

САВВА ДАНГУЛОВ • ХУДОЖНИКИ

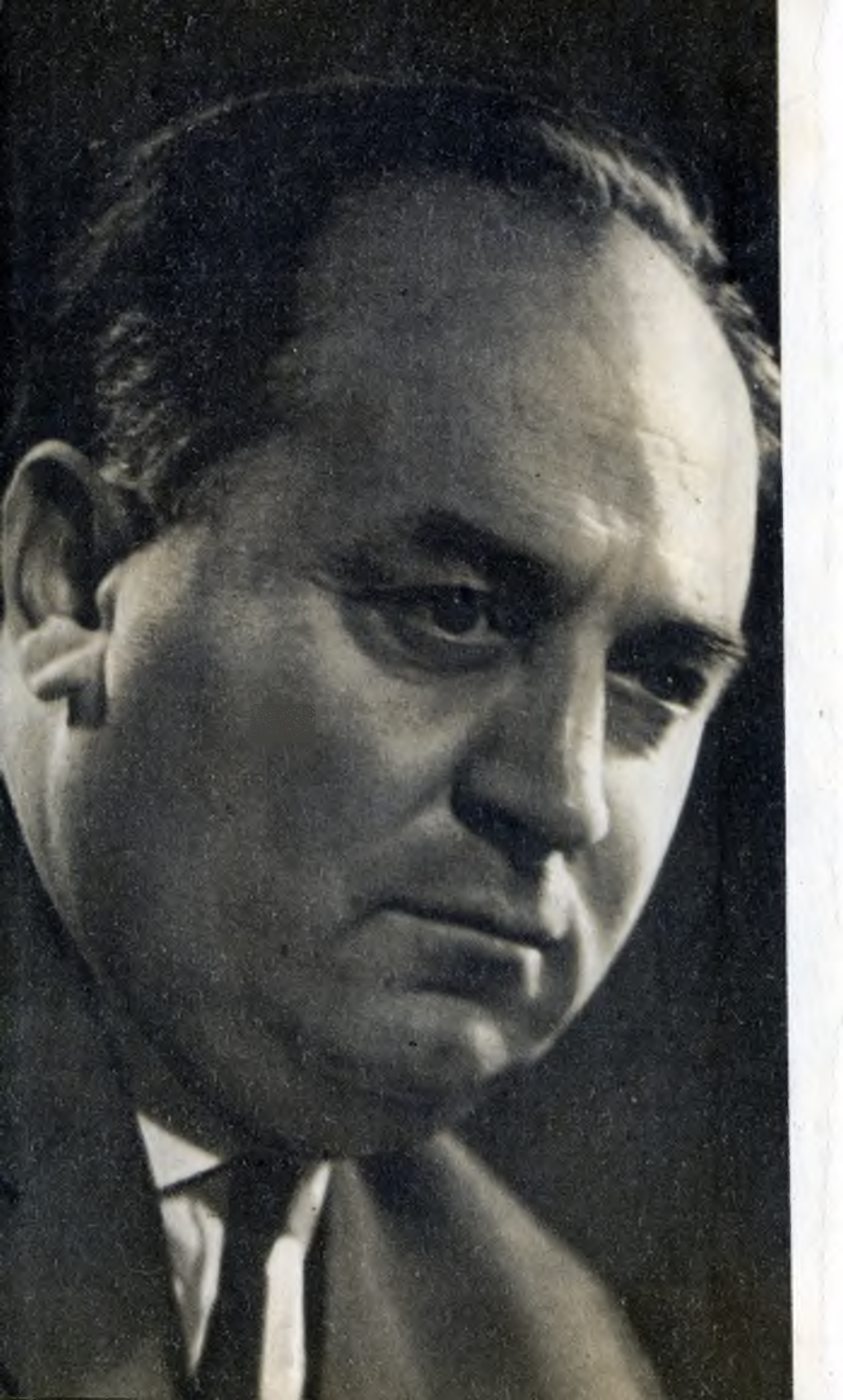


САВВА  
ДАНГУЛОВ



ХУДОЖНИКИ





САВВА ДАНГУЛОВ

---

ХУДОЖНИКИ

ШТРИХИ  
К ПОРТРЕТАМ

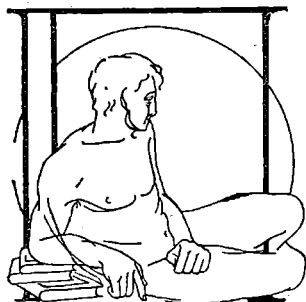
МОСКВА  
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
1981

Свою новую книгу С. Дангулов назвал «Художники». Эта книга о мастерах пера и кисти. Автор словно вводит читателя в портретную галерею: М. Шолохов и А. Гончаров, Н. Тихонов и Кукрыниксы, М. Шагинян и В. Мухина, К. Симонов и Е. Кибрик, Р. Гамзатов и Н. Жуков... Здесь же портреты зарубежных мастеров — французского писателя Труайя и японского архитектора Танге, итальянского писателя Дзаваттини и венгерского скульптора Маргариты Ковач. Книга воссоздает жизнь художника, его своеобычное, его новаторское существо. Автор раскрывает взаимосвязь искусств, их взаимовлияние, их взаимообогащение.

*Художник Евгений Дробязин*

## ШОЛОХОВ

## 1



омните, у Толстого?

«Люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхност-

ному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного, нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек?»

Да, именно этот вопрос многократно вставал и передо мной, когда я читал «Тихий Дон» в том теперь уже редком издании «Роман-газеты», помеченном двадцать девятым годом, на обложке которого была фотография юного Шолохова в шапке-кубанке и чекмене, подпоясанном черкесским, в серебряном наборе, поясом...

Каждый раз, когда события, происходящие в романе, достигали своего драматического предела, — а в этом, как я заметил, был свой ритм, — вдруг являлось желание взглянуть на портрет. Казалось, лицо человека должно было объяснить то, что ты не мог отыскать в тексте. С обложки смотрел неправдоподобно молодой человек, спокойный и мужественно-строгий, в его лице была открытость, свойственная только очень юным лицам, и то

особое выражение, которое хочется назвать веселой ироничностью. Как ни юн был человек, но в его облике были те спокойное достоинство и зрелая сила, которые единственно могут отождествляться с тем прекрасным, что свойственно людям шолоховского Дона...

И хотелось спросить: не от этого ли необоримая сила самобытного, нравственного, о которой говорит Толстой?

Ушаковский словарь объясняет понятие «самобытный» как своеобразный, оригинальный, независимый от посторонних влияний, не похожий на других. Значит, своеобразный, не похожий на других? Казалось, нет для человека ничего более естественного, как быть не похожим на других: непохожесть заключена в самом существовании человека, как это существо отлила в нем природа. Она, природа, проявила тут такую привередливость, на какую способна только она. Взгляните, с какой тщательностью, стараясь не повториться, она одарила человека чертами, свойственными только ему. Однако физические черты человека потому и сберегли своеобразное, что с трудом поддаются влиянию внешних сил. Уже в манере говорить человек в какой-то мере утратил самостоятельность, а как же ее трудно сберечь, эту суверенность, в способе мыслить, понимать явления, познавать вещи и людей и тем более художественно их осмысливать. Это не просто стойкость, стойкость характера, которая помогает человеку сберечь самобытное. Это род той стойкости, которая, оберегая своеобразие художественной натуры, остается чуткой к восприятию красок и форм окружающей жизни.

Шолохов мне видится человеком, в котором идеально воплотилось именно это качество,— то, что мы зовем шолоховским миром, миром огромным и действительно своеобразным, мог вызвать к жизни и воплотить в образах только человек такой душевной организации и дарования, как Шолохов. Необоримая сила самобытного, нравственного, о которой говорил Толстой, возможно, в этом.

Обаяние этого самобытного мира, созданного художником, наверно, и в том, что время не властно над его «Тихим Доном». Идут годы, а ты не перестаешь обращаться к нему — сколько раз ты уже прочел его и сколько еще прочтешь? Конечно, Шолохов это и «Довские рассказы», и «Поднятая целина», и «Они сражались за Ро-

дину», и «Судьба человека» — каждая из этих книг и все вместе они создают масштабную картину шолоховского мира, но в мое сознание этот мир вошел с «Тихим Доном», поэтому пусть разрешено мне говорить о писателе в связи с этим его созданием. Тем более что именно оно в наибольшей степени отождествляется у читателя с образом Шолохова, художника и человека.

Наверно, у впечатления, произведенного на тебя книгой, одно следствие: ты хочешь больше знать об авторе. Не столь уж велико расстояние от наших мест до шолоховских, но нельзя сказать, чтобы мы много знали о писателе. Но вот событие едва ли не чрезвычайное: в редакции, к которой прибила меня судьба, появился человек, который видел Шолохова. Кто-то сказал, что молодой человек родом из Ленинграда, окончил там институт журналистики и был послан практиковаться в Усть-Медведицу, в редакцию местной газеты «Колхозное поле», но все это не столь важно. Главное — он видел Шолохова, по этому признаку он и опознается в среде моих сверстников. Молодой ленинградец мог бы возгордиться, но, по всему, это не в его натуре.

— Поверьте, что это и для меня было неожиданно, — произносит ленинградец простодушно. — В редакции «Колхозного поля» раздался звонок: «Вот тут собрались три мужика, недостает четвертого». Было названо и место встречи: дом Петровых. Чую — меня ожидает нечто значительное. Если свидание в доме Петровых, то два участника встречи мне наверняка известны — сам Петров и, конечно, его друг, усть-медведицкий старожил, писатель Александр Серафимыч Серафимович. Однако кто же третий? С ходу влетаю в распахнутые двери дома Петровых и останавливаюсь. Шолохов. Да, очень молодой, моложе, чем я мог представить, загорелый, беззубый, не боюсь сказать этого — красивый. «Разрешите представиться: Серафимович — автор «Тихого Дона», — протягивает руку Александр Серафимыч и, указывая на гостя, добавляет не без лукавинки: — Шолохов — автор «Железного потока». Молодому гостю шутка пришлось по душе: «Ну что ж, от такого обмена я бы не пострадал, Александр Серафимыч!» — произносит он, смеясь...

Рассказ ленинградца нам нравится. Шолоховская фраза: «...От такого обмена я бы не пострадал, Александр Серафимыч...» — берется моими сверстниками на



вооружение, они еще долго будут повторять ее. Но тут, пожалуй, важно и иное: истинно — каждый из нас хочет видеть своего Шолохова. Существо его как знакомая звезда на небесном своде: нет-нет да поднимешь глаза, чтобы встретиться взглядом со звездой, — она с тобой, она здесь. Будут набегать лета, а звезду эту не застит. Видно, художник вошел в твое земное бытие. Ты хочешь видеть его, при этом и в иных людях.

Но об этом рассказ впереди.

## 2

Портрет Михаила Садовяну работы Барбу, как мне кажется, точно передает свойственную облику писателя величавость, суровую, даже чуть-чуть грозную. Но эта суровость, как я полагал, не очень соответствовала душевной сути Садовяну. На самом деле это был добрый человек, добрый и мудрый. В его живой речи, как я помню, была интонация раздумья, свойственная его прозе... Выходец из степной Румынии, великолепно знающий строй жизни села, знаток народного языка, Садовяну при жизни стал классиком. Влияние его личности на современников было магнетическим, — когда он появлялся в кругу своих коллег, почтенное собрание вставало.

Вместе с товарищами по посольству я был в Бухаресте ранней осенью сорок четвертого. Все, кто знаком с положением дел у Румынии той поры, помнят: идею добрых советско-румынских отношений поддерживала вся группа видных деятелей национальной культуры, среди которых были мировые имена — поэт Аргежи, композитор Энеску, ученый Пархон. К ним принадлежал и Садовяну. Известное издательство «Русская книга», сыгравшее столь значительную роль в популяризации нашей книги, было и созданием Садовяну.

В мои посольские обязанности входили культурные контакты с этой страной, культурные и в какой-то мере писательские. Я многократно встречался с Садовяну, при этом и у него дома. Нельзя сказать, что писатель открыл для себя советскую литературу с освобождением. Вопреки запрету, своеобразная блокада, которая тут существовала, была прорвана именно в годы войны — в сорок третьем в Бухаресте вышло несколько наших книг, рукописи которых пролежали в издательствах чуть ли не десятилетие, в том числе и первая книга «Тихого Дона», —

событие это было ознаменовано приближением великих перемен. Но задолго до этого Садовяну прочел шолоховский роман по-французски, прочел тщательно, как надлежит читать одному большому писателю книги писателя другого.

Мне подумалось, что чтение шолоховского романа явилось для Садовяну немалым откровением, — по крайней мере в своих беседах, происходивших позже, он постоянно возвращался к этой теме.

В беседах Садовяну со мной Шолохов возникал неоднократно, но помню один разговор в доме писателя неподалеку от шоссе Жиану, когда высказывание знаменитого румына касалось художественного существа и было особенно обстоятельно.

— Не знаю другого современного писателя, книги которого были бы в такой мере живописны, — говорил Садовяну. — Наверно, для художника, пишущего о людях, живущих на природе, это естественно, но Шолохов тут явил такое богатство красок, какого, как мне кажется, в современной литературе не было.

Насколько мне помнится, говоря о живописности, Садовяну имел в виду конечно же язык произведения, а вместе с тем то своеобразное писательское, которое принято называть образной системой: способность установить внутренний ритм вещи и его выдержать, решить композиционные задачи, портретировать героев. Садовяну, насколько мне известно, не часто обращался к литературоведческим категориям, но в данном случае проблема его увлекла и он говорил о ней охотно.

В годы, о которых идет речь, собственно, было два писателя, для творчества которых село было землей обетованной: Шолохов и Садовяну. Если один говорил так о другом, как Садовяну говорил о Шолохове, согласитесь, возникало желание проникнуть в смысл этих слов до конца.

Говорят, что слово приобретает все свойства художественного произведения. Но верно и иное: художественное произведение несет в себе достоинства слова, которое участвует в его создании. Очевидно, это правило тем более верно применительно к шолоховскому роману. Известно, что двадцатые годы были необыкновенно плодотворны для нашей литературы и в сфере исканий, обращенных к языку произведений, слову. Риску высказать предположение: если говорить об языковых ценностях ли-

тературы, то для многих наших писателей эти годы были пиком, который они не превзошли и позднее. Явление это уникально, и есть смысл задуматься над его существом. Наверно, дело нашей литературной науки объяснить его, но я хотел бы высказать такую мысль. Язык был сферой настоячивых и плодотворных исканий русской литературы в начале века, исканий, которые нередко были искусственно отделены от содержания. Именно: искусственно отделены. Октябрь способствовал тому, что эксперимент, к которому обратилась эта часть литературы, нашел свое логическое завершение. Неизвестно, в какой мере все созданное в эти годы оказалось бы полезным отечественной литературе, если бы не революция. Все, что годами накапливалось в процессе этих исканий, обращенных к языку, было взято на вооружение революционной словесностью и необыкновенно ее обогатило: поиск, который до сих пор был аморфен, служил литературе высокого социального содержания.

Шолохова пестовала наша литература той поры, одарив всеми достоинствами, которые были ей доступны. Конечно же языковые качества произведения тут играли значение первостепенное. Но дело не только в этом. Те особые требования, которые предъявляла литература двадцатых годов к языковым ценностям произведения, когда речь шла о Шолохове, упали на благодатную почву. Можно сказать, что ни один из наших прозаиков не обладал такими могучими резервами, если говорить о языке, какие были у Шолохова. Дон в своей заповедности был закрыт для литературы — для русской словесности это была, в сущности, неизвестная земля, хотя земля в высшей степени богатая. Ее колоритность, наверно, была определена самим положением донской земли на карте России. Тут сшиблись языковые течения, идущие из Московии и Предкавказья, из Зауралья и Украины, — языковый монолит, образованный этим сочетанием, был необыкновенно богат красками. Да что тут говорить о дикийном монолите, когда в самом шолоховском герое свились эти ветры и эти воды, идущие с запада и востока. Но нужен был Шолохов, чтобы мы узрели этот монолит во всем богатстве красок и форм.

Когда Садовяну говорит о живописности шолоховской прозы, конечно же он имеет в виду в первую очередь язык писателя: весомость слова, его емкость, его цветные достоинства, его образность.

Зримость — великое качество шолоховского языка. Зримость едва ли не физическая, когда писатель взывает к твоей способности видеть, слышать, ощущать, обонять, — при этом все по-шолоховски ново, все отмечено верностью шолоховского глаза.

О дожде: «Ветер скупно кропил дождевыми каплями, будто милостыню сыпал на черные ладони земли». Сила сравнения в его логической точности: «...будто милостыню сыпал на черные ладони земли» — у «милостыни», разумеется, «ладони».

Между строк заметим: как ни велико чисто живописное богатство шолоховских изобразительных средств, это богатство не расточительно. Мы еще будем иметь возможность сказать о шолоховском чувстве ритма, а вместе с этим и паузы, чувстве, свойственном зрелому мастеру.

«Возле баркаса, хлюпнув, схлынула вода, и двухаршинный, словно слитый из красной меди, сазан со стоном прыгнул вверх, сдвоив по воде изогнутым лопушистым хвостом. Зернистые брызги засеяли баркас». Естественность этого эпизода не только в том, что с чисто фламандской натуральностью выписана рыба («...двухаршинный, словно слитый из красной меди, сазан»), но и в том, что всей картине сопутствует движение, делающее эту картину естественной: «...сазан со стоном прыгнул вверх, сдвоив по воде изогнутым лопушистым хвостом. Зернистые брызги засеяли баркас». Лиши эту картину движения — и она обратится всего лишь в натюрморт, быть может, в чем-то действительно фламандский.

Достоинство шолоховского сравнения видится не только в ощущении цвета и формы, но и в том, что этот предмет дан в движении. Последнее важно: не было бы движения, картина бы пострадала — ей недоставало бы полноты, как и того эффекта жизненности, какой может сообщить картине только движение.

В реплике Садовяну, которую мы воспроизвели, важное место занимают достоинства шолоховского языка. Собственно, образность языка имеет целью его зримость и точность. Последнее принципиально: ту категорию точности, которая позволяет воссоздать полутона, при этом в красках и звуках и тем более запахах. Да, в немалой степени и запахах, хотя это и вызывает возражения некоторых писателей. «Почему писателя должен вести нос?» — возмущенно взывают они, забывая, что обедняют представление о жизни, лишая ее самого

дыхания, в котором и запахи молодой листвы, и свежего хлеба, и острого дерева. Но, быть может, это качество обременительно для шолоховской прозы и она может обойтись без него?

«Григорий пришел с игрищ после первых кочетов. Из сенцов пахнуло на него запахом перекиспих хмелин и пряминой сухменью богородицыной травки».

«Григорий долго стоял у воды. Прелью сырой и пресной дышал берег».

