, что наукой нашей — педагогикой, наконец, действительностью нашей «будет доказано, что талант только в небольшой мере принадлежит биологии, что в самом основном своем блеске он всегда обязан влиянию общества, работы, культуры и знания».

Как видите, мы с вами уже далеко ушли вперед от того, с чего начали свой обзор точек зрения на природу таланта. Тут речь идет уже не о столь зыбкой почве и не о столь неопределенных туманностях, как «материал души» или «любовь». Вопрос о природе таланта переводится в социальный план. Биология в малой степени



причинна в данном случае, утверждают Горький и Макаренко, главное — знания, общественная среда, приверженность своему делу, труд.

Поистине резкий поворот во взглядах на природу таланта. И поистине, при внимательном рассмотрении путей и перепутий, определяется, что все они ведут в Рим, сиречь к Пушкину. Оказывается, на сто лет раньше Антона Макаренко Александр Пушкин в заметке «Илиада Гомерова, переведенная Н. Гнедичем...» утверждал, что «когда талант чуждается труда», то поэзия «токмо легкомысленное занятие».

Не только отсутствие труда вредит таланту. Белинский настаивает на том, что талант и правда жизни и высокое понимание ее неразделимы и, когда изменяют одному, от того тотчас страдает и другое. В своем блестящем письме к Гоголю по поводу его «Выбранных мест из переписки с друзьями» Белинский, жестко отчитывая некогда любимого им Гоголя за скверности этой книги, за фальшь ее и реакционность, с горечью говорит: «...когда человек весь отдается лжи, его оставляют и ум и талант».

Еще несколько определений таланта. Подобно Пушкину, Горькому и вслед за ними Чехов также утверждает, что талант — это труд, и прибавляет к тому еще, что талант — это смелость, что талант — это знание жизни.

Отличнейший музыкант и чудесный педагог Генрих Нейгауз настаивал на том, что «талант — это страсть».

Определения таланта, как видите, не только многочисленны, но и многообразны. Каждый из тех, о ком я говорил, настаивает на своем, и, знаете, мне думается, что, несмотря на разность мнений, все они правы. Талант — это в самом деле и материал души, и любовь, и труд, и страсть, и «способность глубоко воспринимать жизнь во всей ее сложности», как определила это в одной из своих статей критик Е. Усиевич.

Но талант — это не только все перечисленное, но и очень многое еще, чего ни критики, ни писатели, ни музыканты, ни люди других искусств, ни кто другой перечислить не в состоянии.

Но как бы ни определять и как бы высоко ни возносить талант, одного его мало для подлинных свершений в искусстве. Талант — это не алхимический философский камень, который одним своим магическим присут-

ствием превращает грязь в золото. Талант не панацея от всех бед и не всеобщий заменитель. Я бы сказал, что он только катализатор и, как всякий катализатор, ускоряет, усиливает реакцию, но вызвать ее не может. Он все усиливает, уярчает, придает глазу зоркости, но заменить глаза не в состоянии. Он, как микроскоп и телескоп, вместе взятые, дает возможность рассмотреть и далекие миры, и мельчайшие микроявления, но если рассматривать нечего, то он ничего и не увидит. Талант помогает делать, но делать из чего-то, а не из ничего. Талант побуждает плодоносить, но сам плодоносить не может. Он не явление, а свойство.

И он раним и смертен. Он хиреет от безделья, зарастаёт жирком от изобилия, чахнет от изысков, тонет в вине, задыхается в фимиамном дыму и, случается, заменяется на медяки. Лавры ему противопоказаны, и успех чаще всего вредоносней чумы. Он тенелюбив, не выносит жирных почв и навоза. И он, как лев во время парфорсной охоты, может умереть от громкого лая собак.

Его, как топящуюся печь, надо постоянно ворошить. Его надо непрерывно совершенствовать, оттачивать, тренировать и всегда держать в узде. Его, как ребенка, нужно воспитывать и возвращать — терпеливо, с нежной заботливостью и непреклонной строгостью.

Берегите талант, если он у вас есть, но не мирвольте ему. И напрягайте, напрягайте его. Чем трудней будут заданные ему задачи, тем лучше. Александр Блок советовал задаваться задачами, которые больше тебя самого.

Добрый совет. Следуя ему, вы однажды сможете сказать вслед за Эрнестом Хемингуэем: «Бывает, что посчастливится, и тогда я пишу лучше, чем могу».

Писать лучше, чем можешь, — возможно ли такое? Я верю — возможно. Быть в силах подняться над самим собой — это, конечно, чудо, но таланту подвластно и чудо. В конце концов, задаваться задачами, которые больше тебя самого, писать лучше, чем можешь, должен стремиться каждый настоящий писатель. А если не стремиться быть настоящим писателем, тогда уж лучше, пожалуй, и вовсе не быть писателем. Нельзя ведь забывать, что работа со словом и над словом — это волшебство и всякий писатель, следовательно, волшебник. А специальность волшебника — чудо. Чего же тут страшиться?

Уже после выхода в свет первого издания «Сумки волшебника» я, продолжая работу над ней, разыскал еще несколько любопытных высказываний касательно таланта и его природы. А. Островский, к примеру, определяет талант как память чувств и способность к воспроизведению их. Известный математик академик П. Александров полагает, что «талант — есть мера своеобразия мышления». К. Станиславский утверждал: «Талант — это сердце человека, его суть, его сила жить».

О связи таланта с жизнью, и уже за границами отдельной личности, И. Крылов говорит в басне «Паук и Пчела» так:

По мне таланты те негодны,  
В которых Свету пользы нет,  
Хоть иногда им и дивится Свет.

Этим Крылов накрепко приземлил талант, призвал его на действительную службу человеку, законополагая неотрывность таланта от дел и судеб человеческих, от всеземного его долга, от жизни живой.

Четко, резко, требовательно сказала об этом же Марина Цветаев в одном из писем к Е. Черносвитовой: «И самое небесное вдохновение ничто, если не претворено в земное дело».

Не могу тут же не привести двух превосходных стихотворных строк, имеющих к трактуемому предмету прямое отношение: «Он в небо взлетает крылатый. Чтоб лучше жилось на земле». Это написано о летчике, но в равной степени может быть отнесено, и уже как требование, к любому из тех, кто живет в искусстве, и в первую голову к тем, кто владеет таким неоценимым сокровищем, как талант. Настоящий талант, большой талант всегда щедр, всегда человечен и общечеловечен.

### *Самая трудная трудность*

Есть у Пушкина редко цитируемое стихотворение, которое начинается пронзающими строками:

Когда б не смутное влеченье  
Чего-то жаждущей души...

Ах эти смутные влеченья, которые вдруг являются в человеке в самые неожиданные для него мгновенья, в самые, казалось бы, спокойные и недвижные его ми-

нуты, когда все в нем, по-видимому, определилось напрочно и навсегда, все решено и все незыблемо...

Не от этой ли смуты, которая кажется мне столь сродни «духовной жажде» пушкинского «Пророка», все и начинается в художнической жизни художника? Не с этих ли нарушений привычного и мирного течения жизни, не с этих ли нарушений нормы и начинается все в искусстве?

Я печатаюсь более полувека. Профессия моя давно для меня решена, стала делом моей жизни, моей судьбой. А я все еще жду чего-то. Жду всегда — каждый день, каждый час. Все еще мерещатся какие-то приманчивые перемены и неясно видится что-то несбывшееся и прекрасное.

Это странное и непонятное чувство нередко посещает меня и тревожит душу. Думается — не то и не так делаешь. Иной раз не такими ясными и определенными словами думается (очень ясными словами затаенное редко выговаривается в человеке), а только чувствуется, как что-то смутное и трудное. Будто среди ясного дня вдруг сумерки спустятся. Такие сумеречные состояния нередко соседствуют с рабочими состояниями и не мешают им. Писатель ведь работает и в веселье, и в печали, и в заботе, и в болезни — всегда, когда с ним его мысли и чистый лист бумаги.

Откуда же все-таки эти трудные состояния? Отчего? Почему человек, всю сознательную жизнь занимающийся своим делом, которое знает и любит, может вдруг так трудно о нем думать? Не от трудности ли самого дела? И трудности обмысливания его?

Горький, откликаясь на одну из литературных анкет, писал: «Печататься начал с 1892 года, но до 1895 года не верил, что литература — мое дело».

Вот видите, как оно. Три года человек писал и печатался, а все еще не был уверен, что это его дело — писать. Бывает, что так думают не три, а тридцать лет. Недаром в стародавней былине об Илье Муромце рассказывается, что сидел Илья тридцать три года сиднем и только после того встал на ноги и почувствовал себя богатырем. Думается, что сказание это в пору не одному Илье Муромцу, но очень и очень многим.

Богатыри рождаются не сразу. А часто люди не рождаются, а делаются богатырями — и не только в сказках и легендах, а и в жизни. С писателями тут

дело обстоит точно так же, как и с людьми всех других профессий. Каков механизм превращения неписателя в писателя? Проследить это не так-то просто, но думать об этом интересно. Попробую подумать об этом вслух.

Есть у Маяковского книжка «Кем быть?». В ней перечисляется множество самых различных профессий. Перед нами, сменяя один другого, проходит столяр, плотник, инженер, доктор, рабочий, кондуктор, шофер, летчик, матрос. Рисуя привлекательные стороны каждой из профессий и предлагая любую из них на выбор, Маяковский кончает книжку словами:

Все работы хороши,  
выбирай  
на вкус!

Это верно, все работы хороши, всякий труд почетен и интересен. И все же один почему-то становится врачом, другой — каменщиком, а третий — зоотехником. В чем секрет различных в разных случаях склонностей? И как, в самом деле, выбирают профессию?

Мне кажется, что мало кто выбирает профессию вполне сознательно, обдуманно и безошибочно. Чаще всего, пожалуй, профессия нас выбирает. Никто не говорит: «Жребий брошен» — и после того идет в писателя. Никто не дает ганнибаловой клятвы всю жизнь писательствовать и после этого бежит к письменному столу поскорей выполнять клятву. Так не бывает. Вообще, сдается мне, что все эти клятвы и прочие исторические рассказы весьма сомнительны и недостоверны. В самом деле, кто знает, давал ли девятилетний Ганнибал клятву — всю жизнь ненавидеть Рим? Ох, едва ли. Смуглый мальчонка, наверно, думал совсем о другом — об игрушках, о вкусной лепешке — и никаких приписываемых ему клятв не давал.

Совершенно неизвестно также, восклицал ли прославленный Кай Юлий Цезарь, оставив позади себя выбитый конскими копытами дрянной ручьишко Рубикон, свое знаменитое: «Жребий брошен». Скорей всего, нет. Ему было не до того. Он думал о том, как бы поскорей попасть в Рим, как бы не разбежались его легионеры, где бы взять для них провианту. Об афоризмах для истории ему думать было просто недосуг.

Мне кажется, что все подобного рода исторические изречения вовсе никогда не изрекались и никогда не су-

ществовали. Верней всего, что они придуманы позже жизнеописателями великих, как придумывается частенько блестящая тактика выигранных битв много позже самих битв.

Иногда обнаруживаются непроверяемые доказательства, что именно так и обстоит дело с историческими легендами, если можно так выразиться. Случается, что становится возможным назвать даже авторов подобных легенд. Так, совсем недавно я прочел в книге Даниила Данина «Резерфорд», что «Фонтенель изобрел в XVIII веке яблоко Ньютона».

Оказывается, что знаменитое псевдояблоко, падение которого будто бы дало толчок Ньютону для создания закона всемирного тяготения, вовсе и не думало падать, а возможно упало уже после смерти Ньютона, так как Фонтенель пережил его на тридцать лет.

Узнанная мной история падения, а вернее, непадения Ньютонова яблока укрепила еще больше мой скепсис по отношению к подобного рода историческим легендам, если только позволительно такое выражение, и ко всякого рода шикарным и хлестким афоризмам, время от времени изрекаемым будто бы великими людьми.

Впрочем, может быть, в конце концов, не так уж важно, кто первый сказал «Э!». И когда. Важно, что оно сказано. И еще того важней, если сказанное к месту и сегодня. Все, что к месту, — хорошо. Для писателя это одна из самых больших трудностей — чтобы все было сказано хорошо и все стояло на своем обязательном месте. Впрочем, в писательстве столько еще и других труднейших трудностей, что почти невозможно не потеряться, говоря о том, как все это образуется, и что сперва бывает, а что потом, и как самое первое писательское рождается в неписателе, где корень всего.

Само собой разумеется, что каждый пишущий обязательно думает об этом. Мысли о своем деле, о своем призвании, о радостях и горестях его, о корнях его приходят каждому в свое время. Случается, что это мимолетные мысли, а случается, что они живут подолгу — неотступные, трудные, тяжелые.

От писательства, если оно пришло к тебе, вошло в тебя и прижилось к сердцу, уже не отопрешься и не открестишься. Настоящий писатель перестает писать только тогда, когда перестает жить. После смерти Жюлья

Гонкура, нежно любимого брата и неизменного соавтора, оставшийся в живых Эдмон Гонкур дал слово не писать. Но слова своего он сдержать не смог, и это понятно. Поскольку продолжалась жизнь, постольку не могло не продолжаться и писательство. Связь своего писательского дела с жизнью, как и неразрывность этой связи, ощущается и осознается каждым серьезно работающим писателем.

«Книга должна быть окном в окружающий нас мир, — писал в одной из своих статей в «Литературной газете» в шестьдесят втором году Эрскин Колдуэлл. — Глядя в окно широко раскрытыми глазами, мы можем видеть то, чего никогда не наблюдали прежде и что так полно смысла, значения и живого трепета, как повседневная жизнь».

Жизнь как мерило делаемого в искусстве — вот эталон свершаемого в литературе, вот корень корней. Русская литература и русский писатель издавна стояли на этом. Еще Н. Чернышевский говорил: «Прекрасное — есть жизнь». В. Белинский утверждал: «Для истинного художника — где жизнь, там и поэзия». Так было во времена Белинского и Чернышевского. Так и в наши времена. Думаю, так будет во все иные времена.

Понятно, что и корни писательства, коль скоро мы начали их поиски, следует искать именно в этой сфере, и ни в какой иной. На вопрос, заданный как-то Горькому о начале писания, он ответил: «Полагаю, что писать начал лет с 12-ти и что толчком к этому послужило „перенасыщение опытом“».

Вот, пожалуй, поиски наши и приближаются к концу. Вот и докопались мы до корня. «Перенасыщение опытом», жизнью — вот истинный, постоянный и единственный исток писательства. Профессию писателя не выбирают и не планируют. Она вызревает в человеке. Она, как дождевая туча, копится и составляется из мельчайших капель. Писательское дело рождается не из профессиональных устремлений, а из жизненных накоплений. Писательство не начинает биографию, а продолжает и венчает ее. Надо было прожить такую жизнь, какую прожил Алексей Пешков, чтобы написать то, что написал Максим Горький. Лев Толстой написал «Войну и мир», «Анну Каренину», «Крейцерову сонату» и «Воскресение», то есть важнейшие из своих книг, в возрасте от сорока одного до семидесяти восьми лет.

Лучшие свои вещи «Сотворение» и «Времена года» Гайдн написал на шестьдесят седьмом и на семьдесят втором году жизни. Всесветно прославленная «Джоконда» создана Леонардо да Винчи, когда ему было шестьдесят семь лет, а пленительный и поражающий свежестью колорита «Источник» Энгра создан семидесятилетним художником. «Фауст» был завершён восьмидесятидвухлетним Гёте.

Мне могут возразить. Да. Все это так. Но ведь можно привести примеры и прямо противоположные. Знаменитый английский писатель Томас Чаттертон, умерший в семнадцать лет, оставил богатое литературное наследство, прославившее его. За плечами восемнадцатилетнего Лермонтова было уже около трехсот лирических стихотворений и семнадцать поэм, среди которых были такие, как «Измаил-Бей», «Корсар», «Кавказский пленник». Последние две написаны поэтом, когда ему едва исполнилось четырнадцать лет. Примерно в этом же возрасте Пушкин написал романс «Под вечер осенью ненастной...», ставший позже народным. О другом стихотворении этого же периода, одиннадцать лет спустя, то есть в марте тысяча восемьсот двадцать пятого года, Пушкин, собираясь издать книжку «Стихотворения» и перечитывая с этой целью свои лицейские стихи, писал из Михайловского брату в Петербург: «Не напечатать ли в конце Воспоминания в Царском селе с Notoй (sic), что они написаны мною 14 лет...»

«Кстати: начал я писать с 13-летнего возраста и печататься почти с того же времени», — пишет Пушкин в своей неоконченной статье «Возражение на критику».

К этому можно добавить, что гораздо раньше указанного возраста восьмилетний Пушкин писал уже стихи по-французски.

Ну, что ж. Я думаю, что оба ряда примеров не опровергают друг друга. Моцарт начал сочинять в три года, семи лет держал в руках свои первые сонаты, выпущенные в свет в Париже, в двенадцать написал первую оперу. Тринадцатилетний Бетховен был автором уже опубликованных трех сонат, органной фуги, девяти вариаций и нескольких песен. Но все это говорит лишь о том, что гений может проявить себя очень рано и что обычные законы для него не писаны. Однако это вовсе не значит, что законов этих не существует.



Что касается приведенных мной примеров раннего творческого созревания Пушкина, Лермонтова и Чаттертона, то во всех трех случаях речь идет о поэтах, а разговор о них — это разговор особый. Поэзия действительно, случается, рано осеняет избранных. В поэте ведь всегда и обязательно живет душа ребенка.

Но с прозой дело обстоит иначе, и тот же Пушкин, который писал стихи в самом юном возрасте, свои «Повести Белкина» написал только за шесть лет до смерти, «Дубровского» — за четыре года, «Пиковую даму» — за два года, а «Капитанскую дочку» — за год до смерти. Зрелый ум и жизненный опыт лежат в основе художнического труда всякого писателя. Жизнь делает писателя писателем, а не выучка или профессиональные знания. Никаких секретов производства в писательском деле нет, как нет и никаких рецептов. И выучиться быть писателем, как выучиться быть врачом или инженером, поэтому нельзя.

Педагогика здесь ни при чем. Что ни проделывай с человеком, который не может писать, он писать не будет. Хоть в чернилах его выкупай, хоть подсаживай его на Пегаса по десять раз на дню, хоть дай ему квартиру из семи комнат на самом верхнем этаже Парнаса и в каждой из комнат поставь по письменному столу.

Нельзя научить человека сюжетности или научить находить единственное лучшее из всех слово. Нельзя научить ни самозабвению, ни горению, ни неутолимой жажде поймать неуловимое, ни душевной щедрости, без которых писатель невозможен. Это как любовь. Можно и даже весьма нетрудно научить всему, что потребно для деторождения, но нельзя научить любить.

Для того чтобы любить, нужно родиться с сердцем, полным любви. Писателем не только делаются. Писателем и рождаются. Оба пути сопряжены, и одного из них еще недостаточно. Не родившись писателем, стать им невозможно. Но можно родиться писателем — и умереть, так и не написав за целую жизнь ни одной строчки. Врожденное надо развивать. Зерно дарования, не взращенное в добрых условиях, может погибнуть, не дав ростка. Врожденное дарование и приложенный к нему жизненный опыт — вот то, из чего рождается писательство.

Грибоедов любил говорить: «Пишу, как живу, и живу, как пишу». Я думаю, это хорошая мера, и верная

мера, бытия писателя в жизни и искусстве. Конечно, писателю для писательства необходимо еще многое и многое. И талант нужен, и широта ума, и щедрость сердца, и огромные знания, и высокий душевный настрой, и бесстрашие, и доброта, и любовь к делу, да мало ли еще что. Мир неисчерпаемо богат — и всеми его богатствами, всеми сокровищами Вселенной должен владеть писатель, чтобы, отобрав из всего самое ценное, отдать людям. Что выбрать из этой неисчерпной чаши сокровищ, в каждом отдельном случае решается писателем по-особому. Чехов утверждал, что «искусство писать — это искусство вычеркивать плохо написанное».

Александр Блок в прологе к «Возмездию» говорит, обращаясь к поэту:

Измерить все, что видишь ты,  
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.  
Сотри случайные черты —  
И ты увидишь: мир прекрасен.

Ох как трудно, как невыносимо трудно бывает измерить все и стереть эти случайные черты! Ведь для того, чтобы стереть именно их и не совершить непоправимой ошибки, надо с совершенной уверенностью определить, что случайно и несущественно, а что, напротив, закономерно и важно во всем многообразном и загроможденном деталями мире, предстающем глазам и уму художника, который должен преобразить, преобразовать и предать всеобщему рассмотрению этот мир в главных и определяющих его чертах. И никто не может в этом помочь художнику. Он сам должен вынести приговор каждой вещи и каждому явлению, сам должен все измерить и взвесить на никому не зримых весах, сам определить величину и важность, случайность или обязательность черт, составляющих общую, многоцветную картину мира. В этой необходимости каждый раз вынести самостоятельное и безошибочное решение, может быть, и состоит самая трудная из всех трудностей писательского дела.

Еще Гораций две тысячи лет тому назад, взвешивая на ладони многообразно различные слова, трудно размышлял: «Что отберешь, что бросишь, обещанный труд создавая».

В более близкие к нам времена очень четко в своей статье «Николай Гоголь» сказал об этом Мериме: «От-

бор главного среди бесчисленных явлений природы для писателя гораздо трудней, чем простое наблюдение и точное воспроизведение». Он же в другой статье «Александр Пушкин» утверждает, что умение найти необходимую деталь характеризует все рассказы Пушкина. В этом Мериме видит одну из важнейших особенностей пушкинского гения.

В наши дни о трудностях отбора один из поэтов сказал: «Девяносто шесть дорог Есть, чтоб песнь сложить ты мог, — И любая правильна, поверь».

Вот это «и любая правильна», пожалуй, больше всего и затрудняет. Лукавый поэт, конечно, утаил от нас то, что все дороги только кажутся правильными, что на самом деле в каждом случае существует только одна правильная дорога, и именно в том-то и заключается трудность, стоящая в каждом таком случае перед художником, что из девяносто шести дорог надо найти одну единственную.

Впрочем, девяносто шесть — это еще не предел разнопутий. Художники Римской школы, работающие в области мозаики, употребляют для своих мозаичных картин смальту, имеющую двадцать восемь тысяч оттенков. Извольте в каждом отдельном случае выбрать из двадцати восьми тысяч один наилучший, вернее сказать, тот, который художник считает наилучшим.

А писатели — у тех задача еще сложнее, чем у мозаистов, ибо словарь содержит в десять, в двадцать, в сто раз большее количество оттенков, чем употребляющаяся для мозаичных работ смальта.

Что тут предпочесть? Какое слово отобрать среди тысяч возможных? И как отобрать? Это «как» всего трудней определить. Пытаясь проанализировать этот сложнейший процесс, Лев Толстой не находит ничего лучшего, ничего более точного, чем сказать: «...делаю какой-то самому мне почти непонятный выбор».

Почти непонятный. Почти. Значит, не полностью непонятный. Отчасти отбор делается вполне сознательно: контролируется и разумом, и знанием, и вкусом. Знания и вкус воспитываются и приумножаются жизненным опытом и опытом в искусстве. Этот отбор столь же труден, сколь и важен для художника. Недаром же усмешливый мудрец-страстотерпец литературного труда и тонкий знаток слова Гюстав Флобер сказал: «Художника формирует отбор».

## Наука видеть

Я уже имел случай говорить, что работа писателя над любым его произведением начинается задолго до того, как он сел за письменный стол. Если эта необходимая предварительная работа не проделана, то можно сидеть за столом сутки напролет, годы, целую жизнь и все же ничего путного так и не сделать.

Многое, очень многое предшествует непосредственному творческому процессу, самому написанию, и прежде всего, конечно, видение. Материалом писателю служит весь зримый ему (и не только зримый) мир. И нужно уметь видеть этот предстоящий нам мир во всей его совокупности и во всем своеобразии. Казалось бы, этому не нужно учиться: каждый нормальный человек умеет пользоваться своими глазами. И все же, это не совсем так. Умению видеть вещи нужно учиться. Мы часто просто не умеем видеть вещи. Мы слепы разной степенью и разными видами слепоты.

На сетчатке нашего глаза есть так называемое слепое пятно. Это — участок сетчатки, нечувствительный к световым лучам. Когда изображение предмета падает на этот именно участок сетчатки, мы не видим предмета, к которому обращен открытый глаз.

Случается, что в известные минуты весь наш зрительный аппарат является сплошным слепым пятном. Человек смотрит раскрытыми глазами на вещи и не видит их. Такое состояние известно каждому и не однажды описано в литературе.

Вот две строки из романа «Война и мир» Л. Толстого, взятые из шестидесятой главы четвертой части, описывающей события, которые последовали за получением в семье известия о смерти Пети. «Княжна Марья, бледная, с дрожащей нижней челюстью, вышла из двери и взяла Наташу за руку, говоря ей что-то. Наташа не видела, не слышала ее».

Вспомните маленький комический казус с гоголевским городничим в первом действии «Ревизора». Перепуганный, взволнованный, выведенный из обычного равновесия известием о приезде предполагаемого ревизора, городничий мечется, отдавая торопливые распоряжения и одеваясь на ходу. «О, ох, хо, хо-х! — горестно восклицает он. — Грешен, во многом грешен». (Берет вместо шляпы фулярь.) И дальше: «О, боже мой, боже мой!

Едем, Петр Иванович!» (Вместо шляпы хочет надеть бумажный футляр.)

Ослепленный страхом, городничий не видит то, что держит перед глазами, и только когда частный пристав напоминает: «Антон Антонович, это коробка, а не шляпа», городничий наконец увидел коробку.

Над этим свойством не видеть окружающие вещи в быту много и часто подшучивают. Создалось даже ходячее нарицательное понятие человека, не видящего окружающих предметов. Героя комических недоразумений, вечно путающего свои и чужие вещи, надевающего не те галоши или отправляющегося на прогулку в знойный день с дождевым зонтом, именуют «рассеянным профессором». В сказке Маршака «Рассеянный с улицы Бассейной» герой

В рукава просунул руки,  
Оказалось — это брюки.

Все эти литературные свидетельства слепоты и из области комического, и из области трагического — не простая выдумка. Явление это бытует, и довольно прочно, в нашей повседневности. Выражения «ослепленный страхом», «ослепленный горем», «ослепленный гневом» вполне точны. Под влиянием известных внутренних психологических движений — горя (Наташа Ростова), страха (городничий), задумчивости (Рассеянный) человек слепнет, перестает воспринимать окружающее.

Но вот более стойкий и более страшный рефлекс слепоты, чем мгновенная и кратковременная слепота под влиянием аффекта, — это слепота привычки.

Привычка ослепляет нас не на мгновение, а иной раз на годы, на целую жизнь. Так же как мы целыми днями, сидя под стенными часами, не замечаем их тиканья, так же проходим мы мимо иных вещей десятки и сотни раз, не замечая их, не видя их. Мы смотрим на них и иногда даже физически видим их, но не отмечаем в нашем сознании их своеобразие. Они привычны, как тиканье часов, и надо, чтобы случилось что-то выбивающее нас из колеи привычных представлений, чтобы мы вдруг и каким-то толчком различили вещь, увидели в ее своеобразии и наделили ее, наконец, теми качествами и свойствами, которые ей присущи и которых мы до той поры не замечали, не видели.

Мы не замечаем, не видим дома, в котором живем десятилетия; не примечаем рисунка стакана, который каждый день по нескольку раз держим в руках; не замечаем в картине, пять лет висящей перед глазами, ничего, кроме деталей, замеченных в первый раз, когда мы ее увидели; не замечаем особых свойств близких нам людей, с которыми живем годами. Они раз и навсегда попали в нашем сознании в проклятое «слепое пятно», и они сами превратились для нас в мутное пятно, в вещи, наделенные раз навсегда ограниченным и узким кругом свойств, далеко не определяющих вещь или человека целиком. Это окостенение окружающего мира, которое тем сильнее, чем ограниченней человек, чем притупленней его сознание, чем сильнее зрительное рутинерство, страшно обедняет наши представления, страшно суживает их круг, потому что привычка видеть вещи в раз навсегда ограниченных качествах переносится на новые предметы. Это становится манерой видеть окружающее, манерой, с которой каждый, кто смотрит на мир не как на застывший, мертвенный пейзаж, а как на источник живых ощущений, познаний, обогащающих и обновляющих творческую практику, должен бороться самым свирепым образом. Эта борьба за качество видения, в конечном счете, в переводе на творческую практику есть борьба за качество читательского восприятия. Оно, это восприятие, будет тем свежей, полней, богаче, чем свежей, полней, богаче был первоисточник читательского восприятия — авторское видение.

«Произведение литератора, — говорит Горький в «Письмах начинающим литераторам», — лишь тогда более или менее сильно действует на читателя, когда читатель видит все то, что показывает ему литератор...» Естественно, что читатель тем больше и лучше увидит, чем больше и лучше увидит (и покажет) писатель.

Увы, не всегда удается показать увиденное так, чтобы оно было «зримо, вещно, грубо». Между видением и воплощением виденного весьма часты резкие противоречия. Особенно резки и приметны эти противоречия у авторов малоопытных. Как часто в содеянном начинающим писателем, особенно поэтом, фигурируют люди, вещи, события, явления, очень далекие автору и мало ему ведомые. В то же время мир людей и вещей, окружающих его повседневно, выпадает из поля авторского зрения. Пишет человек о звездах, о манящих далях,

о джунглях, об океанских соленых просторах, а о своем цехе, в котором работает целые дни, о своем соседе по станку, столу, квартире почему-то умалчивает.

На первый взгляд это кажется трудно объяснимым. Естественней, казалось бы, брать то, что под рукой, вместо того, чтобы тянуться с натугой за далеко лежащим; естественней, казалось бы, писать о том, что от лично и во всех подробностях знаешь, чем о вещах, которые менее известны, представления о которых и смутны, и книжны, и неполны. Где же корни этого неестественного, казалось бы, обращения материала?

Причин, питающих это явление, много. Тут и ложное представление новичка о литературе как о чем-то особом и высоко стоящем над повседневностью, и естественное стремление расширить кругозор, заглянуть за свой плетень, и естественное побуждение выделить необычное, что лежит вне повседневных, непосредственных бытовых и трудовых рамок и что больше поражает новизной и остротой впечатлений, наконец, трудность работы над обыкновенным, над тем, что не блещет и не поражает с первого взгляда. Есть, вероятно, и другие причины, и их, я полагаю, немало. Я не берусь анализировать явление в целом и хочу только указать на то, что известную роль и здесь играет «слепота привычки».

Хемингуэй советовал не писать о том, что хорошо знаешь. Поначалу совет может показаться по меньшей мере странным. Но, поразмыслив над ним, нетрудно прийти к выводу, что это совет человека, мыслящего оригинально, глубоко да к тому же умудренного большим жизненным опытом. В самом деле, давайте подумаем над этим вслух.

Непосредственно окружающее видится в привычном и ограниченном комплексе примет и качеств. Вжившись в это обычное, перестают его понимать, воспринимать, как не воспринимают тиканье часов над головой. Оно перестает воздействовать на творческий импульс, перестает толкать и побуждать, оно перестает питать впечатления. «Обычно лишь новое кажется важным», — говорит один из персонажей «Бесед немецких эмигрантов» Гете. И в самом деле, новый семафор на дальней улице, подмигивающий красным, зеленым и желтым, больше поражает, чем свой родной завод, выросший за пять лет втрое. Этот рост вкрадывался в сознание по-

степенно, через каналы привычных очертаний, привычных всedневных представлений, и остался неувиденным, остался вне рамок творческой практики.

И тут, как во многих других случаях, образовалось «слепое пятно». Оно нивелирует представления, снижает качество видения, стирает внешний мир, смазывает его, притупляет его ощущение и препятствует подлинному его пониманию. В рассказе Джона Рида «Видеть — значит верить» один из главных персонажей — Джордж, коренной житель Нью-Йорка, встретясь с девушкой-провинциалкой, приехавшей в этот город лишь две недели назад, вдруг убеждается, что он знает о Нью-Йорке меньше, чем эта провинциалка. «Я хочу видеть Нью-Йорк, — говорила девушка. — Здесь есть миллионы вещей, на которые стоит посмотреть. Вчера я целый день ходила по городу, с утра до позднего вечера. Так много интересного. Так много такого, о существовании чего я не имела понятия!»

Вот тут-то, глядя на эту провинциалку, у которой так широко были раскрыты глаза на окружающее, потому что это окружающее было для нее ново, Джорджу и показалось, что он вовсе не знает этого окружающего. И он неожиданно для себя взглянул новыми глазами вокруг, и ему «казалось, что он сам заглядывает в мир, о существовании которого он и не подозревал, — в мир, из которого он был навеки изгнан благодаря тому, что знал слишком много».

Такова сила привычки. Такова сила слепоты привычки. Таково «чудовище привычки», как выражался Белинский. Окружающее перестало существовать потому, что стало привычным. Джордж был из него «навек изгнан». Случай с Джорджем многозначен, почти универсален. И вот почему борьба со слепотой привычки, борьба за качество видения — это этап борьбы за понимание, за освоение мира. Воспитание в себе навыков острого видения, видения людей и вещей во всем их своеобразии, во всех их качествах, в движении, в непрерывном наслаивании этих качеств совершенно необходимо писателю.

У Ляйэма О'Флаэрти есть рассказ «Чистота». Ирландский новеллист ставит в центр этого рассказа момент обостренного видения человеком привычных вещей. Объектом видения были два обыкновенных дерева. И вот в минуту напряжения, в минуту острого психиче-



ского аффекта герой вдруг по-новому увидел эти привычные глазу деревья. «Внезапно вид этих деревьев поразил его душу». Он увидел их такими, какими никогда не видел. Это вызвало вихрь новых представлений, который в свою очередь вызвал новые мысли и привел к новому и неожиданному поступку.

Этот момент обостренного видения существует в рассказе О'Флаэрти как момент, неожиданно врывающийся в привычную ткань человеческого сознания и разрывающий ее («Казалось, будто зашуршала занавеска, отдергиваемая от окна»). Для писателя же это обостренное видение должно стать постоянной манерой, навыком, постоянно в себе воспитываемым.

Нужно не изредка и не в редкие моменты обостренного состояния психики «отдергивать занавеску», скрывающую от нас вещи, но держать занавеску всегда отдернутой. Мир сквозь занавеску — мутный, фальшивый мир. Сдергивайте занавеску привычного, ограниченно-равнодушного видения. Даже двенадцать стандартных древтрестовских стульев неодинаковы. Умейте замечать и малейшие различия в предметах одинаковых, и малейшие сходства в предметах разных. Воспитывайте в себе это драгоценное качество — замечать. Это «свободное и искусное созерцание, внимание к малейшим намекам и чертам», о котором говорит Новалис в «Учениках в Саисе», способность открывать «новые краски в образцах старых, как греческие боги», которая поражала в А. С. Пушкине западноевропейскую критику. Пускайте их в ход каждодневно и каждодчасно. Не давайте представлениям о вещах окостеневать.

Почти каждый из писателей, которому приходилось задуматься над своим творческим опытом, постоянно отмечал первостепенную важность видения как источника творческого импульса, как важнейшего элемента творческой практики. Отвечая на вопрос одной анкеты: «На каких восприятиях чаще всего строится образ?», Ольга Форш писала: «Героев своих я не слышу, не осязаю, но прежде всего „вижу“». Константин Федин на этот же вопрос ответил, что «чаще (чем слышанное — И. Б.) импульсом к работе служит зрительное восприятие, так же как в большинстве случаев на впечатлениях виденного строится образ». А. Чапыгин включает элемент видения как важнейший элемент не только в творческую подпочву, но и в непосредственную твор-

ческую практику, в самый процесс писания. «Если я не вижу, — говорит он, — в своем воображении сцену и не вижу так называемого героя, то дело идет медленно. Когда я все вижу, тогда пишу — и работа движется скоро».

Он даже идет дальше и в процессе работы постоянно помогает себе обострять это непосредственное видение того, о чем пишет. «К историческим работам, — рассказывает Чапыгин, — чтобы яснее было, делаю иногда рисунки городов, крепостей — так было с «Разиным», я рисовал вид Астрахани по Олеарию, Стрюйсу и другим, а также и Симбирск с Волгой и Свягой».

Рукописи Пушкина испещрены рисунками. И. Гофман в своей интересной книге «Пушкин. Психология творчества» весьма основательно замечает: «И эти рисунки свидетельствуют о том, что поэт конкретно осязал и видел образы, которые ему рисовало его воображение, и в значительной степени объясняют конкретность и ясность пушкинского творчества».

Гоголь в своей «Авторской исповеди» утверждал: «Угадать человека я мог лишь тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности».

Это признание великого живописца словом весьма примечательно. Оно законополагает примат видения для художника даже в таком тонком и колдовском процессе, как психологическое раскрытие, или, как выражается Гоголь, угадывание характера персонажа. Прежде чем угадать своего героя, надо увидеть его в конкретных приметах его внешнего облика. Не увиденный внешне персонаж остается безликой загадкой. Он как бы еще не существует для художника и во внутренней, духовной своей сущности.

Такова практика творцов высоких, зорких, пристально глядящих в предстоящий им мир и умудренных всяческими умениями.

А как обстоит и обстояло дело с молодыми, только начинающими свой путь поэтами и прозаиками? Понимают ли они, уясняют ли себе, насколько важно качество видения вещей, насколько важен ракурс, угол зрения, под которым видится предстоящий мир, насколько важна острота и новизна видения, насколько важно разбить рамки привычного, притупленного видения? Далеко не всегда понимают и далеко не все. Но наи-

более пытливые из них несомненно озабочены серьезной творческой озабоченностью по этому поводу.

Тридцать пять лет тому назад молодой Вадим Шефнер писал:

И мы вглядываемся в звезды,  
Точно видя их в первый раз,  
Точно мир лишь сегодня создан  
И никем не открыт до нас.

Ему вторит столь же молодой Сергей Иевлев:

Все дело в том, чтоб ракурс самый новый  
Упрямо навести на контуры вещей,  
Чтоб пренебречь освоенной основой,  
Вообразить, что мир еще ничей.

Приведенными мной строками молодые поэты подчеркивали необходимость обостренного видения, необходимость обновить привычные представления («освоенную основу») «новым ракурсом», то есть взглянуть на мир по-новому, с новой стороны его увидеть, «вообразить, что мир еще ничей», «Точно мир лишь сегодня создан». Поэт как бы видит его внове, впервые, и оттого каждое впечатление от него должно быть так же свежо и остро, как первое впечатление от познаваемой вещи. Поэт сознает важность зрительной свежести для творческого импульса, для подлинного видения мира.

Другой поэт, Анатолий Чивилихин, о котором я рассказал в главе «О молниях, поэтах и учении», писал в дни поэтической своей молодости в стихотворении «Во славу зрения»:

Не ради прихоти досузей  
И незадачливой мечты  
Нам землю всю б — с водой и сушей —  
Увидеть будто с высоты.  
Тогда б из нас, наверно, каждый  
Вовек проститься бы не мог  
С неиссякаемой жаждой  
И откровений, и тревог.  
Тогда бы взгляд, проникший в дали,  
Своим призваньем изумил.  
Так что ж удивиться мы не стали,  
Что так доступно видеть мир:  
Войти в звучащие долины,  
Иль посетить нагорный лес,  
И бросить взор неутолимый  
В просторы звездные небес!

Эти строки, как и строки С. Иевлева, — результат обмысливания молодым поэтом своих творческих задач. И уже на начальных этапах своего творческого пути он отдавал себе отчет в том, что видение мира и представления, получаемые в результате этого видения, — есть источник «неиссякаемой жажды» и «откровений и тревог», источник творческих импульсов, источник, приближающий к подлинному познанию вещей.

И это не должно быть только внешним оглядом, только «бросанием взоров» (хотя бы и «неутолимых») «в просторы звездные небес», только желанием подняться, чтобы «землю всю б — с водой и сушей — увидеть будто с высоты». Необходимо не только расширение горизонта, расширение поля зрения, но и зрительное проникновение в глубину предстоящего явления.

О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину, —

мечтал Сергей Есенин.

Писатель обязан видеть мир глубоко, полно, остро, чтобы так же глубоко, полно и остро писать о нем. И точка зрения «высоты» и точка зрения «прорастания» вглубь одинаково необходимы, чтобы представления о вещах были наиболее верными, яркими и полными. Если надо описать толпу — надо охватить глазом и всю ее, и отдельных людей, ее составляющих. Для того чтобы определить ее величину, ее формы, направление ее движения, нужно забраться на крышу (на худой конец, хоть на цыпочки привстать). С крыши вы увидите разлив толпы, пространственный ее объем, но она будет представляться с высоты скопищем икринок. Этот сгусток темной икры еще не есть человеческая толпа — живая и одухотворенная. Для того чтобы различить людей, составляющих толпу, разглядеть каждого человека в отдельности, каждого в его особенности, нужно спуститься с крыши и вмешаться в самую толпу. Только совокупность этих разных наблюдений с разных точек зрения может дать верное представление о характере толпы, о многозначных ее качествах и свойствах. Увидеть одни общие формы или, наоборот, одни детали — это значит увидеть только вполтину. И если одно приведет в творческой практике к схематизму, то другое — к скрупулезной и ненужной детализации, только затмевующей общую картину.

Обе эти точки зрения одинаково необходимы, чтобы видение давало подлинную меру виденного и — как следствие — полное его понимание и полное отражение в творческой практике.

Нужно быть одновременно и близоруким и дальнорезким (и одновременно обладать нормальным зрением).

Близорукий не видит далеко отстоящих предметов, но зато четко видит близлежащие. Дальнорезкий не так хорошо различает вблизи, но зато отлично и резко очерчивается перед ним перспектива.

Нужно уметь иногда даже в ущерб крупным вещам переднего плана дать общие четкие контуры всей обстановки, всего окружения, но иной раз можно смутно очертить общий план, чтобы четче выступили детали отдельных важных предметов. Так делает киноглаз. Так и мы обязаны делать.

Физически глаз человека так и устроен, что он может укорачивать или удлинять фокусное расстояние, то есть как бы приближать или отодвигать видимое. Но эта способность аккомодации (главным образом, психической аккомодации) у писателя должна утроиться и удесяттериться. И ее нужно так же тренировать, как и всякий полезный навык.

«Искусство писать есть искусство видеть, есть искусство чувствовать», — говорил французский писатель Реми де Гурмон. И недаром А. Н. Толстой, вспоминая о пройденных этапах литературного своего пути, говорит как об одном из ранних этапов о том, на котором он «стал учиться видеть».

Именно «учиться видеть». Именно так. Развивать и воспитывать высочайшее качество видения людей, вещей и явлений, видения острого, тончайшего, видения мельчайших деталей, видения общего рисунка, видения вещей во всем их своеобразии, видения совокупностей, видения пытливого, жадного, пристального!

Старая поговорка гласит: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

Насколько важно для писателя умение видеть окружающий мир, насколько это писателем сознается как важнейшее для него, свидетельствует в «Заметках для себя» Максим Горький: «Я не верил, когда мне говорили, что я талантлив. Весьма возможно, что я не верю в это и сейчас, прожив тридцать лет в чине талантли-

вого человека. Я думаю, что мой единственный талант — умение видеть, всегда подстрекаемое жаждой видеть».

В бальзаковской «Шагреновой коже» один из персонажей восклицает: «Видеть — не значит ли это знать?» Безусловно, значит — так, по крайней мере, я полагаю. В искусство видеть, в горьковское «уменье и жажду видеть» обязательным элементом входит искусство понимать увиденное, сопоставлять с прежде виденным, искусство сближать вещи и явления, далеко отстоящие друг от друга, наконец, искусство подозревать и угадывать неувиденное еще, незнакомое нам. Видение — есть ступень к прозрению, составляющая поэтической, художественной дальнзоркости. Поэт П. Антокольский в стихотворении «Художнику» говорит:

Прозорливость, зоркость, зрячесть  
Служат мастеру раньше рук.

Недаром же и волшебный серафим в пушкинском «Пророке» совершает над человеком, для превращения его в поэта, прежде всего операцию над зрительным его аппаратом («моих зениц коснулся он»). Видеть — для поэта, для писателя, для художника — это первая его наука; и надо сказать, одна из труднейших наук. Ничего не увидев, ничего и рассказать нельзя, а увидев мало и плохо — и расскажешь или покажешь мало и плохо.

Впрочем, умение видеть — это не только долг и привилегия писателя или живописца. В такой же мере наука видеть — одна из главных наук в эстетическом университете читателя, театрального зрителя или посетителя выставки картин, да, пожалуй, немаловажный предмет и в повседневном жизненном университете каждого человека.

Не так давно мне довелось прочесть в «Комсомольской правде» примечательную статью заслуженного деятеля искусств Андрея Гончарова «Красные олени». Статья посвящена оригинальному художнику Маю Митуричу, наделенному даром своеобразно видеть и своеобразно изображать окружающий его мир. Она polemизирует с теми полуслепыми (по рождению или по воспитанию), которые признают за художником право изображать мир только таким привычно и совершенно реально повседневным, каким видится он этим обладателям общепринятых точек зрения. Они отказывают художнику в праве видеть мир по-своему, видеть его

в необычных ракурсах и красках, видеть как бы перво-  
зданно явленным настезь распахнутым в мир глазам  
художника.

Умный и многознающий автор, ратуя за художниче-  
ское своеобразие видения мира, заключает статью сло-  
вами: «Ну что же, дорогие товарищи, заканчивая наш  
разговор, я хочу сказать вам самое главное: учитесь ви-  
деть... Все начинается с умения видеть».

Да. Это так. И никак иначе. Все начинается с умения  
видеть. В искусстве во всяком случае.

### *Иначе волшебником не быть.*

Я касался этого предмета в главе «Руки мастера»,  
да и в других также. В главе «Без божества, без вдох-  
новенья...» я оспаривал утверждение, что писатель  
в своей работе отлично может обходиться без таланта,  
без вдохновения и даже без творческого напряжения.  
Сейчас, закончив эти главы и главу «Чудо таланта»,  
я понял, что не сказал всего того, что мог и должен был  
сказать в защиту противоположной точки зрения, в за-  
щиту отвергаемого вдохновения. Правда, говорить  
о вдохновении всегда несколько стеснительно. Уж очень  
тонкая материя. Да и старомодным легко прослыть,  
толкуя об этом. Но куда ни шло — рискну.

Прежде всего, пожалуй, следует сказать, что есть  
писатели, которые не только утверждают необязатель-  
ность вдохновения для работы писателя, но идут го-  
раздо дальше, придерживаются на этот счет взглядов  
более радикальных. Джек Лондон, к примеру, утверждал  
в одном из писем: «Я пришел к выводу: такой вещи, как  
вдохновение, — не существует... Упорство — вот тайна  
литературы и всего остального».

В другом письме, трактуя тот же предмет, Лондон  
говорит с еще большей определенностью: «Упорная воля  
может сделать все... Такой вещи, как вдохновение, не  
существует вовсе, а талант — это очень мало. Усидчи-  
вость, расцветающая при благоприятных обстоятель-  
ствах, дает то, что мы принимаем за вдохновение...»

Жена Джека Лондона Чармиан, оставившая нам  
жизнеописание Лондона, свидетельствует: «Я апостол  
правильной работы, — говорил Джек, — я никогда не  
жду вдохновения».

На первый взгляд это высказывание Джека Лондона стоит в одном ряду с двумя ранее приведенными. Но едва ли они равнозначны. Высказывание это можно принимать просто как утверждение необходимости для профессионала настоящей профессиональной работы, которую, по своей собственной терминологии, Лондон именует «правильной». Против регулярности профессиональной работы возражать, конечно, не приходится, но она вовсе не снимает необходимости вдохновения. Одно не исключает, а дополняет другое. Сесть за стол просто, как за верстак, к которому ведь и по звонку садятся. Но сама работа в охотку может очень скоро приманить дорогого гостя — вдохновение. А что это гость дорогой и всегда желанный, в этом, мне кажется, нет ни малейшего сомнения, и в этом убеждался верно всякий, кто когда-либо держал перо в руках.

Работа в искусстве и сама по себе почти синоним вдохновения и постоянный источник радости и наслаждения. Недаром же В. Стерн писал в своем «Сентиментальном путешествии»: «Я исследую человеческую природу; за мои старания мне наградой мой труд, и этого довольно». Примерно так же думали о своем труде Эдмон и Жюль Гонкуры, внесшие однажды в свой «Дневник» следующую запись: «В сущности, единственное, что дает нам ощущение счастья, — это наша работа».

А Кола Брюньон? Разве наслаждение трудом, так блистательно написанное Роменом Ролланом, в той или иной мере, в те или иные жизненные мгновения не испытал всякий, кто когда-либо и что-либо делал в этом мире, в котором труд, мысль и сердце в неразрывном и вечном союзе создали все блага мира, все его красоты, всю его мощь?

В эти наслаждения трудом входят и сознательные усилия, и бесконтрольные, безотчетно-радостные минуты трудового напряжения. Бесконтрольные, безотчетные радости труда даже как будто чище и дороже человеку. И они знакомы не только людям искусства, но всякому работающему человеку, что бы он ни делал, если делает свое дело увлеченно.

Превосходно написал такие минуты наслаждения трудом Лев Толстой в «Анне Карениной». Приехав на покос, Левин тотчас взялся за косу и целый день проработал вровень с мужиками-косцами. Вначале было ему очень трудно, почти непосильно в этой тяжелой работе.



Но вскоре он приноровился к косе, к ходу работы, к ритму ее, и тогда «в его работе стала происходить перемена, доставлявшая ему огромное наслаждение. В середине его работы на него находили минуты, во время которых он забывал то, что делал, ему становилось легко... Коса резала сама собой. Это были счастливые минуты». И дальше: «Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором... как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были блаженные минуты».

Такие минуты обязательно случаются у каждого пишущего, истинно преданного своей работе, и это-то и зовется вдохновением. В эти вдохновенные минуты все выходит как бы само собой и особенно хорошо. Гёте как-то сказал Эккерману, что Байрон «творил, как женщины рожают красивых детей; они о том не думают и сами не знают, как это случается».

Сам Гёте не только собственной практикой подтверждал это положение, но и принципиально на нем настаивал. Свидетельство тому — следующее четверостишие Гёте (переведено Б. Заходером):

Тут-то все и создается,  
Если мы не сознаем,  
Что и как мы создаем —  
Словно даром все дается.

Это чудесное самонезнание, эта легкость, с какой делается все в часы вдохновения, — неоценимы. «Чем больше я живу, — писал на склоне лет Анатоль Франс, — тем больше чувствую, что прекрасно лишь то, что легко».

Анатолю Франсу, умудренному огромным писательским опытом, это положение казалось неоспоримым. И тем не менее его оспаривали, и очень решительно. Поль Валери писал: «Говоря о себе, признаюсь, что не придаю никакой ценности тому, что мне ничего не стоит. Моя легкость мне всегда подозрительна и даже неприятна».

Гюстав Флобер, подобно Джеку Лондону, утверждал, что «нельзя жить вдохновением, Пегас чаще идет шагом, чем скачет галопом».

Только что цитированный мной Поль Валери идет еще дальше Флобера, находя, что не только нельзя, но и недостойно писателя жить вдохновением, страстью,

Энтузиазмом. Он так прямо и пишет: «...я считал всегда и считаю теперь недостойным писать из энтузиазма. Энтузиазм не есть душевное состояние писателя». И тут же можно привести прямо противоположное мнение на этот счет Гёте, который утверждает энтузиазм, страстность в работе писателя как состояния, наиболее соответствующие самому смыслу и назначению этой работы, как состояния, вооружающие для проникновения в природу окружающего нас мира, часто неподвластную холодному, бесстрастному анализу. «Выгода всякой страсти состоит именно в том, — говорил Гёте, — что она заставляет нас проникнуть в суть вещей».

Таковы мнения и сомнения касательно того, что принято называть вдохновением, хотя, случается, это состояние именуют и иначе. Высказываний западных художников слова по этому поводу можно привести в количестве почти безграничном. Но мне думается, можно ограничиться приведенными высказываниями. Надо послушать и своих соотечественников и подробнее, основательней ознакомиться с их взглядами на этот предмет.

Александр Блок в статье «О назначении поэта» писал: «Мастерство требует вдохновения». Подобного рода высказывания случались у нас и до Блока и после него.

Русская литература во все времена была литературой огня и души. В ней, кажется, не возникал вопрос или спор о том, нужно или нет вдохновение. Спорили только о том — какова природа вдохновения, что это состояние в себя включает и что должно включать. Тут были мнения разные и иной раз прямо противоположные друг другу. Начнем с Державина.

По определению Державина, вдохновение «не что иное есть, как живое ощущение, дар неба, луч божества. Поэт в полном упоении чувств своих, разгораясь свещным оным пламенем или, скорее сказать, воображением, приходит в восторг, схватывает лиру и поет, что ему велит сердце... В прямом вдохновении нет ни связи, ни холодного рассуждения; оно даже их убегает и в высоком парении своем ищет только живых, чрезвычайных, занимательных представлений».

Державинское определение смахивает на оду вдохновению и выглядит сегодня архаически. Но я не вижу в том беды. Отделите ищущую мысль от архаики формы,

и все станет на свое место. Пусть не смущают вас ни «луч божества», ни поэт, «схватывающий лиру» и разгорающийся «свышним оным пламенем», ни прочее в этом роде. Вникнем в существо дела и попытаемся уточнить, за что же ратует Державин.

Прежде всего установим непреложное — Державин за горение, за пламень, за воображение, за свободу выражения, за то, чтобы голос поэта подчинен был велению сердца. Первые слова державинского определения утверждают, что вдохновение «не что иное есть, как живое ощущение...», а последние, что вдохновение «ищет только живых, необычайных (то есть в обычном, невдохновенном состоянии ненаходимых. — *И. Б.*), занимательных (то есть не сухо морализующих, а увлекающих читателя. — *И. Б.*) представлений».

Мне думается, что едва ли кто и сегодня станет серьезно возражать против всех этих прекрасных наставлений. Но главное не в этом. Самая сущая суть державинской точки зрения на вдохновение — это «восторг», в который впадает одержимый вдохновением, и отрицание «холодного рассуждения», сиречь разума.

Тут уж придется, конечно, возражать, спорить и опровергать. И первым, кто возражал, спорил и опровергал, был Пушкин.

Пушкин был убежден, что не голый восторг обуревает поэта в минуты высокого вдохновения, что разум тоже имеет тут свою, и не малую, долю участия. Ведь он же был открытым последователем великих рационалистов восемнадцатого века: Вольтера, говорившего, что «вдохновение нераздельно с деятельностью разума», Бюффона, утверждавшего, что «работа ума, то длительная, ровная, то повышенная, но непрерывная, терпеливая, есть первый признак гения, чаще других посещаемого вдохновением».

Это были воззрения и мысли, родственные воззрениям и мыслям самого Пушкина. Слив их воедино и соединив с собственной оригинальной концепцией, Пушкин дает четкое изложение этой новой точки зрения в заметке «О вдохновении и восторге». Принципиальность позиции Пушкина и полемическая направленность его мыслей нашли свое отражение в самом заголовке заметки, в первых строках ее.

Пушкин против тех, кто «смешивает вдохновение с восторгом. Вдохновение есть расположение души к жи-

вейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно к объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии. Восторг исключает спокойствие — необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающего частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно не в силах произвести истинно великое совершенство».

Как видите, пушкинское понимание вдохновения есть решительный шаг вперед в определении вдохновения. Это совершенно новое слово, значительно расширяющее полемический плацдарм и самое понятие вдохновения, которое, по мнению Пушкина, «нужно в геометрии, как и в поэзии». Он вводит как необходимейшую составную вдохновения новую категорию — спокойствие, на котором, как мы увидим из последующего, поэт настаивает особо подчеркнуто. Он вводит и понятие прекрасного, а в конце полагает как необходимый результат вдохновенного труда «истинно великое совершенство».

Вот для чего стоит и долженствует вдохновенно трудиться. Вот что — центр и главный смысл определения старого понятия. Вот в чем воинствующая новизна пушкинской формулы вдохновения и коренное отличие ее от всех предшествующих, в частности и в особенности от державинской. Вдохновение нужно не для того, чтобы, схватив в упоении лиру, петь, «что велит сердце». Одна поэтическая искренность — это слишком мизерная плата за то высокое, что несет художнику вдохновение, слишком незначительный повод для того, чтобы призывать его. Вдохновение — это инструмент, при помощи которого можно и должно «произвести истинно великое совершенство». Для этой цели и должен трудиться художник. Для осуществления ее и необходимо вдохновение.

Это — принципиально новый взгляд на вдохновение, принципиально новая и широкая платформа художника. Это уже не только определение, и несравненно больше, чем спор о желаемом. Это требование. Это программа действий. И чтобы выполнить требуемое, нужны «сила ума», трезвость и спокойствие, обязательно спокойствие. На спокойствии мятущийся Пушкин особенно настаивает и постоянно возвращается к этому мотиву — не только в своих теоретических высказываниях, но и в письмах к друзьям, даже в интимных письмах к жене.

В тридцать пятом году, то есть спустя одиннадцать лет после своей программной заметки «О вдохновении и восторге», Пушкин пишет жене в Петербург из Тригорского: «Вообрази, что до сих пор не написал я ни строчки; а все потому, что не спокоен».

Переломив себя, Пушкин вскоре начал все же писать, но работалось худо и желанного вдохновения не было. Три недели спустя после приведенного письма к жене Пушкин писал в Петербург другу своему П. Плетневу: «В ноябре я бы рад явиться к вам; тем более, что такой бесплодной осени отроду мне не выдавалось. Пишу — через пень колоду валю. Для вдохновения нужно сердечное спокойствие, а я совсем не спокоен».

Спокойствия не только не было в те дни у Пушкина, но оно и не могло явиться. Это было за год с небольшим до гибели поэта, когда его отправили в очередную ссылку. Царь изгнал его из Петербурга и запретил издавать газету, которую сперва было разрешил. В письме к жене той же осенью Пушкин жалуется на царя. Он «не дает мне способовать жить моими трудами. Я теряю время и силы душевные, бросаю за окошко деньги трудовые и не вижу ничего в будущем».

Несколькими днями раньше в другом письме к Наталье Николаевне Пушкин тревожится тем же: «Царь не позволяет мне ни записаться в помещики, ни в журналисты. Писать книги для денег, видит бог, не могу. У нас ни гроша верного дохода... Все держится на мне да на тетке. Но ни я, ни тетка не вечны. Что из этого будет — бог знает. Покамест грустно».

Грустные, озабоченные, тревожные письма, которые писались в Михайловском, летели в шумный, блестящий Петербург, где жила Наталья Николаевна и где плелись последние интриги против изгнанника, почти лишённого возможности работать. Вскоре лишили его возможности и жить. Он это предчувствовал. Писал, что он «не вечен». Писал: «...не вижу ничего в будущем».

Будущего при жизни у загнанного поэта в самом деле не было. И конечно, не могло быть речи и о спокойствии. Тем острее и жадней желалось оно. Нужно было оно и для жизни и для работы. Это было «необходимое условие прекрасного» и обязательная составная часть вдохновения.

Не следует думать, что взгляды поэта обусловлены были только жизненным состоянием его. Так же думал и писал о вдохновении и спокойствии Пушкин одиннадцать лет назад, когда жизненные обстоятельства были иными.

Двуединство спокойствия и вдохновения, на котором настаивает Пушкин, может показаться на первый взгляд необычным, странным, даже невозможным. Вдохновение — это ведь прежде всего взволнованность и приподнятость, то есть состояние, прямо противоположное уравновешенности и спокойствию. По трезвому разумению и по логике, оба состояния кажутся исключаящими друг друга и несовместимыми.

Но у художника и у художнических состояний — своя логика и свои законы. И по этим неукоснительным законам художник не только может, но и обязан быть одновременно и горячим и холодным, и чувственным и рассудочным, и сопереживателем всему сущему и наблюдателем. Пушкин держался этого не только в своих теориях, но и в художнической практике своей. Годом раньше своей заметки «О вдохновении и восторге» он в последних строчках посвящения, предваряющего «Евгения Онегина», определяет весь свой роман в стихах как результат «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Жар сердца и холод ума, соединенные в одно, — вот что водит пером художника, вот что — его практика. Может статься, действительно для объяснения этого феномена лучше всего обратиться к самой практике великих. Тут же, к случаю, пожалуй, сошлюсь на Анну Каренину, которая, по авторской ремарке, «была возбуждена, а вместе с тем обладала собой настолько, что могла наблюдать».

Еще лучше о двойственном состоянии человеческой личности сказано в «Войне и мире», в поразительно написанной сцене свидания Пьера с Наташей и княжной Марьей в Москве сразу по окончании войны.

Наташа только что потеряла жениха, княжна Марья — брата, Пьер — друга, и все трое впервые после смерти князя Андрея свиделись. Каждый исполнен своего горя, у каждого кровоточат свои раны. Говорить всем троим очень трудно. Но так как все трое — люди открытой души и высокой человечности, то разговор сразу пошел именно о том, о чем говорить трудней

всего — о смерти князя Андрея, о гибели пятнадцатилетнего Пети Ростова, о страшных днях войны. Каждый говорил с такой открытостью и чистотой, что ни самые речи их, ни слезы каждого не были им стыдны. Три сердца, изболевшиеся каждое по отдельности, нашли в этом чистом единении высокую отраду.

Под конец, уже далеко за полночь, вышло как-то само собой, что Пьер стал рассказывать о пережитом им, о своем пленении, об ужасах горящей и разграбленной Москвы, о людях, погибавших на глазах Пьера, о смерти Платона Каратаева.

В рассказе Пьера, правдивом, искреннем и трагическом, раскрывались перед двумя страдающими женщинами не только события, но раскрывалась и вся душа Пьера, очищенная перенесенными страданиями. «Теперь, когда он рассказывал все это Наташе, он испытывал то редкое наслаждение, которое дают женщины, слушая мужчину... настоящие женщины, одаренные способностью выбора и всасывания в себя всего лучшего, что только есть в проявлениях мужчины. Наташа, сама не зная этого, была вся внимание: она не упускала ни слова, ни колебания голоса, ни взгляда, ни вздрагивания мускула лица, ни жеста Пьера. Она на лету ловила еще не высказанное слово и прямо вносила в свое раскрытое сердце, угадывая тайный смысл всей душевной работы Пьера. Княжна Марья понимала рассказ, сочувствовала ему, но она теперь видела другое, что поглощало все ее внимание: она видела возможность любви и счастья между Наташей и Пьером. И в первый раз пришедшая ей эта мысль наполняла ее душу радостью. Было три часа ночи. Официанты с грустными, строгими лицами приходили переменять свечи, но никто не замечал их».

Не знаешь, что лучше в этой картине, данной великим сердцеведом с таким поражающим проникновением в человека, — рисунок ли души каждого из троих, жар ли сердец их, удивительная ли атмосфера этого ночного разговора, или метод выражения, так поразительно найденный автором? Верней всего, что все лучше в этом безупречном описании кровотокащей и торжествующей над страданиями жизни людей.

Но я хочу обратить внимание на одну сторону этого описания, ради которой и извлек его из романа, а именно на то, как по-разному слушают Пьера Наташа и

княжна Марья. Наташа — вся трепет и горение. Она слышала в рассказе Пьера то, что слухом уловить нельзя, — слышала «еще невысказанное слово», улавливала угаданно-услышанное не разумом, а «прямо вносила в свое раскрытое сердце, угадывая тайный смысл всей душевной работы Пьера». Это бесконтрольное восприятие сердцем, чувством, интуицией — все это составляет одну из сторон, одну из возможностей, одну из способностей человека воспринимать окружающий его мир. Другая сторона, другая возможность и другая способность — это та, которая живет в княжне Марье. Она воспринимала рассказ Пьера совсем не так, как Наташа, иначе, по-своему. Она слушала и все слышала, смотрела и все видела, и все понимала. И кроме слушания, видения и понимания рассказа Пьера и самого Пьера, она еще размышляла по поводу услышанного и увиденного, притом думая о Наташе и Пьере, о возможности любви и счастья между ними.

Наташа была горячей соучастницей рассказа Пьера, княжна Марья — наблюдательницей. Случается, что оба эти состояния сливаются у человека в одно, как это показал Толстой у Анны Карениной, которая, будучи обуреваема чувством, одновременно обладала собой настолько, что могла наблюдать.

Это состояние, при котором соучастник и наблюдатель, чувствователь и контролер чувств соединены вместе, и является обязательным для художника, находящегося в процессе живого, увлекающего, одухотворенного труда. Такое состояние и есть состояние вдохновения, как его понимал Пушкин.

С Пушкиным мы с вами проделали путь от высказанных им теоретических положений к его творческой практике. Но возможен и обратный путь, как бы проверяющий верность выводов и заключений. Это легко установить на примере работы Льва Толстого. Для того чтобы написать Наташу и княжну Марью в разных их состояниях, и написать так проникновенно, Толстой обязательно должен был как бы вселиться на время написания в них, как бы стать одновременно и Наташей, и княжной Марьей. И в то же время он должен был наблюдать за ними как бы и со стороны, чтобы ясно и четко видеть их, вооружиться контрольным аппаратом ума, в полной мере владея при этом и профессиональными навыками, чтобы хорошо их использовать для опи-



сания наблюденного, почувствованного и познанного. Словом, Толстой не смог бы написать так эту сцену, если бы не находился в состоянии вдохновения, подразумевающего одновременную работу ума и сердца.

Это состояние было знакомо Толстому издавна. В дневниках его то и дело встречаются записи, рассказывающие о напряженной, оживленной, радостной и одухотворенной работе над тем или иным произведением. Вот некоторые из них: «Начал вчера Коневскую\* с начала. Очень весело писать»; «Мысли о Коневском рассказе все ярче и ярче приходят в голову. Вообще нахожусь в состоянии вдохновения 2-й день. Что выйдет, не знаю». О том же свидетельствует и жена писателя Софья Андреевна Толстая, сделавшая в своем дневнике в период работы Льва Николаевича над «Войной и миром» следующую запись: «Левочка всю зиму раздраженно, со слезами и волнением пишет».

Толстой очень ценил периоды взволнованной, вдохновенной работы, полагая их чрезвычайно важными для писателя. В декабре восемьсот шестьдесят четвертого года он пишет Софье Андреевне, что диктовал ее сестре «Войну и мир», «но не хорошо, спокойно, без волнения, а без волнения наше писательское дело не идет».

Кстати, о спокойствии, которое Толстой называет нехорошим. Тут речь идет, конечно, не вообще о спокойствии, которого Толстой вовсе не отвергал, а о мере его. Надо быть и взволнованным и спокойным одновременно, и мера того и другого должна хорошо и удачно сочетаться. Отлично написал об этом сочетании и сам Толстой в «Анне Карениной», говоря о работе художника Михайлова: «Он одинаково не мог работать, когда был холоден, как и тогда, когда был слишком размягчен и слишком видел все. Была только одна ступень на этом переходе от холодности ко вдохновению, на которой возможна была работа».

Эту единственную ступень искал всю жизнь и сам Толстой, и другие, кто шел тем же путем до него, после него и рядом с ним. Почувствовать и обнаружить эту не обозначенную никакими вехами грань возможности и

---

\* Будущий роман «Воскресение», сюжет которого заимствован у А. Ф. Кони, рассказавшего о судебном деле, схожем с тем, какое позже Толстой описал в «Воскресении». (Прим. авт.)

готовности к вдохновенному труду невыразимо трудно. Но найти ее необходимо, иначе в искусстве — не жить. Иначе — волшебником не быть.

### *Неизбежность странного мира*

Вернемся к прощанию Пушкина с только что законченным «Евгением Онегиным» и обратимся прежде всего к первой строчке прощальной строфы: «Прости ж и ты, мой спутник странный».

«Странный»... Какое неожиданное здесь слово — не правда ли? Нет, в самом деле, как может статься такое? Почти девять лет взращивать свое детище, создавать целый мир, целую «энциклопедию русской жизни», образовывать блестящую галерею характеров, властно править их сердцами и умами, поступками и помыслами, сделать это чудно населенный мир обжитым домом своей души и, когда пришел час прощания с ним, вдруг назвать его странным...

Что за каприз, что за причуда!

Да нет, и не каприз, и не причуда, а просто верность существу, если хотите, — привычка быть точным. «Странный» — это именно то слово, которое в данном случае уместней, чем какое-либо другое. Чтобы лучше сказать об этом и доказательней, мне придется на время отвлечься от поэзии и обратиться к физике.

Поможет мне в этом Даниил Данин, который деятельностью своей доказывает, что между лириками и физиками нет особо больших разноречий. Я помню интересные и тонкие рецензии о стихах и статьи о поэтическом стиле, написанные этим кандидатом физических наук. А нынче у меня на столе книга о труднейших и сложнейших вопросах современной ядерной физики, написанная этим ценителем поэзии.

Сам автор в начале книги так определяет ее прицел, направленность, метод и содержание: «Эта книга — нечто вроде заметок путешественника, побывавшего в удивительной стране элементарных частиц материи, где перед ним приоткрылся странный мир неожиданных идей и представлений физики нашего века».

Эти «заметки путешественника» в странном мире элементарных частиц написаны с таким умом, с таким проникновением в материал, с таким вкусом к слову и

форме, что читаются как увлекательный роман. Я лично, прочтя эту чудесную книгу пять лет назад, с удовольствием вернулся к ней нынче и перечел с таким же непреходящим интересом и благодарностью к автору, с каким читал и впервые.

Эта превосходная книга рождает много новых мыслей и утверждает удивление и восхищение гением человека и человечества. Это благородная книга о благородстве и трудностях познания окружающего нас мира и проникновения в него.

Поэзия — тоже один из методов познания мира и проникновения в него, и если он во многом отличен от того метода познания, который зовется — наука, то в обоих методах есть и сходственные черты.

Одна из таких черт, как мне кажется, это странность, свойственная и миру поэзии, и миру новых научных представлений. Сравнивая доэйнштейновскую, допланковскую механику с новой, современной, неклассической, квантовой механикой, Данин снова и снова говорит об особости малого мира микрочастиц по сравнению с макромиром, обычным миром, который мы познаем нашими чувствами и который привычен нашим представлениям. «Очевидно... — говорит Данин, — все элементарные частицы... благодаря одной своей малости не могут подчиняться законам движения обычных тел... В середине 20-х годов физикам стало совершенно ясно, что невидимый мир должен с неизбежностью оказаться странно устроенным миром».

Образ этот показался, видимо, столь приманчивым и так захотелось автору утвердить и прочно закрепить его в читательском сознании, что он назвал книгу «Неизбежность странного мира».

А теперь обратимся к странному миру поэзии и попробуем проследить и понять, чем отличен он от повседневного нашего мира. Попутно постараемся постигнуть — как повседневное и обычное, попав в сумку волшебника-поэта, становится неузнаваемо иным и особому странном.

Для наглядности перемен и слежения их начнем с самой обычной картины. Представим себе молодого человека, сидящего в общем зале петербургского ресторана начала века. Вечер. Весна. Уже начался дачный сезон, и молодой человек тоже живет на даче, но, по-

видимому, наскучив тихой дачной одурью, сбежал в стационарный ресторан.

Но и тут, в сущности говоря, то же самое. Обычная скука, обычная пыль в обычных переулках, над которыми висит обычная и тоже скучная луна, даже как будто скривившаяся от скуки. Там, где окраинные переулки упираются в шлагбаумы застав, прогуливаются парочки. Кавалеры в обычных, принятых в те дни котелках, лихо сдвинутых к затылку, наперегонки острят, развлекая своих дам. Но от острот их, видимо, никому не весело, как никому не весело и здесь в ресторанном зале, где даже лакеи какие-то сонные. Их не могут расшевелить и крики красноглазых пьяниц, тоже привычные.

Может статься, эта сонная скука не общий удел? Может быть, есть в этом мире и иное... Вон за окном прошла девушка в шелковом платье, модной шляпе со страусовыми перьями и с опущенной на лицо вуалю. За темной паутинкой вуали лица не разглядишь, и оттого за ней может померещиться бог весть какие прекрасности и таинственности. Это тем легче, что перед тобой стакан терпкого вина и что тебе всего двадцать шесть. Впрочем, может быть, все это ничего особого и не означает. Перед нами обычная картинка обычного весеннего вечера в окрестностях Петербурга начала века.

Но вот мы берем в руки томик Блока. И картина, которая только что рисовалась нам обычной, вдруг по велению какого-то незнаемого волшебства преобразается и становится изумительно пластичной, таинственной, романтической, необыкновенной, странной и бесконечно дорогой нашему глазу, сердцу, уму, воображению... И мы читаем упоительно медленные строки, смакуя их, как вино...

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и глетворный дух.

Вдали, над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач,  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздается детский плач.

И каждый вечер, за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,  
И раздаётся женский визг,  
А в небе, ко всему приученный,  
Бессмысленно кривится диск.

И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен  
И влагой терпкой и таинственной,  
Как я, смирен и оглушен.

А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
«Jn vina veritas!» кричат.

И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.

И медленно пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами  
Она садится у окна.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я знаю: истина в вине.

Такова блоковская «Незнакомка», в которой глазу, обреченному привычным представлениям, и уму, при- тупленному заурядными знакомостями, все вновь и все

в радость. Она заново рождает наши чувства, наделяет жадной и острой пристальностью и несравнимо против обычного расширяет поле нашего зрения. Это жаркий толчок крови под самое сердце и зовы в неизвестные странности, живущие за нашими известными быденностями. Это прикосновение к «глухим тайнам» Прекрасного и приглашение к путешествию в «очарованную даль».

Если, упаси боже, вы не ощутите этих негаданных прикосновений, не почувствуете этих колдовских очарований, не услышите этих призывных труб, вы рискуете остаться перед лицом Прекрасного глухонемым и слепонедвижным, а это великое несчастье. Бойтесь его. Бегите его. Бегите в поэзию. Избавление от страшной всякому живому глухослепонемоты привычного — там, в поэзии, в зовах и звучаниях ее, в пристрастиях и странностях, в странностях особенно.

Вы, может статься, замечали, что хороший педагог — всегда немного странный нам педагог, а хороший врач — это немного странный врач. Нетрудно понять, почему оно так. Врачевание — это ведь всегда немного психологическое шаманство, а воспитание — непрерывный психологический эксперимент, цель которого — взять в плен воспитуемого и лепить в нем нужное по душевному умению своему. Странное же — отличнейший инструмент при этой лепке, потому что оно поражает воображение, а отсюда один шаг до любого преобразования.

Подобно хорошему врачу и хорошему педагогу, хороший поэт, как и сама поэзия, всегда со своей особой странничкой. Эта странничка — как соль в пище, как запах земли, примешивающийся к любому аромату любого цветка, любой травинки. Она изначально присуща поэзии.

Блоковскую «Незнакомку» эта странничка пронизывает насквозь, животоцит в каждой строке ее, как сок березы весной. Проглядите, переберите эти строки, как музыкант перебирает струны своего инструмента, и вы тотчас уловите звучание их, звучание особое, неповторимо свое, обостренное до той страннички, которая пленяет сразу и навсегда, приковывает к себе неотрывно, как прикован взгляд поэта к явленному ему колдовству, когда он в пошлой ресторанной одуре вдруг замечает, как

Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.

С этого мгновения пристальная прикованность к явленному уже ни на мгновение не оставляет поэта. Он следит за каждым движением ее. Он заворожено отмечает про себя, как

...И медленно пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

Неведомый фантом вдруг вошел в обычный мир, дал всему новое движение, принес с собой новые запахи, новые краски, словно даже веяния какого-то иного времени.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

Но это не все. Надо еще и еще смотреть, следить, околдовываться.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

Что за строки! Что за удивительные строки! В каждой, по-своему особой, по-своему же разворачивается поражающая картина волшебств и очарований.

Где же они начинаются — эти пронзающие душу открытия глаз и сердца? Может быть, изначально — вот это:

И странной близостью закованный...

Ну да. Ну конечно же. Это прежде всего. Близость — это прежде всего. Близость обязательна для пристальности. Надо почувствовать себя близким материалу, чтобы завидеть его, пролучить поэтическим рентгеном. Это то же, что «родственное внимание» Пришвина, обязательное для глядения в природу и чувствования ее.

Но близость блоковская не просто близость, а «странная» близость. И только тогда, когда, вооруженный и устремленный этой «странной близостью», смотришь «за темную вуаль», тогда только и можно увидеть и «берег очарованный и очарованную даль». Без этой «странной близости» к материалу очарованных далей поэзии не

разглядишь. Это не будет тебе дано. И только с ней и может поэт и человек почувствовать и, почувствовав, сказать:

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено...

И это чье-то уже не чужое. Поэт так глубоко вошел в чужой мир, что этот чужой мир вошел в него самого, стал его миром. И страусовые перья, которые качаются на тулье шляпы, и глаза, которые чуть мерцают за темной сеткой вуали, уже не те и не там.

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

Как перья страуса переместились со шляпы в самый мозг поэта, как глаза, даже неразличимые вблизи за сеткой вуали, различились, стали «синими бездонными» и уже «цветут на дальнем берегу»?

Как же случаются эти удивительные превращения, эта игра очарования, эти изменения ракурсов, эти смещения в пространстве и времени, эти замены качеств новыми и совершенно своими? Где ключ от этого таинственного ларца с бесценными и странными сокровищами? Да вот же он:

В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!

Вот награда за огромный труд, за напряженное и истощающее до изнеможения колдование. Эта награда — богатство души, в которой «лежит сокровище». Эта награда — безраздельное право владения ключом от этого сокровища, который «поручен только мне». Эта награда — весь новооткрытый странный мир с его глухими тайнами и очарованными далями, прекрасно-странный мир, который так невероятно трудно разглядеть за повседневной «пылью переулочной» и еще трудней дать ему новую и странно прекрасную жизнь.

Об этом думаю не я один, и не только мои современники. Задолго до нашего времени, почти четыреста лет тому назад, английский философ-материалист Фрэнсис Бэкон сказал: «Не существует истинно прекрасного без некоторой доли странности».



Доля странности в мире поэтического — очень весомая доля и необходимейшая составная поэзии. И самая странная черта этой странности состоит, может статься, в том, что она не отъединяет поэта от мира жизни живой. Своезначность поэтической речи, ее особый строй и обычай, каким верен был всю жизнь Александр Блок, не помешала ему в трудные дни родины предостеречь своих сограждан:

Революционный держите шаг!  
Неугомонный не дремлет враг!

Станный мир — это чудо преобразования мира вседневного. Это чудо поэзии, без которого поэту жить невозможно. Явление его душе странного мира неотвратимо. Оно есть — неизбежность.

Очень хорошо сказал о необходимости странного для поэта Вадим Шефнер в цитированной мной «Цепочке мыслей о поэзии». Утверждая близость Ф. Тютчева нашему времени, Шефнер видит одну из причин этого в том, что «поэту свойственно одно величайшее качество: ощущение необычности, странности мира. Ведь мы живем в единственном, неповторимом мире, в мире, который нам не с чем сравнить, ибо для него нет эталона. Эта удивленность неповторимостью мира сквозит в стихах Баратынского, и в стихах Иннокентия Анненского, и в стихах Блока, и в стихах Заболоцкого. А из поэтов, живущих и работающих в наши дни этим редким качеством в наибольшей степени обладает Леонид Мартынов».

Все сказанное Шефнером о необходимой поэту удивленности предстоящим перед ним миром, о столь же необходимом «ощущении необычности, странности мира» — сущая и добрая правда, отысканная и различенная в долгих поэтических поисках Шефнера, которые я наблюдаю уже много-много лет.

И эти шефнеровские строки сродни, совершенно сродни блоковским строкам:

Случайно на ноже карманном  
Найди пылинку дальних стран —  
И мир опять предстанет странным,  
Закутанным в цветной туман.

Этот поэтический цветной туман, подобный темной вуали Незнакомки, скрывает все ту же очарованную

даль, которая стоит за предстающей глазам обыденности. Для того чтобы случились прекрасные поэтические преобразования, не надо в эти очарованные страны далеко ехать. Они здесь, у тебя под рукой, на лезвии твоего перочинного ножа. Надо только уметь разглядеть на этом обычном карманном ноже «пылинку дальних стран». И тогда обычный «мир опять предстанет странным», то есть поэтическим.

Пушкин постоянно ощущает странность поэтического. Он не только называет Евгения Онегина «странным» спутником своей жизни, о чем я уже упоминал в самом начале главы. В стихотворении «К моей чернильнице» поэт говорит о том, как поражает его «странность рифмы новой, Неслыханной дотоль». Даже обычная речь превращается у него иной раз в «странное просторечие».

Гоголь, ощущая творения свои странными, в начале седьмой главы «Мертвых душ» говорит о себе: «И долго еще суждено мне идти об руку с моими странными героями».

В своей статье «Николай Гоголь» Мериме, выслеживая степень и ступени странного и фантастического в произведениях Гоголя, а также взаимосвязей этих необычайностей с реальным, говорит: «Переход от странного к чудесному почти незаметен, и читатель таким образом окажется в области фантастики раньше, чем успеет заметить, что покинул действительный мир».

В заключение — еще несколько о «Незнакомке». Не так давно в «Вечернем Ленинграде» внимание мое привлекла небольшая статья И. Рудницкой «Озерки, блоковская „Незнакомка“». В ней приведены свидетельства К. Чуковского и друзей Блока В. Пяста и Е. Иванова.

В. Пяст рассказывает, что с зимы девятьсот пятого — шестого года, то есть именно тогда, когда зародилась и потом писалась «Незнакомка», Александр Блок особенно полюбил «путешествие (в одиночестве) с Приморского вокзала по железной дороге до Озерков».

По утверждению автора статьи, «Вокзал в Озерках и стал местом рождения блоковской «Незнакомки». На станции он часто сидел в железнодорожном ресторане», атмосферу которого он позже и воспроизвел в своем знаменитом стихотворении.

Говоря о точности воспроизведения поэтом окружающей его обстановки и местного пейзажа, К. Чуковский говорит: «Помню нарядную булочную, над которой, по

тогдашней традиции, красовался в дополнение к вывеске большой позолоченный крендель, видный из вагонного окна... Хорошо помню шлагбаумы Финляндской железной дороги, за которыми шла болотистая топь, прорытая канавами».

Так вот откуда в «Незнакомке» появились и «шлагбаумы», и «канавы», за которыми «гуляют с дамами Испытанные остряки», и чуть золотящийся «крендель булочной», и озеро (Суздальское озеро в соседнем с Озерками Шувалове), над которым «звенят уключины, И раздаётся женский визг».

Весь этот фон, на котором держится «Незнакомка», по выражению друга поэта Е. Иванова, совершившего вместе с Блоком поездку в Озерки в мае девятьсот шестого года, — «это земная реальность, все детали которой выписаны с большой точностью».

Как земная реальность становится той поэтической странницей, которая тревожит и радует сердце и зовется поэзией, — об этом могли бы рассказать только поэты. Но, к сожалению, и... они этого не знают.

Впрочем, может быть и не к сожалению, а к счастью, ибо поэзия — это всегда тайна.

И пусть и остается она тайной.



## МОЙ СЕВЕР

### *Два писателя рассказывают о двух капитанах*

**И**так, дошел черед и до милого моему сердцу Севера. На этот раз постараюсь о нем, о его людях, его красках, его искусстве, о нем в искусстве рассказать пошире и поглубже. Однако все по порядку.

Каждый, кто прочтет название этой главы, тотчас, вероятно, вспомнит роман Вениамина Каверина «Два капитана». Ну что ж, воспоминание будет как нельзя более кстати, тем более что, на мой взгляд, «Два капитана» — несомненно лучший из всех романов Каверина. Я имел случай сказать это самому Вениамину Александровичу, когда он однажды в дни Великой Отечественной войны появился возле моей койки в архангельском госпитале, куда привезли меня с Мурманского участка Карельского фронта. Случилось это в августе сорок второго года. Встреча была для меня неожиданной и приятной. Что касается пришедшего навестить меня Каверина, то появление его в Архангельске отнюдь не было случайностью. В некотором роде оно связывалось

с «Двумя капитанами». Вынужденный с началом Великой Отечественной прервать работу над романом и уже будучи военным корреспондентом «Известий», Каверин просил командировать его на Северный флот, где надеялся найти материал для последующей окончательной доработки «Двух капитанов». Однако вернемся к разговору с Кавериним.

В те дни жесточайших военных бурь, когда человек испытывался на человеческое каждый день и каждый час, все мы говорили друг с другом душевней и откровенней, чем нынче. Посему неожиданный разговор наш с Вениамином Александровичем в архангельском госпитале был открытее, чем в какое-либо другое время. Я сказал Каверину, что не все его книги мне по душе, но что «Двух капитанов» я очень люблю и ценю. Причин тому множество, но, пожалуй, важнейшая из них та, что в «Двух капитанах» Каверин, оставаясь верным остроумному сюжету и столь же острой занимательности, более сердечен, жизненен, человечен, чем в других своих книгах. Примерно так сказал я тогда Каверину. Так думаю и сейчас.