«Подрагивая от холода, Григорий лег рядом. От мокрых Аксиньиных волос тек нежный волнующий запах...

— Волосы у тебя дурнопахнущим пахнут. Знаешь, таким цветком белым...»

Нет, это не праздная уловка автора — жизнелюбие шолоховского героя, его земное существо, его способность внимать жизни и в той чуткости, с какой он воспринимает самое дыхание земли. Лишить этой черты шолоховского героя — значит во многом лишить его существа, которое делает его сыном земли. Правдивость шолоховских героев и в том, что они — люди жизнелюбивой сути, жадные до всего, что дарит человеку земля, не желающие поступаться ее радостями.

Но мы загронули большую тему, которая требует специального рассмотрения. Завидно шолоховское умение портретировать героев — по слову того же Садовяну, сила образного шолоховского слова нигде не сказывается так полно, как в портрете.

Если мы заговорили о Григории, то, быть может, уместно рассмотреть это шолоховское умение в связи с образом главного героя романа. Ну, разумеется, Григорий фигура хрестоматийная, и отыскать тут новые грани мудрено, но благодарно отыскать именно новые грани, имея в виду нечто типичное, что свойственно искусству автора лепить характеры своих героев. Сместим предположить, что в том, как в романе возникает образ Григория, как прорисовываются его черты, есть свойственная Шолохову способность развивать характер.

О бабушке-турчанке: «Она прятала лицо, редко показывая тоскующие, одичалые глаза».

О деде Прокофии: «...но он, распахнув чекмень, шел медленно, как по пахотной борозде, сжимал в черной ладони хрупкую кисть женой руки, непокорно нес белесочубатую голову, — лишь под скулами у него пухли и

катались желваки да промеж каменных, по всегдашней неподвижности, бровей проступал пот».

Об отце Пантелее: «Под уклон сползавших годков закряжестел Пантелей Прокофьевич: раздался в ширину, чуть ссутулился, но все же выглядел стариком складным. Был сух в кости, хром (в молодости на императорском смотре на скачках сломал ногу), носил в левом ухе серебряную полумесяцем серьгу, до старости не слиняли в нем вороной масти борода и волосы, в гневе доходил до беспамятства и, как видно, этим раньше времени состарил свою, когда-то красивую, а теперь сплошь опутанную паутиной морщин, дородную жену».

Три портрета, — если можно было бы собрать из каждого по крупице, то немудрено представить себе и Григория, как он глянет со страниц романа. Впрочем, писатель будто вывел этот портрет своего главного героя, глядя на характерные лица бабки, деда и отца. «Младший, Григорий, в отца попер, на полголовы выше Петра, хоть на шесть лет моложе, такой же, как у бати, вислый коршунячий нос, в чуть косых прорезях подсиненных глаз, острые плиты скул обтянуты коричневой румянеющей кожей. Так же ссутулится Григорий, как и отец, даже в улыбке было у обоих общее, звероватое».

Развивая мысль маститого Садовяну, обратившего внимание на умение Шолохова портретировать героев, можно сказать: у писателя есть необходимость взглянуть на персонажей романа в перспективе лет, вдохнув в них магическую энергию движения. В самом деле, писатель словно пользуется расстоянием, которое предстоит пройти его герою на протяжении четырех книг романа, чтобы увидеть героя завтра.

«Задыхаясь, Григорий выбежал во двор; не отвечая на вопросы деда Сашки, пошел из имения. Версты через полторы его догнала Аксинья».

Она бурно дышала и шла рядом молча, изредка трогая рукой Григория.

На развилке дорог, возле бурой степной часовни, сказала чужим, далеким голосом:

— Гриша, прости!

Григорий оскалил зубы, горбясь, поднял воротник шинели».

Да, так и сказано: «оскалил зубы», и подумалось: видно, не случайно Шолохов, рисуя портрет героя,

обронил, что в улыбке отца и сына Мелеховых было «звероватое».

Впрочем, для Шолохова в этом есть свой немалый смысл. Вот эту способность Шолохова оживить подробность посредством движения можно толковать и более пространно. Чем, как не умением писателя сообщить герою энергию движения, можно объяснить и иное шолоховское качество: явить героя в перспективе лет, обнаружив в нем и постоянное, и преходящее, обнаружив с той точностью, которая поможет нам увидеть характер и цельным, и нерасторжимым.

### 3

В конце шестидесятых годов судьба занесла меня в Англию. У меня было несколько встреч с писателями, в частности с писательской четой Сноу — Чарлзом Сноу и Памелой Джонсон.

Сноу в ту пору жил в районе трехэтажных особняков, известном в Лондоне под именем «теккереевского», — где-то здесь в свое время обитал и автор «Ярмарки тщеславия».

Подъезд был украшен металлической доской внушительных размеров, на которой было выведено и имя лорда Чарлза Сноу.

Небольшой овальный стол был сервирован в гостиной с немалым изяществом. Беседа началась с воспоминаний о Вёшенской, гостями которой незадолго до этого были супруги Сноу, и постепенно распространилась на шолоховское творчество, коснувшись многих граней «Тихого Дона».

— Конечно, мне трудно в полной мере судить о достоинствах оригинала, — заметил хозяин. — Но и в переводе есть лирическая красота, которая подкупает. Для меня «Тихий Дон» — эпос, который производит тем большее впечатление, что перед нами герои эпической мощи, в частности и в своих страстях...

— А не находите ли вы, — подала голос хозяйка с той живостью, которая, как я заметил, была свойственна ее реакции, — не находите ли вы, что в том, как драматическим местам романа сопутствует описание природы, есть нечто... симфоническое? Такое впечатление, будто в написании романа участвовал и композитор, не правда ли?

— Как у Шекспира? — вырвалось против моей воли. — «Король Лир»?

— Пожалуй, «Король Лир», — улыбнулась она.

Мне захотелось взглянуть на «Тихий Дон» в свете мысли, которая возникла в ходе беседы с писательской четой Сноу. В том, как Шолохов развивает свой рассказ, как увлекает читателя историей мелеховской семьи и завораживает происходящим в донском хуторе Татарском, свою роль играют драматические эпизоды. Они, эти эпизоды, в чем-то автономны, а интервалы, возникающие между ними, невелики. Несмотря на сжатость, что естественно для начала романа, набирающего свое могучее развитие, свой разбег, уже в первом эпизоде есть, наверно, первоядро того большого, что вызовет к жизни роман, — речь идет о судьбе мелеховской прародительницы, которую Прокофий увлек из далекой туретчины. А потом в этих эпизодах есть все повороты бедовой судьбы Григория, своя добрая обстоятельность, воссоздающая уже не всю историю, а ее главу, но обязательно полную высокого эмоционального звучания, трагедийного существа.

И истинно, как заметила Памела Джонсон, в том, как за последними строками главы, раскрывающей трагедийное существо событий, следует картина природы, картина нередко могучая в своей первозданной яви, есть что-то симфоническое.

Помните эту сцену, когда Аксинья, уже открывшая душу Григорию, провожает на лагерный сбор мужа, а из соседнего двора следит за ними Григорий, точно желая проникнуть в самую суть происходящего и увидеть многое из того, что начиналось в его жизни с Аксиньей?

«...Степан выехал из ворот торопким шагом, сидел в седле, как врытый, а Аксинья шла рядом, держась за стремя, и снизу вверх, любовно и жадно, по-собачьи, заглядывая ему в глаза.

Так миновали они соседний курень и скрылись за поворотом.

Григорий провожал их долгим неморгающим взглядом».

И поистине как аккомпанемент этой сцены, полной тревожного существа, возникает картина природы:

«К вечеру собралась гроза. Над хутором стала буря туча. Дон, взлохмаченный ветром, кидал на берега гребнистые частые волны. За левадами палила в небо сухая молния, давил небо редкими раскатами гром».



В картине природы есть нечто значительное, зримо указующее, как велик смысл происходящего.

А вот иная сцена: Наталья, очутившаяся вместе со свекровью в степи, шлет проклятия Григорию — шекспировские страсти.

— «Господи, покарай его! Господи, накажи! — выкрикивала Наталья, устремив обезумевшие глаза туда, где величаво и дико громоздились тучи, вздыбленные вихрем, озаряемые слепящими вспышками молний.

Над степью с сухим треском ударил гром. Охваченная страхом Ильинична перекрестилась, неверными шагами подошла к Наталье, схватила ее за плечи.

— Становись на колени! Слышишь, Наташка?»

Как было уже сказано, трагедийный характер шолоховского романа и в страстях героев. Сила этих страстей так велика, что для аккорда, о котором идет речь, недостает и самой природы. В этом случае волей художника Шолохов как бы деформирует природу, сообщая ей краски, которые она от рождения не имеет. Чтобы солнце стало черным, наверно, на него должен взглянуть человек, которого взяло в полон беспомощство беды.

«Хоронил он свою Аксиныю при ярком утреннем свете. Уже в могиле он крестом сложил на груди ее мертвенно побелевшие смуглые руки, головным платком прикрыл лицо, чтобы земля не засыпала ее подуоткрытые, неподвижно устремленные в небо и уже начавшие тускнеть глаза. Он попрощался с нею, твердо веря в то, что расстанутся они ненадолго...

Словно пробудившись от тяжелого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

Но тот раз у писательской четы Сноу прозвучала еще одна мысль, важная для понимания Шолохова-романиста:

— Шолохов в полном соответствии с тем, что велит ему традиция русской литературы, честен великой правдивостью своих образов, их психологией... — сказал Сноу, стремясь удержать беседу в русле главного. — Шолохов воспринял традицию русской классики так глубоко, как может воспринять ее писатель, который из этой традиции вырос. Посудите сами: как ни противоречив образ того же Григория, как ни сильно в нем подчас негативное начало, носителем человеческих достоинств — совести, чести, доброты — является именно он... В полном

соответствии с тем, что велит ему традиция русской классики, Шолохов честен великой правдивостью своих образов, их психологией...

К тому, что было сказано за овальным столом особняка в «теккереевском» районе Лондона, мысль возвращалась вновь и вновь. В самом деле, есть нечто непреложное в том, что определяет правдивость произведения и что, как мне видится, сильнее автора: логика характера. Да, именно логика характера как та высшая сила, которая повелевает художником. Казалось, автор всемогущ и решительно все в его власти, а на поверку оказывается, что всемогущ не автор, а герой, которого автор породил.

Однако что движет незримой, но властной силой, которая руководит тем, что мы зовем логикой характера? Невозможно ответить на этот вопрос, не коснувшись самой сути того же «Тихого Дона». В природе нет события, которое бы в такой мере сплотило и одновременно расколело людей, как революция. Истинно, как в песне поется, брат нередко шел на брата. На просторной земле российской не было другого места, где бы революция пронеслась с такой неукротимой силой, сплошь перепахав землю, как юг российский, а если быть точным, то Дон, Кубань, Терек. Из тех впечатлений, самых первых, с которыми отождествилось детство и которые, казалось, навсегда оставили в душе несмываемую отметину, самые сильные относятся к судьбам казаков.

Пусть мне будет разрешено тут обратиться к кубанскому первородству. Давние связи, которые сближали отца, деда, прадеда с кубанцами, уходили, если можно так сказать, в глубь казачьего сословия. Сколько помню себя, столько помню полуночные нашествия гостей из окрестных станиц в наш дом. Да, сегодня Подуновы, завтра Ерины, послезавтра Маховицкие — все казаки из большой станицы на Чамлыке, с которыми впервые побратала судьба, дай бог памяти, еще в том веке. В дружбе, что складывалась десятилетиями, было многое от доброго родства, а может, и побратимства. Простейший, испытанный временем способ породниться — пойти друг к другу в кумовья, окрестить детей. Может, поэтому жизнь станицы на Чамлыке была точно на ладони со всеми ее радостями и бедами, будь то шумная станичная свадьба или жестокая сеча, когда один «край» шел на другой, вооружившись колами, выхваченными из плетня, или

зажав в кулак свинчатку. Но то, что явил восемнадцатый год, было и для Кубани невиданным: фронт перепоясал степи, взлетели в воздух мосты, ориентирами для скорострельной артиллерии стали водокачки и пожарные каланчи, а на кубанской отмели вдруг оказались артиллерийские орудия и лафеты, которые словно вросли в речное дно, оставшись там навеки. Какой оборот события мятежного восемнадцатого примут для Кубани, как советская власть отнесется к казачеству — эти и иные вопросы были остронасущны.

Помню, как, проснувшись за полночь, и я затихал, увлеченный беседой, которая шла между хозяевами и гостями у керосиновой лампы с заметно закопченным трехлинейным стеклом — прикрученный фитиль чуть чадил. Куда как мудрена беседа, происходящая за столом, но, повторенная вновь и вновь, она способна была завладеть и детским сознанием: смирятся ли казаки с передачей земли иногородним, далеко ли способна пойти новая власть, перекроив кубанские надель, и сбережет ли эта власть права исконно кубанского населения — так казаки не без гордости именовали себя...

Не было человека, которого бы не опалило могучее в наших местах пламя восемнадцатого года. Конечно, тут был свой закон, которого держался земляк-кубанец, прокладывая свою трудную стезжку в огне времени. Но огненная купель, в которой он омылся, в сущности, преобразила его природу — он вошел в нее одним и вышел другим. Характер человека отлился в этом огне, и то, что мы зовем логикой характера, надо понимать, отсюда. Если можно тут вывести свой закон, то он обязателен прежде всего для художника. Удобен для писателя его герой или неудобен, но писатель, очевидно, должен считаться с тем, как сформировало героя время. Верно и то, что, только следуя этой истине, писатель охранит себя от неправды, — трудная тропа, которой идут шолоховские герои, свидетельствует, что писатель исходил из этой предпосылки.

Правда, о которой мы говорим, в самой натуре Григория, в самом существовании того большого, что есть совесть Мелехова, его представление о чести. Выбор пути, к которому обратила Григория эта совесть, выбор, с неудержимой силой бросивший его из одного стана в другой, не может изменить нашего мнения о совести шолоховского героя.

Сноу взглянул на шолоховского героя с неожиданной стороны, рассмотрев в нем качества, которые лежали не на поверхности. Действительно, как ни труден путь Григория к правде, как ни неожиданны были подчас извивы этого пути, мы верим в искренность Мелехова, в его преданность принципам добра и совести, а наше общение с Григорием делает нас не хуже, а лучше... Можно спорить, прозрел Григорий или нет, но, конечно, это роман о прозрении, а значит — о поисках истины.

#### 4

Помню, что возвращался из Англии на родину морем, — виденное в британских островах еще было свежо и неизменно возникало в беседах со спутниками. Я рассказал о встрече со Сноу и Памелой Джонсон Николаю Константиновичу Черкасову, с которым подолгу беседовал.

-- По мне, шолоховское существо в том, что он показал нам наш народ как бы изнутри, — заметил Николай Константинович значительно. — В большей мере, чем это делали до него...

Вспоминаю Черкасова, беседы с Черкасовым на палубе судна, идущего туманным Северным морем, и слышу трудное дыхание Николая Константиновича — Черкасов был уже серьезно болен, но его мысли была свойственна завидная энергия, казалось, болезнь обострила активность мысли.

В наших беседах с Николаем Константиновичем установился некий цикл. Мы облюбовали плетеный столик на нижней палубе. За бортом вскипала серая вода Северного моря, и точно роились, невысоко взлетая над водой, чайки, — казалось, они шли за кораблем, от британских островов, не отставая. Мы беседовали подолгу. Сказав, что Шолохов показал народ изнутри, Черкасов призвал нас проникнуть в существо того, что собой представляло человеческое существо самого Шолохова, образ его донского бытия, его связи с тем коренным, что было жизнью отчей стороны.

Шолохов явил нам народ во всей его мощи и естестве прежде всего потому, что это Шолохов, но не в меньшей мере по той причине, что самой природой своей познал среду, которую описал. Мы не можем точно утверждать, с кого он писал Григория, Петра, Дуняшку, стариков Прокофьяча и Ильиничну, но если бы они были его близ-

кими, никто не удивился бы — Шолохову дали жизнь те, кого он воспел в «Тихом Доне». Немалое значение имеет, что речь идет о казачестве, которое в полном соответствии с историей шло к революции тернистым путем. Столкнув борющиеся силы, столкнув свирепо, писатель не сделал тех же белых слабее, чем они были на самом деле. Характерно, что его героям, независимо от того, какую сторону они представляют, одинаково ненавистен компромисс. Отвергая компромисс, обе стороны как бы утверждают борьбу до победного конца, третьего тут не дано. Наиболее полно эта бескомпромиссность явилась в образе Григория, для которого жизнь, в сущности, означает выбор пути. Другое дело, что дорога Григория пресеклась до того, как он ее прошел, но у нас нет сомнений в том, что он хотел пройти ее до конца. Вот мы вновь вернулись к Григорию: наверно, великая тема народа в «Тихом Доне» — это в конечном счете тема Григория. И если же быть тут последовательным, то надо сказать: нет большей темы и сегодня, чем тема поиска правды в революции. В этой теме неодолимость извечной борьбы между жизнью и смертью, добром и злом, справедливостью и несправедливостью, а следовательно, с теми извечными проблемами, которыми жила мировая литература всегда и которые она явила сегодня в первосутности шолоховской эпопеи. Главный герой «Тихого Дона» велик и тем, что в сознании читателя отождествляет именно эту проблему, отождествляет в ходе суровой жизненной битвы, сохранив верность своей первозаповеди — совести.

Есть мнение, что «Тихий Дон» игнорирует поиск формы, что он антисовременен, если соотнести его с тем, что было создано в первой трети нашего века в мировых литературах. Ну что ж, если иметь в виду формальные поиски, то Шолохов — это не Джойс, не Камю, не Пруст, да он и не может быть ни первым, ни вторым, ни третьим по самому существу того, что сделал содержанием своего романа. Да стал ли бы шолоховский роман тем, чем он есть, если бы ему была придана иная форма? Трудно поверить. Шолохов нашел форму, которая сберегла нам бесценное существо «Тихого Дона». В форме, найденной писателем, и своеобразии романа, и его естественности, и неоглядная широта жизни его героев, и обаяние этой жизни, и богатство природы героев романа, и благородство их помыслов, и конечно же глубина их мысли,

Современен ли «Тихий Дон»? Очевидно, современен, если стал романом века, при этом за пятьдесят лет своей жизни в литературе не только не обнаружив признаков старения, а, напротив, с каждым годом становясь все значительнее, — это любимая книга не только тех, кто относит себя к поколению шолоховских героев, но и тех, кто является их сыновьями, внуками, правнуками. Если «Тихий Дон», созданный едва ли не в начале века, на равных разговаривает с читателями, живущими почти в конце века, значит, Шолохов нашел форму, которая не заключена во временные пределы, — как все, что написали Гоголь, Толстой, Достоевский, она будет вечна, современна.

Шолоховский роман — произведение новаторское. Роман, утвердивший это свое качество, написан через десять лет после русской революции и как бы знаменовал собой ее приход. Сила «Тихого Дона» — в сочетании двух начал, как будто бы противоположных, но по существу своему глубоко органичных: эпического и лирического. Да, размах событий, описанных в романе, широта картины, сама масштабность судеб героев сочетаются с тем сокровенным, личным взволнованно-заповедным, что возникает в произведении, когда тон ему задает человек, неодолимые повороты его доли. И картины природы, что вливаются в роман, истинно аккомпанируют происходящему, картины природы, которая своей могучестью и красотой сродни здешнему человеку.

Случилось так, что военные дороги привели меня дважды на Дон, который хочется назвать шолоховским, хотя места эти и отстояли на некотором расстоянии от родных мест писателя. Первый раз — в декабре сорок второго, в ветреную зиму, с сухой, неистово стелющейся поземкой, обнажающей степь и наметающей снеговые горы. Самолет доставил прямо к пологому берегу закопанного в ледяную броню Дона, у станции Старый Мамон, — тремя днями позже наша танковая армия форсировала здесь реку, чтобы, пройдя зимней степью Белый Колодец и Талую, выйти к железной дороге у Кантемировки. Движение было стремительным, но всего лишь от одной балки до другой; сухой снег точно стекал в балку, заполняя ее, — не могу сказать, чтобы машины на гусеницах брали снежные завалы легко, но колесной артиллерии пришлось трудно. Помню, как мы, группа офицеров, прикомандированных к танковой армии, провели

ночь, едва ли не от вечерней зари до утренней вот в такой балке, занесенной снегом, помогая артиллеристам выволить из снежного плена их пушки,— артиллерия должна была следовать за танками. Помнится, в те редкие минуты, когда удавалось оглядеться вокруг, думалось: «А ведь это шолоховская степь, сколько отсюда до Вёшенской? Верст сто — сто пятьдесят?»... Я был здесь вновь ранней осенью сорок четвертого, правда, не на Дону, а на притоке Дона — Хопре, когда в здешних степях формировалась чехословацкая бригада, и степь открылась мне в мягком свечении степного солнца, червонного на закате, в пыльных, посеревших по осени травах, в проседи тополевых рощ, какие встречаются здесь в степных низинах,— лето в тот год было добрым, степь радовала своей зрелой силой... В просторах, что открывались глазу, опознавалось шолоховское степное приволье, способное отозваться воспоминанием, которое дорого...

В самом облике Дона, как он возникает у Шолохова, есть нечто одушевленное — писатель точно призывает Дон в свидетели, как бы смотрит на происходящее его глазами, он и советчик, Дон-батюшка, он и судья. В самом существе реки есть и участливое, и совестливое, и спокойно-невозмутимое, и бесстрашное — он будто должен осмыслить великий спор людей с высоты своего ума и опыта, Дон-провидец.

Не думаю, что Шолохов хотел этого, но в моем читательском сознании образ Дона, как он возник в романе, отождествляется с существом самого автора, образ Дона, а вместе с ним и донских просторов, донской степи. Не очень-то щедр Шолохов на эмоциональное слово, когда речь идет о нем самом,— его признания, подобно мужским слезам, не часто пробиваются наружу. Если есть тут исключения, то в одном случае: Дон, Донщина, степь. «Родимая степь под низким донским небом!.. Низко кланяюсь и целую твою пресную землю, донской, казачьей, нержавеющей кровью политая степь!»

Вот и для меня Дон, как я увидел его, отождествил и боль, и гнев, и радость, и провидение Шолохова: тревожно-ненастная река в декабрьскую стужу сорок второго у Старого Мамона и светлоликая ранней осенью сорок четвертого, когда самолет прошел над ее голубеющим стремением, возвращаясь из Новохоперска,— если в природе было предчувствие добрых перемен, предвещающих нашу большую победу, то его являл Дон...

Есть мнение: когда «Тихий Дон» был завершен и пришла пора осмыслить созданное, разразилась война и пресекла мировую критику на слове, не дав сказать того, что она хотела сказать. Из сказанного следовало, что роман не получил того резонанса, на какой могло рассчитывать создание Шолохова. Вряд ли эта точка зрения верна. Она неверна не только потому, что все написанное о романе и весомо, и многогранно. Не только поэтому. Резонанс, который шолоховский роман нашел повсюду, сделал автора виднейшей фигурой современной литературы, а его слово высокоавторитетным. Выражаясь образно, с именем Шолохова сегодня можно решить любую задачу.

Впрочем, мы имеем возможность не быть голословными.

Двадцать пять лет назад в Москве стал выходить журнал «Иностранная литература». Журнал призван был способствовать сплочению писателей, ратующих за мир. В редакции было высказано мнение: если мы хотим рассчитывать на внимание крупных зарубежных писателей, что для молодого журнала было бы бесценно, то к ним должен обратиться Шолохов.

Речь шла о своеобразном «круглом столе». Для весны пятьдесят пятого не было понятия более актуального, чем «круглый стол». Это было время, когда возникли слишком явные признаки того, что «холодная война» пошла на убыль. Встреча в Женеве на достаточно высоком уровне явилась убедительной попыткой к взаимопониманию. «Дух Женевы» — эти слова символизировали добрую волю. Под знаком этого девиза в Гааге собрались архитекторы, в Хиросиме — медики, а в самой Женеве — ученые. Таким образом, слово Шолохова, обращенное к писателям, могло бы упасть на возделанную почву, однако это должно было быть слово Шолохова. Не без сомнений эта идея была высказана редакцией журнала Шолохову — он отнесся к ней сочувственно. Оставалось реализовать эту идею.

Когда стало известно, что Шолохов в Москве и я смогу его увидеть, возникло желание отдалить встречу. Редакцию и Староконюшенный разделяло расстояние не столь великое, но расстояние, и я пошел пешком — только так и выгадаешь время для раздумья. Я шел и



думал, что дорога на Староконюшенный протянулась для меня на расстоянии тех почти тридцати лет, которые минули с той поры, как я взял в руки первый том «Тихого Дона» с фотографией молодого Шолохова на обложке.

Апрель был не теплым, и в арбатских палисадниках, сбереженные тенечком, лежали еще сколки синего снега. Было утро не раннее, близкие Михаила Александровича успели разойтись, и дверь открыл он сам. Для своих пятидесяти лет он мне показался молодым: крепок в ходьбе, подтянут,— был бы рыхл, при его невеликом росте это было бы заметно.

— Вот сюда, пожалуйста,— произнес он, открыв дверь в комнату слева, голос негромкий, приятно баритональный, как у всех курящих, чуть тускловатый. — Да, да, вот сюда...

Комната не столь уж просторная, выходящая, как мне показалось, окнами на Староконюшенный, есть в ней что-то от казенной квартиры, в которой Шолохов не очень угадывается.

— Садитесь. Быть может, ближе к окну? — Он подвигает стул. Несмотря на солнечное утро, в комнате сумеречно. — Небось шли пешком — сегодня добрый день. — Он внимательно смотрит на меня, улыбается. — Вы откуда родом?

— Из тех самых мест, Михаил Александрович, куда Григорий грозит увезти Аксинью...

— Не с Кубани?

— С Кубани.

Я сказал: «С Кубани», и отчая моя сторона глянула, как в тот раз в «Тихом Доне», доброй вольницей, краем свободного люда. Помнится, в «Тихом Доне» при мысли о бегстве Григорий, точно молодой конь при выстреле, насторожился: «Покличу завтра Аксинью, уйдем с ней на Кубань, подальше отсель... далеко, далеко». Так и подумал: «далеко, далеко», хотя Кубань для Дона и не так уж далека,— эта сторона казалась далекой потому, что виделась не совсем обычной.

Вот и сейчас при слове «Кубань» в глаза Шолохова точно набралось солнца.

— Молодая земля,— произнес он задумчиво. — И все страсти у людей молодые: копи, оружие... — Он улыбнулся своей мысли потаенной. — У вас там оружейные мастера на славу — я видел ружья...

Я оглядел комнату внимательнее, пытаюсь отыскать в ней признаки шолоховского обиталища. Стопка фотографий, — не иначе, кто-то из московских друзей, недавно побывавших на Дону, своеобразно отблагодарил Михаила Александровича за гостеприимство. Томик толстовских повестей, — по всему, читал, расхаживая по комнате, возможно, незадолго до моего прихода, у него наверняка есть необходимость возвращаться к Толстому. Коробка с папиросами, нераспечатанная, кажется, «Казбек», — он много курит, позже, рассматривая шолоховские фотографии, я заметил: едва ли не на всех фотографиях Шолохов с папиросой. Керамический кувшин с водой, прикрытый массивной крышкой, — подобно всем южанам, он любит воду холодной, керамический кувшин сберегал ее студеность. На спинке стула висела куртка, по всему дорожная, — быть может, еще утром Шолохов гулял в ней по Старокопюшенному, может, спускался к Москве-реке, смотрел на белесую, еще не тронутую весенней прозеленью воду.

Не просто было перебросить мост от шолоховской реплики о Кубани к тому насущному, что заставило меня потревожить Михаила Александровича.

— В том, как рождается журнал, есть неизведанное, — произносит он строго. — Не знаешь, что получится, — силы вдруг покидают тебя...

— Как при написании романа? — улыбнулся я.

— Хуже, — ответил он улыбкой на улыбку. — Там в большей мере все зависит от тебя...

Он не сразу откликается на мой рассказ о молодом журнале. Да, он дал согласие написать открытое письмо, но должен еще подумать над его содержанием. Очевидно, письмо следует адресовать писателям, живущим в разных странах земного шара. Возможно, письмо должно утвердить идею «круглого стола», за которым займут свое место писатели. Ну, разумеется, речь идет о символическом «круглом столе». Кстати, им может стать и новый журнал. Даже хорошо, если публикация письма совпадет с выходом в свет журнала. В самом деле, журнал будет иметь возможность подхватить главную идею открытого письма, не дать этой идее растечься. Очевидно, письмо примет свои истинные очертания позже — надо подумать.

Я слушаю Шолохова, изредка поглядывая на него. Видно, прошлое лето он часто бывал в степи, за зиму

загар не успел размыться. Да и в висках распознается белесинка, солнце прихватило и их. Веселая искра жива в глазах. Кажется, вот-вот накалится она и вспыхнет вместе с доброй шолоховской шуткой — у него потребность в смехе, это его стихия. Когда в разговоре он чуть-чуть отводит голову, видны очертания лба, — в линии лба есть благородная могучесть, как и то всевластное спокойствие, которое сродни силе.

Мы улаживаемся встретиться вновь через неделю.

Уже прощаясь, я вспоминаю начало нашего разговора, — а не хотел бы Шолохов увидеть нечто такое, что он назвал молодыми страстями Кубани? Однако как об этом сказать, чтобы не навести Михаила Александровича на ложный след? Скажешь не так — и, чего доброго, подумает, что я вознамерился привести на Староконюшенный кабардинца или ахалтекинца, когда намерение много скромнее: показать охотничье ружье, сработанное знаменитым кубанским умельцем. Да, я вдруг вспомнил, что в одной московской семье хранится ружье, созданное кубанским мастером. Уже взяв на себя входную дверь, я вдруг решаюсь сказать о своей затее Михаилу Александровичу.

— Когда это вас осенило? — спрашивает он, заметно оживившись. — Знаменитого кубанского мастера? Как его фамилия?

Я произношу фамилию моего земляка.

— По-моему, я слышал эту фамилию!.. Однако как вы это припомнили?.. Жду вас... Нет, зачем нам откладывать на неделю? Приходите в следующий понедельник!

Тремя днями позже редакция посылает Михаилу Александровичу папку с материалами, в которых нашла отражение идея Женевы, как ее восприняли писатели. А еще через три дня собираюсь к Шолохову и я, прихватив, разумеется, ружье знаменитого мастера. Оно тем более интересно, что действительно сработано руками прославленного умельца оружейника, вернее, одной рукой... Красный комдив, коммунист с февраля семнадцатого, он был поистине знатным человеком в нашем городе — его ружья были у многих кубанских охотников и ценились едва ли не выше, чем знаменитые «зауэры». Паралич лишил мастера руки, и много лет он почти не работал. Ружье, которое я взял с собой, направляясь к Шолохову, было сработано одной рукой. В ряду ружьев, созданных мастером, это было последним и, пожалуй,

лучшим, воплотив многие из тех идей известного оружейника, которые тот вынашивал многие годы,— уменьшенное едва ли не в два раза, оно сохранило силу боя, свойственную ружьям обычного размера.

И вот новая встреча в Старокоиюшенном. Нет-нет, а Шолохов взглянет на ружье, что лежит на подоконнике, одарив его улыбкой, откровенно восхищенной, а то подойдет и возьмет в руки, любуясь красновато-коричневой окраской ложа, вороненым, в тонкой резьбе металлом затвора и стволов. «Это так красиво, что может и не стрелять»,— будто говорит Михаил Александрович. В самом деле, ружье так красиво и, пожалуй, необычно, что завораживает и своим видом.

— Значит, мастер делал ружье одной рукой? — вдруг спрашивает Шолохов. — Вы сказали — в эвакуационной дали, в Шадринске? — Он затихает — слишком много сказали ему эти слова. — Осенью сорок второго? Когда шла битва за Сталинград?.. За Сталинград, а следовательно за Дон?.. — Он подходит к окну и вновь бережно принимает ружье на ладони, еще ближе поднося его к свету, пристально рассматривая. — Художник, художник,— говорит он, заметно волнуясь, рисунок, который он рассмотрел, увлек его, видно. — Значит, старый комбатант удалился в шадринскую даль, чтобы сотворить такое?.. А знаете, в этом, пожалуй, больше человеколюбия, чем воинственности, не так ли? — неожиданно произносит он и затихает над машинописным текстом, который должен передать мне.

Он склонился над статьей, а я пытаюсь представить себе: какой он, пишущий Шолохов? Наверно, у него есть навык и в скорописи, но этот навык сейчас не улавливается: пишет он медленно, подолгу задумываясь, даже как-то меняясь в лице. Взглянешь на него, и кажется, что бумага вызывает у него реакцию, похожую на смятение. Вот диво: написал «Тихий Дон» и так и не смирил в себе этого чувства. В тексте, который перед ним, правит он не много, тщательно вписывая слова,— почерк рационален, перо не отрывается от бумаги, пока слово не дописано, зримая нить связывает буквы. Эта рациональность и в склонности к сокращениям, они чаще общепринятых и создают впечатление острodefицитности шолоховского времени. Работая, он ручку держит почти вертикально к бумаге, странно, что это не мешает ему писать, приучил себя. Иногда он подносит свободную руку ко лбу

и как бы отводит волосы, и я еще раз говорю себе, как хороша у него линия лба. Если в его корнях, неблизких, есть нечто мелеховское, то оно в цвете глаз и, пожалуй, форме носа, особенно когда смотришь на Шолохова в профиль, — впрочем, в облике казака, при этом и донского, как его сформировало время, сказывается близость Востока, по крайней мере так это видится мне.

Шолохов так и сказал: больше человеколюбия, чем воинственности. И все, что говорил он в этот день, было исполнено этой мысли: человеколюбия. И три странички машинописного текста, которые я унес в этот день из шолоховского дома на Староконюшенном и вот уже двадцать лет храню у себя как драгоценную реликвию, были исполнены этой же мысли. Кстати, там есть строки, где эта мысль выражена прямо, важные строки, обращенные к писателям и с легкой руки Михаила Александровича облетевшие земной шар:

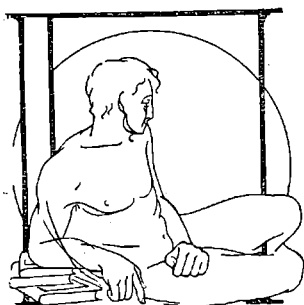
«У нас могут быть разные взгляды, но нас объединяет одно: быть полезным человеку...»

Наверно, тут самое время сказать, что письмо Шолохова вызвало отклики повсюду в мире, что на него отзывались Кальвино и Хикмет, Фолкнер, Ийеш и Неруда, что оно послужило добрую службу журналу «Иностранная литература», во многом способствуя тому, чтобы этот журнал действительно стал в своем роде «круглым столом» писателя, что по почину советского журнала подобные издания стали выходить в Будапеште и Праге, Бухаресте и Варшаве, что в обиход нашего читателя вошло много талантливых имен, представляющих литературы, доселе нам не известные. Наверно, самое время сказать обо всем этом, но хочется подчеркнуть иное: в высшей степени поучительная философия явления, вызванного шолоховским призывом. В нем, в этом явлении, был заряд добра, а следовательно, способность будить энергию созидания. Было в этом явлении и нечто такое, что как бы вновь показало нам «Тихий Дон» в его неубывающей мощи. Знаменательно, что шолоховское творение пришло нам на помощь, когда возникла необходимость обрести взаимопонимание в самой насущной из проблем — проблеме мира. Конечно, могут быть и иные свидетельства того, что работа писателя живет и деятельно помогает человеку, но, согласитесь, трудно найти свидетельство более разительное и весомое, чем это...

Помните, у Толстого:

«...Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и от того производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и персонажей, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. В сущности, когда мы созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек?»

Необыкновенно благодарно увидеть все грани личности Шолохова, писательской и человеческой, имея в виду его большое создание...



усть разрешено мне будет вернуться к поре, которая однажды уже возникала в этой книге,— для меня это пора золотая. Казалось, отрочество уже ушло, а юношество не возобладало. Пятьдесят моих сверстников, мечтающих о первооткрытии в жизни и чуть-чуть в искусстве, создали театр. Своим стягом молодой театр сделал кумач революции — кумачовое знамя звало к поиску. Вспоминаю театр моих сверстников и вижу белый в многозвездной кубанской ночи сосновый помост, освещенный фарами тракторов, и высокоплечую фигуру моего друга Толи Багреева, читающего тихоновский «Перекоп»:

Нам снилось, если сто лет прожить —  
Того не увидят глаза,  
Но об этом нельзя ни песен сложить,  
Ни просто так рассказать!

Ничто не производило такого впечатления, как все- сильная тихоновская «Брага» — «Баллада о гвоздях», «Песня об отпускном солдате» и конечно же «Баллада о синем пакете». В тихоновских стихах была внезапность новизны. Когда читалась «Баллада о синем пакете», ритм стихов, казалось, передавался слушателям:

...Повез, раскачиваясь на весу,  
Колесо к колесу, колесо к колесу...

Молодые актеры утверждали себя в чтении тихоновских баллад, шло незримое соревнование. В него были вовлечены слушатели, среди которых еще были живы и перекопцы, те, кто «живыми мостами мостил Сиваш». Чтение стихов заканчивалось за полночь, при этом уже не на сосновых подмостках, а на таких же белых в многозвездной кубанской ночи степных шляхах.

И когда луна за облака  
Покатилась, как рыбий глаз,  
По сломанным рыжим от крови штыкам  
Солнце сошло на нас...