Откуда и почему появились в романе эти подкупающие сердечные нотки, эта жизненность и человечность? Я думаю — от особой взволнованности материалом романа, может статься не испытанной автором в такой степени при работе над другими своими вещами. А питают эту взволнованность материалом романа, мне кажется, две встречи, о которых Каверин обстоятельно рассказал во вступлении к первому тому своего шеститомного собрания сочинений.

Вступление четко и точно названо — «Очерк работы».

Все началось в тридцать шестом году. Отдыхая в санатории под Ленинградом, Каверин случайно встретился там с одним молодым ученым — человеком трудной судьбы и высоких человеческих качеств. Завязались добрые отношения, и однажды этот молодой ученый стал рассказывать Каверину историю своей многосложной жизни. Рассказ длился шесть вечеров кряду, и краткие записи его легли в основу повести, которая заключала в себе в зачаточном состоянии будущих «Двух капитанов», а точнее говоря, характер и биографическую канву младшего из капитанов — Сани Григорьева.

Повесть написана была залпом в течение трех месяцев, но как-то, по-видимому, не вполне удалась, и напе-

чатать ее не представлялось возможным. На время она была отложена, однако в следующем году Каверин вернулся к ней, и уже с более широкими планами большого романа.

Но для большого романа не хватало материала. Какой же еще материал, кроме истории жизни нового знакомого Каверина, ставшего его другом, должен был дополнительно войти в книгу? Указующими в этом направлении являются слова самого Каверина в «Очерке работы» о том, что «роман писался в конце тридцатых годов, принесших Советской стране огромные, захватывающие воображение победы в Арктике».

Арктический материал захватил воображение и автора будущего романа. Но что выбрать из громадного материала истории завоевания Арктики? Каверин остановился на тысяча девятьсот двенадцатом и примыкавших к нему годах. Надо сказать, что двенадцатый год в истории русского полярного мореходства был особо героическим и особо трагическим.

В конце лета того года отправились по разным маршрутам три русские полярные экспедиции: Георгия Брусилова, Владимира Русанова и Георгия Седова. Все трое погибли, прокладывая путь последующим завоевателям Арктики.

Этот героический и трагический материал и принялся осваивать Каверин, работая над своим романом. В конце концов из трех действительных капитанов родился один, романический, — Иван Татаринов.

Но нельзя ли распознать поточней — который из трех стал прототипом старшего каверинского капитана? Попробуем. Передо мной на столе брошюра Ф. Черняховского, автора многих книжек о выдающихся людях русского Севера, носящая название «Георгий Яковлевич Седов». На последней странице ее я читаю: «Образ Ивана Татаринова в романе В. Каверина «Два капитана» выражает лучшие черты Георгия Яковлевича Седова».

Многие читатели, вероятно, думали и думают так же. Но так ли это на самом деле? И нельзя ли извлечь подтверждения этому из самого романа «Два капитана» или из источников, какими явно пользовался при написании романа его автор? Попробуем, и для начала давайте сравним некоторые детали действительной биографии и действительной истории экспедиции Георгия Седова с соответствующими деталями романической био-

графии и романической истории экспедиции Ивана Татаринова.

Вот хотя бы один пример почти точного совпадения бывшего в действительности и романического. В дневнике одного из участников экспедиции и друга Седова так записана пятнадцатого февраля тысяча девятьсот четырнадцатого года сцена прощания больного цингой Седова с членами экспедиции и командой перед уходом со «Святого Фоки» на север, к полюсу: «Неистошимый рассказчик, выдумщик анекдотов и смешных историй, кумир команды... даже к работе приступающий не иначе, как с шуткой, Седов теперь выглядел другим...» И дальше: «...он несколько минут стоял с закрытыми глазами, как бы собираясь с мыслями, чтобы сказать последнее слово. Но вместо слов вырвался едва заметный стон, в глазах сомкнутых глаз сверкнули слезы...»

Так прощался со своими друзьями и соратниками, покидая «Святого Фоку», действительный, доподлинный, живой капитан и начальник экспедиции — Георгий Седов.

А вот как выглядит при прощании с командой корабля романический капитан и начальник экспедиции Иван Татаринов в «Двух капитанах»: «...что общего с прежним... выдумщиком анекдотов и забавных историй, кумиром команды, с шуткой приступавшим к самому трудному делу... Он стоял с закрытыми глазами, как будто собираясь с мыслями, чтобы сказать прощальное слово. Но вместо слов вырвался чуть слышный стон и в глазах глаз сверкнули слезы».

Сравним в отрывках и самую прощальную речь Седова. В дневнике участника экспедиции записано, что, овладев собой, Седов «начал говорить сначала отрывочно, потом спокойнее... Трудями русских в историю исследования Севера вписаны важнейшие страницы, Россия может гордиться ими. Теперь на нас лежит ответственность оказаться достойными преемниками наших исследователей Севера... Мне хочется сказать вам не „прощайте“, а „до свидания“».

А вот что читаем мы в соответствующем месте «Двух капитанов»: «Он заговорил сперва отрывисто, потом все более спокойно... Трудями русских в истории Севера записаны важнейшие страницы, — Россия может гордиться ими. На нас лежит ответственность — оказаться достой-

ными преемниками русских исследователей Севера... Мне хочется сказать вам не „прощайте“, а „до свидания“.

Как видите, оба описания сцены прощания и процитированные части содержания прощальной речи Седова — действительное и романическое — совпадают почти дословно. Случается, что так же или почти так же обстоит дело и с другими сценами и деталями повествования «Двух капитанов», которые иногда лишь слегка изменены по сравнению со сценами и деталями, действительно существовавшими. От того, что некоторые подлинные детали заменены романическими, и от того, что введены вымышленные ситуации и вымышленные люди, кроме действительно существовавших, ничто в сути дела не изменяется.

Впрочем, маскировка действительных событий и даже действительных фамилий живых людей иногда почти снимается. Скажем, в романе действует архангельский делец Вышимирский, который, наживаясь на снабжении экспедиции Ивана Татаринова, поставляет ему вместо вытренированных ездовых сибирских лаек простых дворняжек. Возможно, они были выловлены на улицах того же Архангельска. Часть их в пути пришлось пристрелить, чтобы не тратить на них драгоценные для экспедиции продукты.

Я не знаю, в самом ли деле Вышимирский снабжал экспедицию Седова столь подло, но я отлично помню большой меховой магазин Вышимирского на самом бойком месте, в центре Архангельска. Для этого магазина (и для своего жилья) торговец пушниной построил на основной магистрали города, Троицком проспекте, каменный трехэтажный дом — один из первых каменных домов, построенных в Архангельске частными лицами.

Итак, мы знаем прототип капитана Татаринова. Мы знаем прототип, а может статья, и подлинного Вышимирского. Мы без труда можем обнаружить прототипы некоторых других персонажей «Двух капитанов». Известный летчик Ч., с окающим говорком, чьим именем назван город, — это Валерий Чкалов. В профессоре В., который «открыл остров на основании дрейфа „Св. Марии“», легко распознать профессора Визе, действительно определившего на основании анализа результатов дрейфа «Св. Анны» Г. Брусилова, что в переломной точке дрейфа должна находиться какая-то земля, которая и изменила прямолинейный путь дрейфа. В жизни это случилось



в девятьсот двадцать четвертом году. А шесть лет спустя, участвуя в экспедиции на ледоколе «Георгий Седов», Владимир Юльевич Визе мог собственными глазами лицезреть эту землю и даже ступить на нее собственными ногами. Земля оказалась островом, который и назвали островом Визе. Теоретические выкладки ученого оказались верными и подтверждены были на практике им же самим.

Есть в «Двух капитанах» беглое упоминание о том, что во время сборов летчика Сани Григорьева на поисковую экспедицию к нему заходил «П., старый художник, друг и спутник Седова, в свое время... напечатавший свои воспоминания о том, как «Св. Фока», возвращаясь на Большую Землю, подобрал штурмана Климова на мысе Флора».

Я думаю, что теперь самое время сказать, что художником этим, позже ставшим и писателем, был Николай Васильевич Пинегин, что я цитировал выдержки именно из его дневника, сличая их с текстом соответствующих мест «Двух капитанов».

И тут я должен рассказать о второй встрече автора «Двух капитанов», определившей направление и содержание романа. Впрочем, лучше будет, если расскажет об этой решающей встрече Каверин:

«...Однако только исторические материалы показали мне недостаточными. Я знал, что в Ленинграде живет художник и писатель Николай Васильевич Пинегин, друг Седова, один из тех, кто после его гибели привел шхуну «Св. Фока» на Большую Землю. Мы встретились, и Пинегин не только рассказал мне много нового о Седове, не только с необычайной отчетливостью нарисовал его облик, но объяснил трагедию его жизни — жизни великого исследователя и путешественника, который был не признан и оклеветан реакционными слоями общества царской России. Кстати сказать, во время одной из наших встреч Пинегин угостил меня консервами, которые в 1914 году подобрал на мысе Флора, и, к моему изумлению, они оказались превосходными.

Вспоминаю об этой мелочи по той причине, что она характерна для Пинегина и для его «полярного дома»...»

Знакомство с «полярным домом» имело, по-видимому, для судьбы «Двух капитанов» очень большое, а может быть, и решающее значение, так как именно здесь, в этом доме, Каверин нашел своего второго, или, как он

сам выражается, старшего, капитана — его личность, его душу, его живой образ.

В «полярном доме» Пинегина все было для Каверина удачей и счастливой находкой, даже четвертьвековой давности консервы с мыса Флора. Но счастливейшей находкой был, конечно, прежде всего сам хозяин дома — Николай Васильевич Пинегин — редкое вместилище того, о чем хотел и собирался писать Каверин. Пинегин отдал всю свою жизнь Северу и был верным и близким другом Седова. Ни от кого другого и никогда Каверин не смог бы узнать о Седове столько и такого, как от Пинегина, — узнать и постичь, проникнуть в это узанное. Пинегин является как бы духовным отцом Ивана Татаринова в «Двух капитанах». Нет сомнения, что именно он обозначил «с необычайной отчетливостью» и утвердил собой в душе автора «Двух капитанов» и в самом романе образ Седова, как старшего капитана.

Правда, существует еще одна реальная фигура, вписанная в романическую фигуру Ивана Татаринова. Сам Каверин прямо говорит в «Очерке работы»: «Для моего старшего капитана я воспользовался историей двух отважных завоевателей крайнего Севера. У одного я взял мужество и ясный характер, чистоту мысли, ясность цели — все, что отличает человека большой души. Это был Седов. У другого — фактическую историю его путешествия. Это был Брусилов...».

Каверин полностью выдержал намеченную для себя программу. Фактический дрейф «Св. Анны» Брусилова совпадает с дрейфом романической «Св. Марии» Татаринова. В романической истории штурмана Климова мы без труда узнаем фактическую историю брусиловского штурмана Альбанова, чьи дневники романист, очевидно, использовал. Романический приказ Ивана Татаринова, предлагающий каверинскому штурману Климову с тринадцатью матросами покинуть «Св. Марию» и, сохраняя копии важных документов экспедиции, пробираться к земле, совпадает дословно с фактическим, настоящим приказом Брусилова настоящему штурману Альбанову.

Это о фактическом. Что же касается романического, эмоционального, того, что идет по линии сердца, то Брусилова в «Двух капитанах», собственно говоря, нет. Тут эстафету старшего капитана перехватывает Седов, который присутствует в романе все время, доминирует, управляет романическим в романе, пронизывает его. И это

легко объяснимо. Брусилов мог быть известен Каверину только по материалам, а Седов — по живому дружеству с ним Пинегина, который сидел против Каверина и говорил о своем друге, и ел вместе со своим слушателем чудо-консервы с мыса Флора.

Пинегин был для Каверина больше, чем Пинегин. Он был живой частицей Седова. Он был живым заместителем на земле мертвого Седова. И Пинегин имел полное и неоспоримое право на такое представительство. В. Каверин, в одной из своих статей, посвященной Пинегину (о ней подробно я скажу несколько позже), очень хорошо сказал: «Две большие любви были в жизни Пинегина: любовь к родине и любовь к Седову».

До сих пор, стараясь уяснить себе пути, какими Седов пришел в роман «Два капитана», властно завладел и душой романа и, как можно с достаточным основанием предположить, душой его автора, я старательно сличал текст «Двух капитанов» с дневниками и другими подлинными документами, соотносил времена и годы романтические и действительные, разгадывал зашифрованные в романе фамилии живых людей, приводил высказывания автора, поведавшего нам историю создания романа и его подоплеку, — и все это для того, чтобы доискаться самого для меня интересного, докопаться до корней Георгия Седова в Иване Татаринове. Эти доискивания увенчаны были в конце письмом ко мне самого Вениамина Александровича, в котором он без всяких обиняков и столь же четко, сколь и энергично, черным по белому, точнее — зеленым по приятно-сероватому, утвердил: «Да, в Татаринове со слов Пинегина я пытался написать Седова».

И написал. И отлично написал.

В заключение главы я хотел бы вернуться к Пинегину, ибо по чести он должен венчать разговор о Седове. Я хорошо знал Николая Васильевича Пинегина, был с ним в добрых отношениях, сживал в его «полярном доме». Он обладал огромным жизненным опытом и огромной силой воображения, которому умел, когда это требуется, давать полную свободу, а когда нужно — сдерживать, подчиняя ее капризную изменчивость своей железной воле и велению действительности. Он был талантливым живописцем, получившим в семнадцатом году за свои превосходные северные этюды и картины премию имени Куинджи. Он был талантливым писате-

лем, автором многих книг, увлекательно достоверных и романтически окрыленных. Он был, как характеризует его крупный ученый-полярник В. Визе в предисловии к одной из пинегинских книг, выдающимся полярным исследователем. Он был незаменимым членом многих полярных экспедиций — смелый до отчаянности и беспрельдно выносливый, меткий стрелок, бывалый охотник, умелый каюр, фотограф, кинооператор, географ, гидрограф, когда того требовали обстоятельства — навигатор, штурман, каким довелось ему стать в конце пути «Св. Фоки» в четырнадцатом году.

И при всем при том, несмотря на многообразие даров и способностей, какими наделила Пинегина природа, поражали в нем удивительная скромность и жизненная непритязательность.

А все-таки, что же доминировало в этом человеческом многообразии? Что правило поступками и устремлениями этой неукротимой природы? Мне кажется, В. Каверин верно угадал Пинегина, сказав в упоминавшейся мною статье: «У него была душа путешественника». Это очень хорошо и очень точно объясняет генеральную линию жизни Пинегина. Он был вечно в пути. Он шагал, ехал, плыл, летел и снова мчал вперед и вперед, и так всю сознательную жизнь.

Первое свое путешествие на Север Пинегин совершил в тысяча девятьсот девятом году. Приехав летом к родным в Архангельск на каникулы, Пинегин — тогда студент Академии художеств — отправился оттуда на Мурман. Тридцать лет спустя, в Мурманске, рассказывая мне об этом путешествии, Николай Васильевич сказал между прочим:

— Когда я впервые, будучи еще студентом-художником, попал сюда, здесь, на берегу Семеновской бухты, где сейчас стоит Мурманск с населением в полтораста тысяч человек, торчала одна-единственная охотничья избушка.

Тогда «Север был совсем неведомой страной». Эту последнюю фразу я взял уже не из живой речи Пинегина, не из разговора с Николаем Васильевичем, а из первой главы его книги «Записки полярника».

Известный полярный путешественник Роберт Пири, открывший Северный полюс, писал, что «каждый, кто посетил Север, заболевает неизлечимой полярной лихорадкой». На каких бы благодатных широтах после того

ему ни довелось жить, его будет неизменно тянуть снова на Север.

Так случилось и с Пинегиным. Побывав на Мурмане и в Лапландии, пошатавшись по безлюдной тундре и по рыболовецким становищам, перешагнув однажды за Полярный круг, он уже навеки стал пленником Севера.

Эта первая северная поездка имела немаловажное значение для Пинегина еще и потому, что после того он впервые взял в руки перо. Впервые живописец и путешественник открыл в себе еще и писателя.

В следующую свою поездку, во время студенческих каникул девятьсот десятого года, Пинегин шагнул много дальше прежнего и махнул на мало обследованную в те времена и пустынную Новую Землю.

Эта поездка сыграла в жизни Пинегина особую и чрезвычайную роль. Еще на пароходе «Великая княгиня Ольга», привезшем Пинегина на Новую Землю, он познакомился с морским офицером, возглавлявшим гидрографическую экспедицию, в задачу которой входило подробное обследование Крестовой губы. Офицером этим оказался Георгий Яковлевич Седов.

На Новой Земле молодой художник и молодой гидрограф частенько встречались, и знакомство переросло в крепкую и нерушимую дружбу. Однажды между ними произошел следующий разговор, описанный Пинегиным в книге «Георгий Седов».

«— Хорошо здесь, — сказал Седов, сидя внутри палатки. — Никуда бы не уехал. Остался бы на зимовку.

— И я остался бы. Моя мечта прожить в полярной стране целый год. Написать бы гору этюдов.

— А куда бы их девать стали? — вступил в разговор один из помощников Седова — студент Заболоцкий.

— Как куда? Написал бы с них картины. Устроил бы выставку. Это необходимо сделать. Художник Борисов, писавший Север, лгал. Необходимо показать всем, что такое далекий Север. Это одна из привлекательнейших стран.

— А моя мечта — попасть на полюс.

Художник быстро взглянул на Седова. Его лицо было серьезно.

— Как, на самый полюс?

— Ну, разумеется. Вы думаете — не дойду? Дойду. Я знаю себя и говорю это твердо. И многие из наших

могли бы, если б захотели как следует. Как глупо, что никто из русских не пытался достичь полюса. Ведь все мы выросли на снегу. Путешествие к полюсу — черная работа! Нужна привычка к холоду. Нужно знать лед. Я знаю лед и как по нему ходят!

Георгий Яковлевич сжал кулаки, расширил глубоким вздохом грудь.

— Эх, достать бы только денег на экспедицию. — И он ударил кулаком по койке. — Нет. Так или этак, а на полюс я пойду! Даю себе срок два года. Будьте свидетелями!

— Подождите еще один год, — сказал художник. — Я академию кончу, пойду вместе с вами.

— Идет. Только не отказываться.

— Не откажусь.

— Ну, ладно. Пусть будет крепко!

Седов протянул руку художнику и сильно стиснул ладонь. Лицо его было серьезно».

Таков этот знаменательный разговор, во время которого Седов, кажется впервые в жизни, высказал вслух свою затаенную и заветную мечту о завоевании Северного полюса.

Так два друга, два молодых полярника-энтузиаста Севера утвердили крепким рукопожатием и нерушимым словом свое неколебимое намерение отправиться к неведомому и недоступному полюсу. Они остались верны своим намерениям и своим словам. Когда спустя два года Георгий Яковлевич Седов действительно начал подбирать людей для уже решенной официально полюсной экспедиции, то, по свидетельству участника ее — профессора В. Визе, «Пинегин был первым, кого Седов пригласил участвовать в задуманной им экспедиции к Северному полюсу». Далее Визе сообщает: «Экспедиция вышла из Архангельска в 1912 году на судне «Святой Фока» и вернулась в Архангельск в 1914 году уже без Седова, скончавшегося на крайнем севере Земли Франца-Иосифа. На «Святом Фоке» Пинегин был самым близким Седову человеком».

Лишившись друга, Пинегин не изменил его памяти, не изменил и своей страстной приверженности Северу. В двадцать четвертом году Пинегин снова отправляется на Новую Землю — на этот раз по воздуху, что в те времена было еще необычным для арктических путешествий. В составе экипажа известного полярника летчика

Бориса Чухновского он ведет гидрографическую воздушную разведку над Новой Землей и прилегающей к ней частью Карского моря.

Спустя еще четыре года по поручению Академии наук СССР Пинегин построил и до тридцатого года возглавлял геофизическую станцию на Новосибирских островах. Зимовка по непредвиденным обстоятельствам затянулась. Судно, которое везло смену и продовольствие, застряло во льдах. Зимовщикам грозил голод. Тогда начальник станции Пинегин принимает решение всех зимовщиков отправить на материк, а сам с плотником Василием Бадеевым остается еще на год — ждать смены. Он продолжал работать, стараясь растянуть продовольствие на срок как можно более долгий.

Льды были тяжелые, и существовала опасность, что в следующую навигацию судно с продовольствием и сменой может не пробиться к островам. Пинегин все более урезывает свой каждодневный паек, а когда урезать уже было нечего... прибыла наконец смена.

Но это еще не стало концом жестокой и опасной эпопеи. Надо было возвращаться на материк, домой, а путь предстоял дальний, в полторы тысячи километров, — до Якутска, причем надо было пересечь полюс холода. Транспортных средств никаких не предвиделось, и Пинегин добирался до Якутска на чем придется — пешком, на собаках, на оленях, на лошадях. В тяжелых условиях он упорно пробивался к цели и достиг ее. Ну а что же дальше? Естественней всего, казалось бы, — после труднейшего похода, после полной лишений и опасностей зимовки на Новосибирских островах отдохнуть, пожить оседло и спокойно в благоустроенной ленинградской квартире, пользуясь после арктических мытарств и неуютностей всеми благами цивилизации и комфорта. Но не таков был этот человек. Его не прельщали покой и комфорт ленинградских интерьеров. Его властно звал к себе неуютный, необжитой и не обещающий покоя Север. Вернувшись с Новосибирских островов в тридцатом году, Пинегин в тридцать первом уже плывет на «Малыгине» в составе экспедиции на Землю Франца-Иосифа. А в следующем году Николай Васильевич повторяет эту экспедицию как глава ее.

Последнюю свою поездку на Север Пинегин совершил в тридцать девятом году, то есть за год до смерти.

В этой последней его поездке мне довелось быть с ним вместе, а после нее сообща редактировать сборник «Советское Заполярье», явившийся результатом поездки. Редактировали мы с Николаем Васильевичем собранные от четырнадцати авторов рукописи уже в Ленинграде, в его «полярном доме». Тогда-то, колдуя над северными рукописями, мы много говорили о Севере и, конечно, о Седове. Только что вышла книга Пинегина «Полярный исследователь Г. Я. Седов». Ранее опубликованы были книги Пинегина «Записки полярника», «Георгий Седов идет к полюсу», «В ледяных просторах», которые либо целиком, либо частью своей посвящены описанию экспедиции Седова. Я спросил Николая Васильевича, намерен ли он еще писать о Седове.

— Да, конечно, — ответил он не задумываясь и с категоричностью, какая могла показаться вовсе не свойственной этому спокойному, неторопливому в движениях, негромкоголосому человеку. — Все, что пока сделано, — только этюды. Седов в полный рост еще не написан. Я должен это сделать.

На слове «должен» он сделал ударение, и нетрудно было уяснить себе, как много скрыто за этим требовательным «должен». В эту минуту я подумал, что Седов — не только друг Николая Васильевича, не только главная тема писателя Пинегина, но и дело его жизни, которое он будет делать до самой смерти, как делал до последнего вздоха дело своей жизни сам Седов, из последних сил, и уже вовсе без сил, стремящийся к заветному полюсу...

...Я листаю старый, сорокового года, журнал «Звезда». В двух номерах его — десятом и одиннадцатом — идет «Георгий Седов» Н. Пинегина. Это, верно, и есть тот «Седов в полный рост», о котором Николай Васильевич говорил за год до этого, сидя со мной рядом и почти машинально листая редактируемую рукопись «Советского Заполярья».

Под последними строками «Георгия Седова» в номере одиннадцатом «Звезды» значится: «Конец первой книги». Увы, вторая книга не была закончена Пинегиным. В том же номере журнала, в котором кончалась первая книга «Георгия Седова», помещена статья В. Каверина «Памяти Пинегина». Это некролог. В том же сороковом году, когда «Георгий Седов» печатался в «Звезде», автор его умер, так и не дописав дорогого ему портрета.



Но у него были друзья; верные друзья, столь же преданные общему их делу освоения Севера, как и он сам. И один из них — профессор Владимир Юльевич Визе — дописал портрет. По оставшимся в литературном наследии Пинегина материалам, по наброскам и нескольким законченным главам, заполняя пробелы материалом, почерпнутым из предыдущих книг Пинегина о Седове, Визе создал вторую часть книги «Георгий Седов». Полностью книга была напечатана в пятьдесят третьем году. Эта книга — памятник одновременно и Седову и Пинегину, оставшимся неразлучными и после смерти.

### *Степан Писахов и Семен Малина*

Очень своеобразной и примечательной фигурой среди северных писателей, которых я хорошо знал, был Степан Григорьевич Писахов. Подобно Пинегину, он был и писателем, и живописцем, и путешественником, а сверх того, и превосходным сказочником. Свой родной Север он знал досконально и любил его самозабвенно. Чтобы сразу дать представление о том, каков Писахов-сказочник, приведу полностью одну небольшую сказку его — «Как поп работнику нанимал».

«Тебе, девка, житье у меня будет лехкое, — не столько работать, сколько отдыхать будешь!

Утром станешь, ну, как подобает, до свету. Избу вымоешь, двор уберешь, коров подоишь, на поскотину выпустишь, в хлеву приберешь и —

спи-отдыхай!

Завтрак состряпаешь, самовар согреешь, нас с матушкой завтраком накормишь и —

спи-отдыхай!

В поле поработаешь, али в огороде пополнишь, коли зимой — за дровами, али за сеном съездишь и —

спи-отдыхай!

Обед сваришь, пирогов напечешь: мы с матушкой обедать сядем, а ты —

спи-отдыхай!

После обеда посуду вымоешь, избу приберешь и —

спи-отдыхай!

Коли время подходяче, — в лес по ягоду, по грибы сходишь, али матушка в город спосылает, дак сбегашь.

До городу — рукой подать, и восьми верст не будет, а потом —

спи-отдыхай!

Из городу прибежишь, самовар поставишь. Мы с матушкой чай станем пить, а ты —

спи-отдыхай!

Вечером коров встретишь, подоишь, корм задашь и —

спи-отдыхай!

Ужну сваришь, мы с матушкой съедим, а ты —

спи-отдыхай!

Воды наносишь, дров наколешь — его к завтраму, и —

спи-отдыхай!

Постели наладишь, нас с матушкой спать повалишь. А ты, девка, день-деньской проспийшь-проотдыхашь — во што ночь-то будешь спать?

Ночью попредешь, поткешь, повышивашь, пошьешь и опять —

спи-отдыхай!

Да ведь, девка, не даром. Деньги платить буду. Каждый год по рублю! Сама подумай. Сто годов — сто рублей. Богатейкой станешь!»

Сказка «Как поп работницу нанимал» — сказка старая и пришла к Писахову из далекой окраинной Пинеги. Сам Писахов, хотя и коренной архангелогородец (тут родился, тут и умер), но говорил, что «деды и бабки со стороны матери родом из Пинежского района».

Надо сказать, что Пинега издавна славилась сказочниками и песенниками. Это — заповедный край стародавней русской сказки, а в писаховском роду она была в особом почете.

«Мой дед был сказочник, — писал Степан Григорьевич с гордостью. — Звали его: сказочник Леонтий. Записывать сказки тогда никому и в голову не приходило. Деда Леонтия я не застал. Говорили о нем как о большом выдумщике — рассказывал все к слову и все к месту».

Немалым выдумщиком был и сам Степан Григорьевич, иной раз и безудержным выдумщиком. Я как-то заговорил с ним об этом:

— Что это вы, Степан Григорьевич? Мороз у вас до семисот градусов доходит, через Карпаты вы на корабле переправляетесь, а по реке вскачь мчитесь. Домá у вас приплясывают и, сорвавшись с места, на свадьбу в дру-

гую деревню торопятся. Налима вы по улицам водите, как собаку, на цепочке, а волков по полсотни к избе своей волоките, да еще десяток на себя, на манер шубы, надеваете. Кстати, волки эти мороженые, а замерзли потому, что мороз не то на сто, не то на двести градусов хватил. А сами вы, рассердясь на волков, так разгорячились, что вода в бутылке, которая была у вас в кармане, несмотря на неистовый мороз, вскипела. Когда вы вернулись из лесу, мужики об вас сигарки прикуривали. Потом от вашего жару баня грелась. Словом, такое у вас, что только руками разведешь.

Но разводить руками мне не довелось. Не успел. Писахов опередил и сам руками замахал. Потом вскочил с места и спросил, заглядывая снизу вверх мне в глаза:

— Зато ведь не соскучились, читая сказки мои?

— Чего нет, того нет, — отозвался я, смеясь. — Соскучиться с вами невозможно — ни с вами, ни с вашими сказками.

— Вот-вот, — обрадовался Писахов. — Скука же вреднейшая вещь. От нее и помереть недолго.

— Пожалуй, — согласился я, но, желая выведать от Степана Григорьевича самое заветное о его сказках, продолжал свой лукавый диалог: — Ведь за всякой, даже самой фантастической народной сказкой скрыты реальные отношения людей, вещей, событий...

— А что я врал по-вашему? — вскипел Степан Григорьевич, яростно тряся своей рыжей шевелюрой. — А помните, как кончается эта самая сказка о мороженных волках? Я притащил к своей избе полсотни мороженных волков да и «склал костром под окошком». И только примерился в избу иттить — слышу, колокольчик тренькат, да шаркунки брякают. Исправник едет! Увидел исправник волков и заорал дико (с нашим братом мужиком исправник по-человечески не разговаривал):

— Што ето, — кричит, — за поленница?

Я объяснил исправнику:

— Так и так, как есть, волки морожоны, — и добавил: — Теперича я на волков не с ружьем, а с морозом охочусь.

Исправник моих слов и в рассуждение не берет, волков за хвосты хватат, в сани кинат и шчет ведет по-своему:

В шчет подати,  
В шчет налогу,

В шчет подушных,  
В шчет подворных,  
В шчет дымовых,  
В шчет кормовых,  
В шчет того, сколько с ково.  
Ето для начальства,  
Ето для меня,  
Ето для того-другого,  
Ето для пятово-десятово,  
А ето про запас!

И только за последнего волка три копейки швырнул. Волков-то полсотни было.

Куды пойдешь — кому скажешь? Исправников-волков и мороз не брал».

Писахов, пометавшись по комнате, остановился по середине ее и спросил сердито и в то же время хитровато:

— А это все как вам покажется — не действительные отношения людей того времени — это самодурство грабителя-исправника и беспомощность мужичка-охотника, который за бесценок за эти самые проклятые три копейки должен был отдавать пушнину, добытую им действительно в страшные морозы? Это что — правда? Или пустая выдумка?

— Сдаюсь, — сказал я, поднимая руки.

— То-то, — сказал удовлетворенно Степан Григорьевич, усаживаясь в низенькое ветхое креслице и победно оглядываясь.

Впрочем, через минуту он уже снова был на ногах.

— А вы знаете, про это путешествие на корабле через Карпаты я от Сени Малины записал, — не сразу, правда, а много позже по памяти. Он в деревне Уйме жил под Архангельском. Его все за вряля считали и всерьез никто не принимал, а это, знаете, какой сказочник, какой придумщик был. Я теперь все сказки от его имени сказываю. И Сеню Малину вралем не считаю. Придумка — не вранье.

К Сене Малине мы с вами еще вернемся в конце этой главы. А сейчас мне хочется досказать то, что было в мое посещение Степана Писахова, во время которого случился наш спор о придумке. Спорили, впрочем, мы недолго. Слишком импульсивен и подвижен был Степан Григорьевич, слишком любил сказывать, чтобы надолго отвлечься в теоретические умствования. Прервав себя на полуслове, Степан Григорьевич шмякнулся в свое вет-

хое креслице, придвинулся ко мне вплотную и, сверкнув усмешливыми щелками глаз, стал рассказывать, как одна девка-пинежанка, беседуя с соседкой, говорит ей: «Утресь маменька меня будить стала, а я чую и сплю-тороплюсь».

Это «сплю-тороплюсь» очень нравилось Степану Григорьевичу, и он несколько раз повторил:

— Сплю-тороплюсь, сплю-тороплюсь... А? Хорошо ведь? Прекрасно? Верно?

Конечно, верно. Это было в самом деле хорошо, прекрасно, превосходно. Но лучше всего была, пожалуй, та детская радость, с какой Степан Григорьевич принимал это прекрасное. Он весь светился, весь жил в этом своем непрерывном словотворстве, я бы сказал, словонаслаждении, в постоянном радостном удивлении красотой народного слова.

Долго мы в тот вечер просидели в небольшой комнатке Степана Григорьевича на Поморской, двадцать семь. Было это в июле тридцать шестого года, когда я приезжал в Архангельск собирать материал для романа «Друзья встречаются».

Знал я Степана Григорьевича Писахова очень давно, хотя и не близко: очень уж велика была разница в годах — когда я был еще мальчишкой, Писахов был уже известным художником. В Архангельске дядю Степу знали решительно все. Коротенькая подвижная фигурка его с большой головой, рыжей шевелюрой, рыжей бородкой и в надвинутой на уши старенькой шляпенке с опущенными вниз полями знакома была всякому архангелогородцу. Он был живой исторической достопримечательностью Архангельска. Недаром же и сам он говорил с гордостью, хотя и облеченной в шутейную формулу: «Приезжие в Архангельск осматривают сперва город, потом меня».

Но Архангельском, в котором Писахов родился, рос и умер, он отнюдь не ограничивал своих интересов. Степан Григорьевич был всюду в северных землях и северных морях своим человеком и пользовался всяким удобным случаем, чтобы попасть на Крайний Север. В девятьсот седьмом и девятьсот девятом годах он побывал на Новой Земле с экспедицией Русанова, в четырнадцатом — с экспедицией на поиски Седова, Брусилова и Русанова. В двадцать четвертом году сестра моя Серафима, побывав на Новой Земле с экспедицией на па-

русно-моторном судне «Сосновец», которое вел прославленный впоследствии капитан Владимир Воронин, позже писала мне: «С нами был и художник Писахов». Степан Григорьевич вывез из своих многочисленных поездок по Северу существенное свидетельство приверженности и неистощимого интереса к нему в виде многочисленных этюдов и картин.

Писахов стал писателем позже, чем живописцем, и с его картинами я познакомился еще в десятых годах. Полотна, в изобилии висевшие по стенам комнаты, в которой мы сидели со Степаном Григорьевичем в тридцать шестом году, я видел лет двадцать до того на его выставке в Архангельске. И сейчас и тогда мне больше всего нравились две картины. Одна из них называлась «Цветы на Новой Земле».

Новоземельские пейзажи Степана Писахова отличались суровой сдержанностью колорита. Ничего броского, ничего эффектно яркого. Да и что яркое может отыскаться в этом краю материкового льда полукилометровой толщины, в этой арктической пустыне? Только в короткое — меньше двух месяцев — и холодное — до двух градусов тепла — лето кое-где пробивалась чахлая травка да лишайники: и это почти все, что красило здесь землю. И вдруг — ярко-красная кучка нежных милых цветов в этой суровой ледяной пустыне. Откуда она? Как сюда попала? Да и попала ли? Не плод ли это воображения художника, склонного к фантастической придумке? Я спросил об этом Степана Григорьевича, и он ответил, что это живая натура, что такие цветы действительно можно найти на Новой Земле.

Да, тут придумки не было. Насколько безудержно придумчив и фантастичен был Писахов в своих сказках, в своем писательстве, настолько сдержан и реалистичен был он в своей живописи. Странно? Вероятно. Но подобного рода странности в людях искусства — полных противоречий и свободы воображения — давно уже перестали удивлять меня.

Помнится, меня поразила еще одна картина Писахова. На ней изображено было низменное побережье. И тут же — аэроплан с кабиной, окрашенной в ярко-красный цвет; почему ярко-красный, о том будет особый разговор, а сейчас вообще об аэроплане.

Аэроплан в пейзаже, особенно северном, был явлением чрезвычайно и невиданным. Технику в те годы

живописцы не писали. Она была линейна, антиживописна, антиприродна и ни в какие художественные, а тем более пейзажные ворота не лезла.

Вообще, она была неосвоенной диковинкой и художественски еще никак не осмыслялась. И только неуемная страсть к необычному, к сказке-вымыслу и к сказке в жизни могла обратить Писахова к аэроплану.

Кстати, о сказках Писахова и о Сене Малине, от имени которого Писахов их рассказывает.

Признаться, я никогда не был в полной мере уверен, что Сеня Малина в самом деле существует и что живет он, как говорил мне и как позже писал Степан Григорьевич, в деревне Уйма под Архангельском. Я бывал в Уйме, но не встречал Сени Малины и ни слова ни от кого в деревне о нем не слышал.

Я тогда же, когда в тридцать шестом году мы говорили о Сене Малине со Степаном Григорьевичем, хотел выложить свои сомнения на этот счет, да неловко как-то было сделать это. Стеснительно было в присутствии Степана Григорьевича усомниться в существовании Сени Малины. Я умолчал о своих сомнениях и оставил их при себе.

В конце концов я узнал правду о Сене Малине. Спустя два года после моего разговора с Писаховым в его тесной комнатке на Поморской, то есть в июне тридцать восьмого года, Степан Григорьевич прислал мне в Ленинград первую книжку своих сказок, выпущенную Архангельским областным издательством. В ней, как бы продолжая наш разговор в Архангельске, Степан Григорьевич писал в конце авторского предисловия к книге: «Несколько слов о Малине. В деревне Уйма, в восемнадцати километрах от Архангельска жил Сеня Малина. В 1928 году я был у Сени Малины. Это была наша единственная встреча».

Ага. Значит, Сеня Малина все-таки был, существовал. С этой уверенностью я жил еще тридцать лет. А в шестьдесят восьмом году в только что вышедшем пятом томе «Краткой литературной энциклопедии», в статье «Писахов», я прочел: «Сказки Писахова, объединенные в цикл «Северный Мюнхгаузен», ведутся от лица крестьянина-помора Малины, прототипом которого послужил житель деревни Уйма С. М. Кривоногов».

Вот оно как. Выходит, что Сени Малины все-таки не было. Был Семен Кривоногов, черты которого отлил Писахов в выдуманного им Сеню Малину.

Ну что ж. Можно и так. А все-таки почему именно так? На это ответил сам Писахов в конце цитированного мной предисловия к первой книге своих сказок: «Чтя память безвестных северных сказителей-фантастов — моих земляков, я свои сказки говорю от имени Малины».

Итак, Малины нет. Но Малина есть. Потому что в честь его, «чтя память безвестных северных сказителей», сказываются сказки и Писаховым и другими.

И еще несколько слов о Малине и Писахове. Я думаю, что прототипом С. Малины был не только С. Кривоногов, но и... С. Писахов. Душа Сени Малины жила в самом Степане Писахове, и все придумки Малины — это придумки и Писахова.

Степан Григорьевич писал как-то, что Малина рассказал ему во время их единственного свидания две сказки: «На корабли через Карпаты» и «Розка и волки». Может быть. Но ведь остальные сказки Писахова, сочиненные им самим, как две капли воды похожи на эти две сказки.

Думая об этом, я все больше утверждался в мысли, что в сказках Степана Писахова столько же Сени Малины, сколько в сказках Сени Малины Степана Писахова. Был ли мальчик, в данном случае не столь уж важно. Гораздо важнее то, что был народ-сказитель и был сказитель Степан Писахов, старавшийся следовать его путем.

Тема главы, посвященной Степану Писахову, — это тема Писахова—Малины. Она как будто исчерпана. Но мне хочется рассказать еще об одной встрече с Писаховым в... фондах Ленинградского музея Арктики и Антарктики. Случилось это через несколько лет после смерти Степана Григорьевича.

Я спросил хранителя фондов музея Валентину Владимировну Кондратьеву:

— Нет ли у вас в фондах каких-нибудь работ архангельского художника Писахова?

— Кое-что есть, — ответила Валентина Владимировна. — Немного, правда: две картины и несколько листов графики. — И с готовностью добавила: — Сейчас принесу.



Я ждал с нетерпением возвращения Валентины Владимировны и с еще большим нетерпением следил за тем, как осторожно, неторопливо, бережно хранительница сокровищ вынимает картины из плотных конвертов и высвобождает из архивных пелен. Наконец она дает мне взглянуть на эти потайно береженные драгоценности, и первое, что я увидел, взглянув на первое же полотно, был... аэроплан — старый мой знакомец, которого я знал по Архангельску...

Надо же было так случиться, что одна из двух картин Писахова, хранившихся в фондах музея, оказалась именно той, которая для моей работы о Писахове в данное время и на данном этапе ее была мне всего нужней и всего интересней. Может статься, эта картина и вообще самое интересное из наследия Писахова-живописца.

До той поры я видел эту картину дважды — пятьдесят семь и тридцать семь лет тому назад: на выставке Писахова, если не ошибаюсь, в шестнадцатом году и у него на квартире в Архангельске — в тридцать шестом. И вот теперь она снова передо мной, больше того — мы с ней наедине, и я могу глядеть на нее сколько моей душе угодно; могу разглядеть, наконец, ее во всех самонаименьших деталях, каждая из которых для меня — находка.

Впрочем, когда картина, высвобожденная из своих хранительных оберток, предстала передо мной воочию, я еще не знал — какая это интересная, какая драгоценная находка, как много она для меня открывает, чего я прежде не знал, о чем и не догадывался. Но обо всем этом — в следующей главе.

### *Первый в мире*

Придется на время оставить живопись и литературу, чтобы обратиться к авиации вообще и к северной, арктической авиации в особенности.

Самолет, изображенный на стоящей передо мной картине, на который я прежде смотрел просто как на самолет, оказался определенным, действительно существовавшим самолетом, и гораздо больше того — интереснейшей реликвией истории русской и мировой авиации. Что же это за самолет? Что за реликвия? Четкая

подпись в правом нижнем углу картины: «Ст. Писахов 1914» — сразу определяла эпоху, к какой относится машина. Это был «Фарман», так сказать, самолет в пеленках, свидетель младенческих лет авиации — биплан-этажерка, с густо поставленными между нижней и верхней плоскостями деревянными стойками-распорками и крохотной кабиной-люлькой для пилота, как-то отдельно вставленной в самолет и окрашенной при том в ярко-красный цвет.

Мне, признаться, невдомек было поначалу — почему так ярко окрашена кабина, и я решил, что это просто элемент колорита картины, желание художника дать на общем скромно-тускловатом фоне северного пейзажа яркое, привлекающее глаз и живописное пятно.