Однако почему мы так тянулись к Тихонову, почему были так заворожены его стихами? Ну, революция, которая единственно владела нашим сознанием, была в стихах и иных поэтов, быть может, она была выражена не так увлекательно и сурово, как у Тихонова, но она была. Очевидно, тут действовало иное, не совсем осознанное, что было сферой не столько ума, сколько сердца... Необычное!.. Да, необычное, едва ли не лежащее в пределах сказочности, где уже перестает действовать земное притяжение, чуть ли не фантастическое, а вместе с тем не противостоящее нашей жизни, больше того — и возвышающее. «Праздничный, веселый, бесноватый, с марсианской жаждою творить...» — так мог сказать только Тихонов, назвать все это романтикой — еще не все объяснить.

Книжку стихов открывала тихоновская фотография. Мне виделся суровый человек, эта суровость была в свечении глаз, в особом строении лица, — мне казалось, вот такой подбородок, крупный, больше квадратный, чем округлый, должен выдавать в человеке мужество... Каким был этот человек, какую жизнь он прожил? Военный интеллигент, династически военный? Не иначе — сын артиллерийского полковника, воспринявший профессию отца, — среди профессиональных военных артиллеристы были самыми образованными. Быть может, носит френч с накладными карманами и галифе, стянутые в сухих икрах крагами? Курит трубку, сам нарезаая тоненьким перочинным ножичком желтый турецкий табак? Какой он, Тихонов?

Во мне был жив свой образ поэта. Он был перасторжим с тихоновскими стихами. Случись мне увидеть иного Тихонова, я, пожалуй, не признал бы его.

В марте сорок второго кто-то из моих сподвижников по «Красной звезде» сказал, что в редакции видели Тихонова, накануне прилетевшего из Ленинграда. Был тот поздний час, когда дневная маета большой газеты медленно стихала и вожделенная первая полоса, только что



тиснутая и еще не просохшая, шла наконец к редактору. Я точно пошел за этой полосой вслед, полагая, что она мне проложит путь и к Тихонову, — как мне сказали, он у редактора. Дверь в кабинет была открыта, верхний свет выключен, горела только лампа над конторкой, освещающая склоненную фигуру редактора, читающего полосу. Рядом стоял человек в зеленой гимнастерке и солдатских сапогах. То ли боковой свет был тому виной, то ли сумерки, вползшие в комнату, мне бросились в глаза его провалы щек, заполненные тенью. В облике человека не было ничего общего с тем, что я увидел на фотографии, открывающей книгу его стихов, как, впрочем, и с образом человека, которого я выносил в своем сознании, разве только подбородок, характерный тихоновский подбородок, — худоба сделала его еще более приметным.

— Сколько надо дней, столько и дадим! — сказал редактор с той лаконичностью, какая у него была принята. — Три колонки ваши!

Я еще пытался расшифровать в своем сознании реплику редактора, когда друзья корреспонденты поведали, что Тихонов живет в странноприимном доме гостиницы «Москва», работая над поэмой о двадцати восьми, живет затворником, дав своеобразный обет явиться в редакцию только с текстом поэмы. Признаться, мне не все в этой версии казалось убедительным, и я пытался оспорить ее в своем сознании, но у моих сомнений срок был короток — Тихонов вышел из своего заточения. Больше того, была собрана редакция — Тихонов читал поэму.

Смотри, родная сторона,  
Как бьются братьев двадцать восемь!  
Смерть удивленно их уносит:  
Таких не видела она.  
И стих обуглится простой  
От раскаленной этой мощи,  
Пред этой простотой святой,  
Что всяких сложных истин проще.

И слабость моего стиха  
Не передаст того, что было.  
Но как бы песня ни глуха,—  
Она великому служила!

Помню, когда я на другой день развернул свежий номер «Звездочки» и увидел разверстаные на три колонки тихоновские стихи, озаглавленные значительным «Слово о 28-ми гвардейцах», ощутил волнение. Как ни короток

был срок, который поэт отдал стихам, в поэме была сокрыта тихоновская сила, хотя поэт, казалось, не переоценивал и этого:

Но как бы песня ни глуха,—  
Она великому служила!

Поэма была напечатана, Тихонов улетел в Ленинград, улетел, как это было принято тогда, ночью, пройдя едва ли не на бреющем над черной ладожской водой, а в редакции еще долго вспоминали встречу с поэтом, встречу с поэтом и его поэмой. Что-то было в облике поэта и вопиющее, и ненастное, — сам лик поэта, казалось, был освещен горестным огнем Ленинграда.

Ранней осенью сорок третьего года я был в Ленинграде, который все еще был сдавлен блокадным кольцом и яростно обстреливался. Незадолго до этого я вернулся из «Красной звезды» на Кузнецкий мост и теперь прилетел в город на Неве, представляя Наркоминдел. Вместе со мной был Александр Верт, английский писатель и публицист, которого привела в Ленинград, как мне казалось, неодолимая ностальгия — он родился в городе на Неве в более чем состоятельной семье и юношей покинул Россию, едва свершился Октябрь...

Мы прилетели в Ленинград в полночь, прилетели по слову наших легчиков, «с подскоком» — засветло сели в Хвойной, дождались ночи и, прикикая к воде, пересекли Ладожское озеро и вошли в пределы города. Сели в черте Ленинграда, — как потом я узнал, то был Смольнинский аэродром. Едва забрезжил неяркий рассвет, артиллерийский гул, устойчивый, медленно нарастающий, точно мы были в горах, разбудил нас. Помню, как мы бежали с Вертом на Моховую, где был когда-то его отличный дом, сопутствуемые этим гулом, бежали не останавливаясь, не без тревоги взирая на бледное по осени ленинградское небо. Потом, не без влияния ленинградцев, стали реагировать на артиллерийский аккомпанемент не столь тревожно, однако не забыв осведомиться: «Сколько сегодня немец выпустил по городу снарядов? Тысячу шестьсот? Вчера было две тысячи, — говорят, наши летчики смяли у него несколько батарей...»

Нас сопровождал молодой литератор, сотрудник местной газеты, хорошо знающий город, — будем звать его Терехов. Маленький, жизнерадостный, с симпатичной

плешиной на макушке, он читал город, как книгу, подчас забывая, что эта книга была не однажды прочитана и Вертом. Надо отдать должное Терехову, у него было то преимущество, что он знал и новые главы этой книги, чего по понятным причинам нельзя было сказать о Верте. В том незримом соревновании, которое шло у Верта с Тереховым в знании города, англичанин подчас уступал нашему провожатому, а подчас брал верх, при этом убедительно. У меня в далекой перспективе были задуманы «Дипломаты», и я хотел знать дипломатический Петербург. Терехов тут мог сказать мало, в то время, как Верт был на высоте. Британское посольство у Троицкого моста, французское — на набережной, американское — на Фурштадтской, германское — на площади Исаакия — все это показал мне Верт, сопроводив рассказами, которые были только у него на памяти, в частности живописным рассказом, как городская толпа громила германское посольство в памятный первоавгустовский день 1914 года, сбрасывая на тротуар многопудовые дива, украшающие фасад.

Верт хорошо знал литературный Ленинград, при этом и современный. Он мог спросить неожиданно: «А нельзя ли повидать Вишневского?» Или еще определеннее: «Я прочел в «Ленинградской правде» стихи Саянова, — может, есть смысл встретиться с ним». Но особенно много Верту говорило имя Тихонова: «Красная звезда» вот уже больше года печатала ленинградский дневник поэта: «Ленинград в мае», «Ленинград в июне»... К тому же у Верта были тут свои соображения, подсказанные тихоновским стихотворением, которое однажды Верт прочел, — оно касалось английской темы и относилось к предвоенной поре.

Сквозь ночь, и дождь, и ветер, щеки режущий,  
Урок суровый на ходу уча,  
Уходит лондонец в свое бомбоубежище,  
Плед по асфальту мокрый волоча.

В его кармане — холодок ключа  
От комнат, ставших мусором колючим.  
...Мы свой урок еще на картах учим,  
Но спится нам экзамен по ночам! —

писал Тихонов, вызывая и Верта на раздумья, в которых были и мысль, и страсть. Верт, великолепно знавший русский, проник в полутона тихоновских стихов, сделал

вывод, который оспорить трудно: «Это стихотворение отражало нарастающее у советских людей предчувствие, что избежать войны с нацистской Германией, пожалуй, не удастся: «Снится нам экзамен по ночам...»

Наш спутник был знаком с Тихоновым и мог рассказать такое, что было ведомо только ему, но это могло ответить любознательности англичанина лишь частично. Однажды, когда мы возвращались с Кировского завода, где, по рассказам, незадолго до этого выступал Тихонов с поэмой «Киров с нами», Терехов заметно оживился и, указывая на серый дом, выдвинутый уступом, заметил:

— Вот это и есть родительский дом Николая Семёновича, детство его прошло здесь...

Верт смешался заметно:

— Погодите, но ведь это известный петербургский дом, здесь жил Герцен...

Но Терехов был невозмутим.

— И Тихонов,— подтвердил Терехов и пояснил: — До ухода в гусары.

— Погодите, но Тихоновы... известная петербургская фамилия, не так ли? — спросил Верт в явной связи с увиденным, впрочем, реплика Терехова о гусарах скорее этому способствовала, чем противостояла.

Признаться, и у меня воспряли мысли о Тихонове, отпрыске знатных петербуржцев...

В один из этих дней последовало приглашение в особняк на Литейном проспекте: приглашал артистический Ленинград — писатели, художники, композиторы. Когда мы вошли в особняк, который нам показался беломраморным, волнение объяло нас. Легче было сказать, кого тут не было, нежели кто тут был. За хозяина вечера был Всеволод Вишневский — его морской китель был распечен пятью или шестью рядами орденских ленточек. Вишневскому помогал Виссарион Саянов, чьи пушистые усы, которые он отрастил к тому времени, можно было сравнить с усами Буденного. Были Вера Кетлинская и Борис Лихарев, как, впрочем, и многие другие. Живопись представлял художник Серов, его полотна, посвященные суровым дням блокады, мы видели накануне, музыку — Элиасберг, которого ленинградцы почитали: он дирижировал оркестром, исполнявшим в блокадном городе знаменитую Седьмую Ленинградскую симфонию Шостаковича...

Верту хотелось услышать рассказ о ленинградской

эпопее из уст людей искусства, и мы прошли в гостиную особняка, где стоял овальный стол, очень нарядный. Рассказ начал Вишневский — он говорил о кронштадтцах. Потом вдохновенно говорил Саянов, рассказавший о боях в небе Ленинграда. Потом стройное каре родов войск было нарушено и возник рассказ о ленинградской эпопее, рассказ живой, вдохновенный и необыкновенно человечный. Кстати, к этому времени мы пересели уже за другой стол, накрытый по тому времени с неслыханной щедростью. Все казалось — тяжелая дверь столовой распахнется и войдет Тихонов. Верт ждал этой встречи. Накануне он говорил мне о тихоновских дневниках, публикуемых в «Красной звезде», сравнивая их с толстовскими, — это сравнение было в обычаях Верта, он знал русскую классику. Но тяжелая, обремененная лепниной дверь столовой была неподвижна — Тихонова в этот вечер не было. Верт осторожно спросил хозяев о поэте. Ему ответили, что его нет в Ленинграде. Верт не скрыл своего сожаления.

Мы возвращались в «Асторию», сопровождаемые нашими ленинградскими друзьями, — рядом с нами был Виссарийон Саянов. Получилось так, что вопрос Верта о Тихонове и реплику англичанина: «Жаль, что нет Тихонова, я очень рассчитывал повидать его здесь» — Саянов засек и оценил. Последнее, как я потом установил, было характерно для Саянова — больше чем кто-либо иной из ленинградских литераторов он был связан дружбой с Николаем Семеновичем. Тихонов воздал этой дружбе в своей «Двойной радуге», там есть глава о Саянове. Зачином к главе Николай Семенович избрал прокофьевские строки: «Был с нами друг наш замечательный, высокой доли человек...» Глава озаглавлена «Палатка под Выборгом», как, впрочем, и стихотворение, которое Тихонов посвятил Саянову. Глава воссоздает картину зимней войны в Финляндии, когда судьба соединила поэтов, поселив их в палатке под Выборгом. Для Тихонова то была третья война, для Саянова — первая. Тихонова восхищает Саянов смелой прямоотой, храбростью. «Мы дружили с ним давно и по-настоящему. Нигде так, как на войне, не узнается человек во всей широте настоящих чувств. Так я увидел моего друга в ту незабываемую, беспощадную зиму войны с белофиннами. Мы проделали с ним весь зимний поход, с первого до последнего дня. В марте 1940 года, после прорыва линии Маннергейма, в дни боев

за Выборг, мы жили с ним в одной палатке, на снегу, среди сугробов, и непрерывный грохот орудий сопровождал нас с утра до вечера», — напишет со временем Тихонов, воздав должное другу и дружбе. Но это произойдет много лет спустя, а сейчас была ленинградская ночь сорок третьего года и мы, сопутствуемые Саяновым, возвращались в «Асторию».

— Конечно, я лицо не совсем беспристрастное, — говорил Саянов, намекая на свою дружбу с фронтовым братимом, — но я все-таки скажу все, что хочу сказать... — Судя по тому, с какой настойчивостью он повернул сейчас разговор к Тихонову, у него была потребность продолжать разговор, начатый в особняке на Литейном. — Допускаю, что сейчас говорить об этом рано, но попомните мое скромное пророчество: именно Тихонов был летописцем блокады — никто точнее и ярче не вел эту летопись, при этом и в поэзии... Собранное воедино, все написанное Тихоновым даст и цельную, и верную картину того, что пережил Ленинград...

Мы вошли в подъезд гостиницы. То ли быстрый шаг ужесточил дыхание нашего спутника, то ли волнение, которое объяло его, мы слышим, казалось, как колотится его сердце.

— Конечно, каждый из нас что-то сделал в эти годы, но Тихонов сделал больше остальных, — закончил Саянов, тяжело дыша, его пушистые усы вздувались.

Рассказ Саянова был своеобразно продолжен в моем сознании почти через четыре года, когда я прочел тихоновский этюд «Из осажденного Ленинграда». Этюд малознамен, он был напечатан в специальном выпуске нашей газеты, к ее двадцатипятилетию, — у этого выпуска было весело-праздничное имя «Красная звездочка». Впервые со времени войны в газете возник весь ряд краснозвездовцев, от Эренбурга и Симонова до Суркова и Павленко. Как некогда, ленинградцы выступили в своих откликах на юбилей едва ли не плечом к плечу — Саянов в стихах, Тихонов в прозе. В тихоновском этюде есть настроение той поры, да к тому же это едва ли не единственное свидетельство, в котором поэт говорит о своих отношениях с «Красной звездой», хотя и кратко, но прямо и полно.

Итак, «Из осажденного Ленинграда».

«В «Красной звезде» я начал печататься очень давно, но никогда не ощущал такой тесной связи с ней,

такого ее значения в моей жизни, как в годы Великой Отечественной войны. Я видел своими глазами, как читают ее с первой и до последней страницы на переднем крае бойцы и командиры, какой популярностью она пользуется в массах и как велика сила ее ведущего, вдохновляющего слова. В тот период «Красная звезда» объединяла огромный боевой коллектив писателей, поэтов, очеркистов, журналистов. Большой гордостью для меня было печататься в такое время в такой газете, за которой следил миллионный, необыкновенный читатель, который с оружием в руках громил фашистских захватчиков.

Особое значение страницы «Красной звезды» приобрели для меня после того, как, по предложению редакции, я начал печатать в ней свои ежемесячные обзоры положения в осажденном Ленинграде. Я начал их с мая 1942 года, и потом они под названием «Ленинград в июне», «Ленинград в июле» и т. д. печатались вплоть до освобождения Ленинграда, до дней разгрома немцев под Ленинградом. Последний очерк назывался «Победа».

Обычно полполосы отводила газета под этот обзор. Писать его было сложно и необыкновенно ответственно. Многого нельзя было сообщать о жизни фронта и города, чтобы не раскрывать военной тайны, многое редакция сокращала или из-за «излишней лирики», или по недостатку места, но на каждый такой очерк я имел письма с фронтов, от рассеянных по фронтам ленинградцев...

Редакция «Красной звезды» много помогала мне, когда я писал поэму «Слово о 28-ми гвардейцах». В трудные минуты фронтовой, осадной жизни я всегда чувствовал товарищескую поддержку, заботу и дружеское участие моих боевых товарищей по «Красной звезде».

Мне представляется уместным вернуться к весне сорок второго, когда Тихонов работал над поэмой о двадцати восьми. В поэме есть строки, для всего существа Тихонова характерные,— они воссоздают момент для гвардейской дружины трагедийный. Только что была отбита первая волна танков, как возникла вторая, еще более мощная.

...И Бондаренко, что когда-то  
Ключкова Диевым назвал,  
Сказал ему сейчас, как брату,  
Смотри в усталые глаза:

«Дай обниму тебя я, Диев!  
Одной рукой могу обнять,  
Другую пулей враг отметил». —  
И политрук ему ответил,  
Сказал он:  
«Селика Россия,  
А некуда нам отступать,  
Там, позади, Москва...»

В окопе  
Все обнялись, как с братом брат...

Мне подумалось, что эту поэму должен был написать именно Тихонов — она будто вызрела из самого существа жизни поэта, его взглядов на человека и жизнь. Ему должно было необыкновенно импонировать, что победа у разезда Дубосеково добыта дружиной, в которой находились дети всех наших народов: «В окопе все обнялись, как с братом брат...»

Осенью семьдесят шестого года у меня была необыкновенно увлекательная поездка к сердцу горного Таджикистана, на Памир, на Вахш, где шли полным ходом работы по строительству Нурекской гидростанции. Повод к поездке был более чем добр: рабочие Нурека присудили мне свою рабочую премию. В Москве уже лежал снег, а здесь была райская теплынь. Нас пригласил к себе Мирзо Турсун-заде.

Мне было интересно наблюдать поэта. Все было в нем умеренно особой, так мне казалось, таджикской мягкостью — и жесты, и походка, и манера говорить.

Стол был накрыт в доме, из просторных окон которого открывался чудесный вид на памирское предгорье и гряды гор, в такой мере четких, что казалось — до них рукой подать. Точно пользуясь этим, наш хозяин, сидящий во главе стола, невысоко поднимал руку и, указывая на горы, несмотря на декабрь не утратившие зеленого отлива, произносил:

— За этой круглой горой — мои родные места...

Желая сделать гостю приятное, он спросил меня: «Что бы вы хотели увезти из Таджикистана?» Я был наслышан о необыкновенных достоинствах местной чинары и ответил: «Чинару, разумеется... Но вот вопрос, — обратился я к хозяину, — возьмется ли чинара в моем подмосковном саду?...» — «Лучше, чем любое другое наше дерево», — заметил Мирзо, и мигом были добыты саженцы чинары. «А знаете, вы хорошо придумали



с чинарой,— сказал мне поэт, прощаясь. — Она живет дольше всех наших деревьев, а значит, у нее есть будущее».

Ну что ж, это, наверно, было главным, что следовало сказать гостю, важнее этого ничего не скажешь, если хочешь, чтобы он остался твоим другом. Я не знаю, что после первой встречи сказал Мирзо Тихонову, но это наверняка были очень значительные слова,— как мне сказали, у Мирзо была многолетняя дружба с Николаем Семеновичем, у Мирзо и его литературы. Но последнее я уже сам могу свидетельствовать.

Случилось так, что, вернувшись из Таджикистана, я попал в большой конференц-зал писательского особняка на улице Воровского, на встречу с таджикскими литераторами. Мне была понятна радость таджиков, когда в зале появился Тихонов. Тихонов не без радостного волнения отвечал на рукопожатия таджиков,— в том, с каким почтительным вниманием те склоняли головы перед старым поэтом, был знак душевной приязни, знак родства. Все стало понятно, когда хозяева и гости заняли места за большим столом и слово было предоставлено Тихонову, слово о таджикской литературе. Для меня речь Николая Семеновича была отмечена впечатлением новизны — я никогда не слышал, как он говорит на аудитории. Не хочу искать иного слова, но могу сказать, что был захвачен стихией тихоновской речи. Ее речевой образностью, ее живостью, ее неброской целеустремленностью, ее стройностью, ее познавательным богатством. Можно было только удивляться, как Тихонов проник в суть этой литературы, почувствовал ее существо. Речь была исполнена стремления проложить своеобразный мост между таджикской литературой и остальными литературами Союза Советов. Если в природе существовал человек, которому было бы по силам соорудить этот мост, то в данную минуту таким человеком мог быть только Тихонов.

Можно было только догадываться, какое впечатление тихоновское слово произвело на наших таджикских друзей, впрочем, не только догадываться.

— Конечно, приятно, что Тихонов так знает литературу таджиков,— произнес в этот день Мирзо Турсунзаде своим типичным голосом, от волнения его голос становился не громче, а тише. — Но ведь он так знает не только таджиков...

Последнее было и значительно, и, пожалуй, принципиально для Тихонова, был резон осмыслить это.

Евгению Федоровну Книпович связывала многолетняя дружба с Тихоновыми — с тех пор, как Николай Семенович с семьей перебрался в Москву, Книпович была их близким другом. Блистательный критик и литературовед, человек, в котором знание отечественной словесности редчайшим образом сообразовалось с владением проблемами литератур зарубежных, Евгения Федоровна, как можно было догадываться, уже по кругу своих литературных пристрастий должна быть интересна Николаю Семеновичу. При том внимании к общению, которое всегда было у Тихонова, при том интересе к беседе, который для Николая Семеновича всегда был так важен, дружба с Книпович питала мысль, а следовательно, творчество поэта. Видно, потребность в этих беседах была так велика, что беседы были повседневными (позже я расскажу об одной из таких бесед, происшедшей в присутствии Евгении Федоровны в тихоновском доме), но было и по-иному. Любительские фотографии сберегли воспоминания о прогулках и по переделкинским «кольцам», и по окрестным лесам, когда рядом с Тихоновыми, Николаем Семеновичем и Марией Константиновной, была Евгения Федоровна.

Мысль, которую пробудила во мне встреча с таджикскими литераторами, интересно было вынести на суд Книпович, — казалось, что ее мнение поможет мне наиболее точно познать эту грань личности Тихонова, человека и литератора. У меня была возможность предупредить Евгению Федоровну о моем намерении, и беседа была для нее не внезапна. Мы сидели в дачном домике Книпович в Переделкине, и на столе лежали фотографии, воссоздающие походы по переделкинским лесам, когда вместе с Тихоновыми была и Евгения Федоровна. Евгения Федоровна выдает нам фотографии по одной, заметно радуясь, как впечатление нарастает. Но вот рука Евгении Федоровны остановилась, как мне показалось, печально остановилась.

— Мария Константиновна любила эти наши походы, заставляла себя ходить, если даже была не совсем здорова... — Евгения Федоровна складывает фотографии, молча отодвигает — ей надо время, чтобы обрести преж-

нее состояние, успокоиться. — Знали, что она больна, и все-таки все происшедшее было внезапным, такое всегда внезапно...

Мы не без труда возвращаемся к беседе — нужна всеильная пауза.

— Нет, в Ленинграде я Тихонова не встречала, — произносит Евгения Федоровна, точно предупреждая мой вопрос. — Я познакомилась с ним уже в столице, когда сюда перебралась Ольга Дмитриевна Форш и поселилась в гостинице «Москва». Ольга Дмитриевна писала свой очередной роман, нередко обращаясь за советом к толстым книгам, иллюстрации которых были переложены рисовой бумагой, для таких заядлых курильщиков, как мы с Николаем Семеновичем, неслыханно аппетитной. Готова признаться в грехе: как ни стойки мы были с Николаем Семеновичем, иногда выдержка изменяла нам, и из толстой книги осторожно извлекался лист рисовой бумаги, разумеется, в строжайшей тайне... Таким образом, тайна, обычно способствующая разобщению, в данном случае повела себя по-иному, положив начало доверию, а потом и дружбе... — Евгения Федоровна умолкла, дав понять, что короткая экспозиция закончена и сейчас прозвучит ответ на мой вопрос. — Если вы поговорите с близкими Николая Семеновича, они вам расскажут, что его знание Востока складывалось с детства, Востока нашего и, пожалуй, зарубежного... Известна реплика Джавахарлала Неру: «История Индии? Спросите об этом лучше Тихонова — он знает...» У него была потребность видеть мир, страсть к путешествиям. Он исходил Кавказ, прошел по многим тропам Средней Азии, был в Индии, Пакистане, Афганистане, знал эти страны с той обстоятельностью и глубиной, которая позволяла ему говорить со знатоками, спорить, ставить проблемы. У него было множество друзей в этих странах, которые высоко ценили привязанность Тихонова к их отчужденным местам. Особенно, разумеется, среди литераторов. Симон Чиковани и Аветик Исаакян, Айбек и Мирзо Турсун-заде. Эта дружба была творческой: он переводил этих мастеров, переводил в полную силу тихоновского дара, сделав стихи национальных поэтов и событием русской поэзии. Он и русских друзей подчас выбирал, учитывая их интерес к Востоку. Пример — Петр Андреевич Павленко. В их беседах постоянно присутствовал Восток. Он дорожил своими отношениями с гру-

зинской поэзией — эти отношения складывались многие десятилетия. Его переводы грузинских поэтов составили книгу: Симон Чиковани, Галактион и Тацян Табидзе, Сандро Шанишвили и Паоло Яшвили, Карло Каладзе, Георгий Леонидзе, Иосиф Нонешвили, Григол и Ираклий Абашидзе... В том, что Грузия и ее культура создали в годы революции, поэзия занимает свое заметное место — трудом Тихонова, как, впрочем, и иных советских поэтов, эта поэзия стала нашим общим достоянием. Но пример Тихонова, который он явил в своем общении с многоязычным Востоком, свидетельствует и об интернациональном существе нового человека, свободного от предубеждений прошлого, несущего свет межплеменного братства, — таков Тихонов!

У меня была возможность многократ убедиться, как великолепно знал Тихонов мой отчий Северный Кавказ. Казалось, сами горы запомнили, что тут был Тихонов. Тот, кто бывал в горной Кабарде, Балкарии, Осетии, Ингушетии, найдет тому свидетельства убедительные: тут помнят Тихонова. И в первую очередь, конечно, поэты. Было что-то радостно-неодолимое в том, как мои беседы с поэтами Кавказа неизменно приводили к Тихонову. Для них он был не просто старшим сыном в семье Матери-Поэзии, он был учителем, бескорыстным и самоотверженным, у которого в его знании Кавказа не было равных.

Я задумал этюды о поэтах Северного Кавказа. Для начала я взял три имени: Гамзатов, Кулиев, Кугультинов. Задумав этот цикл, я руководствовался прежде всего тем, что знал поэтов, многократ разговаривал с ними, а с Гамзатовым и Кулиевым мы однажды путешествовали. Все, что я сказал о поэтах Кавказа, имея в виду Тихонова, возникло в ходе моих бесед с поэтами. Мне подумалось, этюды не могут увидеть свет без того, чтобы я не показал их Тихонову. Письмо, которым Николай Семенович отозвался на мои скромные опыты, не скрою, меня воодушевило. Дело, разумеется, не в похвале, хотя тихоновская похвала каждому лестна. Более важным мне представляется мнение Тихонова по существу: свободный и столь характерный для Николая Семеновича взгляд на поэзию Северного Кавказа, ее самобытные корни и связи.

Привожу текст письма полностью, соотнесенный с текстом моих этюдов, которые включены в эту книгу. Читатель получит возможность проникнуть в существо тихоновских раздумий, которые мне представляются важными.

*«22 апреля 1976 года»*

Дорогой Савва Артемович!

Приветствую Вас сердечно!

Как только я освободился от заседаний двух комитетов, я сразу прочел Ваши этюды о поэтах Кавказа и прочел не без удовольствия. Пишу я Вам на машинке, потому что мой почерк стал к старости очень затейливым и я не хочу, чтобы Вы тратили время на разбор моих каракулей.

Итак, вот что я скажу, прочитав этюды. Всякий критик, далекий от Кавказа и Вашей темы, разбирал бы стихи Кугультинова, Кулиева и Гамзатова с общей критической точки зрения. Вы же имеете несомненное преимущество, потому что в Ваших этюдах о поэтах Вы сами выступаете и как кавказец, человек, близкий по духу к их поэтическим вдохновениям, и как писатель — большой любитель и знаток поэзии, живо чувствующий тот внутренний мир, в котором рождаются стихи.

Кроме того, Вы в своих этюдах выступаете с собственными дополнениями, справками, воспоминаниями, которые очень обогащают материал. Особенно мне понравился обстоятельный, живописный, большой этюд о творчестве Расула Гамзатова.

То, что Вы одновременно сказали и свое слово о его прозе, своеобразной, поэтической книге «Дагестан», и много говорите об его отце, великолепном поэте и человеке — Гамзате Цадаса, расширяет исторически тему и раскрывает новые горизонты.

Родоначальник поэтического направления дагестанской новой поэзии, конечно, Гамзат Цадаса, и Расул его прямой наследник. Ваши этюды написаны широко, свободно и легко читаются. А Ваши наблюдения и то, что Вы близко к сердцу берете содержание стихов Ваших кавказских земляков, очень доходит до читателя, сообщая ему и нечто новое о знакомых поэтах.

Что касается возникшего в тексте разговора обо мне, то мне трудно говорить о каком-то моем воздействии,

скажем, на творчество того же Кайсына Кулиева, который сам по себе является искусным, сильным мастером стиха, и особенности кавказской темы ему, конечно, ближе, хотя бы потому, что он родился в центре гор — в суровом Чегеме — и прекрасно знаком со всем, что составляло с детства мир скал и снегов, окружавший его и вошедший во все его поэтическое творчество.

Я лично уважаю Кайсына Кулиева и за его человеческий характер и люблю за его замечательные стихи, которые я имел честь переводить в свое время.

Конечно, мы не можем сказать, что вышеназванные поэты находятся вне поля зрения ширского читателя. Они очень известны и любимы, и их новые стихи распространяются сразу по написании, но Вы своими этюдами добавили многое к познанию поэзии современных певцов Северного Кавказа.

Лирический, как бы разговорный стиль Ваших этюдов оправдан и тем, что Вы с такой теплотой, так дружески говорите сразу и о поэзии, и о тех, кто является сегодня передовыми поэтами нового, и вносите в свои раздумья, воспоминания о прошедших временах, которые заключают в себе много поучительного и для истории русской поэзии, соприкасавшейся так глубоко с певцами горных народов и в старые времена.

Одним словом, желаю Вашим этюдам заслуженного успеха!

Крепко жму руку.

Николай Тихонов»

Но заманчиво было продолжить разговор, начатый в письме, повидав Николая Семеновича. Стоит ли говорить, как я был воодушевлен, когда узнал, что это желание в какой-то мере взаимно.

В Переделкинё еще удерживался снег и с вечерними сумерками заметно отвердевал, но небо уже казалось весенним, как и сами вечерние зори были уже апрельскими — долгими и заметно яркими. Николай Семенович только что совладал с простудой, и его нынешняя прогулка была едва ли не первой. С тех пор, как я видел его, прошло года два. Высокомудрое восьмидесятилетие оставило свои знаки на его облике. Но стоило заговорить Николаю Семеновичу, и он точно сбрасывал груз лет — все таким же живым был тихоновский голос, все такое же острое внимание светилось в его глазах, все так же

непобедим был его смех и сопутствующий смеху жест, точно отводящий возражение собеседника.

— Хочу, чтобы мы повидались,— подтвердил он и осведомился: — Вы сказали, что жена с писательской делегацией в Америке? Дождемся ее возвращения, послушаем, что она нам расскажет. Итак, приглашение не заставит себя ждать...

И вот переделкинский май. Он мне видится в свечении прудов, неожиданно зеленых после недавней зимы, в блеске листвы бесподобных здешних берез, которая в своем высоком высоке точно потекла ручьями, в отсвете влажной травы. Большой тихоновский дом точно дышит теплом и покоем. Двери, ведущие из столовой в соседние комнаты, распахнуты, и дом кажется особенно просторным и светлым. Наверно, место за столом, которое сейчас занимает Николай Семенович, давно обжито, но оно, как я замечаю, не во главе стола. Тихоновское правило: обнаружить, что он тут хозяин, значит, чуть-чуть стеснить гостей, не по нем. Да и байковая куртка, в которую одет Николай Семенович, призвана служить этому же — никакой парадности. Белая блуза Евгении Федоровны Книпович, спящей рядом с Николаем Семеновичем, выглядит много торжественнее.

В этот раз я не увидел Александры Михайловны, доброй хранительницы тихоновского дома, которой этот дом обязан многими своими достоинствами. Хозяйничала молодая Ирина Александровна, дочь Александры Михайловны. Стол, накрытый ею, был красив — в нем были краски весны. Правда, для Николая Семеновича, который отдал себя во власть неумолимой диеты, это был больше праздник глаз, но это был праздник, — как мне казалось, Николай Семенович нет-нет да оглядывал стол радостным взглядом, молчаливо гордясь молодой хозяйкой.

В том, как Николай Семенович завязывает первый узелок беседы, мне тоже видится тихоновское: не злоупотребить властью хозяина, все преимущества отдав гостям.

— Как там Америка? Евгения Федоровна сказала, что поездка удалась, не так ли? А?

Итак, как там Америка? Он слушает гостью, охватив белой рукой подбородок, — его внимание должно быть приятно говорящему, его интерес почтителен. Впрочем, и предмет беседы остро актуален: американские писа-

тели принимали своих советских коллег. Гостям показали Америку: Нью-Йорк, Вашингтон, Сан-Франциско, Новый Орлеан. Но главное — дискуссия «Роман в современном мире». Тема давала простор для обмена мнениями по вопросам самым жгучим: призвание художника, писатель и общество, свобода самовыражения, традиция и поиск. Обе стороны были представлены значительными именами, разговор был и профессиональным, и принципиальным.

— Значит, Артур Миллер? — вдруг спрашивает он. — Однако...

Ему интересно, как выглядит этот спор, если соотнести его с именами.

— Апдайк?.. Мейлор?..

Его уровень знания американской литературы достаточно высок, — как всегда, он много читает, наверно, не только этим объясняется хорошее знание предмета, но и этим.

Я смотрю на Тихонова и думаю о чуде встречи. В самом деле, разве это не чудо? Вот этот седой человек, седина которого, казалось, разлилась по его лицу, сделал его больше обычного белым, открыл для тебя мир, напрочь новый. Пробудил ли он в тебе этот мир или поселил заново, неважно — это мир новый. Краски, слова, образы, понятия — все в такой мере теперь твое, что ты готов опознать это по признакам. «Длинный путь. Он много крови выпил...» — в этом есть признак. «Таили верфи новую грозу, потел кузнец, выковывая грома...» — и это. «Видно, брат, и сожженной березе надо быть благодарной огню...» — и это. «И, может быть, уже возмездье на полдороге, как заря...» — тоже. В этом определенно привилегия художника: войти в самое твое сердце и зажечь свет, новый свет, которому жить столько, сколько отмерено тебе судьбой прожить на этой земле, не меньше.

— Вы сказали, у них обостренное восприятие событий, происходящих в мире? Каких именно? Афганский Апрель? — Да, он произносит последнее слово столь значительно, что хочется озаглавить его большой буквой: «Апрель», — итак, он недвусмысленно дал понять, что перебрасывает мост с заокеанского Запада на Восток: Афганистан.

Теперь пришла пора задавать вопросы нам:



— Каким вы помните Афганистан, Николай Семенович?

Он очень доволен: его тема!

Кому не известно — его, его... К тому же есть повод, единственный в своем роде: месяц назад в Афганистане произошла революция, которую, кстати говоря, пророчил древней стране и Тихонов, но об этом разговор особый... В этой маленькой стране было нечто такое, что навеки веков приворожило к ней русского поэта. Этой своей любви поэт был верен едва ли не всю жизнь. Это отразили и стихи, и проза Тихонова, как, впрочем, это вобрала его мысль, исследующая историю Афганистана, его многовековую путь, его место на современном Востоке. Человек знаний энциклопедических, привыкший рассматривать явления в перспективе и сполна использующий при этом мненье столь всемогущей силы, как Время, Тихонов был склонен к вершинным раздумьям, в которых свою роль играли Вчера, Сегодня, Завтра. Вот он и предрек Афганистану его революционное Сегодня. Наверно, никто не вменял в обязанность поэтам провидение, в Тихонове оно было. Прочтите его «Могилу Бабура». Этот рассказ — диалог афганца и русского. Хотя собеседником афганца Тихонов сделал ученого, мне тут видится сам автор, его интеллект, его знание восточной мудрости, его любовь к Афганистану. По воле автора, диалог не зря возник у могилы Бабура, — государственный человек и поэт, «не писавший пустых стихов», Бабур точно взывал к постижению судьбы страны.