Но дело обстояло не так. Это была не артистическая прихоть художника, в чем мы убедимся позже, а сейчас займемся самолетом в целом. Это был гидроплан, стоящий у самого берега на трех поплавках.

Наклонясь к самой картине, я старался близорукими своими глазами разглядеть детально эти самолетные «ноги», когда Валентина Владимировна будничным голосом сказала:

— Пойдите, это же самолет Нагурского, и у нас есть его фотография.

Она заглянула снова в ведомые ей одной архивные недра и положила передо мной папку, из которой вынула вслед за тем две фотографии.

Я схватился за фотографии. На обеих был изображен уже знакомый мне самолет, причем на одной — вместе с летчиком, стоящим возле него на снегу. Летчик был высок и плечист, одет в плотное демисезонное пальто, на ногах — русские сапоги.

— Прочтите надпись на обороте, — посоветовала Валентина Владимировна.

Я повернул фотографию обратной стороной и прочел карандашную надпись: «Самолет И. О. Нагурского в Архангельской губе на Новой Земле в 1914 году. Экспедиция на поиски Г. Я. Седова. Фото изготовлено Северным отделением Географического об-ва в гор. Архангельске».

Спустя несколько минут к фотографиям Нагурского Валентина Владимировна прибавила и две его книжки. Книжки были присланы из Польши. На одной из них, носящей название «Первый над Арктикой», — дарственная

надпись летчика: «Свершилось предсказанное в 1914 году: единственное средство сообщения в Арктике — самолет. Арктика перестала быть таинственной. Самолеты лучший способ коммуникационного сообщения. Книжки шлю для музея. Ян Нагурский».

Непосредственно за дарственной надписью следует авторское предисловие к книге, начинающееся ссылкой на БСЭ и цитатой из нее: «Большая советская энциклопедия в 29 томе под буквой «Н» указывает: «Нагурский Иван Иосифович (1883—1917) — русский военный летчик, совершивший первые полеты в Арктике на самолете. В 1924 году, в поисках русских арктических экспедиций: Г. Я. Седова, Г. Л. Брусилова и В. А. Русанова, Нагурский совершил (с Новой Земли) на гидросамолете 5 полетов, во время которых достиг на С. мыса Литке и удалился на С.-З. на 100 км от суши. Нагурский находился в воздухе свыше 10 часов и прошел около 1100 км на высоте 200—1200 м. Нагурский указал на возможность достижения Северного полюса на самолете».

...Книжка Нагурского лежит передо мной на моем письменном столе, и тоже с дарственной надписью. Но это уже не тот экземпляр, что я видел в Музее Арктики и Антарктики, а другой, мой собственный, и притом не на польском, а на русском языке. Прислан он мне из Варшавы. Почему из Варшавы? И вообще, как попала ко мне эта книжка? История стоит того, чтобы рассказать ее хотя бы вкратце.

Узнав в музее, что самолет, написанный Степаном Писаховым на его картине четырнадцатого года, принадлежал русскому летчику Нагурскому и что летчик, несмотря на справку в энциклопедии, по-видимому, жив, я тотчас же принялся за розыски Нагурского, чтобы связаться с ним и получить из первых рук все, какие возможно, материалы о его полетах.

Из моего знакомства с фотографиями и книжками его, присланными в Музей Арктики, мне было известно два указующих факта: летчик Нагурский, летавший над Арктикой почти шесть десятилетий назад, жив, с разрешения Советского правительства принял польское подданство и еще несколько лет тому назад жил в Варшаве.

Не медля ни минуты, я написал ему письмо, объяснив, кто я, и просил снабдить меня материалами, необходимыми мне для книги о Севере, которую я пишу.

Не зная адреса Нагурского, я послал письмо свое в польское посольство в Москве, сопроводив его просьбой разыскать в Варшаве Нагурского и передать ему мое письмо. Спустя месяц я получил от Яна Иосифовича ответное письмо и его домашний адрес. Завязалась переписка, и Ян Иосифович прислал мне в подарок свою книжку на русском языке, а также свою фотографию и подробное описание одного из памятных ему и еще нигде не описанного полета на поиски пропавших экспедиций Г. Седова, Г. Брусилова и В. Русанова.

Оказалось, что книжка Яна Нагурского «Первый над Арктикой» переведена была на русский язык и выпущена у нас еще в шестидесятом году. Печаталась она у меня под боком в Ленинграде, но попала ко мне... через Варшаву.

Необходимо сказать об этой книжке подробнее. Она примечательна прежде всего тем, что написана человеком, первым в мире поднявшимся в воздух над Арктикой, на аппарате тяжелее воздуха, первым совершавшим в тяжелых арктических условиях длительные поисковые полеты, первым из летчиков дерзнувшим оторваться от суши и уйти на сто десять километров в море над нагромождением льдов, исключаяющих посадку на них, первым поднимавшимся на высоту до полутора тысяч метров, что по тем временам и при той технике было, по-видимому, рекордным достижением, наконец, первым, кто предсказал возможность достижения на самолете Северного полюса.

Знаменитый полярный летчик Б. Чухновский, автор предисловия к книге Нагурского, пишет: «Полеты Нагурского — свидетельство большого мастерства и необычайной смелости. В наши дни, когда авиация достигла невиданных вершин техники, кажутся маловероятными полеты над льдами Арктики, по существу, на авиэтке (самолет Нагурского весил 450 кг, мощность двигателя 70 л. с., скорость 90 км/час), без знания метеобстановки на трассе, без радиосвязи, с ненадежным мотором, без приборов слепого полета, отсутствие которых грозит любому самолету срывом в штопор или падением после вхождения в туман или облачность, т. е. во всех случаях потери летчиком видимого горизонта».

Насколько трудны были полеты над Арктикой на таких несовершенных машинах, как «Фарман», и в таких условиях, в какие поставлен был Нагурский, свидетель-

ствуется печальный опыт двух других летчиков поисковой экспедиции — Александрова и Евсюкова.

Подполковник Александров разбил свой «Фарман» при первой же попытке подняться в воздух и отказался от дальнейших полетов. Летчик Евсюков сделал еще меньше — он отказался от полетов, даже и не пытаясь начать их. Его самолет, погруженный на пароход «Эклипс» и доставленный на нем в Арктику, так и остался в пареходном трюме разобранный на части, заколоченный в ящики. Евсюков даже не собирал своей машины.

Тем разительней была разница между этими незадачливыми и робкими пилотами и решительным, смелым до отчаянности, искусным в своем летном деле и преданным ему Нагурским. Блестящий летчик и отважный офицер русской армии, он совершил несколько великолепных и беспримерных по тем временам полетов.

Мне очень хотелось получить описание хотя бы одного такого полета от самого Нагурского. Я написал об этом Яну Иосифовичу и вскоре получил то, чего желал «Уважаемый Илья Яковлевич, — писал Нагурский, — Ваше письмо от 11.X.1969 г. получил. Считаю, что для Вас будет интересным иметь описание одного из полетов в Арктике, который еще не видал света, т. е. не был описан мною, и мои переживания в нем. Это полет с Панкратьевых островов на северо-запад до островов Франца-Иосифа и обратно. Ко мне, сидящему с гидропланом на льду у Панкратьевых островов, пришла пешая экспедиция с «Андромеды»; 4 человека. «Андромеда» прибыла с углем и задержалась у кромки льдов, в 30 милях от места моей стоянки. Люди шли пешком по льду берегом Новой Земли.

Встреча была сердечная. Я обрадовался очень прибытию гостей. Надеялся, что они прибыли с запасами продовольствия и необходимых мне вещей. Я ведь был с механиком выгружен с парохода на берег в Крестовой губе и оставлен почти без всякого продовольствия и жизненных запасов. Оказалось, что гости ничего с собой для меня не имеют, могут только поделиться своим продовольствием. Они прибыли на несколько часов навесить меня и посмотреть, как я живу на льду один с гидроаэропланом. Они желали посмотреть мои полеты, так как не видели еще, чтобы человек летал.

Я сказал, что они удачно прибыли, потому что я собираюсь сегодня лететь на северо-запад в направлении

Земли Франца-Иосифа. Прибывшие рассказали много о своей жизни. Пешее путешествие их ко мне было трудное — льды прибрежные местами очень неровные, у берегов открытая вода. Они принуждены были далеко отходить от берега.

Я начал собираться к отлету. Проверил мотор. Пополнил баки бензином и маслом. Объяснил своим гостям, что лечу в направлении Земли Франца-Иосифа с заданием разведки — розыска людей экспедиции Седова, Русанова и Брусилова. Прилечу обратно через пять-шесть часов. Ответили, что будут меня ждать и желают видеть, как летают люди.

Вылетел я в направлении на северо-запад на острова Земли Франца-Иосифа. Куда ни кинешь глаз — картина одинаковая: ледяная пустыня смерзшихся битых льдов. Поверхность неровная, негладкая: всюду торчащие льдины разной величины. Нигде не видно ровной поверхности, необходимой для посадки в случае нужды самолета. Температура воздуха на высоте 1500 метров — 12—15 градусов мороза. После двух часов лету вид ледяного пространства внизу не меняется, ледяная мрачная пустыня. Состояние мое — полное внимание. Я снаружи мерзну. Бровям, глазам и лицу холодно. Видимость очень хорошая, видны острова Франца-Иосифа, два южных больших Вильчека и Белл, северо-западнее больше островков меньших, с верхушками — как белые шапки меховые. Меняю направление немного на запад и после часа полета вижу хорошо два больших острова Георга и западнее — Александры. Второй остров больше первого. Следующие острова — мелкие, шапки белые.

Дальше на северо-запад пустыня торчащих смерзшихся льдов. По середине этой пустыни с юга на север, западнее и вдали от Земли Франца-Иосифа, ясно заметна темная полоса воды, как узкая ленточка. Мне делается все холоднее, я мерзну. Внизу по-прежнему ледяная пустыня. Никакой жизни не видно. По часам я лечу около трех часов. Решаю возвратиться. Возвращение было менее напряженное. Вслушиваюсь в работу двигателя и поглядываю на компас, следя правильность пути. Оглядывая поверхность льдов, представлял себе, как тяжело и трудно передвижение пешком для людей и экспедиций, которым приходилось идти в этих местах.

Раздумывая так и следя за курсом полета и вслушиваясь в ритмичную работу двигателя, увидел вдали Новую Землю, место стоянки моего самолета и ждущих на берегу людей с «Андромеды». Посадку сделал на лед на месте вылета. Полет мой к Земле Франца-Иосифа и обратно занял около шести часов. Ожидавшая меня команда моряков с «Андромеды» встретила меня с большим восторгом, видели первый раз, как человек летает на самолете. Поздравлениям и похвалам не было конца. Поделались со мною своим продовольствием и ушли на юг по льду до парохода «Андромеда». Я снова остался сам со своим самолетом. Ян Иосифович Нагурский».

Так описывает Нагурский самый дальний и самый долгий свой полет. Одна его длительность, невиданная по тем временам, могла составить гордость летчика. Но Нагурский удивительно скромен в описании своем. Никаких гордых слов, никакой приподнятости в описании нет. Очень деловито, сдержанно, самыми простыми словами, в самой обыденной тональности рассказывает летчик о своем славном, необыкновенном арктическом полете.

Из этого описания может у читателя составиться впечатление, что никаких трудностей полеты в Арктике и не представляют.

Увы, это совсем не так. И полеты и вся жизнь Нагурского на Новой Земле возле самолета — акт героический и свидетельство железной воли и мужества летчика. Царское правительство и Гидрографическое управление, вынужденное под давлением общественности начать розыски пропавших экспедиций Седова, Брусилова и Русанова, организовало поисковую экспедицию скверно, небрежно, с преступной беспечностью.

Начальник ее капитан Ислямов, шедший на одном из экспедиционных судов — «Герте», находил, например, что розыск пропавших экспедиций с помощью самолетов вообще пустая затея. Вместо того чтобы пробиваться вперед сколько возможно дальше на север, с тем чтобы начать поиски пропавших экспедиций с воздуха с помощью самолета, в тех местах, где эти экспедиции могли быть, Ислямов высадил летчика и механика прямо на лед пустынной Крестовой губы на Новой Земле, а сам на своем пароходе «Герта» ушел к Земле Франца-Иосифа. При этом самонадеянный, беспардонный капитан первого ранга ни в какой степени не позаботился о том,

чтобы должным образом обеспечить, устроить бросаемых им людей и хорошо снабдить всем необходимым.

Он нимало не думал о том, как будут жить в ледяной пустыне летчик и механик — почти без продовольствия, без жилья, без укрытия от непогоды, без медикаментов, без всякого контакта с внешним миром, без всякой возможности в случае нужды к кому бы то ни было обратиться за помощью.

А как летчик и механик вдвоем, почти без инструмента и совершенно без приборов, сумеют собрать самолет, как поднимут вдвоем кабину с мотором, которая весит более двухсот килограммов, как летчик сможет подняться на гидросамолете, сидящем на поплавках, с неровного льда?

И вообще, неизвестно было, сумеет ли летать самолет, собранный в столь дико примитивных условиях. А что делать в случае необходимости перебазироваться? А если летчику, летящему в одиночку, придется садиться где-то в другом месте? Ведь у него нет никаких средств дать знать о месте своего нахождения.

Непонятно было, почему в помощь летчику и механику не оставили еще двух-трех человек из судовой команды.

Я не могу передать даже вкратце всех мук и тяготей, какие пережили летчик и механик, собирая самолет, транспортируя его к берегу, когда ветер отогнал льды и сделал возможным старт машины с воды. Я не смогу пересказать историю жизни Нагурского и Кузнецова в Крестовой губе, его вынужденной перебазировки севернее, на Панкратьевы острова, его полетов в тумане, в снежную пургу без ориентиров и без приборов для слепого полета.

Продукты и горючее скоро кончились, а вспомогательное судно «Андромеда», задержанное, очевидно, в пути льдами, не появлялось. Пришлось добывать пищу охотой, есть противную тюленину, пока не приблел к самолету любопытствующий белый медведь, которого удалось застрелить.

В довершение всех бед заболел механик, и его пришлось переправить на подошедшую наконец «Андромеду».

И, несмотря ни на что, Нагурский с великолепной настойчивостью и мужеством продолжал свой поиск. Во время одного из трудных полетов, длившегося четыре



часа пятьдесят две минуты, он обнаружил на острове Панкратьева вросшую в лед избушку, в которой нашел... Впрочем, пусть сам Нагурский расскажет о том, что он нашел в этой затерянной среди ледяной пустыни избушке, к порогу которой он подступил вместе со своим механиком Евгением Кузнецовым.

«Мы вошли внутрь. Через маленькое оконце, врезанное в южную стену, скупо проникал свет. Нары, сбитые из досок, утонули во мраке. Только стол, стоявший посреди избы, был отчетливо виден. Луч солнца лег на него желто-розовым пятном и преломился на металлическом предмете, лежавшем посреди стола.

Минуту мы простояли молча, с волнением разглядывая простую утварь этого дома, хозяев которого, быть может, уже нет в живых.

Я подошел к столу и взял в руки металлическую трубу, сделанную из консервных банок. Когда я стал открывать ее, руки мои дрожали от волнения. Из трубы я вынул свернутые в рулон бумаги.

Седов!

Это были документы экспедиции лейтенанта Седова.

Волнуясь, я стал просматривать листы, читая только заголовки. В этот момент у меня не было возможности подробно знакомиться с содержанием этих ценных документов. Но я понял, что был первым человеком, напавшим на след затерявшейся экспедиции, и в то же время совершенно беспомощным, чтобы проследить дальнейший ее путь. Судя по оставленным записям, Седов мог находиться от нас на расстоянии 14—15 часов полета, а мой «Фарман» способен продержаться в воздухе немногим более пяти часов. Находка произвела на меня такое сильное впечатление, что я забыл обо всем, даже о своем «Фармане», о полетах, о Женьке. В тот момент для меня, кроме Седова, не существовало никого.

Кузнецов стоял за моей спиной и что-то говорил, но я его не слышал. Очнулся лишь, когда он стал тормошить меня.

— Что же вы прочитали?

Этот вопрос привел меня в чувство. Действительно, я же еще не знаю всего, что там написано.

— Подходи ближе. Прочитаем вместе.

Седов писал рапорт в Морское министерство. Он уведомлял, что плотный лед помешал его экспедиции по-

пасть на Землю Франца-Иосифа в первый год. Он оставил судно в пятнадцати километрах от этого места, а сам с частью экипажа пошел на остров Панкратьева, расположенный близ Новой Земли. Здесь решено было зимовать, а следующей весной на корабле двинуться в дальнейший путь».

Так Нагурский обнаружил следы пропавшей экспедиции Георгия Седова. Возможно, что он обнаружил бы и местонахождение «Св. Фоки» со всеми членами экспедиции, если бы не тупое равнодушие Ислямова к порученному ему делу.

Нагурский в своей книге писал: «„Герта“ добралась до Земли Франца-Иосифа, здесь ей пришлось задержаться, так как дальше к северу не пускали льды. Но если бы с места ее стоянки мог вылететь на разведку самолет, возможности выполнения задач экспедиции несомненно бы возросли. Помимо этого, появились бы реальные виды на спасение людей из партии Брусилова, судно которого дрейфовало севернее острова Рудольфа».

Нагурскому не удалось закончить свои поиски и провести их в таком объеме, в каком ему это хотелось бы. Неожиданно грянувшая первая мировая война заставила его прекратить поиск. Ему, как русскому военному летчику, было приказано немедленно возвращаться, чтобы отправиться в действующую армию.

Одно из двух вспомогательных судов поисковой экспедиции, пароход «Печора», привезший весть о войне и приказ о возвращении, принял на борт Нагурского и его самолет и доставил в Архангельск.

Оттуда Нагурский умчался в Петербург, а потом, сдав рапорт о своих полетах в Арктике начальнику Главного гидрографического управления, ушел на фронт, летал там как военный летчик, участвовал в воздушных боях с немецкими цеппелинами и даже... был убит, если верить энциклопедии.

Кстати, об энциклопедиях. В начале главы я уже приводил заметку о русском военном летчике Иване Иосифовиче Нагурском, помещенную в БСЭ. Теперь, в конце главы, я должен внести в эту заметку некоторые исправления и уточнения. Нагурский совершил не пять полетов, как это указано в энциклопедии, а по крайней мере в два раза больше, причем общая длительность их была не «свыше 10 часов», а «одиннадцать часов тридцать минут», как это указано в официальном рапорте

летчика по начальству. Максимальная высота, на которой летал Нагурский в Арктике, достигала не тысячи двухсот метров, а полутора тысяч. Наконец, последнее, если можно так выразиться, уточнение.

В начале заметки, после фамилии Нагурского, стоят две цифры: (1883—1917). Так обычно обозначают в энциклопедиях и других справочниках годы рождения и смерти того, о ком повествует заметка. Несмотря на мой пиетет по отношению к столь солидному изданию, как БСЭ (кстати, немецкая энциклопедия приводит те же цифры), я в данном случае принужден руководствоваться афоризмом Козьмы Пруткова: «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазам своим». Обе цифры, указанные в энциклопедии, неверны. Родился Нагурский не в тысяча восемьсот восемьдесят третьем году, а пятью годами позже. Что касается его смерти в семнадцатом году, то сам Нагурский в начале первой главы своей книги поставил заголовок: «Я жив, однако!»

Я лично имею еще одно веское доказательство, опровергающее БСЭ и лежащее передо мной на моем столе. Это — присланная мне фотография Нагурского и его жены. На обороте фотографии собственноручная надпись Яна Иосифовича: «Последний снимок с бала Сильвестрога жены Антонины и мой 1969 год». Комментарии, как говорится, излишни.

Таковы в кратком изложении некоторые факты о жизни, приключениях и мнимой смерти блестящего летчика Яна Нагурского. В этом беглом очерке я поневоле должен был опустить еще множество интересных фактов, относящихся к подготовке Нагурского к экспедиции, участию в постройке во Франции самолета, переписке с Амундсеном и американцем Бердом, первым достигшим на самолете в двадцать шестом году Северного полюса, о встречах с Амундсеном и Отто Свердрупом, об отплытии поисковой экспедиции, при котором присутствовали Нансен и братья Руала Амундсена, о многом другом, на что не достало мне в очерке места.

Но об одном любопытном обстоятельстве я все же хочу еще упомянуть, прежде чем поставлю в этой главе заключительную точку. Речь идет о проблеме красной кабины самолета Нагурского. Почему она была окрашена именно в красный цвет, да еще в такой интенсивно-красный?

Вот что пишет по этому поводу в своем предисловии Б. Чухновский: «И в книге, и в своем рапорте Нагурский правильно намечает основные направления использования авиации на Севере для разведки льдов, открытия новых земель, помощи гидрографическим и топографическим аэрофотосъемочным работам. Он дает советы по снаряжению самолетных экспедиций и об окраске аэропланов в контрастный по отношению к снегу красный цвет. Это было применено в советской полярной экспедиции 1937 г.»

Как видите, Нагурский окрасил кабину своего самолета в красный цвет не из прихоти или щегольства, а из целесообразности, которой последовали двадцать три года спустя и другие полярные летчики.

Художник Степан Писахов написал кабину самолета Нагурского на Новой Земле красной тоже не из прихоти или стремления к живописности, а из верности натуре. Эта верность сказочника-фантаста натуре, правде, действительности кажется на первый взгляд парадоксальной, но мне лично она внушает уважение к Степану Григорьевичу. К этому следует присоединить чувство благодарности за знакомство с Яном Иосифовичем (хотя бы и заочное). Ведь именно идя по следу писаховских картин, я и напал на след Нагурского.

### *Волшебное кольцо и волшебное слово*

Не так давно мне попался на глаза портрет Бориса Шергина, которому исполнилось семьдесят пять лет. Посмотрел я на этот нелживый, неприкрашенный портрет, на белую бороду лопатой, на лысую большую голову, на морщины, и грустно мне стало. Я знал Бориса Викторовича молодым, двадцатилетним, кудрявым. Теперь, увы, ни кудрей, ни молодости. Ну что ж. Ушло то, что должно было уйти. Осталось то, что должно было остаться. Остался талант. Остались книги.

Впрочем, книги — это еще не все, когда речь идет о Шергине. Для того чтобы оценить творчество Бориса Шергина по достоинству, его надо не только читать, но и обязательно — слушать. У него редкостный дар сказителя. Я впервые услышал его более полувека назад. Это было в Архангельске, на одном из гимназических ве-

черов, какие устраивались обычно на святках. В зале танцевали, толклись, как мошкара на болоте. Мне наскучила толкотня, и я побрел по комнатам, по классам, примыкавшим к залу. Попал не то в канцелярию, не то в учительскую. В углу сидел круглолицый, румяный паренек и что-то рассказывал. Вокруг него сидели, придвинувшись вплотную, человек двадцать и слушали, глядя ему в рот. Я вошел, чтобы послушать, о чем идет речь,— думал, побуду минутку-другую и, если скучно, уйду. Но я не ушел и побыл не минутку-другую, а застрял основательно и надолго.

Шергин говорил сказку о Кирике, сказку стародавнюю и печальную. Она повествовала о двух названных братьях Кирике и Олеше, у которых была «дружба милая и любовь заединая», которые «одной водой умывались, одним полотенцем утирались, с одного блюда хлеба кушали, одну думу думали».

Они поклялись на верность и вечную дружбу и любовь, и «Мать Сыру землю и Сине море призывали во свидетели». Но вот однажды отправились дружки в море на промысел. Пришли на Звериный остров, стали морского зверя бить. Олеша увлекся, далеко от острова за зверем ушел. В это время задул сильный ветер и лед в открытое море понесло. Кирик кинулся было за Олешей следом, чтобы нагнать или хоть крикнуть, что лед в море пошел, чтобы друг бежал на остров.

И тут вспомнилась вдруг Кирику дева Моряшка, оставшаяся в становище, которая «с обоими играет, от обоих гостинцы берет». И только вспомнил Кирик о Моряшке, как подумал: «Олешу море унесет, Моряшка моя будет», и не крикнул, чтобы остеречь названного брата, «окаменила сердце женская любовь».

Вскоре женился Кирик на Моряшке, да все не шел из ума погибший Олеша, снедала его печаль и тоска по друге-брате. Но вот пришла вдруг весть, что «варяги-разбойники идут кораблем на Двину». Не слушая уговоров жены, Кирик становится во главе дружины, которая на поморском корабле идет навстречу врагам, чтобы отвести беду от родной земли.

Сошлись в море корабли, сцепились, и принялись поморы сечь и бить разбойных пришельцев. Одолели храбрые поморы варягов и побросали их мертвые тела в море. Но и сам Кирик пал в этой битве, пронзенный

вражьей стрелой. Умирая, услышал он, как звенит возле него голос названного брата, окликает его.

«Ликует Кирик в смертном видении:

— Олешенька, ты ли нарушил смертные оковы? Как востал ты от вечного сна?

И Олеша отозвался:

— Я по тебя пришел. Сильнее смерти дружеская любовь... Подвигом ратным стерта твоя вина перед братом...»

Кончается сказка кратко и мудро: «Смерть не все возьмет — только свое возьмет».

Эту чудеснейшую сказку-поэму о дружбе и любви чудеснейше сказывал молодой румянолицый Шергин, во внешнем облике которого не было ничего, что соответствовало бы шемящему сердце печальному настрою сказки. Но талант есть талант, и, слушая Шергина, ты невольно забывал и румянность щек его, и ломкость молодого голоса и весь погружался в старую старину трагедийного братства Кирика и Олеша.

Сорок лет спустя я нашел эту сказку в одной из книг Шергина. Там она называлась «Любовь сильнее смерти». Я впился в нее, взволнованно вычитывая строку за строкой. Она и в чтении оказалась очень хороша, но все же мне как-то мало было только одного текста сказки. Мне недоставало голоса и интонаций сказывающего ее.

Кстати, сказительский дар Бориса Шергина очень объемён, широк, богат. Рядом с героической трагедией Кирика и Олеша есть в репертуаре Шергина сказки совершенно иного толка — веселые, смешные, озорные. Несколько лет спустя после первой встречи с Шергиным, о которой я повел речь с самого начала, и уже в советское время, услышал я сказку, совершенно несхожую по характеру со сказкой о Кирике. Называлась она «Золоченые лбы» и начиналась так:

«На веках нектором осударсьве царь да ише другой мужиченко исполу промышляли. И поначалу все было добрым порядком. Вместях по рыболовным становищам болтаются, где кака питва идет, тут уж они первым бесом.

Царь за рюмку, мужик за стакан. Мужиченко на имя звали Капитон. Он и на квартире стоял от царя рядом. Осенью домой с моря воротяцца, и сейчас царь по гостям с визитами заходит, по главным начальникам. Этот Капитонко и повадился с царем ходить. Его вели-

чию и не по нраву стало. Конечно это не принято. Оногда амператора созвали ко главному сенатору на панкет. Большой стол идет: питье, еда, фрелины песни играют. Осударь в большом углу красуется. В одной ручки у его четвертна, другой рукой фрелину зачалил. Корона съехала на ухо, мундер снят, сидит в одном жилету. Рад и тому баженой, што приятеля нету...

И вдруг это веселье нарушилось. Капитонко в залу ворвался, всех лакеев распехал... А у самого колошишки на босу ногу, у пинжачонка рукав оторван, карманы вывернуты, под левым глазом синяк. И весь Капитон пьяне вина. Царь немножко-то соображат. Как стукнет по столу да как рявкнет:

— Вон, пьяна харя! Убрать его!

Капитонко царя услышал, обрадовался, здороваться полез, целоваться:

— Нá, хрен с тобой, ты вото где? А я с ног сбился тебя по трактирам, по пивным искавши.

Придворны гости захикали, заощерялись. Это царю неприлично:

— Кисла ты шерсь, ну куда ты мостиссе?! Кака я те пьянице пара?.. Поди, выпись.

Капитонку это не обидно ли?

— Не ты, тиран, напоил! Не тебя, вампира, и слушаю! Возьму батог потяжеле, всех разбросаю, кого не залюблю!

Брани, дак хоть потолком полезай. Царь с Капитоном драцца снялись. Одежонку прирвали, корону под комод закатали. Далю полиция їх розняла, протокол составили.

С той поры Капитона да амператора и совет не забрал. И дружба врозь... Судятся они друг со другом из-за кажного пустяка. Доносят один на другого...

Вот раз царь стоит у окна и видит: Капитонко крадется по своему двору (он рядом жил) и часы серебряны в дрова прятат. Уж, верно, крадены.

Царь обрадовался.

— Ладно, забудя! Я тебе напряду на кривое-то веретено.

Сейчас в милицию записку. У мужика часы нашли и самого в кутузку...»

«Золоченыя лбы» — сказка озорная, блестящая по форме и неподражаемая по исполнительскому мастерству. В основе ее — народная традиция, но в то же

время это сказка Бориса Шергина. На ней лежит неизгладимая печать его яркой индивидуальности, его художнического подхода к фольклорному материалу, его личности, его темперамента, его таланта, его словаря.

Словарь этот, кстати сказать, весьма своеобразно сочетает стародавний, чисто северный, архангельский разговор с самыми что ни на есть сегодняшними и иной раз сугубо городскими словечками вроде «конешно, это не принято» или «царю это неприлично».

В «Золоченых лбах» царь ходит «с визитами» и на «панкеты к сенаторам». Когда царь собирается уезжать, царица Аграфена с дочкой и матерью-царицей начинают канючить:

«— Опять дома сидеть... Выдал бы хоть по полтиннику на тино, в тиматограф сходить. Дома скука...

Царь не слушает:

— Скука? Ах вы лошади, кобылы вы! Взяли бы да самоварчик согрели, граммофон завели да... Пол бы вымыли».

Когда хитрый Капитонко предлагает позолотиться царскому семейству и царица спрашивает у него: «А право ешь?», «Капитонко им стару облигацию показывают, оне неграмотны, думают деплом».

«Напротив царского дома учреждение было, Земной Удел. И тут заседает медицинской персонал». Туда приходят «извощишьи деликаты» жаловаться, что просмоленные Капитоном черные фигуры цариц и царевны пугают лошадей... Когда на площади против царского дома начинает скопляться народ и издеваться над просмоленной царской фамилией, а «главный начальник Земного Удела» предлагает отправиться к царю с докладом о создавшемся положении, чиновники говорят «Ура мы тебе и ераплан, либо там дерिжаб дайм».

Примчавшись на дирижабле, которым правят извозчи делегаты, к находящемуся в отъезде царю, «начальник почал делать доклад: так и так, ваше высоко... Вот какие преднамеренны поступки фамилия ваша обнаружила... Личики свои в темном виде обнародовали. Зрителей полна площадь, фотографии снимают, несознательны элементы всякие слова говорят».

Все эти забавные словечки, неожиданные сочетания их, вся эта веселая словесная кутерьма — вовсе не авторский произвол и не пустое баловство забавы ради. Это вполне точно направленное острие сатиры, осме-



ивающей и оставшегося в дураках царя и его семью («у царя семья така глупа была: и жена и дочка и маменька»), и бюрократически-чиновничий стиль речи, и все окружение двора.

Есть в языковой ткани и строе «Золоченых лбов» еще одна линия — это линия сближения старой сказки с сегодняшним днем. Этой цели служат и «ероплан», и «дирижаб», и «несознательны элементы», и записка царя в «милицию», чтобы Капитонку арестовали. Говорятся в этой старой сказке даже совершенно злободневные слова о событиях самого что ни на есть сегодняшнего дня. К примеру, когда высмоленные Капитонкой члены царской фамилии уселись перед окнами, выходящими на площадь, «народ это увидел и сначала подумали, что статуи, негритянская скульптура с выставки куплена».

Я слышал эту фразу, сказанную Борисом Шергиным в те дни, когда выставка негритянской скульптуры в Москве еще была открыта для посетителей. Современность и даже случается злободневность в языке стародавней сказки у Шергина не случайны, а, напротив, обдуманы и принципиальны. В интервью, данном корреспонденту «Литературной газеты» в дни своего семидесятилетия, Борис Шергин говорит: «Языку у народа надо учиться. Литературную речь нельзя выдумать. Классики питались живым словом. А по радио что порой проповедают? «Учитесь языку у классиков!» Но ведь на месте никогда ничего не стоит. Никогда не переучить молодежь говорить так, как говорили в девятнадцатом веке».

Вот в чем корень вопроса о языке вообще и языке таких шергинских сказок, как «Золоченые лбы» или «Волшебное кольцо». «На месте никогда ничего не стоит», а если «никогда» и «ничего», то язык также. Фольклор не мертвый закорстелый панцирь некогда жившей в нем черепахи, не надгробье прошлого, а живой процесс, продолжающийся и по сей день с участием носителей его — сказителей и писателей.

Смешение различных временных категорий в словаре таких шергинских сказок, как «Золоченые лбы» или «Волшебное кольцо», усиливает связь времен, уявляет сатирический и юмористический элементы и придает им неповторимо своеобразный колорит. Борис Шергин в этих своих сказках весь традиционен и весь сегодняшний. Свободный и подчас даже прихотливый вымысел

настолько органично слился в этом случае с фольклорной народной основой сказки, что отделить одно от другого уже невозможно. Одно без другого не живет и жить не может. Это я, пожалуй, понял, а если не в полной мере понял, то почувствовал в первую же встречу с Шергиным, слушая его сказки и старины на том памятном гимназическом вечере, когда я забрел в отдаленную от танцевального зала комнату и увидел Шергина в окружении плотного кольца слушателей, пораженных и покоренных нежданным в этом румяном кудрявом юноше даром сказителя.

Юный сказитель был не только самобытно талантлив, но и необыкновенно щедр. Он сказывал одну сказку за другой и едва замолкал, как со всех сторон слышалось нетерпеливое:

— Еще. Еще. Пожалуйста...

Так я познакомился со сказителем Шергиным. С писателем Шергиным я познакомился много позже. Он хорош, самобытен, увлекателен и как писатель, но все же мне кажется, что первородный его талант и истинная его стихия — сказ, устная речь.

На полке моей стоят многие его книги, но в душе моей и в памяти звучит прежде всего характерный его говорок, негромкий и незвучный его голос, сказывающий неповторимо прекрасные сказки и старины.

Северная сказка, стародавняя архангельская побывальщина, песня, былина — это атмосфера его души и наследственная его вотчина. Сказки и старины сказывали и дед и отец Бориса Шергина. Он родился со сказкой и жил в ней всю жизнь.

Образы русской сказки питали его творческое воображение с молодых ногтей. Они были у него на памяти, на губах, а кроме того, на кончике карандаша и кисти. Он прекрасно рисовал, и рисовал точно так же, как сказывал сказки.

Помню, например, году в шестнадцатом забрел я как-то к нему. Комната, в которой жил он, была невелика. Самым примечательным в этой комнатке была круглая печь — жарко натопленная и... расписанная от полу до потолка. Роспись походила на сказку — причудливые растения, невиданные цветы, удлинённые, с узкими лицами фигуры, напоминающие иконы древнерусского письма. Одеты они были в старинные сказочные одежды. Блеклые и удивительно гармоничные цвета этих одежд

были богаты нежнейшими и тончайшими оттенками. Убранство комнаты — деревянные игрушки, туеса, картинки на стенах — все было того же стиля, того же толка, что и сказываемые им сказки. Это было жилище Сказки и прибежище Прекрасного.

Много лет спустя мне довелось увидеть книжку Бориса Шергина «У города Архангельского» с иллюстрациями автора и в его оформлении. Это — прекрасный образчик органического слияния и единства формы и содержания. В книжке этой был весь Шергин — с его природными пристрастиями, редким даром живого ощущения Прекрасного и своеобразного чувствования и видения русской северной старины.

Забыть прочитанное в книгах Бориса Шергина, как забыть прочитанное в любой, даже самой прекрасной книге, можно. Но забыть, как Шергин сказывал сказки, невозможно. И сейчас, более полувека спустя после первой встречи с Шергиным, я слышу характерный архангельский говорок Шергина и даже могу воспроизвести его на память с совершенной точностью.

Говоря о Шергине, я до сих пор не касался одной важной черты его творчества, особенно ярко проявившейся в поздних вещах Шергина. Что же это за черта? Давайте разберемся. Вот открываю я вышедшую несколько лет назад книгу Шергина «Запечатленная слава» и неотрывно впиваюсь в нее. Вот первый раздел: «Отцово знание». Вот первая глава раздела: «Рождение корабля». Вот начальные ее строки: «Знаменитые скандинавские кораблестроители прошлого века — Хейнц Шифмейстер и Оле Альвик, рассмотрев и сравнив кораблестроение разных морей, много дивились искусству архангельских мастеров — Виват Ершов, Загуляев енд Курочкин, мастерс оф Соломбуль. Равных негде взять и не сыскать, и во всей России нет».

К этому знаменательному абзацу Шергин делает сноску, помещенную, как это положено в обстоятельных добропорядочных трудах, внизу страницы: «Курочкин Андрей Михайлович (1770—1842), Ершов Василий Артемьевич (1776—1850), Загуляев Федор Тимофеевич (1792—1868) — знаменитые кораблестроители Архангельского адмиралтейства. Доставили кораблям архангельской конструкции мировую славу. Во второй половине XVIII века славился мастер адмиралтейства Пospelов».

Характер сноски, ее четкость и скрупулезная обстоятельность, прибавленные к упоминаемым в иностранном источнике фамилиям архангельских судостроителей их имен, отчеств, дат рождения и смерти — все это под стать научному исследованию с его детализирующим основной текст сопроводительным аппаратом. Что ж, в сущности говоря, весь этот раздел, как и другой раздел книги — «Государи-кормщики», несмотря на вольное, подчас художническое изложение материала, есть все же именно исследование, дознание, допытывание и розыски фактов истории северного, и в частности архангельского, судостроения, публикация архивных находок, изысканий о славных кораблестроителях, их обычаях и характерах, тайнах их мастерства. Это прекрасные и поучительные главы, раскрывающие в равной степени как материал, так и самого разыскателя его и рассказчика.

Последнее обстоятельство мне особенно приятно и интересно, ибо в этих материалах о Севере и северянах, его былях и буднях, истории и сегодняшней зримости, материалах, прилегающих к автору как пропотевшая в спорой работе рубашка к телу, раскрывается и углубляется материал моего крохотного исследования — то есть сам Борис Шергин.

Вот один пример. Я рассказывал, как, придя впервые в комнату Бориса Шергина в Архангельске, увидел расписанную им печь и северные ручные поделки. Я тогда подивился этому чудесному ремеслу и художническому умельству, но объяснить его корни и происхождение не смог. Но вот прочел я в книге «Запечатленная слава» такой абзац, посвященный Борисом Викторовичем отцу: «Виктор Шергин мастерски изготовлял модели морских судов. Был любитель механики. Любовь к слову сочеталась с любовью к художеству. Двери, ставни, столы, крышки сундуков в нашем доме расписаны его рукой. В живописи своей отец варьировал одну и ту же тему: корабли, обуреваемые морским волнением».

Вот они где корни художнических вкусов Бориса Шергина. Они унаследованы, они возвращены сызмальства средой, в которой жил и рос Шергин. И отец рисовал, и отец сказывал сказки и былины, да и не только отец. В предисловии своем к «Запечатленной славе» Шергин говорит: «Отменной памятью, морским знанием и умением рассказывать отличались и друзья отца, архан-

гельские моряки и судостроители М. О. Лоушкин, П. О. Анкудинов, К. И. Второушин (по прозвищу Тектон), В. И. Гостев. Кроме того, что каждый из поименованных имел многолетний мореходный опыт, каждому из них сословие наше приписывало особый талант. Пафнутия Анкудинова и в морских походах, и на звериных промыслах знали как прекрасного сказочника и певца былин».

Максим Осипович Лоушкин, который в перечне капитанов, судостроителей и сказочников упомянут первым, как явствует из рассказанного Шергиным в «Запечатленной славе», был не только капитаном, не только искусным рассказчиком, но и знатоком истории и практики своего родного отечественного судостроения на Севере и горячим его пропагандистом.

Командуя морским судном, на котором в девяностых годах архангельский губернатор Энгельгардт путешествовал по Северу, Лоушкин при всяком удобном случае старался внушить влиятельному сановнику мысль о древности и стародавней славе северного мореходства и судостроения, о высоких мореходных качествах судов, которые строились северными мастерами-корабелями.

Это истовое душевное, уважительное отношение к северному искусству, к мастерству северных умельцев, эту пропаганду знаний и художеств северян унаследовал от своего отца, от дедов, от Лоушкина, Анкудинова, от своего окружения и Борис Шергин. Он унаследовал не только жаркую приверженность к русской северной старине, но и их пропагандистский пыл, утверждающий в борении свое самобытное и прекрасное.

К этой активнейшей и чудеснейшей черте шергинского творчества я и обращаюсь в конце своего рассказа о рыцаре Севера, о волшебнике Северного Слова. Впрочем, раз уж речь зашла о волшебстве словом, не могу не обратиться еще к одному примеру из творческой практики Шергина.

В сказке его «Волшебное кольцо», о которой я вскользь упоминал, «Жили Ванька двоима с матерью. Житьишко было само последно. Ни послать, ни окутаца и в рот положить нечего». Единственным богатством Ваньки — крестьянского сына — было доброе сердце. Он спасает от гибели одну за другой «собаку белу, да кошку серу, да змею Скарапею».

За свое доброе сердце Ванька вознаграждается тем, что получает во владение волшебное кольцо, обладающее чудеснейшим свойством. Стоит тому, кто им владеет, «переменить кольцо с пальца на палец», как высказывают откуда ни возьмись «три молодца», которые тотчас выполняют любое приказание их хозяина. Они строят в одну ночь хрустальный мост, соединяющий царский дворец с избой Ваньки, сватающегося к дочери царя. Самую избу его превращают в богатые дворцовые хоромы. Потом и эта изба-хоромина и хрустальный мост переносятся в мгновение ока за тысячи верст и ставятся «посередине городу Парижу». А после, по ванькиному повелению, и мост и дворец-изба снова переносятся на старое место.

Когда я слушал эту сказку, сказываемую в Архангельске Шергиным, а после в Ленинграде читал ее в сборнике «Пятиречье», я не мог отделаться от ощущения, что «три молодца», творящие чудеса, в сущности говоря, ни при чем, что Шергин самолично продельвает все эти колдовские небывалости, что он не только владеет волшебным кольцом, но сам и выделал его. При этом главной всего для меня было твердое убеждение, что кроме волшебного кольца Шергин владеет еще и Волшебным Словом, которое и делает его всемогущим кудесником, обладателем тайн и свойств волшебства.