Но это не просто рассказ об истории, даже увлекательный, это рассказ-спор. Афганец исходил руины страны, знатные руины, недвусмысленно установив: здесь была цивилизация, ничем не уступающая западной, а может быть, в чем-то и превосходящая ее. Афганец убежден: достоинства этой цивилизации и во взаимовлиянии с Западом. Это только кажется, что океан суши, лежащий между Западом и Востоком, непреодолим. Древние его преодолевали, при этом и афганцы. Великие пути, связывающие Восток с Западом, шли через Афганистан. Балх и Бамнан были центрами цивилизации и потому, что здесь Запад подавал руку Востоку, великая культура эллинов побраталась с культурой Индии. Видно, с напором запустения способны совладать только размеры памятника. Пирамиды? Колизей? Не только. Знаменитая статуя в Бамиане, единственная и по своим

размерам, свидетельствует об этом. Однако где причины запустения? Великие пути стали путями морскими? Не только. У запустения есть свое имя, точное, — колонизаторство. Запустение явилось в Афганистан с приходом западных завоевателей — это они нарекли народ, который соперничал своей образованностью с эллинами, дикарями... Однако где выход из положения? Возвратить великие пути с моря на сушу?.. Очевидно, есть один великий путь, истинно великий, который следует воспринять и афганцам: суверенность, если быть точным — революционная суверенность. Вот русский поэт и подвел рассказ к его логическому концу. Впрочем, все, что случилось на афганской земле нынешним апрелем, точно явилось исполнением тихоновского провидения.

— Бедный, суровый и гордый народ — вот что надо сказать об афганцах, — произносит Николай Семенович, точно проникнув в наши раздумья. — «Мы единственные два народа, которые никогда не были побеждены! Только представьте, как нам легко понимать друг друга!» — сказал мне один афганский друг.

Тихонов умолк, улыбаясь.

— Тебе приятно было вспомнить слова афганского друга, Коля? — спрашивает Евгения Федоровна — тихоновская улыбка сказала ей многое.

— Да, Женя...

Видно, доброго слова Книпович сейчас как раз и не доставало Николаю Семеновичу — он воодушевился.

— А знаете, пример, который преподали нам древние, перебросив, вопреки примитивной технике тех лет, гигантский мост с востока на запад, многому учит — человек, понимающий пользу общения, идет вперед семимильными шагами. Это правило, многократно проверенное жизнью, тем более верно, когда речь идет об искусстве: художнику иногда надо обратиться к непривычному, чтобы обрести себя...

— Поль Гоген, Коля?

— Не только. Наш Александр Волков, который стал певцом Востока... Человек севера, он сумел понять восток: все, что он создал, настоящее...

Но сказанное можно чуть-чуть распространить и на Тихонова: постигая Восток, он обогатил и себя. Однако тут, наверно, надо говорить обо всем строе жизни Николая Семеновича. Он точно стал всей своей жизнью на скрещении больших дорог земного шара, помогая людям

понять друг друга. Те, кто доверили Тихонову великий труд борьбы против войны, имели в виду, разумеется, в первую очередь интернационализм Тихонова, подтвержденный самим подвигом его жизни, но в какой-то мере и бесценный тихоновский дар общения.

...Николай Семенович поднимает наполненный бокал: за гостей. Мой бокал: за хозяина... Чувствую, как вздрагивает вино в моем бокале, готовое пролиться. Была бы моя воля, я, пожалуй, вспомнил бы сейчас и степной Кавказ, и многозвездную ночь, кубанскую ночь, и сосновые подмошки посреди степи, освещенные фарами тракторов, и тихоновское бунтующее, озорное, хватящее за душу: «Владеть крыльями ветер научил, пожар шумел и делал кровь янтарной...» Но воли моей, наверно, нет, как тем более нет храбрости. «Вот вы назвали меня в своем письме «кавказцем». Наверно, то, что я сейчас хочу сказать, вы слышали не однажды, но я скажу: за вашу любовь к Кавказу и за любовь кавказцев к вам, — поверьте, Николай Семенович, там вас очень любят...»

В глубине дома ожил телефон. Николай Семенович заметно смущен:

— Звонят друзья, просят включить телевизор...

— Да не хотят ли они обратить наше внимание на то, как Тихонов вручает Ленинские премии?

— А ты откуда знаешь, Женя?

Да, у сегодняшнего вечера добрый венец: телевидение передает вручение Ленинских премий, оно состоялось вчера. Вручает Тихонов. Со строгим вниманием, в котором есть взыскательность к себе, он следит сейчас за церемонией вручения. Но вот любопытно: там, в Кремле, Тихонов, приветствующий награжденных, сияет добрейшей своей улыбкой, а здесь неожиданно печален, быть может, даже хмур.

— Да не слишком ли пространна речь? Может быть, надо было бы короче, а?

— Нет, ты хорошо сказал, очень хорошо сказал, Коля...

Он вдруг просиял, мигом сняло пасмурность. «А может быть, и в самом деле хорошо?» — точно говорит его взгляд. Он, улыбаясь, смотрит на Купинович: признатель — сказала слово и сняла печаль. «Да, наверно, неплохо», — точно повторяет он.

В этот майский день 1978 года с тем мы и покинули

тихоновский дом: казалось, у хозяина было ощущение полноты жизни; судьба определила ему деятельную жизнь, исполненную высоких стремлений, он понимал это и был благодарен...

Весть о кончине Тихонова ошеломила — не очень просто было уложить это в сознании. Вспомнил я разговор с переделкинским старожилом, происшедший за две недели до этого. Старожил знал писательский городок и о каждом из его знатных обитателей имел свое мнение, которому, пожалуй, нельзя было отказать и в беспристрастности, и в точности. Но вот разговор зашел о Тихонове, и старожил на какой-то миг онемел. «Святой человек, — произнес он, сдерживая волнение. — Святой — все для людей...» Вот так-то: все для людей. И вновь мысль обратилась к судьбе Тихонова. Вот прошел человек по земле, и всюду, где ступала его нога, остались друзья. Ведь мог пройти так, как проходят миллионы, не оставив следа, а оставил самый зримый след — друга. Наверно, все в неодолимой силе, которой был наделен он и у которой единственное имя — любовь к человеку. В век свирепого национализма, когда целые государства, как загоны для парнокопытных, поделены на белых и черных, человек прошел по земле, как и надлежит человеку, — сея любовь ко всем людям. Конечно же Тихонов явился перед людьми в точном соответствии со своим краснокожим паспортом, но в немалой степени и потому, что был Тихоновым: душевное богатство, любовь к многоплеменному и многоязычному человечеству, в самом высоком смысле этого слова побратимство были цветом его крови. Истоки многое могут объяснить в жизни человека. В какой раз я должен был сказать себе: существо и в истоках.

Судьбе было угодно, чтобы мой новый приход в тихоновский дом в Переделкине был приурочен к встрече с сестрой Николая Семеновича — Антониной Семеновной.

— Кто такой Николай?

Сказать, что она очень похожа на брата, не все сказать. Во взгляде ее светлых, заметно круглых глаз, в привычке ширить глаза, когда в беседе возникает нечто неординарное, в движении руки, в улылке, которая тем ярче, чем настойчивее она вам возражает, во всем этом есть тихоновское. И не только: в обстоятельности,

в стремлении вести доказательный разговор, в привычке не обойти прецеденты, если даже они и не столь близки. В ее рассказе все не заглазно, все имеет свой лик. Как сейчас: Антонина Семеновна точно семейный альбом раскрыла — фотографии, три поколения Тихоновых...

— Мать — начало всех начал, все от нее...

Взглянул на фотографию, и вспомнилось некрасовское: «Есть женщины в русских селеньях...» Лицом не красавица, а красива — прелесть в гордой посадке головы, в линиях фигуры, в стати.

— Крестьянка?

— Мать у нее крестьянка — пришла в Питер из Вышнего Волочка пешком, а отец мастеровой, кондитер, из латышей...

— Дом держала она?

— Как и надлежит — вместе с отцом. У нас был хороший отец: заботливый и строгий, работающий, конечно... Знал всему меру. И питью: рюмку за обедом, дальше не шел — мера. Мастеровой. Жил во Франции и говорил по-французски, хорошо говорил, но французской грамоты не одолел. По-русски был хорошо грамотен. Читал, но только газеты, книг не читал. Любил во всем опрятность. Вижу его по воскресеньям, чисто выбритого, с чуть напوماженными усами, которые он придерживает пальцами, чтобы они не утратили формы. Был привязан к детям, но это не очень выказывал, доверив все жене. Он ее любил, а значит, и доверял... Мать дружила с книгой, она пристрастила к чтению и Николая. Признаться, я, младшая, чуть-чуть ревновала ее к Коле, мне казалось, что он был ее любимчиком. Может быть, я была и не права, но одно верно: его вырастила ее любовь. Первое его стихотворение, наверно, самое первое, посвящено ей: «Не надо мне святой Екатерины — живая здесь, живая хороша...» Хорошая книга была в почете у Тихоновых, лучшим подарком считалась книга. Мать дарила детям, дети — друг другу. Писать стихи Николай стал рано. Решился отнести их на улицу Гоголя, в редакцию «Нивы», — там стихи понравились, их напечатали. Это было великой радостью для всех, особенно для матери, — она гордилась Николаем. Колина чуткость — это от нее, его способность все принимать близко к сердцу — от мамы. Когда его забрали в гусары, он вернулся оттуда седым. Что-то там произошло такое, что сделало его седым в двадцать лет. В семье говорили, что какой-то бар-

чук засек на глазах Николая лошадь. Ну что ж, и эта причина правдоподобна, если иметь в виду Николая, очень похоже на него — человек, он был человеком...

Она замолкает, глядя вокруг, точно видит все впервые. За окном май, как в минувшем году, когда за столом был Тихонов. И широко распахнуты двери, как тогда, поэтому дом кажется таким просторным.

— Счастливый? Наверно. Но из тех счастливых, что видели горе... И в своей жизни. Отца скосил голод в двадцать первом, мать — в сорок первом...

Она вновь замолкает, не в силах совладать со скорбью, что поселилась в ней...

Я возвращаюсь от Тихоновых. Шумят несравненные переделкинские березы, распадаясь на зеленые ручьи, по-майски бледно-зеленые, а память воссоздает рассказ, который я только что услышал, многократ повторяя:

«Человек, он был человеком...»

## 1. ТОЧНОСТЬ ВИДЕНИЯ



аверно, само наше время обратило в миф притчу о поэте, который оборонился от жизни и жизненных тревог стенами пресловутой башни,— да есть ли такой поэт и мыслим ли он сегодня? Если речь идет о стенах из словенной кости, то вряд ли мыслим, однако во всем остальном... В не столь уж отдаленные времена в южнорусском городе судьба свела меня с писателем. Город

был невелик, и писатель, успевший заявить о себе книгой содержательной, был фигурой заметной. Но вот в его образе жизни было свое отличие. Собственно, это своеобычие было в облике человека, в самом цвете лица, не очень типичного для обитателей нашего знатного града: оно было неестественно белым, быть может, даже бело-зеленым. Оставалось понять: каким образом человек уберег себя от нашего щедрого солнца? Впрочем, все вопросы снимались, если вам удавалось видеть, как человек пробегал на рысях не такое уж большое расстояние от дома до редакции городской газеты, где он работал литсекретарем, и обратно. Достигнув дома, он скрывался за высоким забором, скрывался с такой поспешностью, будто за ним была учинена поговя. Теперь никакими силами нельзя было извлечь его на свет божий — он уединялся в прохладной полутьме сарайчика, стоящего в глубине яблоневого сада, склонившись над рукописью. Если, случалось, писатель необходим был городу, самое большее, на что можно было рассчитывать,— что в неширокой прорези, оставленной в калитке для почтальона, появится пугливый глаз жены нашего героя, существа смятенного и простодушного, точно посланного ему небом специально для того, чтобы он, не дай бог, не помер с голу.

Философия, которую исповедовал наш бледнолицый брат, сводилась к формуле: лишь время, отданное рукописи, «полно», все остальное «пусто». Наверно, эта мысль могла возобладать в человеке, одержимом немалым эгоизмом, — человек очень берег себя, больше, чем должен беречь себя писатель... Ему было невдомек, что, сберегая, он выключает себя из жизни: сердце, не получившее нагрузки, перестает работать первым, как, впрочем, не только сердце... Не очень хочется обращаться при этом к судьбе человека, о котором идет речь, хотя судьба эта убедительно подтвердила правоту этой мысли... Казалось, человек, столь спрессовавший свое время и обративший его на пользу рукописи, должен был создать нечто такое, что навсегда останется в памяти людской, но получилось иначе. В годы оны наш герой ушел в мир иной, а вместе с ним и все написанное им. Осталось единственное, что хранит память, по крайней мере моя: раздумье острое над тем, каким должен быть образ жизни писателя, как, впрочем, и сам писатель, строй его взглядов на свое призвание, и есть ли смысл ему вот так, напрочь, отсекаать свои связи с живой действительностью? Обо всем этом думаешь тем упорнее, что есть ведь и иные примеры в жизни, утверждающие иные принципы и законы. Один из них, на мой взгляд, в высшей степени поучителен — Шагинян. Пример ее жизни в литературе, пример ее подвижничества.

Убежден, что первосуть того, что делает писатель, что составляет содержание его работы и жизни, — в системе взглядов, в строе мировоззрения, в политическом идеале, в конце концов. Шагинян прожила большую жизнь, при этом добрая треть ее относится к предреволюционной поре. Как ни определенно было у писательницы приятие Октября, процессу этому предшествовали поиски достаточно упорные. Когда читаешь ранние работы Шагинян, в которых столь явственно звучат песни революции, необходимо усилие, чтобы поверить, что у писательницы в те годы были и сомнения, уводившие ее в сторону от главной дороги. К чести писательницы надо сказать, что она преодолевала эти сомнения, не отстранившись от жизни, а вторгаясь в жизнь. Если же говорить о познании того, что есть наша революция, то для Шагинян, смею предположить, необыкновенно полезным было пребывание на российском юге, где накал борьбы был особенно силен.



Мне было интересно перечитать теперь шагиняновскую «Перемену», повесть, которую, как известно, высоко ценил Владимир Ильич. Интересно не только потому, что писательница воскресила в моей памяти события, которым и я отчасти был свидетель: город, описанный Шагинян, находился в трехстах километрах от моих отчих мест. Не только поэтому. Повесть Шагинян, как воспринял теперь ее я, в сущности, является в своем роде дневниковой записью революционного времени, как оно предстало перед писательницей и было ею воссоздано. В самом движении сюжета, в развитии характеров «Перемены» есть достоверность события, подсмотренного наблюдательным глазом, для которого точность виденного превыше всего. В этом восприятии виденного обращает внимание одно обстоятельство: как ни драматичны события, автор не очень-то драматизирует их — нагнетанию действия автор предпочитает спокойный рассказ о происходящем. На мой взгляд, это и делает «Перемену» убедительной. Возможно, именно это достоинство «Перемены» и пришлось Владимиру Ильичу по душе, как, впрочем, и иное: недвусмысленность авторской позиции, определенность его симпатий. Когда я говорю о политическом идеале, который добыт писателем в процессе соприкосновения с жизнью, мне хочется говорить о шагиняновской «Перемене», в этой повести революционное существо взглядов писательницы сказалось столь недвусмысленно. Повесть Шагинян явилась немалым событием для страны, что сказалось и на популярности автора. Помню, как ее портрет возник впервые в кабинете литературы школы, в которой я учился, — в ряду патриархов нашей классики портрет юной Шагинян был очень заметен. Я не видел этого портрета позже, но думаю, что Шагинян там было не больше тридцати: мне привиделась безбоязненность в глазах молодой женщины, по-восточному древних...

Мне известен отзыв Мариэтты Сергеевны на книгу писателя, в котором было три слова: «Живые строки — человечно». Хотелось бы обратить это определение к прозе самой Шагинян, к большой прозе — я говорю о «Перемене» и «Гидроцентрали». В содержательной работе Шагинян о Тарасе Шевченко писательница воспроизводит брюлловский афоризм, обращенный к художникам: «Не копируй, а всматривайся». Этот афоризм может быть по праву обращен к повествовательной прозе

автора, которую мы упомянули. Поистине эти произведения вызваны контактом с живой действительностью, контактом, который вернее было бы назвать исследованием жизни: «Не копируй, а всматривайся!»

Но исследование требует не просто природного дара, оно требует знаний, и Шагинян не переоценивает тут своих данных, — наверно, у Плановой академики, которую Мариэтта Сергеевна окончила, была специальная задача: чтобы говорить о промышленном преобразовании страны, вступая в спор, нередко профессиональный, и отстаивая свою точку зрения, писательнице как раз этих знаний и не доставало. Но знания эти необходимы Шагиняну и по другой причине: все, что написано ею об индустриальном становлении страны, будь то ее большой роман или очерки о танковых заводах за щитом Уральских гор, ставят новую проблему, несут открытие, принципиально новое и для специалистов. Только в этом случае и роман, и очерк представляют интерес для Шагиняна. Впрочем, этот принцип действен, когда произведение затрагивает и иную тему. Прочтите шагиняновскую работу о Шевченко, которую мы упомянули выше, работу, удостоенную докторской степени: сколько в этой работе истинного новаторства, явившегося результатом и поиска, и нового, невиданного доселе осмысления фактов творчества великого Кобзаря. Без преувеличения можно сказать, что это — новое слово о Шевченко, с которым должны считаться все, кто будет еще писать о поэте.

Не случайно, что поиск, по-своему неожиданный и смелый, открывающий новые пласты материала, является обязательным компонентом писательской работы Мариэтты Сергеевны. Не удивлюсь, если будущие биографы Шагиняна, стремясь отразить эту сторону ее работы, составят своеобразную энциклопедию шагиняновских поисков, в которой будут воссозданы все ее экспедиции и описаны результаты, по-своему примечательные. Наиболее наглядно это сказалось в работах Шагиняна, которые условно можно назвать портретными очерками. Можно только удивляться, как ново и оригинально писательница прочла жизнь Гёте и Моцарта, Пушкина и Шевченко, Низами и Абовяна, Гейне и Налбандяна. Не трудно представить, какими путями следовала мысль Мариэтты Сергеевны, когда речь шла об ее исследовательских этюдах, посвященных, например, Пушкину и

Налбандяну, — тут поиск и венчающая его находка были подготовлены изучением отчей культуры. Другое дело немцы — Гёте и Гейне. Сказать тут принципиально новое слово для Шагинян было многотрудно, но она это слово сказала.

Сама великая интернационалистка, чье творчество вызвано и вдохновлено созданием Союза Республик, Мариэтта Сергеевна явилась певцом этого многонационального братства. Дочь Армении, она посвятила свои работы национальной культуре России и Украины, Грузии и Азербайджана, Эстонии и Карелии, — для писательницы это ценности родной культуры, сформировавшей ее интеллект, обогатившей мир ее мыслей и чувств.

Есть одна особенность в писательском почерке Мариэтты Сергеевны, определившая ее интерес к исследованию жизни, будь то поэт Гёте или композитор Рахманинов, революционер-просветитель Налбандян или народные певцы, сложившиеся Калевалу: обязательным условием этого интереса является философское своеобразие и глубина созданного. Именно философское своеобразие и глубина. Известно, что Гёте увлекал Шагинян и силой своей диалектической мысли, вступающей в борьбу с метафизикой и утверждающей себя в этой борьбе. Необходим немалый талант, чтобы органически соотнести два начала — художник и мыслитель. Наверно, и великому Гёте это удавалось не всегда: мыслитель подчас брал верх над художником. Думаю, что эта проблема стояла и перед Шагинян. Одно из проявлений, как мне кажется, шагиняновского новаторства в литературе — это попытка отыскать такую форму произведения, чтобы мысль и образ в нем сочетались естественно, чтобы мысль не угнетала образ, а образ дал свободу мысли. Рискну высказать предположение, что именно эта задача решалась писательницей всю жизнь. Да, всю жизнь, а следовательно, с той начальной поры, когда ею были созданы ее первые произведения, интересные и в этой связи. Помните, как своеобразно преломилась мысль писательницы в столь оригинальном романе, как «Своя судьба», главы которого опубликовал «Вестник Европы» в 1918 году? Такое впечатление, что Шагинян дает бой в романе и недавнему прошлому, которое для писательницы в какой-то мере автобиографично, — ведь роман восстает против идеализма, при этом в тех самых его проявлениях, где его вторжение в жизнь было особенно пагуб-

но. Надо отдать должное Шагиняи, она обнаруживает немалую изобретательность и умение, чтобы сделать философскую категорию достоянием произведения литературы. Произведение носит сатирический характер, и это помогает реализации замысла. Однако как это делает писательница?

Действие происходит в санатории, где крупный ученый психопатолог единоборствует с недугами, которыми страдают его подопечные. Эти недуги странным образом родственны болезням духа, распространенным в кругах буржуазной интеллигенции в предреволюционное время. Но это что за болезни? В их квалификации участвует не столько наука о физиологическом существе человека, сколько о социальном: «ненависть к неожиданному», «совершенная нечувствительность к отличию правды от лжи», «постоянное ожидание несчастья», «представление о жизни как о хаосе», «взгляд на событие лишь с двух точек зрения», — что, как можно понять, держит человека в состоянии постоянных сомнений и освобождает от необходимости иметь свое мнение. Иначе говоря, Шагиняи написала политическую сатиру, однако не лишенную позитивной программы, которую в романе отождествляет его главный герой профессор Фёрстер — стихии инстинктов, при этом, как можно понять, и низменных, герой романа противопоставляет силу воли и разума, которые возникают в труде. «Мы поднимаем самоуважение в больном», — декларирует Фёрстер, понимая, что утверждает и свой нравственный идеал, который тем более действен, что соотносится с порой эпохальной: октябрьская заря не за горами.

Но, наверно, есть сфера, уготованная самой природой, где художник такого творческого склада, как Шагиняи, с его любовью к философии, обретает свободу действия завидную. Духовный мир нового человека, богатство его интеллекта, многообразие его нравственных качеств — вот эта сфера. В высшей степени заманчиво раскрыть этот мир на примере Ленина, и Мариэтта Сергеевна сделала это блистательно, ознаменовав свой труд в литературе четырехчастной Ленинаной, которую венчают «Четыре урока у Ленина» — работа в нашей литературе во всех отношениях значительная. Помстине нужны были талант и опыт жизни Мариэтты Сергеевны, чтобы «Четыре урока» были написаны. Особенность этой работы состоит в том, что Ленин, его духовная мощь, револю-

ционное существо его личности восприняты как бы через дни нынешний и грядущий — мы смотрим на Ленина глазами нашего современника, но видим его и таким, каким его увидят и наши далекие потомки. Убежден, что время не умалит, а еще больше возвысит работу Шагинян.

Возвращаясь к началу статьи, хочу сказать, что опыт великого подвижничества Шагинян в литературе учит: только жизнь дает писателю силы, только близость к жизни делает значение его труда для человека и необходимым и непреходящим.

## 2. МЫСЛЬ ПРЕВЫШЕ ВСЕГО

Даже тогда, когда речь идет о художественном творчестве, мы не часто обращаемся к этому понятию, хотя оно важно. Личность писателя. Наш известный словарь толкует понятие личности, как «отдельное человеческое «Я», человеческую индивидуальность, как носителя отдельных социальных и субъективных признаков и свойств». Другой наш не менее солидный словарь, говоря о личности, имеет в виду «человека как носителя каких-либо качеств, свойств, обладающего теми или иными признаками». И одно определение, и другое бесспорны, и все-таки они не полны, ибо и в одном случае, и в другом имеют в виду ту грань понятия, когда речь идет о человеке заурядном, и игнорируют иное, на наш взгляд, существенное, которое вошло в наш обиход с младенчества, живет и будет жить: личность как синоним значительного.

Одной из животрепещущих проблем современной педагогики является разговор о личности учителя. Это и понятно: весомость каждого слова, произнесенного учителем, незримо соотносится с тем, что представляет собой сам он. Тем более это определение должно быть обращено к писателю. В самом деле, если есть понятие, которое обнимает гражданское, человеческое и художническое существо писателя, то это, на мой взгляд, личность писателя. Не секрет, что у читателей свое представление о личности писателя, своя оценка существа. Говоря о писателе как о подвижнике истины, человеке, для которого первосутью представления о вещах является мнение собственное, читатель не избежит этого слова — личность...

Множократ думаешь об этом, когда читаешь маленькую, но в высшей степени ёмкую книжку Константина Серебрякова «Уроки жизни», посвященную Мариэтте Сергеевне Шагинян, книжку умную, содержательную, блистательно написанную.

Да, это именно рассказ об «уроках жизни», о том, как эти уроки человек воспринял на своем жизненном пути, как они помогли ему стать личностью. Поучительны эти уроки жизни, когда речь идет о человеке такого интеллекта и опыта, как Мариэтта Шагинян. Это и уроки мировоззрения, которое складывалось в контакте с жизнью, многосложные уроки, целью которых был политический идеал.

«Моему поколению выпало величайшее счастье наблюдать слово Ленина в его мгновенном превращении в дело. Я разумею его первые декреты... Мне, страстно любящей логику и ясность, ненавидевшей путаницу и смуту, первой ступенью к познанию Ленина, первой любовью к Ленину стали эти декреты».

Да, Шагинян сказала именно так: «мне, страстно любящей логику и ясность». На мой взгляд, эти логика и ясность были в ее деянии,— именно конкретное дело было для писательницы синтезом взглядов на жизнь, синтезом ее активного бытия. Мариэтта Сергеевна едет в Дзорогет и пишет «Гидроцентральный», множократ пересекает страну предков, чтобы подарить читателю «Путешествие по Советской Армении», объезжает в годы войны уральские города, собрав свои наблюдения в книге «Урал в обороне», а еще раньше, в начале двадцатых, пишет, повторяю, знаменитую «Перемену», которую прочел и Ленин... «Знаете, очень Ваши вещи нравятся тов. Ленину...» — писал Шагинян А. Воронский, редактор «Красной нови», где была напечатана «Перемена». Вот и получилось, что политический идеал писательницы был обретен в общении с действительностью и, быть может, явился первым и самым значительным уроком жизни.

Именно контакт с действительностью стал источником знания, без которого трудно себе представить облик Шагинян. Вот какое наблюдение сделала писательница в поездке на Южно-Сибирскую магистраль, куда она ездила по заданию «Гудка»: «...Самое незабвенное, чем одаряет вас жизнь на колесах,— это мудрость самого движения. Как нигде и никогда начинаешь понимать,

что жить — это значит двигаться, потому что стоять, долго стоять — в вагоне, на запасных путях — значит медленно идти на убыль, разлагать и убивать свой быт, терять свою жизнь». Рассказав о том, как во время такой стоянки на запасных холод и запустение вторгаются в вагон — умирает свет, исчезает вода, вагон зарастает грязью, — Шагинян заключает: «На пятый день стоянки остро понимаешь: стоять — это застой, жить — это двигаться, двигаться...» Интеллект Шагинян, ее сокровищница знаний, без которой трудно представить себе все написанное писательницей, формировались в ходе динамичного процесса, которому сама писательница нашла очень точное определение — движение.

Однако что есть для Шагинян движение, как не постоянное накапливание знаний, обогащение интеллекта, учеба? Наверно, не совсем обычно говорить о человеке, у которого столетие не за горами, что девизом его жизни и сегодня является пафос учебы, энергия школы, но тут вся Шагинян. Индийская мудрость, к которой обращается писательница, определяет тут важную грань ее взглядов. Эта мудрость гласит: «С учением связаны самообладание, целеустремленность, повышение знаний, созревание человечности». Слово писательницы о школе и призвании ее в жизни человека по-своему развивает индийскую мудрость: «Надо быть взрослым, очень пожилым человеком, чтоб ясно представить себе проблеме школы, ощутить ее как среду для своего роста. И тогда он начинает сильно корить и жалеть себя за легкомыслие своего детства и юности, когда мог бы взять от благодатного школьного времени куда, куда больше, чем взял».

Гёте, к которому Мариэтта Сергеевна любит обращаться, принадлежит изречение: «Убеждение — это не начало, а венец всякого познания». Убеждение, а следовательно, добавим мы, и мысль. Да, мысль — венец всякого познания. Это можно проследить и на опыте Шагинян. Одно из качеств шагиняновской прозы — острая мысль, подчас чуть-чуть отвлеченная, как и надлежит быть мысли философа, но всегда предельно отточенная и ясная. Помните: «...мне, страстно любящей логику и ясность»? Бесценное достоинство всего написанного Шагинян — в этой мысли, в уровне мысли — качество, к сожалению, в современной литературе не столь распространенное. Мужанье прозы Шагинян, как мне представля-

ется, в мужании мысли. Сжатость прозы, точность, афористичность, глубина — в этой мысли. Тут мысль, как привиделось мне, отразилась даже на стилистических особенностях прозы писательницы. Мысль как бы определила характер языка, а может быть, даже и строя фразы.

Эта мысль, выраженная с лаконичностью и законченностью афоризма, свойственна и беседам Шагинян, — беседы автора книги с писательницей дорисовывают в сознании образ Шагинян, дарят нам новые краски, когда речь идет о портрете писательницы.

Темы бесед — это поистине то насущное, чем жив человек, что обогащает его душу, что стремится ее к новым высотам духа, что делает натуру человека цельной. Очень хорошо, что в этом диалоге автор не просто интервьюер, задающий вопросы, а собеседник писательницы, нередко вступающий с нею в спор, отстаивающий свое мнение, утверждающий его и аргументирующий, только такая беседа интересна и Шагинян. Впрочем, мысли писательницы, высказанные в ходе этих бесед, говорят сами за себя.

О памяти:

— Мне кажется, что самый странный и непостижимый феномен, с каким мы сталкиваемся в природе человека, — это феномен памяти. Не то странно, что мы запоминаем происходящие с нами и потом узнаваемые нами вещи. Странно, что мы держим в памяти истекшее время, все тысячелетия пережитого и созданного человечеством. Вы скажете, мы это читали в книгах. Но откуда эта странная пластика образов? Откуда эта запоминаемость культур Египта, Ассирии, Греции, Рима? Там, где начинает действовать воображение, там, мне кажется, вмешивается таинственная сила памяти... Не значит ли это, что мы жили всегда... и будем жить всегда?

Об интеллекте современного человека:

— Всюду, где приходилось мне видеть настоящий технический прогресс, он предъявлял и более повышенные, и более усложненные требования к человеческому интеллекту... Чтоб жить жизнью мыслителя, надо жить и сердцем, и всеми доступными нам чувствами. Одного никогда не смогут машины — страдать. А без страдания, мне кажется, ничто духовное не родится...

О мысли изреченной:

— ...Надо уметь читать документы, надо их расколдовать и размаскировывать, а это дело художника. Ведь



если о выговоренном слове Тютчев сказал: «Мысль изреченная есть ложь», то про написанное это в десять раз справедливей. Документ очень часто не открывает, а скрывает правду... Обычно я так обращаюсь с ним: не жизнь проверяю документом, а документ стараюсь проверить жизнью...

О времени:

— Я чувствую это течение времени, верней сказать, втечение его. Словно вода, втекающая в ладонь,— так материально я это чувствую. Мне кажется, время втекает, по-настоящему втекает. Оно втекает в чашу жизни, переполняет ее до краев, и когда потечет через край, надо подставлять другую чашу. Время претворяется в жизни другого человека. Вот и думаю иной раз, что ошибаются люди, воображая процесс времени необратимым, то есть всегда уходящим. На самом деле оно всегда приходит. Оно обратимо больше, чем что-либо другое на земле, оно обратимо в самом себе, сама природа его есть обратимость... Физики, наверное, разорвут меня на части за подобную неграмотность...

Но тут есть резон вступить за физиков: сказанное Шагинян не так крамольно, как может показаться на первый взгляд, и имеет косвенное отношение к прерогативам физиков — жизнь самой писательницы свидетельствует об обратимости времени, жизнь писательницы, у которой была возможность вернуть затраченное время, вознаградив нас сторицей. Однако если сделать эту проблему сферой чистой физики, то и в этом случае время обратимо, ибо это то самое толкование Пространства и Времени, которое занимает современную науку и практически, когда она думает о световых скоростях, дающих возможность понять Эйнштейну теорию не столь отвлеченно,— время не уходит бесследно, в силах человека заставить его воспрять...

Достоинство книги К. Б. Серебрякова и в том, что автор постоянно присутствует в ней, а это умение постигать существо творчества писателя на уровне ответственной темы.

Читаешь книгу и ловишь себя на мысли: у автора есть ощущение своеобразности, а может быть, даже новизны работы писательницы — не первый год он знает человека, о котором пишет, а не перестает открывать в нем новое. Точно речь идет о стране, которую предстоит познать, о дорогах, которые предстоит пройти.

И как это бывает, когда речь идет о путешествии в сокровенное, каждое новое наблюдение дарит тебе радость открытия неведомого, каждая дорога — свой мир, пусть небольшой, но новый. Мир музыки: «Кроме своих детей, музыки и цветов, я люблю еще Вас, милая. Вы, Ваши письма... — писал Мариэтте Сергеевне Рахманинов. — Вы умная, интересная и не крайняя». Мир необычного чтения: «Самому вам разве не кажется вместо книги, где синтаксис превращается в пунктир, смысл остается за пределами фраз, логика заменяется кадрами случайных ассоциаций, вдруг засесть за чтение старого «Робинзона Крузо» и получить от него полное удовольствие? Я, например, с наслаждением читаю старые романы конца XIX века, русские и английские... Они — умные собеседники, и с ними и себя не чувствуешь олухом царя небесного...» Мир путешествий, которые не просто радуют глаз, а дарят наблюдения, мысль. Больше Шагинян никто не ездил, в частности — по Советской стране. Мир переписки: в архиве Шагинян письма великих современников века — Блок и Роллан, Рахманинов, Крупская... И вновь хочется обратиться к переписке с Рахманиновым — в ней есть нечто такое, что определяет отношение Шагинян к этой форме человеческого общения: «Я писала ему, вероятно, обо всем, чем жило и дышало тогдашнее русское общество... с одной-единственной, поглощавшей все мое отношение к нему мыслью: дать Рахманинову пережить и понять историческую необходимость его музыки...»

Да, каждая дорога — своеобразный мир, а все они вместе создают впечатление завидного богатства человека, которое тем более велико, что позволяет нам установить преемственность между культурой дня сегодняшнего и вчерашнего. Самое удивительное, что речь ведь идет об усилиях одного человека, всего лишь одного человека.

Необыкновенно интересны страницы, где дана картина рабочих будней Шагинян. Наш взгляд неотступно следует за автором: рабочий кабинет Шагинян, письменный стол, нехитрые, но исполненные завидного постоянства, по слову автора, «орудия труда» — школьные фиолетовые чернила, старая ученическая ручка, стальные перья (однажды узнав, что Ленин любит писать английскими перьями и просил близких прислать их ему, Шагинян воскликнула: «Зарубите себе на носу: Ленин имел

свои любимые перья!»). Работа с утра, натошак, — чашечка кофе не в счет. Шагинян пишет только утром, при этом не более трех часов, все остальное время отдает чтению, обязательно с конспектированием, записями в дневнике, ответам на письма читателей. И еще одно: прогулка, вернее, энергичная ходьба в нарастающем темпе: десять—пятнадцать километров в день. Как ни увлекателен процесс работы, он не может служить самоцелью. Не он дарит писательнице удовлетворение, а содержание труда, его благородное предназначение.

— У меня правило: если то, что я написала, при чтении в наборе ничего нового не дает мне самой, не учит меня чему-то, чего я еще не знала, — значит, дрянная работа, никуда не годится и нечего ее жалеть. Собственное дело должно быть так сделано, чтобы оно обогащало и двигало тебя самое. И это всегда бывает, когда работа творческая...

Страничка моих собственных воспоминаний.

Мне как-то посчастливилось выступать вместе с Мариэттой Сергеевной на встрече со старыми большевиками в Музее революции — рядом со мной сидела Маргарита Васильевна Фофанова. Речь зашла о петроградском лете семнадцатого года, необыкновенной порою в истории революции, отмеченной собиранием сил, призванных совершить Октябрь. Помнится, Фофанова сказала, что революция способствовала формированию государственных людей новой России в разных областях жизни, не было бы революции, вряд ли мы узнали бы о таком количестве людей действительно крупных. По словам Фофановой, это тот самый случай, когда масштабы и значимость события оказывают влияние на рост людей, а люди в свою очередь возвеличивают событие. Хорошо помню, что прямо соотнес эти слова с Мариэттой Сергеевной, которая в этот день с редким воодушевлением и страстью говорила о своей работе над книгой «Четыре урока у Ленина». В самом деле, Шагинян заявила о себе как о литераторе задолго до революции, но именно революция сформировала ее сознание, интеллект, а следовательно, талант. Для Шагинян это было тем более благодатно, что подготовило к тому большому, что суждено было ей совершить в жизни как писателю: я говорю об ее книгах, посвященных Ленину, и прежде всего самой значительной из них — «Четыре урока у Ленина», кни-

ге, чье влияние на умы и сердца наших читателей, смею думать, всегда будет велико.

Революция, ее многосложное бытие, ее философия, все то, что лежит в ее глубинах, подготовили Шагинян к восприятию Ленина. И книга Шагинян отразила многообразие содержания, воспринятого писательницей у революции,— рассказ о Ленине нерасторжим с рассказом о величии его дела, ставшего известным миру под именем Октября.

Как мне представляется, книга, которую написал К. Б. Серебряков, будет жить — она помогает постичь все созданное Шагинян. Однако как ни содержательна эта книга, это всего лишь начало большой и благодарной работы, которую ждет от автора читатель,— работы и литературоведческой, и критической, и, разумеется, художественной, отмеченной тем же текстом на титуле: «Уроки жизни. Штрихи к портрету Мариэтты Шагинян и беседы с ней».

Пусть нам будет разрешено закончить тем, с чего мы начали: если уроки жизни Шагинян собрать воедино, это, конечно, великий пример того, как в итоге труда, всей своей сутью новаторского и подвижнического, складывалась личность писателя. Наверно, понятие личности писателя немислимо без восприятия ее читателями. Однако для читателей это понятие тем больше, чем полнее в писателе соединились его жизнь и его книги. Мариэтта Сергеевна прошла путь, который может быть взят за образец.