Так мне казалось при слушании и чтении Шергина, и я полагаю — так оно и есть на самом деле. Пусть же так будет оно, пока не износится длинная шергинская борода. Впрочем, и после того его Волшебное Слово останется с людьми, чтобы служить им добрую, верную и долговую службу.



## ИЗ СМИРЕНЬЯ НЕ ПИШУТСЯ СТИХОТВОРЕНЬЯ

### *Стихия стиха и сочинители фраз*

**С**тихия стиха — что это такое? Возможна ли, уместна ли такая формула? Мне кажется — да, безусловно возможна и совершенно уместна. Поэзия — это подлинная стихия, и, как всякая стихия, она может быть не только увлекательно могучей, но и губительной. Поэт часто не ведает, что породит — Афродиту или Пифона, а то и какое-нибудь иное чудовище, которое может и пожрать породившего его.

Но погибают не все. Отнюдь. Есть люди, рожденные для жизни в этой опасной стихии, подобной безбрежному и изменчивому океану. Есть могучие и неустанные пловцы. Такому, как волшебному лермонтовскому кораблю, «Но скалы и тайные мели, И бури ему нипочем».

И все-таки стихия стиха — что же это за феномен? Попробуем разобраться.

Начнем с начала. Прежде всего: как стихия — это нечто, независимое от разума, расчета, воли. Нечто, что

есть само. И рождается оно тоже само. Помните у Пушкина в «Домике в Коломне» о рифмах: «Две придут сами, третью приведут»?

Откуда они «придут» и когда — поэт не знает. Это самая тайная тайна поэзии. Одно только тут ясно: без соответствующего настроения личности поэта «рифмы» к нему не «придут».

Значит, в изначале поэтического в поэте — эмоция? Только при ее наличии и происходит поэтическое зачатие?

Да, по-видимому, так, хотя и не совсем так, потому что, во-первых, не только эмоция, пожалуй даже и не всегда, а во-вторых... Во-вторых, всякое, очень всякое бывает со стихами, особенно с рождением их. Вот у Анны Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Тайнственная плесень на стене...  
И стих уже звучит, задорен, нежен,  
На радость вам и мне...

Это прекрасное стихотворение прекрасно не только тем, что поэт с удивительным душевным гостеприимством приглашает читателя в свою мастерскую, к своему верстаку, но и тем, и для меня больше всего тем, что сказано в последних двух строках, тем, что стих, рожденный поэтом, отдается тотчас же людям, что он создан для того, чтобы звучать «на радость вам и мне». «Вам» стоит прежде, чем «мне». Первый, к кому адресуется поэт, первый, кому несет свою радость, радость своего создания, — это окружающий его мир. Сам поэт — уже после того.

Приведу еще один образчик стихов, обращенных в мир с доброй требовательностью, возвеличивающих человека и поэта, возвышающих его душу, его мысли, его дело, всякое человеческое дело, — это стихотворение Леонида Мартынова, обращенное к писателю, которого поэт именует «писателем слов и сочинителем фраз».

Я видел экземпляры книги той,  
Она бумагой сделалась простой.  
Ты в этой книге, в сущности — пустой.



Не захотел чтоб бабочки пыльца  
Не прилипала к пальцам подлеца,  
Чтоб ровно бились чистые сердца.

Ты этой книгой никого не спас.  
Писатель слов и сочинитель фраз,  
Не дописал ты повесть до конца!

Вот чего требует поэт от себя и от других пишущих: если ты своей книгой никого не спас, значит, она не дописана до конца, значит, она писана напрасно.

По такому самому большому счету работает всякий настоящий писатель. Только ему и подобным ему может покориться стихия стиха, стихия слова, наконец, стихия человеческих отношений — самая опасная и самая прекрасная из стихий.

### *Думать стихами*

Ф. Тютчев утверждал, что «каждый человек в известном возрасте жизни — лирический поэт; все дело только за тем, чтобы развязать ему язык».

Пожалуй, что так оно и есть. В самом деле, в юности стихи писал почти каждый. И почти каждый из прозаиков начинал со стихов. Стихами иной раз легче обдумывать то, что вдруг всплывает как проблема, иногда как гипотеза, а иной раз встанет как порог, через который обязательно нужно перешагнуть.

И перешагиваешь, вооружившись ритмическим шагомером стихотворной строки. Ритм не только основа музыки, но и стиха. Ритм — добрый помощник ищущей мысли, содействующий четкой организации ее. Недаром Маяковский, как о том свидетельствует в своих воспоминаниях Корней Чуковский, вышагивал и под эти вышагивания выборматывал свои стихи.

В самом деле, шагая, легче думать, чем в бездеятельной неподвижности, особенно когда думается о стихах. Шаг тогда невольно становится строго ритмичным. Стихотворная строка — это мерный шаг, стихотворение — поступь. Поступь эта превращается у подлинного художника в жизненную поступь. Для поэта стихи не только необходимы, но и неотвратимы, как сама жизнь.

Леонид Мартынов в одном из своих отличных стихотворений сказал:

И будь я даже в сотни раз сильнее —  
Не мог бы на минуту на одну  
Пресечь течение стихотворных дней,  
Объявших стихотворную страну.

Да, я знал и раньше, что так думают многие писатели о неотвратимости написания, об одержимости писателя тем, что он пишет. Мартынов сказал об этом лучше, чем мог бы сказать я, но все же обязательно нужны и собственные обмысливания для движения вперед. Невозможно почувствовать всю силу боли от того, что на операционном столе вонзают ланцет в тело другого. Надо самому и любить, и страдать, и мыслить, чтобы почувствовать всю полноту любви, страдания, мысли. Никто не может за тебя думать, хотя результатами чужих мыслей ты и можешь думать.

Ведь в результат входит как составная величина и метод достижения результата. Сам рабочий процесс отражен в конечном результате, и он важен, как и результат. Инструмент ремесленника — его отточенность, чистота, качество и ощущение его в руке очевиднейше играют известную роль и сказываются на качестве конечного результата. Своя выстраданная, выношенная, вышаганная, выдуманная мысль сильна и обратным реактивным действием на самого думающего. Взять готовое — это одно, дойти самому до того же — другое.

Итак, нужно открывать открытые Америки. Без этого нет никакой надежды открыть неоткрытую. До того, как плыть неведомым путем к своей Америке, Колумб много плавал путями, проторенными до него другими.

Думать, думать — и чужие, и свои мысли. Думать про себя, думать вслух, думать логическими категориями, импровизациями, прозой, стихом.

Не могу отказать себе в удовольствии под конец еще раз обратиться к Леониду Мартынову, который превосходно и постоянно думает стихотворной строкой. Вот его коротенькое стихотворение, отвечающее на мои неотступные — зачем, почему, как:

Из смиренья не пишутся стихотворенья,  
И нельзя их писать ни на чье усмотренье.  
Говорят, что их можно писать из презренья.  
Нет!  
Диктует их только прозренья.

Все это так. Стихами думают, обмысливают мир, человека, события, переживания, природу, окружающих, себя, свое (и не свое) дело. И не только это делают стихами, но и многое другое, доброе и нужное людям — разуму их, сердцу, жизни.

И прозой думают так же, как стихами. И так же вторгаются в дела человечьи и в их мысли. «Ничей ручей», текущий только для того, чтобы течь, и звенящий только ради своей звонкости, — не мой идеал.

Если бы я думал иначе, я не писал бы. И всякий другой писатель, мало-мальски уважающий свое дело, — тоже.

### *Стихи свидетельствуют*

«Это было обыкновенное полицейское происшествие: в четыре часа утра на Житной улице автомобиль переехал пьяную старуху и умчался с величайшей скоростью. И вот молодому полицейскому следователю доктору Мейзлику надо было установить, чей был автомобиль».

Так начинается рассказ чешского писателя Карела Чапека «Поэт». Дальше автор повествует о розыске, предпринятом полицейским следователем Мейзликом для того, чтобы выяснить, что это был за автомобиль, какой марки, какого цвета, какой у него был номер.

Первым, кого допросил следователь, был полицейский, стоявший прошедшей ночью на посту, неподалеку от места происшествия. Но полицейский не смог дать определенного ответа ни на один из вопросов, заданных ему следователем. Спрошенный о цвете автомобиля, полицейский «сказал неуверенно»:

— Я думаю, он был темного цвета. Возможно, что он был синий или красный. Точно нельзя было рассмотреть из-за дыма.

Ничего не добившись от неприметчивого полицейского, следователь Мейзлик приступил к допросу следующего свидетеля происшествия — студента механического факультета. Но и от него следователь добился немного. Единственное определенное и даже категорическое заявление гласило:

— Я должен сказать, что виноват шофер. Помилуйте, пан комиссар, улица была совсем пуста, и если бы шофер на перекрестке замедлил ход...

На вопросы следователя о номере автомобиля студент ответил:

— Этого, простите, не знаю.

Почти столь же неопределенен был и ответ студента относительно цвета автомобиля:

— Не знаю. Это была, пожалуй, черная машина, более определенно не заметил.

И от этого второго свидетеля следователь не добился ничего путного и ухватился за последнюю предполагаемую возможность поймать злополучный автомобиль, допросив поэта Ярослава Нерада, который на рассвете, вместе с допрошенным уже студентом, был свидетелем происшествия.

Но вызванный в полицию поэт объяснялся весьма невразумительно и на вопрос следователя, не припомнит ли он каких-либо подробностей события, отвечал откровенно:

— Куда там. Я вообще не обращал внимания на подробности.

— Скажите пожалуйста, — заметил иронически доктор Мейзлик, — на что же вы вообще обратили внимание?

— На общее настроение, — ответил неопределенно поэт. — Представьте себе: пустая улица... такая длинная на рассвете... и женщина лежит там...

Вдруг он спохватился:

— Да ведь я об этом кое-что написал, придя домой...

Поэт стал усиленно шарить по карманам и наконец на краю какого-то конверта обнаружил написанное под впечатлением уличного происшествия стихотворение, которое, по просьбе следователя, «выкатив вдохновенные глаза и напевно растягивая длинные слова, стал декламировать»:

Марш темных зданий,  
раз, два.  
О, рота, стой!  
Зорька и мандолин игра.  
Дева, ты так зачем красна?  
Поедем гоночным  
120 НР  
на света край,  
Хоть в Сингапур,  
стой, стой!  
Авто летит,

Любви великой труп  
в пыли лежит.  
Дева, о сломленный бутон!  
И шея лебеда  
И груди,  
Литавры,  
Барабан...  
Зачем так много слез?..

Выслушав поэта, ошарашенный следователь воскликнул:

— Помилуйте, что же это должно означать?

— Это и есть несчастный случай с автомобилем, — недоумевал поэт. — Разве непонятно?

Следователь Мейзлик возразил:

— Я думаю, что нет. Я из этого затрудняюсь понять, что в ночь на пятнадцатое июня, в четыре часа утра, на Житной улице автомобиль номер такой-то переехал пьяную нищенку...

— Ну, это все лишь внешняя действительность, — ответил поэт, дергая себя за нос. — А стихотворение — это действительность внутренняя.

Следователь продолжал не соглашаться с поэтом, тем не менее добросовестно принялся разбираться в непонятном для него свидетельстве.

— Дайте-ка мне ваш опус, — обратился он к поэту. — Спасибо. Ну, так вот... Гм. «Марш темных зданий, раз, два, о рота, стой!» Пожалуйста, объясните это.

— Это Житная улица, — ответил невозмутимо поэт. — Понимаете ли, такие две шеренги домов.

— А почему бы этим не мог быть, например, Народный проспект?

— Потому, что он не такой прямой, — гласил убедительный ответ.

— Ладно, дальше: «Зорька и мандолин игра», — допустим: «Дева, ты так зачем красна?» Откуда взялась эта девчонка?

— Заря, — ответил лаконически поэт.

— Ага, простите... «Поедем гоночным 120 НР на света край». Ну?

— Ну вот проехал этот самый автомобиль, — объяснил поэт.

— В сто двадцать сил?

— Не знаю. Это просто обозначает, что он быстро ехал, — как если бы хотел улететь на край света.

— Ах так! «Хоть в Сингапур»? Ради бога, почему же именно в Сингапур?

Поэт пожал плечами:

— Уж и не знаю. Пожалуй, потому, что там живут малайцы.

— А какое отношение этот автомобиль имеет к малайцам? А?

Поэт вертелся в затруднении.

— Возможно, что эта машина была коричневая. Вы не думаете? — сказал он задумчиво.

Следователь продолжал свои аналитические изыскания.

— «Любви великой труп в пыли лежит. Дева, о сломленный бутон!» — читал далее доктор Мейзлик, — «сломленный бутон» — это и есть пьяная нищенка?

— Не стану же я писать о пьяной нищенке, — возразил задетый поэт, — это просто была женщина, понимаете?

— Ага... ну, а это что: «И шея лебедя и груди, литавры, барабан». Это тоже вольные ассоциации?

— Покажите, — сказал озадаченный поэт и склонился над бумагой. — «И шея лебедя и груди, литавры...», что бы это могло быть?

— Об этом я и спрашиваю, — ворчал доктор Мейзлик с оттенком язвительности.

— Погодите, — обдумывал поэт, — несомненно, было что-то напомнившее мне... Послушайте, вам никогда не казалось, что двойка похожа на шею лебедя. Смотрите. — И он написал карандашом «2».

— Ага! — сказал доктор Мейзлик — весь внимание. — Ну а груди что?

— Да это ведь «3» — две округлости, не так ли? — удивлялся сам поэт.

— Еще у вас — «литавры и барабан», — напряженно воскликнул полицейский чиновник.

— «Литавры и барабан», — размышлял поэт, — «литавры и барабан»... это, пожалуй, могла быть пятерка. Не так ли? Смотрите, — сказал он и написал цифру «5». — Вот брюшко — это вроде барабана, а над ним литавры.

— Пойдите, — сказал доктор Мейзлик и записал на бумажке «235». — Вы уверены, что у автомобиля был номер двести тридцать пять?

— Я вообще не заметил никаких цифр, — заявил решительно Ярослав Нерад. — Но что-то там должно было быть. Откуда бы это иначе взялось? — продолжал он удивляться.

Рассказ кончается тем, что через два дня следователь Мейзлик сам явился к поэту на дом, объявив: «Моя пришел лишь сказать вам, что это был в самом деле автомобиль № 235».

Я приношу извинения за довольно обширные цитаты, но, честное слово, я не мог поступить иначе. Вся суть рассказа в этом скрупулезном анализе стихотворения поэта Ярослава Нерада следователем Мейзликом, и, не процитировав в должном объеме этот разбор, я, в сущности говоря, не сообщил бы ничего, что дало бы вам представление о рассказе. Между тем он в высокой степени примечателен.

Чем же он примечателен? Попробуем разобраться в этом. «Поэт» Карела Чапека — рассказ юмористический. Это рассказ-шутка, рассказ-улыбка. И несмотря на это, он и значителен и интересен по заложенной в нем основной мысли: «внутренняя действительность» стихов есть отражение «внешней действительности»; иными словами, реальный мир и реальные соотношения в той или иной мере отражаются в каждом художественном произведении, если создатель его в достаточной мере чуток и способен аккумулировать впечатления, полученные от соприкосновения с внешним миром. Если мы иной раз и не замечаем этих взаимосвязей внешнего и внутреннего, отраженных в личности поэта, то лишь потому, что недостаточно явны эти связи, а мы недостаточно вникаем в поэтический шифр, таящий иной раз весьма сложные ассоциативные и образные загадки.

Юмореска Чапека заключает эту мысль в забавные, причудливо-гротесковые формы, соответствующие характеру его остросатирического дарования, но сама мысль, хоть и облеченная в забавный гротеск, и серьезна и значительна.

Стихи свидетельствуют действительное. Стихи свидетельствуют живую жизнь, всю ее многособытийность, всю ее историческую ретроспекцию и перспективу, всю ее сложную сложность. Недаром же, выявляя и утверждая живую связь истинной поэзии и жизни, Белинский назвал «Евгения Онегина» «энциклопедией русской жизни».

К случаю хочу напомнить одно замечание Белинского, куда менее известное, чем только что приведенное, хотя оно касается той же великой пушкинской поэмы и столь же значительно и умно, как и приведенное.

Анализируя «Евгения Онегина» в своей «Критической истории русской литературы», Белинский сказал: «...самые недостатки «Онегина» суть в то же время и его величайшие достоинства: эти недостатки можно выразить одним словом — «старое»; но разве это не великая заслуга со стороны поэта, что он так верно умел схватить действительность известного мгновения из жизни общества? Если б в «Онегине» ничто не казалось теперь устаревшим или отсталым от нашего времени, — это было бы явным признаком, что в этой поэме нет истины, что в ней изображено не действительно существовавшее, а воображаемое общество».

Тонкое и глубокое замечание, утверждающее связи литературы с жизненной конкретностью, неразрывность образа с прообразом.

Карел Чапек эту универсальную закономерность иллюстрирует, так сказать, на микроучастке, но от этого иллюстрация его не теряет в своей убедительности.





## О ПОРТРЕТАХ И ПОРТРЕТИСТАХ

### *Чей же это портрет?*

**П**ортрет персонажа, особенно если это персонаж первого плана, персонаж главенствующий в данном произведении, — одна из трудных и сложных проблем писательского дела, писательского искусства и писательского ремесла. Уже по одному этому, хотя и не только по одному этому, стоит повнимательней присмотреться к тому, как различные мастера слова черта за чертой вырисовывают этот портрет, в каких своих чертах он особенно нужен и важен автору и в каких выражает идею произведения и характеризует самого автора.

Для начала познакомимся с общеизвестным «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда, во многих отношениях весьма примечательного и для нашего задания весьма интересного.

Поскольку почти все, что происходит в романе Уайльда, разыгрывается в аристократических салонах Англии прошлого столетия, то прежде всего заглянем в один из

них, в котором ведут изысканную беседу, напоминающую урок фехтования, герцогиня Глэдис Монмут, лорд Генри Уоттон и центральный персонаж повествования Дориан Грей.

Беседу начинает лорд Генри, который, подойдя к герцогине и Дориану, объявляет о своей идее «заново окрестить все вещи».

«— Это печальная истина, но мы утратили способность давать вещам красивые названия. Название — это все. Я никогда не спорю о поступках. Я только спорю против слов. Вот почему я ненавижу реализм в литературе. Человек, называющий лопату лопатой, должен быть обречен всю жизнь работать ею. Это единственное, на что он годится.

— В таком случае, какое же имя мы должны дать вам, Гарри? — спросила герцогиня.

— Его имя — Принц Парадокс, — сказал Дориан.

— Вот это подходящее имя! — воскликнула герцогиня.

— Я и слышать об этом не желаю, — засмеялся лорд Генри, опускаясь в кресло. — От ярлыка нет спасения нигде. Я отказываюсь от титула.

— Короли не вправе отречься, — сорвалось, как предостережение, с прекрасных уст.

— Вы хотите, чтобы я защищал свой трон?

— Да.

— Я не говорю парадоксов, я предрекаю грядущие истины.

— По-моему, современные заблуждения лучше, — отозвалась она.

— Вы меня обезоруживаете, Глэдис! — воскликнул он, заражаясь ее своенравным настроением.

— Я отнимаю у вас щит, Гарри, но не ваше копьё.

— Я никогда не сражаюсь с красотой, — проговорил он, делая легкое движение рукой.

— В этом ваша ошибка, Гарри, поверьте мне. Вы слишком высоко цените красоту!

— Как вы можете это говорить! Правда, я допускаю, что лучше быть красивым, чем добродетельным. Но, с другой стороны, по-моему, лучше уж быть добродетельным, чем некрасивым.

— Так, значит, уродство — один из семи смертных грехов! — воскликнула герцогиня. — Куда же делось ваше сравнение с орхидеей?

— Уродство — одна из семи смертных добродетелей».

Словесно-фехтовальный поединок между герцогиней Монмоут и лордом Генри внезапно и прихотливо меняет свою направленность. Заговорили об Англии. Герцогиня утверждает:

«— Она еще может развиваться.

— Упадок меня больше привлекает.

— Ну а искусство? — спросила она.

— Оно — болезнь.

— А любовь?

— Иллюзия.

— А религия?

— Модная замена веры.

— Вы — скептик.

— Никогда! Скептицизм — начало веры.

— Что же вы такое?

— Определить — значит ограничить.

— Дайте мне хоть нить.

— Нити всегда обрываются. Вы бы заблудились в лабиринте.

— Вы меня пугаете, поговорим о чем-нибудь другом».

Снова прихотливый извив, и разговор соскальзывает на дамские шляпки. Герцогиня говорит, что все хорошие шляпки делаются из ничего.

«— Как и все хорошие репутации, Глэдис, — вставил лорд Генри. — Каждый успех в обществе порождает врага. Надо быть посредственностью, чтобы заслужить популярность...»

Я прошу извинить меня за длинную цитату. Но, увы, она необходима, ибо без нее вы не получили бы представления об атмосфере романа. А теперь вы, по крайней мере, вспомнили хотя бы отчасти, в какой обстановке живут и действуют персонажи «Портрета Дориана Грея».

Что касается главного героя, этот милый, обаятельный, изысканный, прелестный, вечно юный красавец Дориан Грей, покоряющий всех окружающих своей пленительной привлекательностью, своим изяществом, тактом, аристократизмом, на самом деле предается втайне самым мерзким порокам, переодевшись в платье простолюдина, посещает самые гнусные притоны, курит гашиш. Ведя двойную жизнь, он обманывает и своих друзей, и своих слуг, и своих врагов. Чтобы скрыть одно из своих

черных дел, он выгоняет из дому слугу, который верой и правдой прослужил в доме десятки лет.

Он предаёт на каждом шагу своих друзей, развращает самых молодых из них, доводит двоих из них до самоубийства. Так же доводит он до самоубийства и страстно любящую его актрису Сибиллу Вэн, а позже бесстыдно обманывает ее брата, которого вслед за тем во время охоты в поместье Дориана убивают.

При виде трупа этого человека, которого Дориан погубил, как погубил его сестру, «крик радости сорвался с его губ».

К слову сказать, в объяснении с Сибиллой Вэн, предшествовавшем ее самоубийству, Дориан показал самое мерзкое бездушие — холодное, эгоистичное, безапелляционное, высокомерное.

Впрочем, это еще далеко не последняя мерзость, на какую способен обаятельный красавец Дориан. Он совершает дела и похуже: собственноручно убивает своего друга — художника Бэзиля Холлуорда, который обожал его и который написал блестящий его портрет.

Нанеся другу смертельный удар ножом в шею, Дориан затем в ярости буквально исколол труп тем же ножом. Совершив свое подлое и зверское убийство, Дориан хитроумно обставляет дело так, чтобы его, Дориана, никак не могли заподозрить в преступлении.

Он с холодной расчетливостью замечает следы своего преступления, а затем идет к себе в спальню, ложится в свою изящную, роскошную, душистую постель и спокойно засыпает. А на завтра он приглашает запиской своего давнего товарища Алана Кэмпбелла, который занимается химией и анатомией, дожидаясь его, читает «Нежные стансы о Венеции» Готье, а дождавшись, шантажирует Алана и заставляет уничтожить мертвеца. Вскоре Кэмпбелл, не выдержав угрызений совести, кончает жизнь самоубийством, но это нимало не смущает Дориана, а, напротив, радует, так как последний свидетель убийства устранен.

Совершая свои пакостные дела, Дориан после каждого из них поглядывает в зеркало (конечно, в изящной рамке из слоновой кости и искусной ювелирной работы). При этом он убеждается, что ни время, ни совершаемые им подлые дела не накладывают никаких уличающих примет, не оставляют никаких следов на его лице, которое остается все таким же прекрасным, чистым, безмя-

тежно спокойным, гармоничным и молодым. Годы идут, и Дориану уже тридцать восемь, а он выглядит все тем же восемнадцатилетним непорочным юношей, каким был двадцать лет назад, когда позировал убитому им другу своему — художнику Бэзилу Холлуорду.

Но те следы его преступлений, те перемены, которые накладывает на лицо человеческое время, ничего не изменяя в лице и фигуре живого Дориана Грея, изменяют в силу неведомого волшебства портрет его.

Лицо на портрете постепенно стареет, в углах рта ложатся складки жестокости, глаза тускнеют. Весь облик портрета свидетельствует о тех мерзостях, какие гнездятся в душе Дориана, в его натуре. С каждой новой подлостью, какую совершает живой Дориан, его портрет становится все более отталкивающим и все более обличает живого Дориана в его грязи и подлости. Уже и на руках портрета проступает кровь, которую пролил убийца Бэзиля Холлуорда и других. Портрет становится грозным обличителем. И если на первых порах Дориан ограничивается тем, что прячет портрет в отдаленной пустой комнате, бывшей своей детской, ключ от которой всегда носит с собой, то в конце концов Дориан решается еще на одно убийство. Он решает убить своего обличителя, свидетельствующего о его черных тайных делах, решает убить... портрет, уничтожить его, как уничтожил художника, написавшего его. Однажды, прокравшись в тайное убежище, где находился портрет, и стоя перед ним, он увидел лежащий рядом на столе нож, тот самый нож, который он вонзил в тело художника... Дориан хватается за нож и кидается с ним на портрет, чтобы искромсать, изрезать его, а потом уничтожить лоскутья изрезанного полотна...

Подробностей того, что происходит дальше, мы не знаем и никогда не узнаем тайн волшебства, обратившего жизнь человека на его портрет. Знаем мы только конечный результат происшедшего. Когда, разбуженные страшным криком в верхнем этаже, где находилась таинственная комната, слуги сбежались к ее дверям, а позже с помощью вызванного полисмена взломали дверь и вошли внутрь, «они увидели на стене великолепный портрет своего господина, каким они видели его в последний раз, во всем сиянии его дивной юности и красоты. А на полу, во фраке, лежал какой-то мертвец, и в сердце у него был нож. Его лицо было сморщенное,

увядшее, гадкое. И только по кольцам у него на руках слуги узнали его».

Итак, вы, как я вправе предположить, более или менее основательно познакомились и с Дорианом Греем и с его портретом.

Но и этим вопрос о портретах еще не исчерпан, и, в сущности говоря, следует говорить о двух портретах в одном «Портрете Дориана Грея»: о портрете Дориана и... о портрете Уайльда, ибо сам Уайльд, на мой взгляд, глядит настолько явственно с «Портрета Дориана Грея», что сомнений в том, что перед нами два портрета, быть, как мне кажется, не может. Но портрет Уайльда — это уже особый разговор, и я оставляю его до следующей главы.

### *Ростовщик и антихрист*

«Портрет» Гоголя — произведение примечательнейшее. Может быть, и даже наверное, эта повесть не так высока и не так сильна, как, скажем, «Мертвые души» или «Ревизор», не так оживлена, как «Вечера на хуторе близ Диканьки», не так густо колоритна и живописна, как «Тарас Бульба», но она по-своему очень примечательна и для меня сейчас особенно интересна во многих отношениях.

Многозначность — верное свидетельство значимости произведения. Гоголевский «Портрет» — не только портрет модели, какую имел перед своими глазами художник, но и портрет самого художника, создателя этого портрета.

Тут очень кстати будет вернуться к тому, чем я кончил предыдущую главу, в которой утверждал, что уайльдовский «Портрет Дориана Грея», есть одновременно и автопортрет самого Уайльда.

Уайльд, пожалуй, и не скрывал этого. Самораскрытие Уайльда, автопортретная тенденция «Дориана Грея» начинаются даже прежде начала самого романа. Первая фраза предисловия, предпосланного Уайльдом своему роману, гласит: «Художник — это тот, кто создает красивые вещи». Венчается предисловие столь же знаменательной, категорической, постулатной, законополагающей, программной фразой: «Все искусство совершенно бесполезно».

Эту авторскую мысль повторяет один из основных героев «Портрета Дориана Грея» — лорд Генри Уоттон, утверждающий с изящной и нарочито эффектированной непринужденностью: «Искусство восхитительно бесплодно».

Переключка между автором и его героем идет на протяжении всего романа, и если в предисловии Уайльд говорит, что в искусстве «в отношении чувства первообразом является лицедейство актера», то лорд Генри, вслед за автором, говорит в романе, что «театр гораздо правдоподобнее жизни».

Уайльд утверждает в предисловии: «Для избранных прекрасные вещи исключительно означают красоту» или: «Ни единый художник не желает что-либо доказывать»; «Нет ни нравственных, ни безнравственных книг. Есть книги хорошо написанные, и есть книги, плохо написанные. Только».

Это безапелляционное авторское «только» подхватывает и, бесконечно варьируя, повторяет лорд Генри: «Красота, настоящая красота кончается там, где начинается одухотворенность»; «Такой вещи, как хорошее влияние, вообще не существует. Всякое влияние безнравственно», «Хорошие манеры важнее нравственности» (сравните с высказыванием самого Уайльда: «Тщательно выбранная бутоньерка эффектнее чистоты и невинности»); «У опыта не было никакой этической ценности»; «Горю я сочувствовать не могу. Оно слишком некрасиво» (сравните отношения Уайльда к Полю Верлену, стихи которого Уайльд очень любил, но, увидев при личном знакомстве, что Верлен некрасив и бедно одет, прекратил общение с ним); «Форма для искусства — безусловно главное»; «Я никогда не спору о поступках. Я только спору против слов. Вот почему я ненавижу реализм в литературе».

Итак, позиции и автора «Дориана Грея» и его героев совпадают, и совершенно очевидно, что «Портрет Дориана Грея» — это в известной, и очень большой, степени является одновременно и автопортретом писателя, его создавшего.

А теперь возвратимся к «Портрету» Гоголя. Как было уже сказано, это произведение примечательное и многозначное. Эта повесть одновременно и фантастична и реалистична, что не редкость в художническом обиходе

Гоголя. Реальное и фантастическое все время переплетаются и взаимно проникают друг в друга.

Молодой Петербургский художник Чертков, раскопав среди хлама в Щукином дворе портрет какого-то старика, задрапированного в широкий азиатский костюм, покупает его.

«Портрет, казалось, был незакончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью».

Усталый, голодный, насылу дотащился художник со своей покупкой к себе на Пятнадцатую линию Васильевского острова, где находилась его мастерская. Свету не было, и еды также, так как последний двугривенный ушел на покупку портрета старика.

Пришлось улечься спать на голодный желудок. Перед сном Чертков протер мокрой губкой купленный им портрет старика. Грязь сошла с него, и поразившие своей пронзительностью глаза стали еще более пронзительными и вызывали какое-то болезненно-неприятное чувство. «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета; это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда».

Взгляд этих необыкновенно живых глаз преследует Черткова, не дает ему долго заснуть за своей ширмой в углу мастерской. Глаза старика глядят в щели ширмы, а среди ночи за ширмы к Черткову является и сам старик, вылезший из портретной рамы.

Весь похолодев, молодой художник следит за тем, как старик вытаскивает из-под своего азиатского бурнуса завернутые в бумагу столбики червонцев и, рассыпав их по полу, начинает пересчитывать. Уходя обратно в свою раму, старик оставляет забытый бумажный сверточек, на котором написано: «1000 червонцев». Чертков хватается сверток, прячет под одеяло и... просыпается.

Увы, деньги могут только сниться молодому безвестному художнику. На ночь он не мог даже зажечь свечи — не на что было купить ее. А утром является домовладелец, у которого Чертков снимает помещение для мастерской, и, грозя выселением, требует заплатить за квартиру, чего Чертков был уже не в состоянии сделать



много месяцев. Хозяина сопровождает квартальный, который угрожает тем, что за долг опишет все имущество художника, все его картины. Примеряясь к картинам и осматривая их, квартальный грубо хватает портрет старика за край рамы. Рама трескается, и из открывшегося внезапно тайничка внутри рамы выпадает на пол бумажный сверток с тысячью червонцами.

С этой минуты все в жизни бедного художника резко меняется. Внезапно разбогатеет, он начинает жить на широкую ногу, снимает для своей мастерской роскошное помещение на Невском проспекте, одевается у лучших портных, обедает в лучших ресторанах, подкупает журналиста, который печатает в газете хвалебно-рекламную статью о нем.

В мастерской Черткова один за другим появляются знатные, богатые заказчики, портреты которых он пишет. Мало-помалу Чертков становится модным художником. Все аристократы, все крупные чиновники, все тузы хотят иметь свои портреты, сделанные знаменитым, прославленным художником. Чертков завален заказами. Он быстро богатеет.

Слава кружит ему голову, богатство черствит душу. Чертков меняется, становится надутым, заносчивым, самонадеянным и самовлюбленным. Талант растрочен по мелочам, потерян безвозвратно. Чертков малюет механически, заученными приемами, заказанные портреты и загребает деньги.

Утратив талант, он становится ревнивым к таланту других, поносит картины и художников, которые оригинальны и талантливы, и в конце концов доходит до того, что скупает самобытные и яркие полотна, какие являются на выставках, и, притащив к себе домой, тайком режет, рвет, уничтожает их.

Когда он умирает, то в его квартире находят обрывки и лоскутья всех известных и талантливых картин последних лет.

Перед смертью Черткову чудятся страшные глаза старика, с червонцев которого началось падение честного, талантливого художника и превращение его в бездарного ревнивца и врага всего талантливого.

На аукционе, устроенном после смерти Черткова, собравшиеся на его квартире скупщики картин и художники обнаруживают портрет страшного старика и из-за него начинается ожесточенный торг, который прерывает

неизвестный человек, громко проговоривший: «Позвольте мне прекратить на время ваш спор; я, может быть, более, чем всякий другой, имею право на этот портрет».

Неизвестный рассказывает историю своего отца-художника, написавшего этот удивительный и роковой портрет, который, как явствует из последующего рассказа неизвестного, приносил горе, несчастье, беды и гибель всем, кто с ним соприкасался.

Портрет писан с петербургского ростовщика, который жил на глухой окраине столицы, в Коломне, и известен был своим лихоимством, бессердечностью и несметными богатствами.

Откуда появился в русской столице этот страшный человек, никто не знал. Он походил на грека или перса, был смугл кожей, и глаза его горели каким-то сатанинским огнем.

Старый ростовщик жил замкнуто, глухо, ни с кем не общался и ссужал своим клиентам безотказно любые суммы, но драл при этом с них бешеные, грабительские проценты и был беспощаден во взыскании этих процентов и ссуженных им денег.

Было замечено и страшное, роковое, губительное влияние, оказываемое его деньгами и его личностью.

Однажды этот ростовщик, видимо чувствуя свою скорую кончину, явился к отцу рассказчика — отличному художнику-иконописцу — с настоятельным требованием: «Нарисуй с меня портрет. Я, может быть, скоро умру, детей у меня нет; но я не хочу умереть совершенно, я хочу жить. Можешь ли ты нарисовать такой портрет, чтобы был совершенно как живой?»

Художник, который расписывал церковь и которому в одной композиции нужно было изобразить злого духа, подумал, выслушав просьбу ростовщика: «Чего лучше? он сам просится в дьяволы ко мне в картину».

Он взялся писать портрет этого страшного человека, но не успел его кончить, так как ростовщик внезапно умер. Во время последнего сеанса, когда художник писал необыкновенные глаза ростовщика, «ему сделалось страшно. Он бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него. Надобно было видеть, как изменился при этих словах страшный ростовщик. Он бросился к нему в ноги и молил кончить портрет, говоря, что от этого зависит судьба его и существование в мире; что уже он тронул своею кистью его живые черты; что

если он передаст их верно, жизнь его сверхъестественною силою удержится в портрете; что он через то не умрет совершенно; что ему нужно присутствовать в мире. Отец мой почувствовал ужас от таких слов: они ему показались до того странны и страшны, что он бросил и кисти, и палитру и кинулся опрометью вон из комнаты».

Портрет так и не был закончен. Он остался у ростовщика, который, умирая, прислал его художнику. Вместе с ужасным портретом в дом художника вошли горе и роковые неурядицы. Один за другим умирают сын художника, дочь и жена, а кисть самого художника точно заморозила какая-то злая сила. На всех изображениях святых он рисует страшные дьявольские глаза, какие глядели с портрета ростовщика.

В конце концов художник не выдержал и, потрясенный всеми бедами, свалившимися на него, постригся в монахи. В дальнем монастыре он стал подвижником из подвижников. Много лет спустя его сын, ставший тоже художником (он и есть рассказчик на аукционе), посетил отца в его дальнем монастыре, и в беседе с сыном старый монах-художник сказал: «Есть одно происшествие в моей жизни. Доныне я не могу понять, кто был тот странный образ, с которого я написал изображение. Это было точно какое-то дьявольское явление. Я знаю, свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем; но скажу только, что я с отвращением писал его: я не чувствовал в то время никакой любви к своей работе. Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе. Это не было создание искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем. Мне говорили, что портрет этот ходит по рукам и рассеивает томительные впечатления, зарождая в художнике чувства зависти, мрачной ненависти к брату, злобную жажду производить гонения и угнетения. Да хранит тебя всевышний от сих страстей! Нет их страшнее. Спасай чистоту души своей. Кто заключил в себе талант, тот чище всех должен быть душою. Другому простится многое, но ему не простится».

Итак, мы добрались сквозь дебри полуфантастического сюжета «Портрета» до ведущей его идеи. Речь

идет о художнике, его назначении, его личности, неразрывной связи его творчества с его личностью, о необходимости требования от художника высокой душевной чистоты, высоких устремлений.

Что касается старика и всяческой дьявольщины, с ним связанной, это уж вопрос авторских склонностей и вкусов, приведших к выбору именно такого материала для воплощения своей идеи. Может быть, автору именно в такой контрастности с чистотой и святостью художника понадобились коварство, злоба и сатанинские соблазны, которые скрыто живут в душе художника, пишущего даже чистейшую чистоту? Что ж. Это право автора — выбирать именно такую интерпретацию, такое толкование и такое воплощение своей интересной идеи. Важно тут соблюсти меру этого дьявольского наваждения, не перехлестнуть границы, за которой символика и фантастика вместо гида в мире образного и помощника читателя обратятся в тормоз, мешающий пониманиям и добрым проникновениям в материал.

Что подобного рода опасность подстерегала Гоголя на избранном им пути, свидетельствует первый вариант «Портрета», опубликованный в «Арабесках» в тысяча восемьсот тридцать четвертом году, то есть восемью годами раньше второго варианта. Восемь лет не пропали для автора даром. Возмужало перо, возмужали и ум и сердце. К примеру, во втором варианте «Портрета» уже нет антихриста, какой был в первом.

Да, в первом варианте антихрист всерьез существовал в повести, и реальным воплощением его на земле был ростовщик, изображенный на портрете. Для того чтобы уничтожить антихриста, надо было по завету пречистой девы, явленной монаху-художнику во сне, «торжественно объявить его историю по истечении пятидесяти лет в первое полнолуние». Тогда сила антихриста «погаснет и рассеется яко прах».

Рассказчик на аукционе обнародовал историю портрета именно в новолуние пятьдесят лет спустя, и роковой портрет на глазах у многочисленных зрителей исчез с полотна и превратился в «какой-то незначащий пейзаж».

Всю эту неинтересную канитель с превращением портрета в пейзаж и исчезновением антихриста Гоголь, к счастью для его репутации и к удовольствию читателя, изъясил из повести. Во втором варианте от этого не оста-

лось ничего, и дьявольское начало умерено до должной и допустимой степени.

Об исчезнувшем антихристе как об элементе автопортретности Гоголя в его «Портрете» я скажу еще немного в следующей главе, а пока хватит с нас чудес.

### *Луни, Грёз и другие*

В предыдущих главах я говорил мельком о том, что «портреты» и уайльдовские и гоголевские есть одновременно и автопортреты авторов, хотя понимать это прямо и однозначно не следует. Об этом следует говорить не мимоходом, а основательней и подробней, ибо автобиографичность созданий авторских столь же важна, сколь и сложна. Попробуем несколько разобраться в этом многосложном обстоятельстве. Начнем с того, как смотрят сами творцы портретов на возможность и желанность автобиографических черт? Признают ли они конкретно жизненную связь своих произведений и своих героев с ними самими?

Помните, знаменитое и поистине блистательное лирическое отступление, открывающее седьмую главу первого тома «Мертвых душ»? Помните, как энергичски протестует писатель против того, что «современный суд», рассуживая писателя с персонажами его произведений, «придает ему качества им же изображенных героев»?

Автор не желает быть смешанным с изображенными им героями, которые являют собой, по воле автора, «всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога», идя которой, «верный правде жизни, автор «крепкою силою неумолимого резца дерзнул выставить их выпукло и ярко на всенародные очи».

Он, автор, как будто недвусмысленно сетует на то, что критика смешивает автора с его героями, ибо это, видимо, крайне нежелательно ему... Но несколькими строками ниже тот же автор признает сам: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадную-сущую жизнь, озирать ее сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»

Позиция автора явно противоречива: с одной стороны, он протестует против того, чтобы его ставили в один ряд с его героями, с другой стороны, он сам, своей волей и желанием, становится с ними в ряд и идет «об руку» с ними через «громаднонесущую жизнь».

Странное противоречие — не правда ли? Противоречие налицо — это так, но оно, я бы сказал, ничуть не странно, а напротив, весьма обычно и для авторов и для героев.

Вот, к примеру, один из героев «Портрета Дориана Грея», романа, о котором я много уже говорил, а именно — художник Бэзил Холлуорд, говорит, обращаясь к Генри Уоттону: «Каждый портрет, написанный с чувством, есть в сущности портрет художника, а отнюдь не его модели. Модель — это просто случайность. Не ее раскрывает на полотне художник, а скорее самого себя».

Очень определенная, ясная и четкая позиция — не так ли? Да, очень определенная и очень четкая, что не мешает, однако, шестью страницами ниже тому же Холлуорду в разговоре с тем же лордом Генри заявить, что «художник должен создавать прекрасные произведения, но не должен в них вкладывать ни частицы своей личной жизни».

Позже Бэзил Холлуорд высказывается еще определенной и резче: «Искусство гораздо больше скрывает художника, чем его обнаруживает».

Опять противоречие, и опять вопиющее: с одной стороны, всякий портрет есть портрет художника, с другой стороны, произведение искусства больше скрывает, чем обнаруживает, художника.

Несколько иную позицию, чем Гоголь, занимает по отношению к своим героям Пушкин. Он неизменно привержен своим героям и постоянно говорит об этой приверженности, о сочувствии своем к ним: «Простите мне, Я так люблю Татьяну милую мою». «Мария, бедная Мария», «Подруга дней моих суровых, Голубка дряхлая моя». Много добрых слов сказано Пушкиным о главном герое «Станционного смотрителя» Самсоне Вырине. Известен собственноручный рисунок Пушкина, на котором он изобразил себя стоящим у парапета на набережной Невы рядом с Евгением Онегиным.

Но вместе с тем Пушкин восставал, когда его отождествляли с Онегиным.

Опять противоречие и снова противоречия? Да, и снова нет в этом ничего необычного, ничего неестественного. Любовь и склонность, приверженность к своим персонажам и схожесть с ними — все имеет свои границы, свои градации, свои степени. Какими-то чертами характера, какими-то элементами воспитания и Пушкин мог походить и походил на Онегина. Эту общность методов воспитания утверждал и сам Пушкин, когда, рассказывая о том, как воспитывался и образовывался Онегин, говорил: «Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь, так воспитаньем слава богу у нас немудрено блеснуть. Онегин был...» и так далее. Как видите, Пушкин, рассказывая о воспитании, полученном Онегиным, говорит: «Мы» учились понемногу, объединяя в этом «мы» себя со своим героем и с другими современниками.

Утверждение авторами своих сходственных черт с чертами героя не должно ни удивлять, ни тем более поражать. Это естественно и не может быть иначе. Литературные дети должны походить какими-то чертами на своих создателей точно так же, как дети в жизни физически и нравственно походят на своих родителей. У львов рождаются львята, у кошек котята, у волков волчата, а у зайцев — зайчата. То же, хотя и не в такой мере полноты и обязательности, происходит и с родами в искусстве. Головки Греза не могли быть написаны Луини, и ни у того, ни у другого не встретите женского лица, которое вы можете видеть на сотне картин Рубенса. Каждый привержен своему. У каждого художника свое понимание прекрасного, свой глаз, свой навык руки, свой слух, свой характер; частицы всего этого автор с неотвратимой фатальностью передает своим героям, персонажам своих произведений.

А если автор не всегда склонен признавать своих детей и общность с ними, а случается, и резко отрекается от них — что ж, это ведь дело поведенческое, иногда дело минуты или настроения, а иногда и акт политический. Следует заметить, что художник еще в силу особых законов творчества, которые, случается, выше его, может работать и против себя и своих воззрений, как было с Бальзаком, на что в свое время указал Фридрих Энгельс, говоря, что Бальзак иной раз идет «против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков».

Пуповина между автором и его творением всегда существует, хотя она иногда перерезается прежде того момента, когда мы это можем заметить.

Впрочем, случается, что автор вовсе и не хочет скрывать своего родства с героем. Флобер, например, прямо говорил: «Госпожа Бовари — это я». Ему вторит Сезанн: «Я и мое полотно — мы одно целое». Сент-Экзюпери утверждает: «Ищите меня в том, что я пишу».

Гёте говорит о том же в более общей и объемлющей многое и многих формулировке: «Творение художника — это он сам. Каждое из них — его автопортрет в том или ином ракурсе. Тут уж не скроешься. Можно вслух высказывать какие угодно мысли, можно обмануть отдельных людей, но в произведениях искусства, независимо от воли автора, остается его душа. Книги Шиллера — это сам Шиллер. А Вольтер? Так и видишь его язвительную усмешку. А Сервантес? Разве это не сам Алонзо? Добрый, помогающий беднякам теплым словом и делом».

К этому высказыванию Гёте можно бы прибавить множество дополняющих его соображений и к именам Шиллера, Вольтера и Сервантеса прибавить множество других имен. Но я назову еще только одно, которое, полагаю, будет весьма доказательным. Имя это — Максим Горький.

Ни одна из книг Максима Горького не была бы написана, если бы до того Алексей Пешков не исходил Россию вдоль и поперек своими неустанными ногами, если бы он не пережил и не перечувствовал всего того, что выпало на его долю. Биография писателя, как и биография каждого художника, входит главной составляющей в личность его, а биография и личность вместе с характером и талантом — в произведения его. Это так, и не может быть иначе. Из ничего нельзя сделать чего-то. Только то, что полнит автора, полнит и его произведения.

На мой взгляд, это вне всяких сомнений. Но при всем том не следует этот постулат обязательности отражения личности художника в его произведении понимать с излишней прямоотой и излишней полнотой. Всегда следует учитывать слова Гёте о том, что произведение художника есть автопортрет его «в том или ином ракурсе»



Это «в том или ином ракурсе» накладывает необходимые ограничения на наши суждения об автопортретности художника в данном произведении. Каждое конкретное произведение имеет в этом смысле свои автопортретные границы, которые диктуются известным «ракурсом» автопортретности. Не в каждом своем произведении художник отражен полностью, не в каждом исчерпывающим образом автопортретен. Напротив, ни в одном отдельно взятом произведении художник не может выразить, рассказать, написать себя полностью. В каждом из них — лишь какой-то доминирующий в данном случае «ракурс», лишь некоторые черты личности автора; полностью же выражен и нарисован автор лишь во всем своем творчестве, взятом в целом.

### *Пером и кистью*

Эту небольшую главу я начинаю с милого моему сердцу предмета — с Пушкина. Правда, на этот раз речь пойдет не о его стихах, не о его прозе или драматургии, а о Пушкине — художнике в узком смысле этого слова, о рисунках его. Рисунков этих очень много, что-то около двух тысяч. Несмотря на такое обилие рисунков, несмотря на то, что они сопровождают, как аккомпанемент, все мало-мальски значительные произведения поэта, этот род творчества Пушкина долгое время как-то всерьез не принимался, и только спустя почти сто лет после создания их, уже в нашу, советскую эпоху начали наконец приглядываться к пушкинским рисункам, в изобилии рассеянным по полям рукописей поэта. Художник Николай Кузьмин, чьи превосходные иллюстрации к «Евгению Онегину» так напоминают по манере рисунки самого Пушкина, пишет в рецензии на недавно вышедшую книгу Т. Цявловской «Рисунки поэта»: «Я, кажется, не ошибусь, если назову первой серьезной заявкой на рисунки поэта как на особую область пушкиноведения статью А. М. Эфроса в № 2 «Русского современника» за 1924 год. Не случайно, что их биографическую, иконографическую, а главное — художественную ценность выявил не литературовед, а художественный критик, почувствовавший их графическое своеобразие. Он установил, что особая ценность графики пушкинских рукописей в том, что „это дневник в образах, зритель-

ный комментарий Пушкина к самому себе, особая запись мыслей и чувств, своеобразный отчет о людях и событиях».

Сама Цявловская начинает свою книгу словами: «Рисовать было живейшей потребностью Пушкина. И хотя эта область искусства была для него любительством, но любитель этот был гений».

А вот последний абзац этой вводной главы:

«Как далеки рисунки Пушкина от современной ему графики!

Стремительность рисунка Пушкина, крайняя лаконичность его, обобщающий взгляд художника, отбирающий в предмете лишь самое важное, — все эти органические черты пушкинской графики роднят его изобразительное искусство с эстетикой нашего века. Рядом с рисунками Пушкина мы видим безупречную чистоту линий Матисса, горячий темп рисунков Пикассо.

Внезапным скачком в следующее столетие представляется рисунок Пушкина. Эта особенность его графики присуща только искусству гениев».

Обе приведенные мной цитаты из Цявловской заканчиваются словом «гений». Я не думаю, что действительно необходимо соотносить этот высочайший эпитет с рисунками Пушкина. Их значимость не идет ни в какое сравнение со значимостью литературного наследия поэта. Но они неразрывно связаны с пушкинскими стихами и прозой и являются органической частью его творчества и его личности. Это очень важный комментарий к пушкинским поэмам и лирике, комментарий ко всей жизни поэта, очень гармоничный аккомпанемент к мелодии его стиха.

Кроме того, рисунки эти поистине превосходны и поистине пушкинские. Их легкость, изящество, линейная четкость и точность совершенно сродни изяществу, легкости, четкости и точности стихов и прозы Пушкина. Они сопровождают не только произведения Пушкина, но и самую его жизнь, свидетельствуя его воззрения, его политические взгляды, круг его интересов, пристрастий, наконец, широчайшие его связи с людьми.

Обнаружено и опознано сто три лица, изображенных в этих рисунках, на полях пушкинских рукописей, но сотни других еще не распознаны. Среди тех, кто узнан и определен, много друзей Пушкина: Пущин, Чаадаев, Дельвиг, Вяземский, Веневитинов, Баратынский, Кю-

хельбекер, Алексеев, Вульф, Горчаков, Раевский, Нащокин, Денис Давыдов, Мицкевич, Грибоедов; декабристы Пестель, Рылеев, Трубецкой, Сергей Муравьев-Апостол, Орлов, В. Раевский, Якубович, В. Давыдов и многие другие — и живые, и мертвые. На нескольких рукописях нарисована виселица с пятью казненными декабристами, сопровождаемая надписью: «И я бы мог...»

Под пером Пушкина являлись почти всегда и герои его произведений: Онегин, Татьяна, Ленский, граф Нулин, Тазит, Дон-Гуан, Мельник с дочерью (из «Русалки»), множество других персонажей.

Рисовал Пушкин портреты своих родичей, близких: отца, брата Льва, дяди поэта В. Л. Пушкина, жены, сестры жены Александрин, няни Арины Родионовны. Многочисленны рисунки женщин, которыми в разное время бывал увлечен поэт: Закревской, сестер Ушаковых, М. Раевской, Катеньки Вельяшевой, Воронцовой. Встречаются среди рисунков Пушкина портреты политических деятелей и деятелей культуры: Ипсиланти, Канкрин, Вольтера и многих других.

Невозможно перечесть всех, кого изображало на полях своих рукописей беглое, точное, иногда, изобличительное перо Пушкина. Иные из портретов рисуются поэтом во множестве повторений. К примеру, Елизавета Ксавьеревна Воронцова повторена пушкинским пером тридцать раз, жена поэта Наталья Николаевна — четырнадцать раз. Многажды набрасывал Пушкин свой собственный профиль. Искусствовед Абрам Эфрос открыл пятьдесят пять пушкинских автопортретов. Некоторые из них дают необыкновенно живое и ясное представление о характере и истинном образе поэта. Они вошли в наш повседневный обиход, воспроизводятся на обложках очень многих книг. Один из них можно видеть на постоянном заголовке «Литературной газеты» рядом с изображениями Ленина и Горького. Эта блистательная триада символизирует все лучшее, что породил гений нашего народа.

Однако вернемся к рисункам Пушкина. Хотя, впрочем, почему только Пушкина? И до Пушкина, и при нем, и после него многие и даже многие наши писатели были не только художниками слова, но и талантливыми живописцами или рисовальщиками, а то и авторами мозаичных картин.

Михайло Ломоносов — первый поэт русский, который

ввел в практику русских стихотворцев тоническое стихосложение, написав новыми для ушей россиян стихами «Оду на взятие Хотина», был и первым русским художником, создавшим мозаичный портрет Петра Первого, хранящийся у нас в Эрмитаже. Он был автором и других мозаичных картин. До нас дошли двадцать три из сорока мозаичных картин Ломоносова и его учеников, работавших в основанной им мастерской. Некоторые из них, например грандиозное монументальное панно «Полтавская баталия», соединяют в себе ценность крупного художественного произведения и одновременно исторического документа.

Если обратиться к современникам Пушкина, то многие из поэтов пушкинской поры были привержены живописи или, по крайней мере, рисованию.

Старшие друзья Пушкина — поэты К. Батюшков и В. Жуковский — блестяще рисовали. Рисунки Жуковского настолько хороши и профессиональны, что он иллюстрировал собственное собрание сочинений. Его фронтиспис к шестому тому сложен по композиции, очень выразителен и прекрасно выполнен.

Отлично рисовал, работал акварелью и масляными красками Лермонтов. Его кавказские пейзажи точны и эффектны.

Гоголь рисовал великолепно. Его рисунки персонажей «Ревизора» типичны и необыкновенно живы. Легкий и четкий штрих очень уверен; характеристики персонажей в высшей степени определены, насмешливы, умны.

Нарисованная им немая сцена, заключающая «Ревизора», блестяща по выполнению и удивительно находчива по композиции. Двадцать две фигуры составляют на редкость живую и живописную группу. Все они — и городничий с семейством, и гости, собравшиеся в дом городничего на помолвку его дочери, — только что проводив мнимого ревизора — Хлестакова, как гром поражены появлением жандарма, объявившего о приезде настоящего ревизора. Каждый произвольно реагировал на это поразившее всех известие каким-то движением, жестом, ужимкой. И все эти движения страха, изумления, растерянности, стыда, а у иных и злорадства — переданы Гоголем с поразительной правдивостью. Каждый выражен и обрисован своим особым индивидуальным жестом, в полном соответствии со

своим характером, какой проявлял он на протяжении всех пяти действий комедии.

Сцена эта сделана с профессиональной и великолепной законченностью. Она вырисована с тщанием во всех деталях. Динамика фигур, позы, выражение лиц, костюмы — все совершенно превосходно нарисовано. Я много раз во многих театрах смотрел «Ревизора» с участием самых блестящих актеров — В. Давыдова, М. Чехова, Р. Адельгейма, И. Ильинского. Постановщики были самые разные, но немая сцена, венчающая спектакль, оставалась всегда одной и той же. Каждый режиссер в точности копировал немую сцену, нарисованную Гоголем, расставляя всех персонажей комедии так, как это мастерски сделал сам автор-художник.

Из других наших писателей-классиков отлично рисовали И. Тургенев и Д. Григорович, прекрасный автопортрет которого можно видеть в Государственном литературном музее. Народный украинский поэт Т. Шевченко художником стал даже прежде, чем поэтом. Грибоедов сверх того еще писал и музыку. В близкие к нам времена из крупных писателей прекрасно рисовал и писал маслом Леонид Андреев. Стены комнат в его даче увешаны были его собственными картинами. История литературы всех народов богата примерами, когда писатели одновременно являлись и отличными рисовальщиками, графиками, живописцами. Отлично владел карандашом и кистью знаменитый датский сказочник Г. Андерсен. Из французских писателей превосходно рисовали В. Гюго, П. Мериме, Ш. Бодлер, Ксавье де Местр, кстати, первым переводивший на французский язык И. Крылова и написавший превосходный миниатюрный портрет на слоновой кости Н. О. Пушкиной — матери великого поэта.

Из английских писателей прекрасными рисовальщиками были Р. Киплинг и Р. Стивенсон. Знаменитый «Остров сокровищ» родился из рисунка карты этого воображаемого острова, сделанного Стивенсоном для своего тринадцатилетнего пасынка.

Некоторые другие английские писатели — У. Блейк, О. Россети — были одновременно и известными художниками. Популярным английским художником был и создатель знаменитого романа «Трильби» Жорж Дюморье. Первый свой роман «Питер Иббетсон» Дюморье сам и иллюстрировал. Что касается второго его романа — «Трильби», то он принес ему громкую славу,

а инсценировки его ставились многие десятилетия на сценах всего мира. У нас в России сын известного художника Григорий Ге написал по мотивам романа пьесу «Трильби», которая шла повсеместно многие годы.

Поэтом и одновременно художником были Гёте и швейцарец С. Гёсснер. Э. Гофман — автор «Серапионовых братьев», «Житейских воззрений кота Мурра», «Крейслерианы», «Золотого горшка» и других знаменитых фантастических сказок-рассказов — был, кроме того, театральным художником и композитором. Прекрасно рисовал американец Эдгар По. Другой американский писатель-анималист Э. Сетон-Томпсон все свои книжки иллюстрировал сам, и иллюстрировал мастерски. Иллюстрации эти по своим высоким художественным качествам не уступают его прекрасным рассказам о животнoных-героях: лисе Домино, голубе Арно, кролике Рваное Ушко, Мустанге-иноходце и многих других.

Из зарубежных писателей — наших современников — прекрасным художником был Антуан Сент-Экзюпери. Его рисунки к сказке «Маленький принц» проникновенны и удивительно гармонически дополняют образ чудеснейшего героя этой чудеснейшей из современных сказок.

Превосходный американский художник Рокуэлл Кент, верный друг нашей страны, написал несколько интересных книг о Гренландии, ее природе, ее людях, о своей жизни в Арктике. Только что вышла книжка французского карикатуриста Жана Эффеля. Поэт Гийом Аполлинер также начинал как художник. Живописцем был английский поэт и теоретик искусства Уильям Моррис.

Италия дала миру величайших художников и величайших писателей. Некоторые из них обладали двойным даром художника и писателя. Великий Микеланджело писал стихи, и его сонеты дожили до наших дней. Автор всеветно прославленной «Джоконды» и «Тайной вечери» оставил семь тысяч страниц рукописей. Правда, это не стихи, а труды по физике, геологии, анатомии, механике, ботанике, астрономии, физиологии человека, геометрии и другим наукам, но, как сказано у Пушкина, «вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».

Многим схож с Леонардо да Винчи его современник, великий немецкий художник Альбрехт Дюрер — живописец, скульптор, гравер, автор многочисленных научных трудов и трех книг, одна из которых посвящена инженерно-строительному делу.

Но многообразие талантов, способностей, интересов и сфер деятельности доступно не только людям гениальным и сверхгениальным, какими были Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер. Я уже говорил о многих других писателях и художниках, наделенных в той или иной степени многообразием дарований.

История России знает много примеров выдающихся и многообразных дарований наших поэтов, художников, ученых, начиная с Ломоносова и даже прежде того, с протопопа Аввакума, который сам иллюстрировал прекрасными миниатюрами свою знаменитую автобиографию «Житие», впервые в истории подобного рода произведений написанную не церковнославянским духовным складом, а простой общеупотребительной живой речью.

О классиках нашей литературы я уже говорил в плане многообразия их интересов и богатства их дарований. Не оскудели в этом смысле и наши дни. Советская литература, советское искусство дают нам многие примеры, так сказать, совместительства нескольких родов искусств одним человеком.

Первый пример тому — Владимир Маяковский, который был и поэтом и художником. Его знаменитые «Окна РОСТА», в которых постоянно, в зависимости от требования дня, менялись нарисованные им плакаты с его же стихотворным текстом, делали свое яркое, большое революционное дело.

Отличный художник Николай Кузьмин, превосходно и своеобразно иллюстрировавший Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Горького, Чехова, Эдгара По, Додэ, Лескова, Козьму Пруткову, был автором интересной книги «Круг царя Соломона».

О писателях-художниках Пинегине, Шергине, Писахове я говорил в предыдущих главах подробно. Прозаик Лев Канторович был и отличным художником. Всем ведомы детские книжки, написанные Е. Чарушиным, им же самим иллюстрированные. Иллюстрации столь же хороши, как и текст.

Поэт Максимилиан Волошин оставил богатое живописное наследие. Отличными рисовальщиками были Илья Эренбург, Эдуард Багрицкий и Борис Лавренев. Превосходно рисуют прозаики Георгий Гулиа, Виктор Некрасов, Аркадий Минчковский, Вадим Инфантьев, Виктор Голявкин, владеющий и живописью масляной

краской, критик и литературовед Дмитрий Молдавский, поэт Михаил Дудин.

К слову сказать, разносторонними дарованиями обладали и обладают не только писатели. Николай Акимов был одновременно и оригинальным, блестящим режиссером, и первоклассным художником-портретистом, и театральным художником.

Знаменитый актер А. Ленский также выступал нередко в роли театрального художника, рисовал эскизы костюмов и делал макеты к самым разнообразным спектаклям. Сохранилось много автопортретов Ленского, рисовавшего себя в костюмах, соответствующих ролям, которые он играл.

Прекрасным живописцем является и ныне здравствующий выдающийся актер Николай Симонов.

Великолепно рисовал и был газетным иллюстратором неповторимо оригинальный и блистательный кинорежиссер Александр Довженко. Его картины «Арсенал» и «Земля» незабываемы. В них явлен нам не только высочайший талант и своеобразие мышления режиссера-постановщика, но и безошибочный вкус художника, особенно ярко сказавшийся на выборе типажа актеров. Между прочим, талантами выдающегося кинорежиссера и художника богатство личности этого изумительного человека не исчерпывается. Для большинства своих кинокартин Довженко сам писал сценарии. В дни Великой Отечественной войны стали появляться в различных газетах очерки Довженко о людях войны, ее героях, страстная и великолепно написанная публицистика. Позже он написал повесть и несколько отличных пьес.

Кстати, коль скоро разговор зашел о режиссерах, кинорежиссерах и актерах, нельзя пройти мимо великопленной разносторонности Чарли Чаплина, который сам писал сценарии своих картин, сам их ставил, сам играл в них главные роли и сам же писал к ним музыку.

Случались рисовальщики и живописцы среди людей искусства иных, отличных от перечисленных мной специальностей. Прекрасно рисовали композитор Стравинский, знаменитый тенор Карузо и не менее знаменитый бас Шаляпин. Список мой, я полагаю, можно было бы пополнить именами очень многих писателей, художников, музыкантов, людей, работающих в других отраслях и родах искусства. Человек — существо изумительное. Встречаются люди столь многообразно одаренные, что



диву даешься, как может вместить один человек столь многое.

И тогда невольно приходят к тебе радость и гордость от сознания того, что рядом с тобой жили и живут такие чудесные, так богато одаренные люди. И начинаешь лучше понимать и больше ценить окружающий тебя мир и людей его.

### *Надя, сиренки, Пушкин*

В разделе «О портретах и портретистах» возник сложно разветвившийся разговор о взаимосвязях живописи, литературы, музыки и других искусств, о многообразии и многоплановости художнического начала в художнике, о неисчерпности душевных богатств человека и художника, о щедрости таланта. Заключить этот разговор мне хотелось бы рассказом об одном, на мой взгляд чрезвычайном, явлении в области изобразительного искусства наших дней. Это чрезвычайное явление может быть совершенно точно поименовано: оно зовется — Надя Рушева.

Говорить о ней и радостно и горько: радостно потому, что, глядя на рисунки Нади, говоря о них, невозможно не почувствовать себя на высокой волне большого праздника, не ощутить доброго волнения; а горько потому, что самой Нади уже нет с нами.

Надя умерла семнадцати лет. Так мало прожив на этом свете, она, уйдя из него, оставила огромное художническое наследие — десять тысяч рисунков-фантазий.

Уже одна эта цифра поражает и заставляет невольно вспомнить утверждение Жюль Ренара, которым открывается его превосходный «Дневник»: «Талант — вопрос количества».

Да, это так. Талант щедр, и эта щедрость души, это стремление тратить свои душевные богатства без оглядки, отдать людям всего себя без остатка — несомненно, один из первых признаков, изначальное свойство таланта.

Но само собой разумеется, что о мощи таланта мы судим не только по количеству сделанного. Важно не только то, сколько перед нами рисунков, но и то — каких рисунков.

Я четырежды был на выставках ученицы обычной московской школы Нади Рушевой, и при каждом новом знакомстве с ее рисунками они все больше пленяли, покоряли, радовали.

Надины рисунки — это огромный, многообразный, богатый мир образов, чувств, идей, интересов. В ее рисунках — и сегодняшний день, и историческое прошлое страны, и мифы эллинов, и современная Польша, и сказки, и пионерия Артека, и древний Рим, и страшный Освенцим, и первые дни Октябрьской революции, те, что потрясли мир.

Многообразие интересов художницы поражает. Ей до всего в мире было дело. Все ее касалось. На все откликалось ее горячее, молодое и, увы, так мало бившееся сердце.

Но эта широта художнических интересов не есть всеядность. Аппарат отбора, столь важный для художника, действовал у Нади строго и безошибочно. Что отбирала Надя для себя из практически безграничного богатства человеческой культуры?

Надя любила чистые, прекрасно белые, высокопоэтические мифы эллинов. Мифологическим мотивам посвящены многие ее рисунки, и среди них — самые ранние. Уже восьмилетней девочкой Надя рисует «Подвиги Геракла» — цикл из ста маленьких этюдов.

Уже в ранних детских рисунках ярко видится будущий художник с его пристрастиями, с его своеобразным глазом и прекрасной гибкой линией, с его безошибочным чувством отбора и изящным лаконизмом художнического языка.

Это о первых рисунках восьмилетней Нади. А вот передо мной последняя композиция семнадцатилетней художницы. И опять тема — прекрасная эллинская сказка «Аполлон и Дафна». Этот небольшой, примерно в страничку школьной тетради, рисунок — поистине шедевр. Миф о боге солнца, муз, искусств Аполлоне, влюбившемся в прекрасную нимфу Дафну и отвергаемом ею, — один из самых поэтических созданий греческой мифологии. Влюбленный бог преследует предмет своей страсти. Но Дафна не хочет покориться богу, которого она не любит. Она убегает от него. Аполлон неотступно следует за ней. «Но все быстрее бежала прекрасная Дафна. Как на крыльях мчит за ней Аполлон. Все ближе он. Вот сейчас достигнет! Дафна чувствует его дыхание. Силы

оставляют ее. Взмолилась Дафна отцу своему, речному богу Пенею:

— Отец, помоги мне! Расступись земля и поглотит меня!

Лишь только сказала она это, как тотчас онемели ее члены. Кора покрыла ее нежное тело, волосы обратились в листву, а руки, поднятые к небу, превратились в ветви лавра. Долго печальный стоял Аполлон пред деревцем и наконец промолвил:

— Пусть же венок лишь из твоей зелени украшает мою голову, пусть отныне украшаешь ты своими листьями и мою кифару и мой колчан. Пусть никогда не вянет, о лавр, твоя зелень! Стой же вечно зеленым!»

Так повествует Овидий в своих «Метаморфозах» о любви бога света Аполлона к нимфе Дафне, о непокорстве Дафны, о ее мольбе и ее победе над влюбленным богом, победе, купленной ценой жизни, но все же победе.

Эту победу нимфы над богом, Дафны над Аполлоном, и нарисовала Надя в самой ее трагической кульминации. Аполлон, уже настигший Дафну, протягивает руки, чтобы схватить свою жертву, но Дафна уже наполовину не Дафна. Из живого тела ее уже возникают ветви лавра. С поражающей художественной находчивостью Надя уловила и отобрала наиболее сложный, наиболее драматический момент мифа. Она изображает как бы самый процесс перевоплощения Дафны. Она еще человек, но одновременно уже почти деревце: у нее и живые человеечьи руки и ветви лавра.

Исполнен рисунок изумительно скуп, точно, прозрачно. Линия упруга, текуча, завершена в первом и единственном движении пера.

Линия у Нади всегда единична и окончательна. Надя не употребляла карандаша, не пользовалась резинкой, не растушевывала рисунок, не намечала предварительных направлений, не проводила множественных линейных вариантов. Линия одна, всегда окончательна, и материал, которым работала Надя, строго соответствовал самозаданию художника, ее удивительной способности безошибочной импровизации. Тушь, перо, фламастер не терпят поправок и повторных попыток, а именно тушь, перо и фламастер любила Надя, изредка подцвечивая свои рисунки пастелью или акварелью.

Безошибочность линии в Надиных рисунках просто поразительна. Это какой-то особый, высший дар, ка-

кая-то волшебная чудотворная сила и свойство руки художника, всегда верно выбирающая тот единственный изгиб, ту единственную толщину и плавность линии, какие необходимы в каждом конкретном случае. Уверенность, верность руки Нади непостижимы.

Столь же находчива, экономна и каждый раз бесспорно окончательна композиция Надиных работ. Вот небольшой рисунок «Пир Калигулы». На теплом зеленоватом фоне перед нами три фигуры — полнотелый Калигула и цветущая женщина с ним рядом, а перед ними на коленях черная рабыня с подносом, уставленным пиршественными яствами и сосудом с вином. Как мало нарисовано и как много сказано: этих трех фигур и их положения в большом пиршественном зале, только намеком данном на втором плане, оказывается вполне достаточно для того, чтобы создать атмосферу пира.

Своеобычна композиция «Адам и Ева». На рисунке только две фигуры — Адам и Ева. Ни райских кущей, ни дерева с яблоками познания добра и зла. Из сопутствующих аксессуаров только небольшой змей на первом плане и яблоко. Яблоко уже сорвано; оно на земле перед глазами Евы, которая, присев, жадно вытянула вперед трепещущую руку, чтобы схватить его. Этот бурный жест женщины, жаждущей схватить, познать запретное, неподражаемо выразителен. Заслоненный Евой, Адам, тоже припавший к земле, как бы дублирует стремительное движение Евы. Центр картины — Ева, яблоко, жест Евы. Я назвал эту композицию картиной, а не рисунком, и это, на мой взгляд, вполне закономерно. Этот рисунок — больше чем рисунок. Недаром он чуть подвечен, недаром румяно влекущее к себе Еву яблоко. Но это все же и рисунок с предельно выразительной линией, оконтурившей тело Евы — приземленно весомое и в то же время сказочно летучее.

Малость средств, какими достигается Надей огромный результат, иной раз просто поражает. Вот рисунок, озаглавленный «Освенцим». На нем нет ни лагерных барачков, ни колючей проволоки, ни печей крематория. Только лицо — одно лицо, изможденное, измученное, страдавшееся, с провалившимися щеками и огромными, страшно глядящими в мир глазами...

Ничего более выразительного и более лаконично выражающего столь огромное содержание я не могу себе представить.

А ведь автору «Освенцима», «Адама и Евы», «Аполлона и Дафны» и тысяч других работ художника, сложно и глубоко выразивших сложные и глубокие идеи и образы нашего века и веков прошлых, — всего семнадцать лет...

Столь раннее созревание ума, чувств, руки, дарования невозможно определить, вымерять обычными мерами, обычными категориями, и я понимаю академика живописи В. Ватагина, говорящего о гениальности Нади; я понимаю Ираклия Андроникова, который после посещения выставки Нади Рушевой, написал: «То, что это создала девочка гениальная, становится ясным с первого рисунка. Они не требуют доказательств своей первозданности».

Слова «гениальность» и «первозданность» — очень большие слова, их страшновато произносить в приложении к своему современнику, да притом еще семнадцатилетнему. Но мне кажется, что это та мера, которой и можно и должно мерить огромное дарование Нади Рушевой.

До сих пор я говорил более или менее обстоятельно о четырех Надиных рисунках: «Аполлон и Дафна», «Пир Калигулы», «Адам и Ева», «Освенцим», но, в сущности говоря, каждый из ее рисунков заслуживает столь же и даже более обстоятельного разговора.

Тематическое многообразие и богатство Надиного творчества почти безграничны. К каким только темам, к каким мотивам, к каким жизненным явлениям не обращается эта жарко и жадно взыскующая душа!

Надя ненасытно глотает книги, и почти всякая из них рождает вихрь мыслей и жажду воплотить на бумаге зримо, в линиях и красках, материал прочитанной книги, ее героев, ее идеи и образы.

Она рисует иллюстрации к К. Чуковскому и В. Шекспиру, Л. Кассилью и Ф. Рабле, А. Гайдару и Г. Андерсену, Н. Гоголю и Э. Гофману, С. Маршаку и Д. Байрону, А. Грину и Ч. Диккенсу, Н. Носову и А. Дюма, П. Ершову и М. Твену, П. Бажову и Р. Кипплингу, Н. Некрасову и Д. Родари, А. Блоку и Ф. Куперу, И. Тургеневу и Ж. Верну, Б. Полевому и Д. Риду, Л. Толстому и В. Гюго, М. Булгакову и Э. Войнич, М. Лермонтову и А. Сент-Экзюпери.

К каждому из перечисленных авторов и многим другим Надя делает десятки рисунков. К «Войне и миру»

сделано около четырехсот рисунков, к булгаковскому роману «Мастер и Маргарита» — сто семьдесят, к Пушкину — триста.

Пушкин — это особый мир Нади, особое ее пристрастие, особая любовь. С Пушкина, возможно, все и началось. Пушкин разбудил дремавшие в маленькой восьмилетней Наденьке Рушевой инстинкт творчества. Именно тогда, в пятьдесят девятом году, впервые побывав с родителями в Ленинграде, посетив Эрмитаж, Русский музей, последнюю квартиру поэта на Мойке, двенадцать, Надя взяла в руки перо и фламастер. Тогда именно и появились первые тридцать шесть рисунков на темы, навеянные «Сказкой о царе Салтане».

С этой ставшей сердцу Нади дорогой квартиры на Мойке началось творческое в Наде; здесь и кончилось. Последний ее поход в страну Поэзия был совершен сюда уже спустя десять лет.

На другой день после посещения квартиры поэта Надя внезапно умерла. За три дня до этого она побывала в городе Пушкине под Ленинградом, в лицее, в комнате, в которой шесть лет жил лицеист Саша Пушкин.

Еще один толчок к созданию пушкинского цикла Наде дала встреча со старым пушкинистом Арнольдом Ильичом Гессеном.

Николай Константинович Рушев — Надин отец — рассказывал мне, как однажды, посмотрев выставку Нади в Москве, Гессен сказал, что Пушкин до двадцати лет не рисовал, что мы не имеем его лицейских портретов, и попросил Надю восполнить этот досадный пробел, ибо задумана книга о великом поэте с его рисунками.

Надя горячо приняла к сердцу это предложение и в результате нового обращения к пушкинской теме создала превосходнейшую серию рисунков, посвященных Пушкину-ребенку, Пушкину-лицеисту, лицейским друзьям юного поэта, лицу.

Эти рисунки приближают нас к Пушкину еще на один шаг.

Работая над этими рисунками, Надя старалась вжиться не только в образ самого поэта, но и в атмосферу, его окружавшую, в пушкинскую эпоху, увидеть, почувствовать, ощутить ее — представить себе воочию людей того времени, обстановку их, вещи, какие были вокруг них и в их руках.

Настраивая себя на это, Надя делала рисунки Пушкинского цикла гусиным пером. Она постоянно возилась в эти дни с гусиными перьями, зачинивала их, обжигала в пламени свечей, делала бесчисленные срезы пера на разных от бородки расстояниях, чтобы достичь определенной, нужной для рисунка гибкости оконечья пера.

В Пушкинском цикле Нади явно ощущается созвучие с манерой пушкинского рисунка — легкого, непринужденного, изящного, как бы летучего. Но в то же время Надя остается Надей и в этих рисунках. Налицо всегдашняя ее лаконичная компановка, уверенная определенность линии, импровизационная свобода рисунка.

Очевидно следуя заданию Гессена, Надя сперва создает серию лицейских рисунков: несколько портретов Пушкина-лицеиста, товарищей его по лицу. Под пером Нади возникают нескладный Кюхля, женоподобный Дельвиг, благородный Пущин, жанровые сценки лицейского быта, друзья-лицеисты, посещающие заболевшего Сашу, бунт лицеистов против воспитателя-кляузника Пилецкого.

Но мало-помалу в силу вступают художническая жажда и стремление понять мир великого поэта во всей его широте и многообразии. И тогда вслед за лицейской серией появляются рисунки: «Пушкин и Керн»; «Пушкин и Ризнич», «Пушкин и Мицкевич», «Пушкин и Бакунина», «Прощание Пушкина с детьми перед смертью», портреты Натальи Николаевны, «Наталья Николаевна с детьми дома и на прогулке».

Стремление Нади расширить поле зрения, неустанно углублять избранную тему, с которым мы встретились в Пушкинском цикле, вообще характерно для Нади.

В своем последнем цикле, посвященном роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Надя выступает первооткрывательницей темы. Никто до нее не иллюстрировал булгаковского романа, в чем немалую роль, по-видимому, сыграла чрезвычайная сложность объединения в одном целом элементов реального и фантастического, истории и сатиры.

Надя с блеском преодолела эту трудность объединения разнородных планов. И тут, вживаясь в образ, она бесконечно повторяет лицо Маргариты, для которого ищет наиболее яркого воплощения. Превосходно най-

дены средства воплощения и таких разноплановых персонажей, как Мастер, Иешуа, Пилат, Крысобой, Воланд и его свита.

Тот же неустанный поиск правды и выразительности образа видим мы и в великолепном цикле, посвященном «Войне и миру». Стремясь представить нам Наташу Ростову во всей ее жизненной полноте, Надя рисует ее и подростком с куклой, и окрыленной мечтой девушкой, залитой лунным светом перед открытым окном в Отрадном, и любящей, заботливой матерью у постели ребенка.

Другие персонажи «Войны и мира» также явлены нам в Надиных рисунках во всем многообразии жизненных интересов, характеров, судеб, устремлений, поступков и душевных движений. Чрезвычайно богат и многогранен обзор художником материала великого романа: Пьер на поле Бородинской битвы, спасение им женщины и ребенка, Кутузов, беседующий в Филях с шестилетней крестьянской девочкой Малашей, смерть Платона Каратаева, гибель Пети Ростова, Николушка Болконский, мечтающий о подвигах...

И еще одно, необычайное сопоставление. Стремясь войти в образ, дать его во всей жизненной полноте, Надя старается сколько можно приблизиться к нему как бы и физически. Рисуя Пушкинский цикл, Надя бродит по пушкинским местам, посещает лицей, едет на место дуэли Пушкина. Отмеривает по снегу десять шагов и, воочию убедившись, как страшна дистанция дуэлянтов, восклицает с болью и негодованием: «Это ж убийство! Ведь этот негодяй стрелял почти в упор». Потом с Черной речки идет на Мойку и там долго стоит перед портретом поэта, среди вещей, окружавших его при жизни, словно впитывая в себя самую атмосферу этой жизни, его мыслей, мечтаний, дел, его Музы, звучания его стихов. Во время прогулки в лицейском саду Надя поднимает с дорожки прутик и неожиданно начинает чертить им на снегу летучий профиль юного Пушкина. Движение этого прутика, намечающего кудри поэта, движение, запечатленное на пленке короткого, неоконченного, прерванного смертью Нади фильма, пронзает душу.

То же происходит и в процессе работы над другими циклами, особенно дорогими художнице. Рисуя листы «Войны и мира», Надя едет с отцом из Москвы на осеннее Бородинское поле, долго бродит по огромной долине,



останавливаясь и тщательно просматривая места, где были Багратионовы флешы, батарея Раевского, Шевардинский редут, ставка Кутузова...

Работая над рисунками к «Мастеру и Маргарите», Надя обходит все старые московские переулки, улицы, бульвары, дома, где разыгрывалось действие романа, где ходили, мучились, спорили, лукавили персонажи булгаковской фантазии.

А теперь возвращаюсь к обещанному необычайному сопоставлению. В чем оно состоит? Отец Нади говорил, что она не умела рисовать натуралистически, со светотенью, никогда не копировала натуру. Даже делая свои автопортреты, она только ненадолго заглядывала в зеркало, а потом рисовала уже по памяти. Рисунки ее были всегда импровизацией.

Так как же совместить эту импровизационную манеру со стремлением детально ознакомиться с жизнью героев своих рисунков, с местами, где они жили и действовали, пристально оглядывать эти места, окружающие предметы, изучать их?

Так обычно работает тот, кто накрепко привержен реализму. Но художник-импровизатор как будто бы должен поступать совсем не так?

Вот в чем суть моего необычайного сопоставления, которое хоть кого (в том числе и меня) может поставить в тупик.

Впрочем, тупик ли это, из которого нет выхода? Думается — нет. Рисунки Нади — это импровизации, они в какой-то мере фантастичны, сказочны, но в то же время они заданы конкретной действительностью, жизнью, книгой, фактом, рассказом хотя бы, но выраженным в конкретных образах, вещах, событиях. И Надя верна этим образам, вещам, событиям. Она дает нам свое творческое воплощение, но не отрывает от жизни живой и от жизни, заданной первоначальным создателем этой жизни, этого образа — автором, сказкой, мифом. Рисунки Нади, несмотря на импровизационность и подчас фантастичность, не беспочвенны, не безличны, не безразличны к жизни. Они следуют жизни в такой же мере, в какой следуют творческому импульсу Нади. Они фантастичны и реалистичны одновременно. Они — сказка, ставшая былью, поэзия в графике.

Надя рисует мифических сирен. Их много. Она их любит. Но как она их любит? И каковы они у Нади?

Прежде всего — это не те свирепые сирены, морские дивы, которые в мифах увлекают своим пением моряков-путешественников в морские пучины, чтобы погубить их. Спасти от них можно, только залепив уши воском, чтобы не слышать их соблазнительно влекущего пения, как сделали это Одиссей со своими спутниками.

У Нади сирены зовутся ласково сиренками и никого они не губят. Напротив, они очень общительны, дружелюбны, приветливы и, не корча из себя злодеек, занимаются самыми обыденными делами: ходят на просмотры моделей в Дом мод, служат официантками, устраивают дома, время от времени, большую стирку и, сняв свои рыбки хвостики и выстирав их, развешивают рядком, как трусики, на веревочках для просушки.

Удивительно милы эти сиренки, и Надя дружит с ними издавна. У нее есть даже такой рисунок — «Дружба с сиренкой», где обыкновенная девочка, может быть сама Надя, улыбаясь, стоит в обнимку с сиренкой и мирно разговаривает с ней.

Очень домашни, милы и кентаврицы, а также кентавры и кентаврята. Кентаврицы столь же кокетливы, как и сиренки. На всех четырех копытцах у них высокие, остренькие, самые модные каблучки.

Отношения Нади и кентавриц, Нади и сиренок, на мой взгляд, таковы, какими должны быть отношения художника к своим созданиям: они совершенно естественны, человечны, задушевные. Через эти отношения очень глубоко и достоверно раскрывается сам художник, его добрый взгляд на окружающий его мир.

И еще одно скрыто в этих Надиных образах: это — добрая улыбка, обращенная в мир, и веселый глазок художницы, ее мягкий юмор — мягкий и одновременно смелый и тонкий.

В этом веселом, задорном, озорном отношении к материалу есть что-то открыто-детское, в то же время мужественно-взрослое, бесстрашное. Художник не преклоняется, не раболепствует перед мифом, перед сказкой, не жреchestвует, а просто принимает этот мир как художническую достоверность и совершенно свободен и непринужден в отношениях с ним. Этот высокий душевный настрой мужественного, ясноглазого и прямодушного художника был в полной мере свойствен Наде — да иначе и быть не может: ведь она крупный художник и строй ее души — это строй души крупного художника.

Я слушал голос Нади, записанный на магнитофонную ленту одним из Надиных товарищей — студентом ГИКа. Перед записью Надя спросила:

— А что говорить?

— Говори, что хочешь.

— Ладно. Я расскажу, как получила двойку.

И рассказала. Рассказ милый, простодушный, открытый — все напрямик, все без утайки. В нем — вся Надя, весь ее характер, весь душевный строй.

Я смотрел три коротеньких фильма о Наде. В них Надя тоже такая, как есть: без ретуши и прикрас... Бродит по Ленинграду... у Зимней канавки, на набережной Невы, в Летнем саду славная, милая девушка, иной раз даже девочка. Смотрит на чудесный город, который так любила, в котором часто бывала.

В последнем фильме о Наде, очень коротеньком и кончающемся ее прощальной улыбкой и горестным титром: «Фильм не удалось закончить, так как Надя Ружева умерла в марте шестьдесят девятого года...», запечатлен один жест Надин...

Медлительно проходя по комнатам пушкинской квартиры и вглядываясь в окружающие ее реликвии, Надя летучим, каким-то удивительно интимным жестом подносит руку к лицу, к щеке. Этот нечаянный жест пленителен и очень скуп, как бы потайно, дает знать зрителю — с каким внутренним волнением, с какой трепетной, затаенной душевной тревогой и радостью Надя глядела в Пушкина, в его жизнь, в его стихи...

Я спросил у Надиного отца: знала ли Наденька о своем аневризме, о том, что болезнь ее смертельна?

Николай Константинович ответил коротко:

— Нет. Никто не знал... Утром, дома, собираясь в школу, потеряла сознание...

Не могу сказать — к лучшему ли то, что Наденька не подозревала о ежеминутно подстерегавшей ее смерти. Может быть, если бы знала, это лишило бы ее рисунки той прекрасной и поистине великой гармоничности, какая в них живет, наложила бы на них печать трагического... Не знаю, не знаю...

Но знаю одно — проглядывая многожды Надины рисунки, я еще раз и окончательно убедился, что добрые волшебники существуют на свете, живут среди нас. Они живут и формируют наши души, наши личности и, даже умерев, продолжают в нас свою добрую работу.



## ВЕЛИКАЯ СЛУЖБА СЛОВА

### *Семнадцать ответов на шестнадцать вопросов*

**В** некоторых главах я упоминал об анкете, проведенной «Издательством писателей в Ленинграде» среди группы советских литераторов, ответы которых и составили книгу «Как мы пишем», уже цитированную мной.

Анкета, посвященная «технологии литературного мастерства», как определяли ее организаторы, была разослана издательством самым что ни на есть маститым. Ввиду полнейшей и совершенной моей немаститости я, понятно, не получал ее и до выхода в свет книги «Как мы пишем» не подозревал даже о ее существовании.

Узнал я о ней из предисловия к книге и, узнав, немедленно воспылая желанием ответить на все шестнадцать ее вопросов. Причиной тому была отнюдь не привлекательность и интересность составляющих анкету вопросов. Напротив, некоторые вопросы были вовсе неинтересны и мелки, вроде вопроса: «Карандашом или

пером пишете?» Потребность отозваться на эту анкету родилась из отталкивания, из желания полемизировать.

Предисловие упомянутой книги, включающее целиком всю анкету, не вдохновляло на ответы и даже, напротив, пожалуй, отбивало желание знакомиться с книгой. Но я все же прочел ее. И не пожалел. Оказалось, что в ней есть превосходные вещи. Оказалось, что и на неумные вопросы можно умно отвечать. Оказалось, что, будучи талантливым и пристальным, горячим и заинтересованным в своем деле, можно, несмотря на искусственно поставленные шоры, увидеть многое. Можно и вовсе разбить вдребезги анкетные рамки, что и сделали Шкловский, Тынянов, Форш и те, кто пошел за ними путем свободного рассказа о том, что больше всего интересует писателя в кровном его деле написания книг.

Моя задача иная. Так как я хочу показать и анкету и смысл жизненного дела писателя, я заранее отказываюсь от свободного повествования и привязываю себя, как каторжник к ядру, к анкетному строю изложения материала. Я буду отвечать последовательно на все вопросы анкеты. При этом отвечать на анкету я буду не от себя лично, а как бы от всех писателей.

Итак, обращаюсь по очереди к шестнадцати вопросам анкеты.

*Вопрос первый:* «Подготовительный период? Длительность его?» Ответ может быть только один — вся жизнь. Каждая книга каждого писателя готовится, складывается, организуется в сознании, а значит, и пишется, целую жизнь. Иногда напишется то, что случилось вчера, иной раз то, что минуло полвека назад, а другой раз и то, чего еще и вовсе нет, но что уже видится писателем в грядущем. В каждой книге — вся жизнь автора, да и не только автора.

*Вопрос второй:* «Какими материалами преимущественно пользуетесь (автобиографическими, книжными, наблюдениями и записями)?» Писатель пользуется всегда одними и теми же материалами, то есть всем, что знает, помнит, умеет и переживает все человечество, всем, что знает, помнит, умеет и переживает ближайшее окружение писателя, составляющее его питательную среду, и всем, что знает, помнит, умеет и переживает сам писатель. Никаких других источников, питающих творчество писателя, быть не может и не требуется, но меньшее недостаточно для написания чего-либо путного.

*Вопрос третий:* «Часто ли прототипом действующих лиц являются для вас живые люди?» Всегда и никогда. Из ничего ведь может получиться только ничто. Писатель пишет неизменно только то, что знает, а значит, и люди, населяющие его романы, рассказы, поэмы, драмы, — это люди, ведомые ему, ведомой среды, ведомой жизни. Таким образом, писатель всегда в той или иной мере пишет с натуры. Гоголь, например, утверждал, что воображение «не создало ни одной такой вещи, которую где-нибудь не подметил мой взгляд в натуре».

Но тот же Гоголь утверждал: «Я никогда не писал портрета, в смысле простой копии оригинала».

То же и со всеми другими без изъятия писателями. Все они, как и Гоголь, в вопрос, часто ли прототипами их персонажей являются живые люди, обязательно должны ответить — всегда и никогда. Всегда в какой-то степени и никогда в полной.

Это относится даже к тем писателям, которые хотели бы отрестить от жизни живой. Байрон рвал написанное на клочки, если замечал, что оно слишком напоминает обыкновенную жизнь. Но, несмотря на это, в персонажах его лежит явственный и неизгладимый отпечаток черт, привычек, склонностей и характеров окружающих его людей, а заодно и его собственных черт, жизненных навыков, склонностей и собственного его характера. Пытаться стать вне жизни и над жизнью для писателя столь же бессмысленно, как пытаться поднять себя за волосы.

*Вопрос четвертый:* «Что вам дает первый импульс к работе (слышанный рассказ, заказ, образ и т. д.)?» Никогда не бывает, чтобы импульс к началу работы был одиночным, единственным, точечным, отграниченно четким. Импульс всегда дается перу множественностью причин, множественностью изначальных движений. Импульсами одновременно или разновремененно могут быть сердце, уши, глаза, ноздри, руки, ноги, воздух, горы, реки, цветы, снег, движение, слова, книги, птицы, музыка, радость, отчаяние, бегущие облака, муравьи, болезнь, первые шаги ребенка, прикосновение, красный бочок яблока, полосатость арбуза, смерть близкого, газетная заметка, жужжание комара, перебежавший дорогу черный кот, подарок, скверное настроение, выстрел и семьсот четырнадцать тысяч девятьсот сорок пять других вещей, состояний, событий, явлений. А кроме того,

конечно, случай, который, по мнению Бальзака, является лучшим романистом.

Желание указать на более конкретные и точные изначальные импульсы, послужившие толчком к работе, приводит обязательно к ошибке или обману, в лучшем случае — к самообману. Разыскания этих начальных начал в малой степени интересны, еще менее того поучительны и, в сущности говоря, никому не нужны. Самому писателю совершенно безразлично, что было раньше — курица или яйцо. Важно уметь сделать яичницу.

*Вопрос пятый:* «Когда работаете: утром, вечером, ночью? Сколько часов максимум?» Работает писатель всегда — и утром, и днем, и вечером, и ночью, и на рассвете, и в сумерках, и в будни, и в праздники, и в пути (Пушкин писал в одном из писем к жене: «...я и в коляске сочиняю»), и на больничной койке, и в объездах любимой, и за обедом, и на собрании, и переходя людный перекресток, и на концерте, и наяву, и во сне. Писатель работает, как сердце, — безостановочно, круглые сутки, всю жизнь.

*Вопрос шестой:* «Примерная производительность в листах в месяц?»

На этот вопрос никто не в состоянии ответить. Производительности в листах у писателя нет и быть не может. Утром он написал пять страничек и в избытке чувств от удачно и хорошо сделанного прыгал вокруг письменного стола козлом. А вечером, пораздумав над написанным, разорвал все в мелкие клочки и обрывки мрачно сунул в стоящую под столом корзинку. Вот тебе и производительность в листах.

Когда у одного писателя спросили как-то, хорошо ли он сегодня поработал и много ли написал, он ответил с воодушевлением: «О да. Я поставил сегодня запятую».

Когда на другой день ему задали тот же вопрос, он с неменьшим воодушевлением воскликнул: «О, я сделал сегодня очень важное дело. Я зачеркнул запятую, которую поставил вчера».

Я не помню, кто был героем этого эпизода — не то Флобер, не то Бернард Шоу. Впрочем, возможно, что это просто литературный анекдот. Но и в этом случае он верен и хорош. Жаль, что составители анкеты, по-видимому, не знали его.

*Вопрос седьмой:* «Наркотики во время работы: в каком количестве?» В количестве огромном, но разнообразном.

разия никакого. Наркотик всегда один и тот же — воображение.

*Вопрос восьмой:* «Техника письма: карандаш, перо или пишущая машинка? Сколько раз переписываете рукопись? Много ли вычеркиваете в окончательной редакции?» Что можно ответить на эти три совершенно различных вопроса, объединенных почему-то в один? Первый — о карандашах и перьях — поражает своей никчемностью. Неужели изобретатели анкеты думали, что читателю важно знать — карандашом или чем иным написаны «Война и мир» и «Мертвые души»? И неужели им неизвестно, что ни карандашом, ни чернилами настоящие писатели не пишут; что пишут они кровью сердца? И неужели неведомо любителям задавать ненужные и докучные вопросы, что любое произведение, над которым любой автор работает, переписывается столько раз, сколько это, по мнению и по чувству автора, требуется? И вычеркивается, само собой разумеется, в окончательной редакции столько, сколько автор считает необходимым вычеркнуть. Арифмометром или электронно-вычислительной машиной он при этом не пользуется, и подсчитыванием того, сколько вычеркивается и сколько остается, никто, понятно, не занимается за полной бессмысленностью этого занятия.

*Вопрос девятый:* «Составляется ли предварительный план и как он меняется?» Вопрос интересен и сложен. Что касается того, как план меняется по мере написания вещи, то об этом можно написать не один толстый том и трогать этот вопрос в беглом очерке нет смысла. Что касается самого существования плана, то без предварительного плана, то есть более или менее оформившегося намерения что-то делать, не только ни одно литературное произведение не может родиться, но и вообще никакое человеческое дело сделаться не может, даже самое малейшее. Даже если речь идет о том, чтобы проехать на трамвае один-два километра. И тогда вы прикидываете, на каком трамвае ехать и как лучше пройти к остановке. Естественно, что четко или нечетко оформившийся, записанный или незаписанный план есть обязательно у всякого литературного произведения. Больше того — по мере движения материала часто возникает потребность у автора помочь этому движению, помочь пониманию вещи составлением плана отдельных частей произведения, иногда даже малых — глав, эпизодов,



сцен. В главе «Было два письма Татьяны Онегину» я рассказал, как план письма Татьяны, набросанный первоначально прозой, позже воплотился в великолепные стихи третьей главы «Евгения Онегина».

Какое значение придавал Пушкин плану, свидетельствуют его слова: «Единый план Дантова «Ада» есть уже плод высокого гения». Однако существует у Пушкина и несколько иное отношение к плану. В ноябре тысяча восемьсот двадцать пятого года в письме из Михайловского в Петербург своему другу А. Бестужеву Пушкин пишет: «Кланяюсь планщику Рылееву, как говаривал покойный Платов, но я, право, более люблю стихи без плана, чем план без стихов».

Это высказывание Пушкина расходится не только с приведенным мной мнением о плане Дантова «Ада», но и со всей творческой практикой поэта. Планы Пушкин составлял и к «Борису Годунову», и к «Цыганам», и к «Полтаве», и вообще ко всем более или менее крупным своим произведениям, а иной раз и к отдельным частям их, как это мы видели с письмом Татьяны Онегину. Случалось, намечались планы и к отдельным стихотворениям: «Пора, мой друг, пора...», «Пророк» и другим.

Надо полагать, что ироническое, хотя и благожелательно дружеское отношение к рылеевским планам следует отнести не столько к плану вообще, сколько к невыполненным планам, или, как выражался Пушкин, «плану без стихов».

Что касается пушкинских планов и их места в творчестве поэта, то об этом следует писать особо, и когда-нибудь я обязательно сделаю это.

А теперь вернемся к вопросу о планах, вне соотнесения их с пушкинскими планами. План, конечно, нужен, и даже тогда, когда кажется на первый взгляд, что можно обойтись и без него. Очень хорошо сказал по этому поводу Вениамин Каверин, заметив, что план нужен хотя бы для того, чтобы его опровергнуть. Это так. Ибо план и опровержение его — это прежде всего процесс организации того, что задумывается и пишется. А без процесса организации никакое действие человека невозможно, создание же литературного произведения тем более.

*Вопрос десятый:* «Что оказывается для вас труднее: начало, конец, середина работы?» Все труднее. В начале,

в середине, в конце — пишущему всегда трудно. Легких участков работы не бывает. И ни опыт, ни мастерство в этом смысле не помогают. Напротив, чем опытней автор, тем ему трудней, потому что тем лучше понимает он, что такое высокое и прекрасное в искусстве, тем больше и страстней стремится к этому, и одновременно тем требовательней он к себе. Так оно есть и иначе быть не может. Еще Евгений Петров (уже без Ильи Ильфа) сказал: «Работа должна быть трудной». А еще того раньше Савич утверждал, что «если жизнь трудна, значит, она настоящая». Настоящая работа настоящего писателя всегда ему трудна — и в начале, и в середине, и в конце.

*Вопрос одиннадцатый:* «На каких восприятиях чаще всего строятся образы (зрительных, слуховых, осязательных)?» В пушкинском «Пророке» глаза и уши поэта первыми подвергаются волшебной обработке серафима, обостряющей слух и зрение. Они — передовые наши разведчики в познании окружающего нас мира, хотя и не единственные.

Эдмон Гонкур в своем «Дневнике» указывает на то, что вслед за глазом и ухом в литературе появляется нос — как средство познания действительности. Правда, утонченный эстет Гонкур от этого не в восторге и пренебрежительно отзывается об Эмиле Золя с его «носом охотничьей собаки», привнесшем в литературу антиэстетические запахи парижского рынка.

Едва ли, однако, Гонкур имеет серьезные основания сетовать на нос. Ведь много раньше скверных запахов гниющих овощей нос принес в литературу аромат роз, ландыша, орхидей, магнолий, а еще раньше — мирры и всех нежнейших благовоний пышного Востока. Вне всяких сомнений, нос вполне равноправен с глазами, ушами, пальцами и даже воображением в разведке ощущений и чувств. Все они, вместе взятые, и работают на первые наши впечатления. А кто первый и кто самый главный — это решается в каждом отдельном случае по-иному. Чаще всего — они сообща несут поток ощущений, впечатлений, импульсов, зарождающий и организующий в художнике образы сущего.

*Вопрос двенадцатый:* «Ставите ли себе какие-нибудь музыкальные, ритмические требования?» Все в этом мире, исполненном движения, имеет определенный ритм, все, в том числе и речь человеческая — как живая устная

речь, так и записанная. Уже из одного этого ясно, что, работая со словом, не ставить себе ритмических задач невозможно. Пишущий ощущает не только общий ритмический строй целого, не только озабочен слитностью, поточностью речи, музыкой всего произведения, над которым работает, но и ощущает ритм всякого периода, всякой фразы, всякого слова, им написанного. Чаще всего он начинает ощущать и свирепо ищет это ощущение ритма еще раньше написания. Маяковский вытапывал, выборматывал, бессловесно мычал свои будущие стихи раньше, чем найти их словесное выражение и положить на бумагу. То же или примерно то же происходит с большинством других поэтов.

Принципиальных различий в подходе к своей работе между поэтами и прозаиками нет. Проза в такой же степени пронизана ритмом, как и стихи. Ритм в ней менее бросок, менее очевиден, менее ярко выражен, но существует обязательно. Хорошее ухо всегда улавливает ритм прозаической и даже просто обыденной речи.

У писателя не может быть плохого уха. Отлично слышать и тонко различать ритмы — это его первейшая обязанность и первейшая забота. Поэтому, повторяю, работая над словом, не ставить перед собой ритмических задач невозможно.

*Вопрос тринадцатый:* «Проверяется ли работа чтением вслух (себе или другим)?» Все, что когда-либо написано, когда-либо читается. В каждом чтении, даже в немом, про себя, участвует слух. Когда дирижер, готовясь к исполнению какой-нибудь симфонии, разворачивает перед собой листы партитуры и начинает изучать ее, пока еще только глазами, он не только читает нотные знаки, но и слышит эту симфонию.

Совершенно то же происходит и с каждым пишущим. При написании он обязательно одновременно и читает то, что пишет. В чтении этом он всегда следует ритму читаемого. Ритм этот явно ощутим и в немом чтении. В сущности говоря, всякое немое чтение есть одновременно и чтение вслух, так как, читая про себя, мы все равно произносим слова, хотя и беззвучно.

Приходилось ли вам когда-нибудь внимательно наблюдать за человеком, увлеченно углубившимся в чтение? Если да, то вы не могли не заметить, что многие из

читающих беззвучно шевелят губами. Читая про себя, они читают и вслух.

По существу, то же происходит и с каждым из нас, хотя не каждый из нас явственно шевелит губами, а шевеля, не каждый из нас замечает это за собой. И все-таки каждый читающий, хотя бы и незримо, шевелит губами. Больше того, мы, даже думая, мысленно произносим слова. Образ слова живет в нас вместе с музыкой слова, с его ритмом.

Когда слово читается вслух, произносится, за ритмом его, конечно, легче следить, чем за ритмом немого слова. А слежение за словом — это постоянное состояние пишущего. Вот почему, стремясь облегчить себе это необходимое ему слежение, каждый пишущий стремится при первом удобном, а иногда и неудобном, случае прочитать написанное вслух. Некоторые писатели создали себе в помощь твердый навык прочитывать вслух все, что напишут, тут же у письменного стола, непосредственно после написания. Иные ищут слушателей где придется и хищно набрасываются на них. Чаще всего жертвами этих налетов становятся друзья автора. В последней строфе «Евгения Онегина» Пушкин, заканчивая свой многолетний и огромный труд, счел долгом упомянуть о первых своих друзьях-слушателях:

А те, которым в дружной встрече  
Я строфы первые читал,  
Иных уж нет, а те далече,  
Как Сади некогда сказал...

Так было с Пушкиным. Так и с каждым из пишущих.

*Вопрос четырнадцатый:* «Какие ощущения связаны с окончанием работы?» Всякому человеку всякую работу кончать приятно. Работа — это ведь обязательно тревога, забота, сердечный непокой, желание сделать хорошо, жестокие сомнения в своих силах и душевная усталость. И когда все это кончается, когда от всего этого уже освободился, не может быть человеку не радостно.

Но длится эта радость недолго и, как правило, прочтения написанного не выдерживает. Горький писал: «Кончая работу, прочитываю всю ее с трудом и почти всегда с тяжелым сознанием неудачи».

Да. Бывает так, и нередко. Но бывает и совсем иначе. Пушкин, окончив «Бориса Годунова» и перечтя его

вслух, радостно бил в ладоши и вскрикивал: «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!».

Дети радуют, но и огорчают. Радость и горе тут всегда попеременно, и когда чего больше — не сразу и разберешь. Родительство — обязанность трудная и заботная. Но, говорят, у родительниц обязательна — чистейшая радость, когда они впервые берут на руки рожденное дитя. У писателя тоже обязательна первая минута чистой радости. А потом, — потом уже больше огорчительное идет.

*Вопрос пятнадцатый:* «Меняете ли вы текст при последующих изданиях?» Текст при всяком повторном чтении автором своей вещи обязательно и всегда, в большей или меньшей степени, меняется. Повторного чтения без правки не бывает и быть не может, если только автор не самовлюбленный Нарцисс. Святое недовольство сделанным, да и просто элементарное чувство реального, не позволит настоящему человеку и настоящему писателю, прочтя свою вещь, признать ее шедевром, в котором уже нечего править. Лев Толстой говорил, что, подписав к печати последнюю корректуру и сдав ее в типографию, он всегда испытывает сожаление, что больше уже ничего не может сделать, чтобы улучшить вещь.

Хемингуэй об этом же в одном из интервью говорит так: «Последняя возможность вносить правку — корректура. И каждой такой возможности радуешься».

*Вопрос шестнадцатый:* «Оказывают ли на вас какое-нибудь влияние рецензии?» Горький утверждал, что рецензии никогда и никак на него не влияли. Но рядом с этим высказыванием можно привести и иные, в том числе и прямо противоположные. Вообще говоря, писатели злы на критиков и не склонны к добрым словам в их адрес, в такой же, впрочем, мере, в какой и критики не тароваты на добрые слова о писателях. Взаимные недовольства и попреки стары, как литературный мир. Писатели сетуют на то, что среди критиков нет Белинских; критики попрекают писателей тем, что не видно что-то среди них Львов Толстых. Повелось это давно и кончится невесть когда. Да и кончится ли — неведомо. А пока, не дожидаясь окончания этого тяжелого и ставшего хроническим состояния, я бы счел нелишним напомнить братьям-писателям четыре строчки из крыловских «Цветов»:

Таланты истинны за критику не злятся.  
Их повредить она не может красоты.  
Одни поддельные цветы  
Дождя боятся.

Крылов был мудр и человечен, и напоминание его о бумажных цветах кажется мне весьма уместным и сегодня. А теперь перейдем к следующим вопросам.

Впрочем, вопросов-то, кажется, уже и нет. Все шестнадцать пунктов анкеты — и мелочные, и деловые, и творчески интересные — исчерпаны. Очевидно, однако, что этой слабо продуманной анкетой вопросы литературного мастерства далеко не исчерпаны. К перечисленным шестнадцати вопросам можно прибавить еще сто шестнадцать. На такой труд я не махаюсь, но один вопрос я бы хотел добавить. Без него, мне кажется, невозможен никакой разговор о литературном труде и литературе вообще. Вопрос, о котором пойдет речь, касается взаимоотношений писателя и читателя.

Разговор этот, как легко себе представить, весьма непросто. На сложность и противоречивость проблемы взаимоотношений и взаимосвязей писателя с его средой указывал еще Энгельс, который, говоря о Бальзаке, утверждал, что иногда он в своих книгах выступал «против своих собственных классовых симпатий и политических предубеждений». Энгельс считал это «одной из величайших побед реализма, одной из величайших особенностей старика Бальзака».

Вот оно как сложно все в этом мире, а в литературном мире особенно. В произведении своем писатель может быть больше себя самого. Такова сила искусства, мало еще изученная нами.

Одна из главнейших составляющих этой силы — прочность связей писателя со своей питательной средой, с народом своим, с читателем. Писатель и читатель — единство неразрывное, нерасторжимое. Писатель невозможен без читателя, как актер без зрителя, музыкант-исполнитель без слушателя, живописец, устроивший выставку, без посетителя этой выставки, глядящего на картины его и впитывающего в себя все, чем мучился, чего желал, к чему стремился, чего достиг и чего не успел или не смог достичь тот, кто писал эти картины.

Весной шестьдесят шестого года на музыкальном фестивале в Праге всемирно известный пианист Артур

Рубинштейн был спрошен корреспондентом одной газеты:

— Вы играете когда-нибудь просто так, для себя?

Рубинштейн ответил:

— Знаете, это смешно, но я никогда себе еще не сыграл ни одной пьесы. Я начинаю, говоря: вот я сыграю сейчас для себя эту сонату, и всегда нахожу в ней то, что мне не нравится, и начинаю работать. Я ни разу в жизни не сыграл себе ни одной пьесы до конца... Нужен слушатель, тогда я доиграю до конца.

«Нужен слушатель» — так говорит превосходнейший и опытный артист, чей дебют в концертных залах состоялся еще в прошлом веке, вся долгая жизнь которого — музыка и служение музыке. Нужен слушатель, нужен зритель (Пикассо сказал как-то: «Картина живет лишь через человека, который на нее смотрит»), нужен читатель — так, несомненно, думает и чувствует каждый художник, каждый живущий в искусстве и несущий в себе ответственность перед своим делом. Так думали всегда истинные художники.

В тридцать седьмом году на многолюдном Пушкинском пленуме в своем чудесном докладе «Проза Пушкина» Юрий Тынянов сказал: «Произведения Пушкина открыты для читательского творчества». И еще: «Особенность пушкинского повествования в том, что перед нами не монолог, который ведет автор, а как бы половина диалога, в котором присутствует молчаливый собеседник — читатель. Повесть (речь идет о «Кирджали». — И. Б.) кончается фразой „Каков Кирджали?“».

Прекрасно сказано. Прекрасное раскрытие характера пушкинского повествования. Единственно, что хочется к этому добавить, разве только то, что ведь, в сущности говоря, эта «особенность пушкинского повествования» обязательна для всякого, кто ищет в искусстве подлинных ценностей, кто стремится к созданию подлинных ценностей в литературе.

Н. Гоголь в предисловии ко второму изданию «Мертвых душ» прямо обращается к читателю, настаивая именно на диалоге, а не на монологе, и прося читателя о поддержке его труда своим трудом. «Притом, — пишет Гоголь в этом предисловии, — от моей собственной оплошности, незрелости и поспешности произошло множество всяких ошибок и промахов, так что на всякой стра-

нице есть что поправить: я прошу тебя, читатель, поправить меня».

Не все писатели предпосылают своим произведениям подобного рода обращения к читателям, но каждому настоящему писателю, которому его писательство дорого, такое обращение мнится. Очень хорошо сказал об этом в своих «Письмах к начинающим литераторам» М. Горький: «От слияния, совпадения опыта литератора с опытом читателя и получается художественная правда, — та особенная убедительность словесного искусства, которой объясняется сила влияния литературы на людей».

### *Иноязычное слово*

Пушкин как-то сказал, что Жуковского мало переводят на другие языки потому, что он сам слишком много переводит с других языков. Это правда. Жуковский переводил очень много. К примеру, из тридцати одной его баллады вполне оригинальны только две: «Светлана» и «Громобой».

Переводили усердно иноязычное слово на «язык родных осин» не один Жуковский, а почти все видные поэты прошлых и наших времен, в том числе и столпы русской поэзии, зачинатели ее — Пушкин и Лермонтов. Наши крупнейшие советские поэты Николай Тихонов, Анна Ахматова, Борис Пастернак, Николай Заболоцкий, Павел Антокольский, многие другие были одновременно и превосходными переводчиками.

Переводческая работа — добрая работа. Она сближает нации, роднит народы, несет непрестанный каждодневный дозор на пограничных рубежах поэзии, и не для того, чтобы настораживать, а для того, чтобы объединять культуры различных народов.

Все, что я сказал здесь о стихах, о поэзии, можно целиком и полностью отнести к прозе, вообще ко всем жанрам литературы.

А теперь позвольте обратиться к своему личному опыту в области работы с иноязычным словом. Только однажды в эту высокую службу мировой культуры довелось включиться и мне. Обстоятельства, сопровождавшие эту мою работу, были довольно необычными, и, пожалуй, стоит рассказать об этом подробней. Я не думаю, что в данном случае обязательно строго хронологическое изложение, и начну почти с конца.



Витийство — не моя стихия, и трибуна мне противопоказана. Загнать меня на нее могут разве что обстоятельства чрезвычайные. Именно в силу чрезвычайных обстоятельств я и оказался четвертого сентября тысяча девятьсот шестьдесят девятого года в Полтаве, на трибуне научной конференции, посвященной двухсотлетию со дня рождения основоположника новой украинской литературы, автора известнейшей «Наталки-Полтавки» и ослепительной «Энеиды» Ивана Петровича Котляревского. Я должен был сделать доклад на тему «Двадцать лет с Котляревским. К истории первого перевода «Энеиды» на русский язык». С душевным трепетом взгромоздился я на всенародную трибуну празднеств и сказал так: «Дорогие друзья, дорогие атаманы и ватажки войска троянского и украинской литературы. Я счастлив, что попал наконец в ваш курень, в те заповедные места, где жил, работал, думал, писал, страдал и радовался дорогой всем нам Иван Петрович, где явился на свет достославный Эней — милое, буйное, бессмертное его детище.

В эти светлые дни я не могу не поделиться со всем станом троянским бывалой своей радостью первых встреч с Иваном Котляревским и его Энеем. Началось это давно, в девятьсот пятом году, в далеком северном Архангельске, где жил я со своими родичами, где судьба свела меня, тогда еще мальчишку, с политическим ссыльным — киевлянином Воронь. Он-то и научил меня балакать по-українски и петь украинские песни. От него я и услышал впервые о моторном парубке Энее, который ужасно много пил, ел, куролесил и стихи о котором звучали как прекрасная, веселящая душу музыка.

Но однажды Вороня исчез из Архангельска, высланный куда-то в другое место, и вторая встреча с Энеем произошла уже в Ленинграде в тридцать четвертом году. Копаясь как-то в книжном развале букиниста, я наткнулся на небольшой томик стихов и, открыв его, прочел в первой же строке книжки: «Эней був парубок моторный».

У меня дрогнуло сердце. Было так, как будто после тридцатилетней разлуки я вдруг снова встретил на улице незнакомого города старого друга. Я полетел с купленной книжкой домой и залпом проглотил первую часть блистательной «Перелицованной Энеиды» Ивана Котляревского. В совершенном восторге от неисчер-

паемого богатства ее красок я тут же положил себе перевести «Энеиду» на русский язык и вечером того же дня уселся за перевод. И с первой же минуты этой работы все у меня как-то славно заладилось. Все в этой ирои-комической «Энеиде» было сродни моей душе, и веселые троянцы вместе со своим бесшабашным ватажком словно только и ждали встречи со мной.

Все, что вершил Эней и его буйные троянцы, проделывалось на улыбки и с необыкновенной оживленностью. Стих Котляревского легок, подвижен, поточен и музыкален. Юмор его грубоват и смачен, колорит предельно яркий, и все вместе — живая жизнь. Зевс и Венера, Эней и Дидона, Анхиз и Кумская Сивилла — все они, оставаясь богами или героями, эллинами или троянцами, в то же время — истые украинцы. «Энеида» дает широкую, полнокровную, красочную картину украинского народного быта конца восемнадцатого — начала девятнадцатого века.

Я впивался в «Энеиду», как пчела в медоносный цветок. Я пил нектар строк с упоением и почти приплясывал на месте, вписывая в маленький красный блокнотик перевод первой строфы «Энеиды»:

Эней детина был проворный  
И парень хоть куда казак,  
На дело злой, в беде упорный,  
Отчаяннейший из гуляк.  
Когда спалили греки Трою,  
Сравнив ее навек с землею,  
Эней, не тратя лишних слов,  
Собрал оставшихся троянцев,  
Отпетых смуглых оборванцев,  
Котомку взял и был таков.

Так начались Энеевы и мои приключения, к коим мы еще успеем обратиться, а пока займемся делами славного троянца. Дойдя до моря, Эней сколотил для своего воинства челны и пустился в них по неверным хлябям морским в дальний и неведомый путь, который после многих приключений привел его к Карфагену, где встретила Энея и дала ему с его ватагой приют царица Карфагенского царства Дидона.

Бедняжка, будучи вдовой,  
Одна по берегу гуляла,  
Как вдруг троянцев повстречала,  
Что наобум брели толпой.

Начались вопросы да расспросы. Дидона, само собой разумеется, захотела узнать у троянцев:

Какой вас черт сюда направил?  
Что за герой сюда причалил?  
И что за банда с ним гуляк?  
Троянцы тут забормотали,  
Дидоне скопом в ноги пали,  
А вставши, отвечали так:

«Народ мы, вишь ты, православный,  
Но нет нам счастья в жизни сей,  
Мы народились в Трое славной,  
Да вот, опутал нас Эней;  
Нам дали выволочку греки,  
Энея самого навеки  
В три шеи выгнали. Тогда  
Он нас сманил оставить Троию  
И в море уволок с собою;  
Вот и приплыли мы сюда:

Помилуй, пани, наши души!  
Не дай погибнуть молодцам;  
Дай отдышаться нам на суше,  
Эней спасибо скажет сам.  
Ты видишь, как мы отощали,  
Одежку, лапти — всё порвали,  
Кафтаны, свитки — просто срам!  
Как псы, без хлебушка сидели,  
От голода в кулак свистели,  
Такая вышла доля нам».

Дидона горько зарыдала  
И долго с белого лица  
Платочком слезы вытирала.  
«Когда б, — сказала, — молодца  
Энея я бы увидала,  
Тогда б веселой снова стала,  
И был бы светлый праздник нам!»  
Тут хлоп Эней, как сокол с лёта:  
«Я здесь, коль вам того охота!»  
И падает к ее ногам.

Ну, естественно, на радостях по случаю такой счастливой встречи пошел пир горой:

Все пили снова, ели снова,  
Таких поищешь едоков, —  
Да всё с тарелочек кленовых,  
Из новых обливных горшков:  
Свиную голову под хреном,  
Потом лапшу на перемену,  
Пришел черед и ивдюку,  
За саломатой ели кашу,

Там путрю, и зубцы, и квашу,  
И коржик с маком на меду.  
И пили кубками сливянку,  
Мед, пиво, брагу, что могли,  
И просто водку, и калганку,  
Для духу можжевельник жгли,  
Бандура горлицу брэнчала,  
Сопелка зуба задувала,  
Свистела дудка невтопад;  
И после скрипки заиграли,  
Дивчата бойко танцевали  
И сапожками били в лад.

Гулянка и празднества продолжались и на другой день, и еще много дней, пока Зевес, спохватившись, что герой что-то уж очень сильно засиделся в Карфагене, не послал своего вестника Меркурия с приказанием Энею убраться вон из Карфагена и плыть с троянцами дальше, чтобы исполнить все предназначенное ему богами.

Меж тем покинутая Дидона, не находя себе места, плакала и металась по своим пустым покоям. Потом в отчаянии сложила костер и подожгла его. Потом...

Перед огнем Дидона встала,  
Разделась мигом догола,  
В огонь одежду побросала  
И молча на костер легла.  
Над нею пламя полыхало.  
Покойница в дыму пропала,  
Она разлуки не снесла,  
Любви по гроб не изменила;  
И тело на огне спалила,  
И черту душу отдала.

Все примеры переведенных на русский язык строф я до сих пор брал из первой части «Энеиды». Делал я это намеренно, чтобы дать почувствовать не только строй языка переводчика, но в какой-то степени и начальную ритмичность движения материала, стройность и логику сюжетного построения.

Кроме того, выбранные образчики перевода свидетельствуют, на мой взгляд, о том, какие трудности стояли перед переводчиком, впервые за сто пятьдесят лет существования блистательной поэмы взявшегося за перевод ее на русский язык.

В сущности говоря, эта блистательность, эта неповторимая прелесть текста, вместе с высочайшим мастерством автора, были сами по себе, пожалуй, одной из глав-

нейших трудностей, задержавших перевод прекраснейшего творения на полтора столетия.

Трудности эти бесчисленны. Трудны: необычное богатство языка, его первородная народная стихия, его яркая образность, его изобразительная сила, великолепное исчерпывающее знание всех тонкостей народного языка, быта, нравов, обихода народной украинской жизни, столь же великолепно воплощенных в текучем, гармоничном, непринужденном стихе. Необыкновенна и яркость, густота колорита, точность и живописность конкретных деталей быта, убранства, одежд, яств, напитков, причесок, чеботов, шляп, убранства стола, хат, челнов.

К слову сказать, эти детали обихода и убранства столь красочны, что иной раз почти невозможно найти им в русском языке и в русском обиходе равноценных двойников-заменителей. Особенно досаждали мне женские наряды. Как только Юнона, Венера, Дидона, Лавися или другие жинки земного или божественного происхождения (тут небожительницы ничем не отличались от кокетливых землянок) начинали причепуряться, так хлопот с ними не оберешься. Ну вот, к примеру, Юнона, делающая свой туалет перед тем, как отправиться навестить Эола,

Сховала під кібалку мычку,  
Щоб не світилася коса.

Ну как переведешь эту самую «кібалку»? Как найти русское подобие этого головного убора? «Кокошник» или «повойник»? Ни то, ни другое, ни что иное. Да если б, скажем, «кокошник» и был идентичен «кібалке», он и тогда не годился бы, так как он слишком русский и не дал бы понятия о наряде украинки. Надо сказать порусски и остаться в украинской стихии, да к тому же в стихии не сегодняшнего украинского языка и не сегодняшней Украины, а в стихии восемнадцатого века и даже более древнего строя языка, уклада — вот в чем страшная трудность перевода «Энеиды».

Но вернемся к насущным конкретностям. То же, что с «кібалкой», происходит со множеством вещей на каждой странице. Как переведешь «кунтуш з усами», надетый на Венере во время посещения ею Зевса? Или вот — одаривая Энея,

Йому Дидона підслала,  
Що от покійника украла.

Штани і пару чобіток,  
Сорочку і каптан з китайки,  
І шапку, пояс з каламайки,  
І чорний шовковий платок.

Все многочисленные подарки надо уложить в четыре зарифмованные строки. Эти перечисления всегда трудны. Что-нибудь да не лезет в строку: то «шапка», то «сорочка», то все лезет, кроме «пояска», который никак не впишешь. На этот раз как-то все вроде поместилось, но зато застрял я на строках:

Сорочку і каптан з китайки,  
І шапку, пояс з каламайки...

«Китайка» и «каламайка», срифмованные на украинском языке, в заменителях никак не хотели рифмоваться на русском. Я не находил двух таких легких материй, которые были бы идентичны с «китайкой» и «каламайкой» и рифмовались бы. «Каламайку», правда, я сразу пристроил. Русская сероватая «каламянка», штаны из которой кой-где в провинции носят летом и по сей день, вполне подходила. Но легкой материи, которая заменила бы «китайку» и рифмовалась с «каламянкой», я не находил. И вдруг (хорошо иногда быть стариком) я вспомнил, что в дни моего детства, в начале века, почтенные старцы еще носили легкие нанковые пиджаки. И тогда непокорные строки стали сразу в лад:

Ему Дидона подарила  
Все, что от мужа сохранила:  
Портянки с парюю сапог,  
Рубаху и кафтан из нанки,  
И поясок из каламянки,  
Штаны, и шапку, и платок.

Так же, как с одеждами, и, пожалуй, еще сложнее обстоит дело с танцами, играми, песнями, кушаньями, напитками. А как перевести «піярскую граматку», по которой обучаются троянцы в четвертой части поэмы, а «кобылячу голову» из второй части, а «теревені-вені» в объяснениях Юноны с Юпитером в шестой части?

В великолепном и красочном мире Котляревского жить всегда радостно и всегда трудно. Выкарабкавшись из одной трудности, неминуемо влезаешь тотчас в другую. Вот, скажем, в третьей части Эней, бредя по аду с Кумской сивиллой, встречает вдруг

Педька, Терешка, Шеліфона,  
Панька, Охріма і Харка,  
Леська, Олешка і Сізьона,  
Пархома, Іська і Феська.

И так далее на целую строфу. С рифмовкой этих двадцати имен неминуемо возникают осложнения. «Харка» и «Феська» хорошо рифмуются в родительном падеже, оставаясь украинцами, но став русскими — Харитоном и Феодосием, они рифмоваться не желают ни в каком падеже.

Впрочем, с именами бывают затруднения и посложней. Хорошо еще, когда все эти Харки и Охримы, Пархомы и Олешки, встретясь с приятелем Энеем, хотя бы и в аду, мирно беседуют. Тут еще с ними можно сладить. Но когда они все передерутся, тогда уж беды не оберешься. Батальные сцены — одни из труднейших для перевода. Всё в бешеном движении и кипении.

Натиснули і напустились,  
Рутульці кинулись на вал,  
Троянці, як чорти, озлились,  
Рутульців били наповал.  
Тріщали кості, ребра, боки,  
Летіли зуби, пухлы щоки,  
З носів і уст юшила кров:  
Хто рачки ліз, а хто простягся,  
Хто був шкереберть, хто качався,  
Хто бив, хто різав, хто колов.

В этой бешеной свалке мелькают Эней, Турн, Иул, Ремул, Геленор, Лик, Пандар, Батиас, Лигар, Эмфион, «Лутецій бье Іліонея, Циней Арефа, сей Циней». Словом, кто кого и кто во что горазд. В столь темпераментной и бескомпромиссной свалке страстей и имен наряду с троянцами и рутульцами легко погибнуть или, во всяком случае, сильно пострадать и переводчику.

О многих трудностях перевода можно было бы еще поведать, но, увы, на это у меня уже нет времени, и посему только еще один пример. Четвертая часть поэмы начинается двумя строфами так называемой бурсацкой речи, речи-перевертыша, когда начало одного слова приставляется к концу другого, а конец того — к началу первого. Вот несколько строк перевертыща в переводе:

Что чепухиться с возитою,  
Не басню кормом соловьят:  
А ну, давай, мошни тряхною,  
И звенежки в ней заденят.

И так далее. Задача, предстоявшая в данном случае переводчику, весьма сложна. Надо украинский перевертыш сделать русским перевертышем, и так, чтобы он был близок к украинскому, чтобы он был понятен русскому читателю, чтобы забавные словесные гибриды не скрывали смысла и чтобы за украинским и русским перевертышами слышались правильная украинская и правильная русская речь. С этой словесной шуткой было мне не до шуток.

Представшие мне поэтические и лингвистические Сцилла и Харибда были страшны. Как удалось мне миновать их и каковы результаты сего — судить не мне.

А теперь давайте покончим с переводческими трудностями, которые я назвал бы радостными трудностями, и под конец вкратце коснемся другого рода и отнюдь не радостных трудностей прохождения через издательский аид.

Закончив перевод первой части «Энеиды» в тридцать четвертом году, я летом того же года случился в Доме творчества украинских писателей в Одессе. Здесь однажды я прочел свой перевод первой части нескольким украинским писателям. Они приняли перевод с изумившей и обрадовавшей меня горячностью и настаивали, чтобы я продолжал работу дальше и довел до конца, напомнив, что через три с половиной года, то есть в тридцать восьмом году, исполнится сто лет со дня смерти Котляревского и что к этой дате я обязан сделать перевод.

Я обещал сделать это. И я сдержал слово — сделал. А сделав, с потерянной улыбкой и с удивлением оглядел дело рук своих и впервые подумал: «А что же дальше?»

Увлеченность моя изумительной «Энеидой» и ее переводом, увлеченность горячая, иной раз просто до лихорадочности, была артистической, художнической и ни малейшего привкуса практического не имела. Никто перевода мне не заказывал. Ни в каких издательских планах он не числился.

Я послал наугад пухлую рукопись перевода в существовавшее тогда издательство «Academia», хотя никогда никаких связей с этим роскошным издательством не имел. И вдруг, к вящему моему удивлению, вскоре я получил из издательства обнадеживающее письмо, а вслед за тем и договор. Я был потрясен неожиданным для меня



благоприятным оборотом дела и, само собой разумеется, обрадован. А между тем над моей головой, полной радужных надежд, уже сгушались тучи. В один прекрасный день издательство «Academia», по неведомым мне причинам, тихо скончалось, и ликвидационная комиссия передала рукопись перевода в Гослитиздат.

И вот все началось сначала. Подготовленная к набору рукопись снова пошла на рецензии, снова начали ее редактировать, готовить к печати, потом набирать, даже сверстали уже. И тут все снова рухнуло, и категорически, — началась Отечественная война.

На третий день войны я уехал из Ленинграда на фронт и смог снова обратиться к «Энеиде» только в сентябре сорок пятого года. Демобилизовавшись после окончания войны и возвращаясь из Чехословакии домой, в Ленинград, я заехал в Москву.

Здесь меня ждал страшный удар. В Гослитиздате не оказалось не только подписанной пять лет назад к печати верстки, не только набора, но не оказалось и рукописи, вообще ничего. Все исчезло неведомо куда в вихревые военные годы.

Я был в отчаянии. Ничего не зная о пропавшем переводе, я твердо знал одно — никогда больше мне не перевести моей милой блистательной и ждавшей меня почти полтора года лет «Энеиды». Есть вещи, которые невозможно сделать дважды. Одиннадцать лет назад я мог, не задумываясь, не колеблясь, начать этот гигантский труд. Сейчас я чувствовал и знал, что не смог бы, не в состоянии был бы проделать это еще раз.

Но что-то все-таки нужно было делать, и, ни на что доброе уже не надеясь, я стал разыскивать своего последнего редактора Киселева. И представьте, я разыскал его — он оказался жив, жил в Москве и — бывают же на свете чудеса — сохранил оттиск верстки перевода, хотя уже не работал в Гослитиздате. Правда, многих страниц в оттиске не хватало. Но все же большая часть перевода была налицо.

А спустя несколько дней в Ленинграде, в уцелевших чудом от блокадных буржеек остатках моего архива, я обнаружил один машинописный экземпляр перевода. Он был полон, но имел другой недостаток — это был первый, еще рабочий, черновой вариант перевода. И все же, обнаружив его, я был вне себя от радости. Из непол-

ного оттиска и полного черновика я уже мог кое-что сделать.

И вот, все началось сначала. Полгода я сидел, восстанавливая, додельвая перевод, и наконец снова послал в Москву, в Гослитиздат. Там снова рецензировали рукопись, дали нового редактора — поэта и переводчика Н. Ушакова. И тут... в который раз — опять все началось сначала, так как при какой-то очередной реорганизации рукопись передали в Ленинградское отделение Гослитиздата, где ее снова принялись рецензировать, редактировать и прочее.

В результате только десятого октября пятьдесят первого года я смог сдать окончательный текст. Так заканчивался семнадцатый год работы над переводом. Но это было еще далеко не конец испытаний, какие выпали на долю достославного Энея и его многострадального переводчика.

Дело в том, что на разных этапах и в разных темных углах издательских недр постоянно возникали разнообразные и многочисленные страхи. То боялись «мелкобуржуазного национализма», то «великодержавного шовинизма», то еще чего-то. Чего испугались, когда время подошло к отправке в набор перевода, сказать не могу, но отредактированный Николаем Брауном и Александром Прокофьевым перевод и подписанный ими в набор вдруг решили снова отрецензировать и отправили в Киев к Максиму Рыльскому.

Опять потекли месяцы ожиданий и неопределенностей. Наконец прибыло из Киева полное одобрение труда и благословение Рыльского, но прошло еще три года, прежде чем я смог записать у себя в дневнике: «И вот перевод вышел. Вчера, 30 декабря 1953 года, получил три первых экземпляра. Сколько усилий, энергии, труда, настойчивости и любви к этой чудесной поэме, больше всего — любви, понадобилось, чтобы спустя девятнадцать лет после начала работы над переводом он наконец увидел свет».

Да, наконец! И все же — это не конец странных и временами страшных приключений многострадального переводчика. Их еще было очень много. Пересказать все невозможно — не хватит места, не хватит сил. Да и очень уж не хочется, признаться, пересказывать: слишком много горького, незаслуженно обидного и закулисно скверенького привносилось иными книгопечат-

ными деятелями в эти мои приключения, длившиеся с перерывами два десятилетия и стоившие мне много крови.

Иван Петрович Котляревский в них, само собой разумеется, неповинен, и я чту и люблю его по-прежнему. Двадцать лет, проведенные с ним, с его блистательным Энеем, дали душе моей, моему жизненному делу очень много. Благодарность моя и преклонение перед сверкающим талантом Котляревского, перед его несравненной «Энеидой» не умрет во мне, пока не умру я сам».

### *Доброго ранку, Полтаво!*

После своего доклада на научной конференции, посвященной двухсотлетию со дня рождения И. Котляревского, я, как и большинство приглашенных на это празднество, провел еще неделю в Полтаве, и это была чудесная неделя. Было много интересных встреч и со старыми друзьями, и с вновь приобретенными. Из старых мне особенно дороги были двое: душевный Анатолий Трофимович Залашко — директор Музея Котляревского и его создатель, когда-то гостивший у меня в Ленинграде, и Иван Ильич Бабак — прекрасный человек и прекрасный летчик, сбивший тридцать семь самолетов врага, друг горячих фронтовых лет.

Полтавчане и Полтава были гостеприимны и приветливы. Город зелен, солнечен, живописен и хорошо распланирован. Много интересного повидал я в Полтаве — начиная с Государственного музея истории Полтавской битвы, расположенного на месте, где в тысяча семьсот девятом году разыгралось знаменитое полтавское сражение.

К слову сказать, до этого сражения Полтава выдержала двухмесячную осаду шведской армии под командованием самого Карла Двенадцатого. Гарнизон полтавский был малочислен, но на защиту родных пенатов встали поголовно все полтавчане, которые дрались отчаянно и, возглавляемые комендантом города — храбрым полковником А. Келиным, выстояли до подхода главных сил русской армии.

Полтава и прежде того была участницей и свидетельницей многих исторических событий, происходивших в России. Она была одним из центров освободительной

борьбы, которую вел Богдан Хмельницкий против панско-шляхетской Польши.

Жгли и пепелили Полтаву и татары, пришедшие на Русь из-за Урала, и крымские ханы, и польская шляхта. Но всякий раз храбрый город возрождался, как феникс из пепла. Многие этапы его исторической жизни отмечены памятными монументами и обелисками.

Военных монументов здесь очень много — начиная с памятника Петру Первому и кончая памятником над могилами советских воинов, павших в боях за Полтаву во время Великой Отечественной войны.

Т. Шевченко, И. Котляревский, Н. Гоголь, В. Короленко, П. Мирный, В. Капнист, А. Макаренко, Н. Ватутин, А. Луначарский — все отмечены теми или иными знаками доброй памяти. Некоторые почтены не только бронзовыми или иными статуями, но и мемориальными музеями.

Иван Петрович Котляревский особо отличен полтавчанами. В городе два памятника ему: мемориальный музей и своеобразный мемориальный комплекс — усадьба Ивана Петровича.

Усадьба расположена на обрыве Подольской горы, с которой открывается широкая панорама Приворсклянских лугов. Усадьба восстановлена в том виде, в каком была при жизни ее хозяина. Жилой домик в шесть низеньких комнат, сарай, комора под камышевыми крышами. Возле дома — колодец с журавлем и деревянной бадейкой на цепи.

Вместе с другими участниками празднеств я побродил по усадьбе, выпил студеной колодезной воды прямо из бадейки, зашел в дом и подсел в рабочей комнате Котляревского к его столу, раскрыл экземпляр своего перевода «Энеиды» и, прежде чем сделать дарственную надпись, осмотрелся. Все вокруг было скромно и непритязательно.

Однако, несмотря на скромность жилища Котляревского, посетители и гости при жизни хозяина усадьбы бывали здесь постоянно. Приходили воспитанники и учителя Дома воспитания для бедных, работники «богоугодных заведений», которыми ведал Котляревский, горожане и казаки, искавшие защиты от притеснявших их чиновников.

Гащивали здесь ученые И. Срезневский, Д. Бантыш-Каменский, В. Пассек, декабрист Н. Новиков, артисты

И. Щепкин, И. Штейн, Барсов, Уваров, многие другие. Бывало среди гостей Ивана Петровича немало крупных писателей того времени, таких, как Т. Шевченко, В. Туманский, Н. Погодин, А. Измайлов, Н. Мельгунов, Л. Боровиковский, П. Свиньин.

В дни юбилейных празднеств пришли сюда их участники.

Я привез экземпляр своего перевода из Ленинграда — привез на всякий случай, чтобы, уезжая, подарить кому-нибудь из полтавчан.

И вдруг — такой неожиданный фарт: я имею возможность подарить свой перевод автору оригинала...

Наверно, это была лучшая минута в моей полтавской жизни. Я сидел за столом Ивана Петровича, задумавшись перед раскрытой «Энеидой» и отдавшись на волю машины времени, умчавшей меня на два столетия назад, был с хозяином этой комнаты, этого стола, этой «Энеиды».

Потом я написал на титульном листе книги: «Дорогому Ивану Петровичу с вечной негасимой любовью от первого переводчика „Энеиды“ на русский язык». Потом сказал вслух: «Прими, Иван Петрович», бережно положил книгу на стол и вышел из дома на двор. Он был полон гостей. Еще большее количество их ждало за воротами своей очереди, чтобы войти на территорию усадьбы. Целый день бились у ворот волны людского приboя. Вся Полтава шла в гости к Ивану Петровичу, к своему первому гражданину, к своему любимому поэту...

И казалось, он сам сейчас встанет у ворот, и на встречу ему вместе с толпой сограждан хлынет щедрое утреннее солнце, и он, гостеприимно раскинув руки, скажет, улыбнувшись и солнцу и своему городу:

— Доброго ранку, Полтаво!

### *Песня ведет на эшафот*

Это очень давняя, очень печальная и в высокой степени романтическая история, а ко всему романтическому я пристрастен издавна.

Впервые услышал я о Марусе Чурай пятого сентября шестьдесят девятого года на полтавской окраине, которая зовется Иванов гай. В переводе с украинского на русский это значит — Иванова роща. Но никакой рощи

здесь нет, даже ни одного деревца. Очевидно, она вырублена давно, и сейчас на ее месте стоит Ротонда дружбы — современная легкая постройка, нечто вроде открытой большой беседки на восьми высоких стройных колоннах. По-русски, это место зовется Иванова горка, и название это соответствует точно тому, что видишь, придя сюда сегодня. Это высокий холм, с которого открывается чудесная панорама на окрестности Полтавы: на Подол, широко стелющуюся до горизонта долину, на Ворсклу, про которую полтавчане поют:

Ворскла річка  
Невеличка,  
Тече здавна,  
Дуже славна  
Не водою, а войною,  
Де швед поліг головою.

Меня привели сюда мои друзья — Иван Ильич Бабак и его жена Матрена Демьяновна; славные, милые люди. Матрена Демьяновна отлично знает Полтаву, каждый камень ее, каждую пядь земли, каждый памятный исторический след, оставленный на этой цветущей, но в былые времена столько претерпевшей земле. Матрена Демьяновна среди объяснений на Ивановой горке сказала, подводя меня к краю холма:

— А вон там, недалеко от Спасского монастыря и от домика Котляревского, жила Маруся Чурай.

Так впервые услышал я это приманчиво звучащее, певучее имя. А потом на первые узнавания наслаивалось множество других, и Маруся Чурай навсегда попала в мою жизненную писательскую «Сумку».

Маруся Чурай личность полулегендарная-полуисторическая, а посему для меня вдвойне привлекательная. История и легенда часто противоречат одна другой, но еще чаще дополняют и обогащают друг друга. Если не всегда удается четко разграничить владения той и другой и отделить легендарное от исторического, то и в этом случае не стоит особенно сокрушаться. Ведь, в сущности говоря, все крупные исторические лица отчасти легендарны, ибо народ — этот неуемный и вечный романтик — никогда не довольствовался только голый исторической конструкцией, но всегда стремился увить ее цветами фантазии, без которых реальное так же не может обойтись, как и сказка. Воображение — не враг,

а союзник истории, и оно делает героев ее живыми людьми, которых мы в состоянии и понять и полюбить.

Для вящей убедительности начну с фундамента, то есть с того каменно-незыблемого, что лежит в основании этого рассказа как несомненная историческая доподлинность. Вот перед нами документ:

«Лета от рождения Сына Божьего тысяча шестьсот пятьдесят другого, месяца июня 18 дня. Изволением его милости пана Мартына Пушкаря полковника Полтавского, мы, Костя Кублицкий, судья полку Полтавского Андрей Нещинский, атаман городской Федор Суховой, голова городского суда Петр Юревич, бургомистр и при многих именитых персонах рассмотрели дело девицы Марины, дочери покойного урядника Полтавского добровольческого полку Гордея Чурая, которая года нынешнего, потеряв страх Божий, смертельный грех учинила. На лугах собрала коренья отравного зелья-цыкуты, с помощью нечистого духа отравила Григория, сына хорунжого Полтавского полку Петра Бобренко, в коем злодеянии и призналась добровольно.

Дабы недопустить распространения своевольства, мы, используя декрет из прав магдебургских, части четвертой, листа сто двадцать девятого, постановили: «Злодейка посему имеет быть отдана палачу для отсечения головы ее. То наказание и все то приговоренное по делу сему вписать в полтавские городовые книги, что и ести вписано года и дня вышереченного.

Для ради покаяния перед Богом и краткой молитвы дано краткое время злодейке».

Итак, Марина, или Маруся, Чурай, как звали ее окружающие и как она сама себя называла, приговорена к смертной казни, которая должна была произойти восемнадцатого июня тысяча шестьсот пятьдесят второго года. Было тогда Марусе двадцать семь лет, и, по свидетельству одного из современников, приведенному А. Шаховским в его повести «Маруся — малороссийская Сафо», «черные глаза ее горели как огонь в хрустальной лампаде; лицо было бело как воск, стан стройный, прямой как свеча, а голос... Ах, что это за голос был! Такого звонкого и сладкого пения не слыхано было от века».

Маруся не только пела украинские песни, но и сама сочиняла их, импровизируя часто и слова и мотив своих песен.

Некоторые из песен Маруси поются на Украине, да и не только на Украине, и по сей день. Я сам многожды певал песню «Засвистали козаченьки в поход с полуночи», не подозревая, правда, что пою песню трехсотлетней давности, сочиненную дивной певуньей-импровизаторшей.

Кстати, мы пели, как, впрочем, и все, кто поет нынче эту песню, несколько искажая первую строку ее против первоначального Марусино текста. Вместо теперешнего первого слова «Засвистали» в первоначальном тексте стояло «Засвіт встали», что вполне соответствовало характеру развивающегося действия. Отправляющиеся в поход казаки вставали «засвіт», то есть засветло, до рассвета.

Интересно, что «Засвіт встали козаченьки...», которая всюду поётся как походная песня казаков, первоначально была песней лирическо-бытовой, повествующей о расставании Маруси с любимым, уходящим в дальний поход.

Потом песня стала походно-боевой, и это-то и повлекло за собой изменение первой строки песни. Текст песни, переставшей быть камерной, преформировался, ускорился, и быстро выговаривать такое трудное словосочетание, как «засвіт встали», было уже неловко, «віт вст» на стыке слов получалось излишне громоздким, и стали петь «засвистали», что выговаривалось легче и удобней.

Но песня эта кроме качеств, о которых я говорил, имеет еще одно — она не только лирична, не только военно-походная песня, она, кроме того, содержит кусок биографии ее творца — Маруси Чурай. В ней заложен зародыш трагедии, которая в конце концов и привела Марусю Чурай на эшафот.

Для того чтобы убедиться в этом, давайте проглядим некоторые строки песни:

Стоїть місяць над горою,  
Та сонця немає,  
Мати сина в доріженьку  
Сльозно провождає.

Напутствуя сына, мать заклинает его поскорей возвратиться. Сын отвечает:

Ой бог знає, коли вернусь,  
У яку годину,



Прійми ж мою Марусеньку  
Як рідну дитину.

Мать отвечает с неожиданной агрессивностью:

Яка ж би то, мій синочку,  
Година настала,  
Щоб чужая дитиночка  
За рідною стала?

Отказ матери казака признать милую сына родной и есть начало разыгравшейся позже трагедии.

Как пелось в песне Маруси Чурай, так было и в ее жизни. Она любила Грица Бобренко, и Гриц тоже не прочь был бы жениться на Марусе. Но он был парнем бесхарактерным и находился под влиянием властной и корыстолюбивой матери, которая слышать не хотела о женитьбе сына на бедной дочери рядового урядника Гордея, сложившего голову где-то под Варшавой. Она метила женить своего Грица на племяннице богатого полковника Гале Вишняк. Гриц не любил Галю, но что из того: стерпится — слюбится...

Пока вызревал этот роковой по последствиям конфликт, началась освободительная война со шляхетской Польшей, которая стремилась укрепить свою власть над Украиной. В тысяча шестьсот сорок восьмом году украинские казаки во главе с Богданом Хмельницким выступили в поход против поляков. Отправился в поход и Полтавский полк, в рядах которого уходил и Гриц Бобренко.

И было еще одно действующее лицо этой драмы — молодой реестровый казак Иван Искра (отец полковника Искры, который, заодно с Кочубеем, пытался открыть Петру Первому глаза на измену гетмана Мазепы и разделил печальную участь своего друга Кочубея).

Иван Искра давно любил чудесную певунью Марусю — любил сильной и верной любовью. Волевой, храбрый до безрассудства, решительный и немногоречивый Иван Искра был полной противоположностью безвольного красивого балагура Грица Бобренко. Но, увы, именно переменчивый и пустоватый Гриц, а не верный, пылкий, преданный ей Иван Искра оказался по неведомым никому законам сердца избранником Маруси Чурай.

Когда молодые казаки ушли в поход, Маруся сильно загрустила. Никакой весточки от Грица не было. Чув-

ствуя себя одинокой и оставленной всеми, Маруся Чурай отправилась в Киев, чтобы молиться за милого в Киево-Печерской лавре.

Между тем новый польский король Ян-Казимир в конце тысяча шестьсот сорок восьмого года запросил Богдана Хмельницкого о перемирии. Богдан Хмельницкий согласился на перемирие и отвел основные силы своего войска к Приднепровью, откуда мало-помалу казаки стали расходиться по домам. Маруся с нетерпением ждала своего Грица домой и поспешила из Киева в Полтаву.

Увы, вместо Грица ее ждала черная весть о том, что Гриц Бобренко, подчиняясь материнским настояниям, обвенчался с Галей Вишняк.

Страшная весть надломила Марусю. Безнадежная тоска по милому, теперь уже недостижимому для нее, вылилась в самую печальную, самую безнадежную из всех ее песен — «Ой боже ж мій, боже, милий покидає...». Предельно мрачен конец этой песни о разлуке: «Хіба вже разлучить заступ та лопата, Заступ та лопата, гробовая хата».

От этих безнадежных строк уже веет дыханием смерти, и Шаховской в своей повести «Малороссийская Сафо» имел все основания вставить сцену, в которой Маруся Чурай в отчаянии бросается с плотины в Ворсклу, пытаясь покончить с собой. Марусю спас верный Иван Искра, который, вытащив ее из воды, на руках принес в хату вдовой матери Горпины Чурай.

Этот мотив — желание покончить с собой — присутствует и в одной из песен Маруси («Ой піду я утоплюся...»). Но вместе с тем в сердце, глубоко утаенная, жила надежда вернуть Грица, разлучить с не любимой им Галей Вишняк.

Она искала встречи с милым и, воспользовавшись приглашением своей давней подруги Меласи Барабаш, пошла однажды осенью на вечеринку, на которой, знала, будет и Гриц Бобренко со своей молодой женой. Эта вечеринка по стечению обстоятельств стала первым шагом Маруси на пути, приведшем ее к лобному месту, к черному помосту на одной из Полтавских площадей, на котором ждал ее палач в красной рубахе, с остро отточенным топором.

Доподлинно неизвестно — Маруся ли после вечерниц пригласила Грица к себе, или он сам, вновь очарован-

ный пленительной певуньей, напросился к ней в гости, но они снова виделись наедине и были вместе.

О том, что было после, Маруся рассказала в своей знаменитой песне «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці...».

Это последняя песня Маруси Чурай, какую она сложила и пела в своей жизни. Песня была всегда неотделима от нее. Все, что западало в сердце впечатлительной песенницы-импровизаторши, все, что наполняло ее жизнь, тотчас и обязательно вплеталось прихотливым узором в ее песни. Песня была душой ее. И душа эта открывалась всему миру. В песне она выговаривала все, самые заветные желания, самые тайные помыслы свои. Так было и в последней, лебединой песне. Давайте прочтем же ее всю — от начала до конца.

Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці,  
Бо на вечорницях дівки-чарівниці.  
Котра дівчина чари добре знала,  
Вона ж того Гриця та й причарувала.  
Інша дівчина чорнобривая,  
Та чарівниченька справедлива  
У неділю рано зіллячко копала,  
А у понеділок переполоскала,  
Як прийшов вівторок — зілля ізварила,  
У середу рано Гриця отруїла.  
У четвер надвечір Гриценько помер.  
А прийшла п'ятниця — поховали Гриця.  
А в субботу рано мати дочку біла:  
— Нащо ж ти, доню, Гриця отруїла?  
— Ой, мати, мати, жаль ваги не має:  
Нехай же Грицько двоїх не кохає!  
Нехай він не буде ні тій, ні мені,  
Нехай же Грицько двоїх не кохає!  
Оце тобі, Грицю, я так ізробила,  
Що через тебе мене мати біла!  
Оце тобі, Грицю, за тее заплаца —  
З чотирьох дощок темная хата...

В этой песне — омут, буря, бездна страсти, переживания, ощущение. Любовь, ненависть, ревность, месть, страдание, исступление чувств и, наконец, преступление. Если не мне, так пусть же никому не достанется...

Ничего не тая, Маруся Чурай поведала в этой своей последней песне все, что пережила из-за измены милого, все, что сделала, чтобы отомстить за поруганную любовь. Она рассказала, как задумала свое страшное дело, как собирала ядовитые травы, как варила смер-

тельное зелье, как опоила отравой милого, как умер отравленный ею Гриц, как его похоронили.

Но, совершив свою месть, Маруся не имела сил жить и сама, не могла вынести тяжести совершенного преступления. На похоронах Грица она всенародно покаялась в своем великом грехе, объявив, что это она убила любимого.

Следствием этого покаяния был арест преступницы, тюрьма, суд, смертный приговор, о котором вы уже знаете.

Преступницу на телеге привезли к площади, заполненной народом. Она была бледна, шла к плахе твердо— прямая, стройная, строгая. Только четко вырезанные губы чуть шевелились— может быть, она складывала свою похоронную песню, песню любви и смерти...

Но она не успела ее сложить. На краю площади показался всадник, скачущий во весь опор на взмыленном коне. Это был Иван Искра— отвергнутый Марусей, но преданный ей и чувству своему. Не любимый чудесной певуньей, он мчался, подгоняемый собственной негасимой любовью.

Он примчал сюда прямо от Богдана Хмельницкого, к ногам которого припадал, чтобы вымолить милость для Маруси Чурай... Он успел в своей настойчивости. Богдан Хмельницкий, ценивший его храбрость и преданность делу освобождения Украины, а также знавший отца Маруси Чурай, павшего за свободу отчизны под стенами Варшавы, послал с Искрой в Полтаву свой наказ.

Без шапки, потерянной где-то во время дикой скачки, держа высоко над головой бумагу с собственноручным гетманским наказом и крича хрипло: «Гетманскому гонцу дорогу!»— верный казак Иван Искра прорвался сквозь расступившуюся толпу к черному помосту, на который всходила бледная и вся затрепетавшая при виде Искры Маруся Чурай, и бросил бумагу прямо с коня к ногам судейского писаря, собравшегося всенародно прочесть перед казнью смертный приговор...

И вот, по знаку полковника Мартына Пушкаря, главенствовавшего в Полтавском казацком суде, писарь вместо смертного приговора зачитывает гетманский наказ: «Полковнику, судьям, старшинам и всему Полтавскому полку: Быв в разуме, никто не губит того, кого по правде любит. Также и карать без разума невозможно,

а затем наказываю: зачесть голову полтавского урядника Гордея Чурая, порубанную врагами нашими, за голову его дочери Марины Чурай в память беззаветной гибели батька. Вперед же без моего наказа смерти по приговору не предавать. Марину Чурай из под стражи освободить. Собственной рукой войска запорожского и всея Украины гетман Богдан Хмельницкий».

Есть версия, которой придерживается и фольклорист А. Шкляревский, что в помиловании Маруси Чурай играли весомую роль ее песни, многие из которых стали народными. Документов, подтверждающих это, не сохранилось, но сами песни — очень сильный документ и столь же сильный аргумент в пользу этой версии.

Одна из песен Маруси Чурай стала особенно популярной и повсеместно ведомой после того, как И. Котляревский вставил ее в свою «Наталку-Полтавку». Песня эта — «Віють вітри, віють буйні...». Она открывает знаменитую оперу, главная героиня которой Наталка после поднятия занавеса появляется с ней на сцене. С театральных подмостков песня эта звучит полтора ста лет. С уст Маруси Чурай она слетела три столетия тому назад. Думается, что, по крайней мере, еще триста лет будут петь ее в народе, породившем чудесную певунью, сложившую эту песню и прошедшую с ней через жизнь — трудно, страстно, горько и чародейно прожитую.

### *Звезды слов*

На вопрос Полония: «Что вы читаете, принц?» — Гамлет отвечает: «Слова, слова, слова».

Гамлет в этой сцене притворяется сумасшедшим. Может быть, потому эта его реплика спокон века принимается всеми, кто представляет Гамлета и смотрит эти представления, некой сложной и многозначной мудростью.

Всеми актерами, играющими Гамлета, реплика произносится с особой многозначительностью. Не знаю, возможно, она действительно весьма многозначительна, но нынче я хотел бы принять ее в самом прямом и, так сказать, элементарном смысле.

Гамлет читает слова. Все мы читаем слова, и все мы часто совершенно не понимаем читаемых слов или пони-

маем превратно. Часто мы читаем вообще механически, не раскрывая и не пытаясь раскрыть смысл того, что читаем. Примеры? Пожалуйста.

Мы говорим «дым отечества». А что это такое, если разобраться? Каков смысл этого выражения? Грибоедов сказал устами Чацкого: «Постранствуешь, воротисься домой, И дым отечества нам сладок и приятен». С той поры «дым отечества» стал обиходным речением, наряду со многими иными поговорками. Но, в сущности говоря, произнося эти слова, мы не даем себе труда подумать, что же они значат. Общий смысл их — что отечество нам дорого, особенно для того, кто был надолго разлучен с ним, — всем ясен. Но причем здесь дым? Не о пожаре же идет речь?

И все стало мне однажды ясным, когда, заглянув в Овидиевы «Метаморфозы», я наткнулся на фразу о том, что Улисс после своих многолетних странствий «желает, чтобы мог увидеть дым родного очага».

Вот оно, оказывается, в чем дело. Речь идет о дыме от родных очагов. Возможно, когда человек дома, этот дым горек и ест глаза, но на чужбине даже этот горький дым кажется нам сладким, ибо это связывается с неистребимой памятью о родном очаге, о родном доме.

Так однажды рассеялся для меня докучный дым, скрывавший истинное понятие вещей. А теперь позвольте еще один пример из серии словесных тайн, скрывающих для нас засловесный смысл.

Существует библейская легенда о гибели городов Содома и Гоморры, сожженных свирепым и мстительным богом за грехи их жителей. Спасти из всех жителей дано было только праведнику Лоту и его семейству, состоящему из жены и двух дочерей. Лоту было свыше объявлено, что он должен уйти из города, который будет предан огню, но было запрещено, уходя, оглядываться. Все повиновались этому запрету. Но жена Лота не вытерпела и, вопреки запрету, оглянулась. В наказание за ослушание она была превращена в соляной столб.

На мой взгляд, жена Лота была наказана даже дважды: первый раз — жестоким богом, а второй раз — народной молвой, сделавшей ее символом неудержимого женского любопытства. Вот сказано же было: не оглядывайся. Так нет. Любопытство заело: а что там позади, почему запрещают оглядываться? Вот оно бабье суетное любопытство.

И все вовсе не так. И любопытство здесь ни при чем, как и суетность. Дело опять в родном очаге, как и с дымом отечества. Отстранитесь на мгновение от предвзятости суждений, укрепленных в вас привычным отношением к ситуации, и посмотрите на все иными глазами.

Женщина прожила целую жизнь в городе, там вышла замуж, родила детей, обзавелась домом, хозяйством. И вдруг все это привычное, обжитое, милое сердцу надо бросить и ни с того ни с сего уходить, превращаясь из хозяйки обжитого, своего мира в бездомную побродяжку. Как это горько, как безысходно тяжко, мы с особой силой понимаем теперь, после войны, когда миллионы наших семей в дни эвакуации, в дни вынужденного отступления наших войск в начале войны, покидали свои дома, свои насиженные места, свои теплые очаги. И какая же мать, какая женщина, какая хозяйка, уходя, нашла силы не оглянуться на покидаемый родной дом, в котором столько было прожито и пережито, с которым связано столько неотделимых от сердца воспоминаний?

Жена Лота была не понята потомками в своем сердечном движении, в своем совершенно естественном желании хотя бы глазами проститься с милым домашним уютом, со всем, к чему накрепко прижилось сердце. Жену Лота оклеветали, приписав ей суетное любопытство там, где налицо была потребность страдающего сердца. Ошибок, подобных приведенным мной, в нашем словесном обиходе и в наших традиционных представлениях — великое множество.

А теперь обратимся к слову как к таковому. Слово — это живой, жизнедеятельный, а следовательно, и вечно изменчивый организм. Я уже говорил об этом в связи с песней Маруси Чурай «Засвистали козаченьки...». Сейчас мне хотелось бы добавить к этому, что слово, как все живое, всегда имеет возраст. Есть слова-старички, пришедшие к нам через толщу столетий, скажем от этрусков, являющихся предками древних римлян. Причем слова эти выглядят иной раз совсем молодо.

Вот, к примеру, слово «спорт». Мало кто думал, прозвучавшее его каждодневно, что оно пришло к нам именно от этрусков, что такому современному на первый взгляд слову никак не менее двух с половиной тысяч лет.

Но наряду со словами-старичками живут в нашем обиходе слова-младенцы, только что рожденные жизнью,

в которую каждодневно вторгаются новые науки, новые представления, новые социальные формации, новые открытия, наконец новые вещи. Все это надо назвать, дать всему новые имена. «Телевизор», «транзистор», «радиолокатор», «космонавт» — ведь этих слов совсем недавно вовсе не было в нашем словаре.

Каждый день рождает новые слова. Эти новые слова входят в жизнь, как знаменосцы и маяки того, что непрерывно обновляет жизнь.

Изредка случается, что слово рождается под писательским пером. Достоевский утверждал, что изобрел слово «стусеваться», и гордился этим. Известны многочисленные словообразования Лескова.

Народ творит слова непрерывно и всегда. Фольклор — не кладбище языка, но его инкубатор. Сказители, являющиеся строжайшими ревнителями старого в языке, одновременно и движут язык вперед. Борис Шергин, о котором я говорил в главе «Волшебное кольцо и волшебное слово», поистине словотворец, удивительно обновлявший старое слово. Будучи как-то в Архангельске, я услышал от Степана Писахова сказку, в которой фигурировали вместе с другими персонажами и англо-американские интервенты, захватившие Архангельск в августе восемнадцатого года. Сказочник звал их «инстервентами», и это хлесткое словцо было очень уместно в сказке.

Увы, словотворчество далеко не всегда шло на пользу языку. В десятых годах нашего столетия словесные эксперименты были в большом ходу. Слова изобретались походя и в угрожающем изобилии. Поэт Игорь Северянин, писавший в начале века, буквально наводнил свои «поэзы» всякого рода «гризерками», «лесофеями», «ронделями», «кэнзелями», «газеллами», «фиолями», «ландолетами», «эксцессерками» и прочей парикмахерской мишурой. В словаре нашем они, разумеется, не оставили ни малейшего следа.

Слово в нашей литературе имело и своих подвижников, своих провозвестников, таких, как Велимир Хлебников и Владимир Маяковский, чье слово тяжело весомо, чье слово — знамя борьбы за жизненную новь, за революцию, за будущее.

Хлебников называл себя «будетлянином». Слово не вошло в наш обиходный словарь, но оно оставило след в нашей литературе, особенно в нашей поэзии. Подлин-



ный поэт всегда и обязательно «будетлянин». Подлинное слово принадлежит не только настоящему, но и грядущему.

Доброе слово, сильное слово, живое слово — долговечно. Для писателя слово — инструмент, но и гораздо больше, чем инструмент. Отличный балкарский поэт Кайсын Кулиев в одном из стихотворений говорит: «Мне удивительны слова и лица». Это очень хорошо сказано. Словесный слух для поэта, для писателя — величина огромная, решающая.

Есть у Есенина такое стихотворение:

Душа грустит о небесах,  
Она нездешних нив жилища.  
Люблю, когда на деревьях  
Огонь зеленый шевелится.

То сучья золотых стволов  
Как свечи теплятся над тайной,  
И расцветают звезды слов  
На их листве первоначальной.

Понятен мне земли глагол,  
Но не стряхну я муку эту,  
Как отразивший в водах дол  
Вдруг в небе ставшую комету.

Так кони не стряхнут хвостами  
В хребты их пьющую луну...  
О, если б прорасти глазами,  
Как эти листья, в глубину.

Хорошее стихотворение. Отличное стихотворение, несмотря на то, что не все в нем достаточно внятно, скажем, луна, «пьющая» коней в хребты. Но бог с ней, с этой невнятицей и непонятицей. В этом стихотворении важнее всего настроенность на поэтическую пытливость, на проникновение поэтическим чувством и поэтическим пониманием в мир. А это выражено, выгранено очень точно и четко. Желание поэта прорасти, именно прорасти глазами в глубину сущего — прекрасное желание, большое желание, могучее желание. Такие желания двигают поэтическими горами. Постигнуть глубину предстоящего мира — это для поэта и для жизни в нем поэтического задание чрезвычайное.

Но ведь поэт проникает в глубину мира не только чувством и ощущением, но и словами. Если только чув-

ством и ощущением — это еще не все, далеко не все для поэта. Необходимы еще «звезды слов», которые освещают увиденное. Только при их волшебном свете и можно все в полной мере разглядеть. Как хорошо найдены поэтом эти «звезды слов». Это истинно счастливая и истинно волшебная находка, говорящая нам о том, что слово бесконечно многозначно и неисчерпаемо богато.

Огромна сила воздействия слова, его власть над человеком. Превосходно сказал об этом Вадим Шефнер в стихотворении «Слова». Вот начальные его строфы:

Много слов на земле. Есть дневные слова —  
В них весеннего неба сквозит синева.

Есть ночные слова, о которых мы днем  
Вспоминаем с улыбкой и сладким стыдом.

Есть слова — словно раны, слова — словно суд, —  
С ними в плен не сдаются и в плен не берут.

Словом можно убить, словом можно спасти,  
Словом можно полки за собой повести.

Словом можно продать, и предать, и купить,  
Слово можно в разящий свинец перелить.

Да, слово может быть не только сзывающим народ вечевым колоколом, но и разящим свинцом.

Александр Твардовский в своем стихотворении «Слово о словах» так говорит о чувствах своих перед началом всякого поэтического разговора:

Но я в тревоге всякий раз:  
Я знаю, как опасно слово.

И дальше:

И я, чей хлеб насущный слово,  
Основа всех моих основ,  
Я за такой устав суровый,  
Чтоб ограничить трату слов;  
Чтоб сердце кровью их питало,  
Чтоб разум их живой смыкал;  
Чтоб не транжирить как попало  
Из капиталов капитал;  
Чтоб не мешать зерна с половой,  
Самим себе в глаза пыля;  
Чтоб шло в расчет любое слово  
По курсу твердого рубля.

Оно не звук окостенелый.  
Не просто некий матерьял, —  
Нет, слово — это тоже дело,  
Как Ленин часто повторял.

Слово — это тоже дело. И дело многотрудное. Свойства слова неисчерпно многообразны. Значимости, лики слов — бессчетны. И каждый из этих ликов — нежданен; каждый — еще неразгаданная неведомость. Неведомостей этих столь же неисчислимо много, как звезд. Пусть же горят над нами эти негасимые звезды слов, освещающие их же тайны. Раскрыты пока только немногие из них, главное — предстоит.

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |   |
|--|---|
| <i>Всеволод Воеводин. Разговор по душам, или Признания старого мастера</i> | 3 |
| <i>Предисловие к первому изданию</i>                                       | 7 |
| Предисловие автора ко второму изданию                                      | 7 |

### НАЧАЛА

|                       |    |
|-----------------------|----|
| Что же это за сумка?  | 9  |
| Первооткрытия         | 11 |
| Свинья и деньги       | 15 |
| Как плавят золото     | 20 |
| Они учили прекрасному | 24 |
| На пороге соведена    | 26 |

### СЛОВО — ПТИЦА

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| Радость бытия — радость песни | 31 |
| Лебедь и ланка                | 34 |
| При взгляде на чайку          | 36 |

### ЦВЕТОК ПАПОРОТНИКА

|                       |    |
|-----------------------|----|
| От щенка до крокодила | 39 |
| Цветок папоротника    | 42 |
| Моя сказка            | 49 |

### ПРАВИЛА КОЛДОВСТВА

|  |     |
|--|-----|
| «Как мы пишем»                           | 59  |
| Убил ли Сальери Моцарта?                 | 62  |
| Без божества, без вдохновенья...         | 71  |
| Нераскрытая тайна одной фразы            | 78  |
| О вымышленной правде и правдивом вымысле | 88  |
| Было два письма Татьяны Онегину          | 96  |
| Тень тополевой ветки                     | 107 |
| Враг мой — друг мой                      | 111 |

### ЖИВИ С МОЛНИЕЙ

|   |     |
|---|-----|
| Песни Верстака                            | 127 |
| Первый сеанс колдовства                   | 129 |
| Являться муза стала мне                   | 132 |
| Зеленая глина                             | 137 |
| Александр Пушкин приходит на консультацию | 146 |
| Двенадцать из восьмисот                   | 150 |
| О молниях, поэтках и ученье               | 155 |

### МУЗЫ ИДУТ НА ФРОНТ

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| Десятая муза             | 165 |
| Не бойтесь старухи       | 171 |
| Мертвый горизонт         | 174 |
| Севастопольские рассказы | 181 |

### КНИГИ И ЛЮДИ

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Княжна Джаваха и другие         | 188 |
| Белые лилии                     | 193 |
| Еще один рассказ о белых лилиях | 199 |
| Третий рассказ о белых лилиях   | 202 |

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Голубая Земля . . . . .               | 206 |
| Галатея оживает каждый день . . . . . | 211 |
| «Гаудеамус» . . . . .                 | 220 |
| После потопа . . . . .                | 226 |

### ЧТОБЫ БЫТЬ ПИСАТЕЛЕМ

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Руки мастера . . . . .                | 238 |
| Музы-пророчицы . . . . .              | 243 |
| В мастерской дятла . . . . .          | 251 |
| Чудо таланта . . . . .                | 264 |
| Самая трудная трудность . . . . .     | 270 |
| Наука видеть . . . . .                | 279 |
| Иначе волшебником не быть . . . . .   | 290 |
| Неизбежность странного мира . . . . . | 301 |

### МОЙ СЕВЕР

|  |     |
|--|-----|
| Два писателя рассказывают о двух капитанах . . . . . | 311 |
| Степан Писахов и Семен Малина . . . . .              | 324 |
| Первый в мире . . . . .                              | 332 |
| Волшебное кольцо и волшебное слово . . . . .         | 343 |

### ИЗ СМИРЕНЬЯ НЕ ПИШУТСЯ СТИХОТВОРЕНЬЯ

|  |     |
|--|-----|
| Стихия стиха и сочинители фраз . . . . . | 354 |
| Думать стихами . . . . .                 | 356 |
| Стихи свидетельствуют . . . . .          | 358 |

### О ПОРТРЕТАХ И ПОРТРЕТИСТАХ

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Чей же это портрет?.. . . . .   | 364 |
| Ростовщик и антихрист . . . . . | 369 |
| Луини, Грёз и другие . . . . .  | 376 |
| Пером и кистью . . . . .        | 380 |
| Надя, сиренки, Пушкин . . . . . | 388 |

### ВЕЛИКАЯ СЛУЖБА СЛОВА

|  |     |
|--|-----|
| Семнадцать ответов на шестнадцать вопросов . . . . . | 399 |
| Иноязычное слово . . . . .                           | 411 |
| Доброго ранку, Полтаво! . . . . .                    | 422 |
| Песня ведет на эшафот . . . . .                      | 424 |
| Звезды слов . . . . .                                | 432 |

## Илья Яковлевич Бражник

### СУМКА ВОЛШЕБНИКА

Редактор *Н. А. Чечулина*. Художник *В. А. Кустов*. Художник-редактор *О. И. Маслаков*. Технический редактор *В. И. Демьяненко*.  
Корректор *Э. Г. Поварская*.

Сдано в набор 15/VIII 1972 г. Подписано к печати 29/I 1973 г. М-37734. Формат 84×108<sup>1/32</sup>. Бумага тип. № 3. Усл. печ. л. 23,21. Уч.-изд. л. 23,63+вкл. Тираж 50 000 экз. Заказ № 875. Цена 93 коп.

Лениздат, Ленинград, Фонтанка, 59. Ордена Трудового Красного Знамени типография им. Володарского Лениздата, Фонтанка, 57