орошо помню: декабрьская победа заметно изменила редакционный быт. Даже не столько внешние черты этого быта, сколько сам дух нашей жизни. Вдруг явился интерес к проблемам общим, которыми не очень-то была увлечена до этого редакция братья. Ну, например, что есть стратегическая инициатива или направление главного удара? И не только это: что есть военный писатель, если взглянуть на него в перспективе исторической?

В декабре сорок первого редакция переехала в здание «Правды», что позволило перевести весь состав на казарменное положение. В длинных коридорах, больше похожих на коридоры гостиницы, чем редакции, у каждого была своя комната. Далеко за двенадцать, когда последние полосы газеты были подписаны, наступало время тех, кого редакция молва нарекла «совами». Под аккомпанемент зениток, в котором угадывались свои могучие вздохи, свой ритм, ладилась беседа. Повод все тот же: что есть военный писатель?

Посреди стола, рядом с алюминиевым чайником, только что снятым с электрической плитки, и невеликой горкой трофейного итальянского сыра лежит раскрытая книга. Это толстовские «Севастопольские рассказы» — все ответы на вопрос о военном писателе в этой книге. Время от времени в пылу спора книга раскрывается в самом неожиданном месте, и толстовское слово звучит в редакционной келье, задуваемое вихревым гудением зениток сорок первого года.

— ...Надолго оставит в России великие следы эта эпопея Севастополя, которой героем был народ русский...

На какой-то миг голоса за столом затихают. С каждым артиллерийским ударом вминается вощеная бумага, которой задраены окна, — звук такой, будто бы где-то

рядом тяжело дышит больной, которому недостает воздуха.

— Хочу писать войну в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти...

Книга закрыта, — чтобы возобновился разговор, необходима пауза, значительная.

— Наверно, главное — не бояться смерти и крови — в этом и есть то, что Толстой назвал настоящим выражением войны?

— Именно — не бояться.

Вихревые вздохи зениток точно смолкли, недвижима воцеленная бумага в окне, и точно прервалось тяжелое дыхание...

По армейскому образцу редакция незримо разделена надвое: на тех, кого условно можно назвать «старослужащими», и на «молодых», явившихся в газету в канун войны или в самом ее начале.

К первым можно отнести большую группу военных газетчиков, работавших в редакции, когда она еще помещалась на Покровке, ко вторым относится сравнительно небольшая, но сплоченная когорта писателей, впервые заявившая о себе на Халхин-Голе, а потом в Финляндии.

Между первой и второй группами отношения вполне лояльные, хотя есть и известное соперничество, известное...

Я связал свою судьбу с «Красной звездой» в тридцать шестом и числился «старослужащим», поэтому мое отношение к происходящему в «Красной звезде» следует воспринимать с учетом этой поправки. «Старослужащие» считают, что редактор, хочет он того или не хочет, но благоволит «молодым». Есть даже мнение, как мне представляется, несправедливое, что успехи, которые сделали в «Красной звезде» «молодые», объясняются не только их умением и талантом, но и заметно поощрительным отношением к ним редактора.

Симонова редакция относит к «молодым», что не столько облегчает ему положение в редакции, сколько затрудняет. Это тем более верно, что редактор откровенно любит Симонова, что, как мне кажется, неудобно последнему.

Впрочем, допускаю, что Симонов обо всем этом может и не догадываться, — режим его работы в редакции столь жесток, что ему просто не до этого.

Впервые я увидел Симонова в июле сорок первого на Малой Дмитровке, где тогда помещалась «Красная звезда». Он мне показался более молодым и более красивым, чем виделся на расстоянии. Уже был напечатан его очерк о походе на подводной лодке в Констанцу, несмотря на относительно малые размеры (по-моему, это был «полуподвал» на четвертой полосе), очерк произвел впечатление. Не часто писатель ходил с подводниками на боевое задание. Симонов пошел и рассказал об этом с той скромностью и строгим достоинством, которые потом стали добрым знаком всех его вещей, где речь шла о виденном. Быть может, единственно, в чем можно было упрекнуть автора, — что рассказ этот был в большей мере лаконичен, чем хотелось. За самым фактом подводного плавания, участником которого был автор, хотелось увидеть картину более объемную. Но это могло и не зависеть от Симонова: это был один из первых писательских очерков, напечатанных газетой, и в этом своем качестве он был хорош и, насколько я помню, был с благодарностью принят и читателем, и редакцией.

По крайней мере это была заявка значительная и во многом обещающая. В моем сознании этот очерк соотносился со всем тем, что я знал о Симонове-поэте, авторе поэм о Невском, Суворове и генерале Лукаче, поэм, знаком которых была великая тревога, — надо отдать должное поэту, она с необыкновенной остротой и точностью воспринималась им в эти предвоенные годы.

И вот Симонов на Малой Дмитровке. Да Симонов ли это? Что-то привиделось в нем старопетербургское — его английские усики и откровенная картавника в говоре только укрепляли это впечатление.

Из тех, кто пришел в армию с войной, Симонов выглядел больше остальных военным, — казалось необычным, как человек, которого нельзя было назвать профессиональным военным, в такой мере врос в самую природу армии, проникся ее духом, воспринял самым существом своим строй ее жизни. Так или иначе, а в сознании возникало два Симонова: один был поэтом известных военных стихов и корреспондентом «Красной звезды», другой — человеком, которого я увидел теперь на Малой Дмитровке. Наверно, необходимо было усилие, чтобы эти два человека в сознании объединились.

Помню, что в канун нового, сорок второго года третья и четвертая полосы были готовы еще с вечера. Мокрый оттиск большого симоновского четырехколонника «Июнь—декабрь» лежал на столе Галактионова, многоопытный Михаил Романович иногда читал по просьбе секретаря-та большие материалы, идущие в номер.

Человек, о котором я говорю, был прикомандирован к «Красной звезде», если память мне не изменяет, осенью сорок первого. Седой и бледнолицый, в темно-синем пиджаке, борта которого были обсыпаны папиросным пеплом, Галактионов меньше всего напоминал кадрового военного. А он был именно кадровым военным, при этом весьма высокого ранга, сменившим военный мундир на штатское в силу событий, которые страна пережила в канун войны. Человек высокообразованный, больше военный писатель и ученый, чем строевой командир, Галактионов принадлежал к тому типу комиссаров, которые задавали тон политическому воспитанию армии,— он был комиссаром Генерального штаба. Но, будучи комиссаром, он одновременно был и военным ученым, теоретиком войны. Его статьи, исследующие опыт войны, находили отклик в армии, особенно у той части военных читателей, которых интересовало стратегическое мышление. Забегая вперед, можно сказать, что «Красная звезда», ее коллектив, который понимал происходящее, помогли ему вернуть все, что было у него незаслуженно отнято,— он закончил войну генералом, имя которого благодаря газете стало известно армии в такой мере, в какой прежде оно известно не было.

Галактионов был авторитетен в редакции. Когда шли особо ответственные трехколонники и «подвалы», нет, не только на темы военной теории, но и на иные темы, секретариат не считал за грех обратиться к нему и за советом.

— Что может сделать газета в такой войне, как эта? Что в ее силах? — спросил Галактионов и, чувствуя, что немало озадачил собеседника, воодушевленно ответил: — Убедить людей поверить в свои силы, убедить...

— Вы имеете в виду нечто конкретное, Михаил Романович? — спросил я, остановив глаза на мокрой полосе.

— Именно, конкретное,— подтвердил он и отчеркнул карандашом добрую треть газетной колонки, карандаш был химическим, линия легла жирно.



Я склонился над отчеркнутой колонкой. Случай, к которому обратился Симонов в своем очерке, действительно был уникальным. В ноябре сорок первого, когда автор был на Севере, политотделец посулил Симонову беседу с немецкими офицерами. На вопрос корреспондента, как и когда это можно сделать, политотделец ответил, что они еще не здесь, эти пленные, они еще там, в тылу у немцев. Короче, наши разведчики пересекли линию фронта и, углубившись на добрые десять километров, захватили немецких офицеров и ведут их по территории, занятой врагом, обещая их доставить через три дня. Через три дня пленные были доставлены по месту назначения. Уверенность, которой был отмечен поступок горстки храбрецов, явилась знамением времени. Эта уверенность была как бы вестницей будущей победы.

Галактионов, которого глубоко взволновал случай, приведенный в очерке, был прав: ничто не способно было в такой мере убедить людей поверить в свои силы, как факт, воссозданный писателем.

Степи настень открыты бурапам и нургам.

Где он, войлочный город, поселок бессонных ночей,

В честь редактора названный кем-то из нас Ортенбургом,

Не вписанный на карты недолгий приют москвичей?

Новый редактор «Красной звезды» Давид Иосифович Ортенберг, человек динамичной энергии, пришел в газету незадолго до войны и заявил о себе поступками, которые необычны даже для военной газеты, известной своей оперативностью. На память приходит такой случай. На родину вернулись наши летчики-добровольцы испанской освободительной войны. Среди них знаменитый Серов. Редактор узнал об этом во втором часу ночи и тут же позвонил ему. К счастью, он не спал, как не спали и его боевые друзья Шевченко и Душкин. Редактор сказал, что имеет задание рассказать на страницах газеты о боевом опыте авиаторов, и попросил разрешения прислать корреспондента, разумеется, немедленно. Получив согласие летчика, редактор пригласил меня и предложил отправиться к Серову, где находились, как было упомянуто, все три летчика, побеседовать с ними, с тем чтобы не позже семи утра сдать в набор два «подвала». Остальное произошло так, как того хотел редактор: в течение нескольких часов я беседовал с летчиками, а на заре два «подвала» с их рассказами ушли в набор. В том, что

я рассказал, для редактора не было ничего необычного. Все было в порядке вещей, все было ординарным.

Редактор сообщил свое понимание дела, а вместе с этим и свои темпы деятельности редакции, которую возглавил. Его сутуловатая фигура стремительно пронеслась по длинному редакционному коридору, устремляясь в дальний его конец, где за поворотом, слева, был редакторский кабинет. «Редактор приехал!» — одно это уже способно было предопределить настроение редакции. Когда редактор был рядом, большое колесо «Красной звезды» заметно прибавляло обороты. Да это и понятно. Как ни остродефицитно было время редактора, он не жалел его на информацию — он был хорошо осведомлен о делах на фронтах, происходящих и возникающих в ближней, а подчас и дальней перспективе. Это давало ему возможность, выражаясь армейски, быстро и рационально нацеливать удар. Как правило, в ходе войны «Красная звезда» не опаздывала. Газетчик до мозга костей, редактор высоко ценил фактор времени, понимая, что в газете он важен. Собственно, это во многом характеризовало его отношения с редакцией: он знал, кто из корреспондентов способен оперативно и, разумеется, на хорошем уровне выполнить его задание. Ценность работника для него определялась этим.

В основе отношений редактора с Симоновым лежал этот же принцип. Если уж держаться армейского языка, то Симонов был в резерве главного командования — все его маршруты называл редактор. Уже сам перечень военных дорог писателя дает представление о том, как оперативна и многосложна была деятельность писателя, а вместе с тем редакции: Западный фронт, куда был устремлен удар танковых колонн врага, и осажденная Одесса, поход на подводной лодке к Констанце и участие в действиях нашей пехоты у сивашских лиманов, рейд в тыл врага теперь уже далеко на Севере, у Баренцева моря, и многотерпимый декабрь сорок первого, озаменованный московским контрударом наших войск, а потом высадкой в Феодосии... И у каждой из этих дорог есть свой яркий ответ на газетной полосе.

Но ратный труд, как бы он ни был опасен и ответственный, для корреспондента только начало дела, — истинную ценность этот труд представляет только тогда, когда он завершается столь же достойно на газетной полосе. Применительно к Симонову эта истина тем важнее, что без

понимания ее, как мне кажется, нельзя уяснить всего того, что написал Симонов в годы войны. Когда он пишет, что, вернувшись с фронта, к вечеру сдал в набор очерк, это прежде всего значит, что он не мог его сдать позже. И дело не только в том, что это было бы невозможно в газете, которую возглавляет Ортенберг, это нельзя было бы сделать без урона для дела. Но объяснять так — значит обеднять проблему, о которой идет речь.

Смею думать, что у Симонова-прозаика тут свои художественные принципы, своя эстетика. Он как-то сказал, что описание природы как таковой не в его намерениях, — можно подумать, что пейзажная живопись, по крайней мере для него, лишена смысла. Оставим вопрос о пейзаже открытым, тем более что пафос симоновского утверждения имеет к пейзажу отношение косвенное. Однако к чему это утверждение имеет отношение прямое? Как нам кажется, пейзаж тут является синонимом литературных красот, литературного украшения, быть может, даже излишества. Иначе говоря, отвергнув пейзаж, Симонов точно прокламирует приязнь к мужественной простоте, приязнь ко всему, что составляет существо произведения.

Однако что с его точки зрения определяет это существо?

Исследование человека, которого война поставила в положение чрезвычайное, его душевной сути, исследование по возможности точное и глубокое, способное обогатить наше представление о жизни и времени.

И при всем при этом мысль, которую добыл автор и сделал нашим достоянием, мысль, объясняющая нам происходящее.

Стоит ли говорить, что все это столь важно и высокодостойно, что есть смысл простить автору его пренебрежение к пейзажу.

Но обо всем этом более подробный разговор впереди.

В декабре сорок второго редакция командировала меня под Ржев, где накапливались силы нашей Двадцатой армии, — предполагалось наступление.

Ржев — одно из тех мест войны, где долго и фатально нас преследовали неудачи, — попытки взять город стоили нам потерь неисчислимых и не дали результата.

Все происшедшее являла местность, лежащая на восток от Ржева, куда мы прибыли на старой редакционной «эмке» вместе со старыми краснозвездовцами М. Зотовым и А. Левшиным, преодолев длинную, в сугробах дорогу. На значительном расстоянии вокруг Ржева лес был так побит и выкрошен, словно то был не артиллерийский огонь, а метеоритный, — наверно, так выглядел лес на Малой Тунгуске после падения знаменитого небесного тела. Вместо деревьев стояли стволы без ветвей и хвои, лес просвечивался. Да, лес был неожиданно прозрачен настолько, что видна была колокольня ржевской церкви, полусожженная. До колокольни, казалось, было километра два с половиной — три, но это были километры не столько выкрошенного леса и глинистых ржевских холмов, сколько сплошного железа, — именно эти три километра нам не удавалось преодолеть в течение нескольких месяцев.

Наступление, свидетелями которого нам предстояло стать, было задумано многоступенчатым. Замысел наступления был по-своему дерзким. Его осуществление началось незадолго до того, как мы прибыли под Ржев. В соответствии с замыслом оборонительный пояс немцев был рассечен сильным и точным ударом наших войск, и в образовавшуюся брешь ворвались мотоциклисты. Используя скорость и скорострельное оружие, мотоциклисты имели целью дезорганизовать систему немецкой обороны, облегчив удар извне. Но произошло непредвиденное: немцы заделали брешь с неожиданной быстротой и обрушились всей мощью на наших храбрецов. Тем, кто уцелел в этих условиях, чудом удалось протаранить оборонительный пояс немцев изнутри и возвратиться к своим. Таким образом, у наступления получился не очень удачный пролог, что не могло не оказать своего влияния на сроки наступления. Поэтому мы были немало удивлены, когда однажды увидели у штабных землянок редакционный «джип», из которого только что выбрались Симонов и Ортенберг: видно, на этот раз генштабисты дезинформировали «Красную звезду», пообещав явить успех наших войск, которого не было.

Сохранилась фотография, как мы стоим посреди выкрошенного артиллерийским огнем ржевского леса, не без тревоги подняв глаза на невысокое здешнее небо, которое не покидали немецкие самолеты-разведчики, — как мне казалось, немцы если не знали о предстоящем

наступлении, то о нем догадывались. Зима в тот год была суровой, и мы, включая редактора, были в овчинных полушубках, которыми снабдил нас, не делая различия, наш редакционный хозяйственник Одецков. На Симонове был полушубок, крытый сукном, в руках спальный мешок, как мне кажется, трофейный. Этот спальный мешок в руках Симонова очень точно характеризовал его образ жизни — походная постель была атрибутом кочевой жизни писателя-фронтовика.

Помню разговор с Симоновым, короткий, но характерный для той поры, о штурмане немецкого самолета-разведчика, сбитого нами накануне, с которым мне устроил встречу армейский разведотдел. Немец был неожиданно смуглолицым, со смоляными бровями, — он попал в плен едва ли не на второй день после неудачного рейда наших мотоциклистов, самой кожей почувствовав, как мы встревожены и, пожалуй, озлоблены. Не на шутку струсив, он готов был отвечать на все наши вопросы. Моя беседа с немцем была напечатана газетой.

Симонов спросил, знал ли пленный немец о нашей неудаче с мотоциклистами и что он об этом думает, — мотоциклисты, вернувшись с задания, жили единым кланом в землянке на полсотни коек, по-моему, Симонов был у них.

Я сказал, что летчик знает об этой нашей неудаче и полагает, что мотоциклисты действовали с храбростью безудержной.

— А о нашем просчете в самой этой операции немец не говорил? — спросил Симонов, — казалось, фраза немца о безудержной храбрости не произвела впечатления на моего собеседника.

— Нет, не говорил.

— Побоялся или не считает это просчетом?

Я вспомнил круглые от страха глаза эльзасца.

— Возможно, и побоялся...

— Да, вернее всего, побоялся, должен был побояться... — заметил мой собеседник, переложив спальный мешок из одной руки в другую (странно, что этот мешок ему не мешал).

Память не сохранила других подробностей этого разговора, но и в этом диалоге привиделось для Симонова характерное — желание рассмотреть в событии его истинное, отнюдь не парадное существо, рассмотреть в ситуации как бы второй план, а заодно ухватить психо-

логию события, которая единственно способна объяснить происшедшее.

Можно допустить, что есть случаи, когда прозаик вдруг начинает писать стихи, и это даже характеризует процесс мужания его мысли, процесс зрелости. Чаще же бывает иное: поэт на определенном этапе своего становления обращается к прозе, хотя и не оставляет стихов. У Симонова получилось почти так. Я сказал «почти» потому, что стихи он оставил, по крайней мере, как свидетельствует его собственное признание, в последние годы он к ним не возвращался. Человечески жаль, что Симонов оставил стихи. Симоновская поэзия времен войны для людей, например, нашего поколения — это эпос войны. Если есть строки, которые стали своеобразным камертоном той суровой поры, то к ним принадлежит и симоновское: «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины?», «Майор привез мальчишку на лафете...», «Жди меня, и я вернусь...», «Если дорог тебе твой дом...», «Не правда, друг не умирает...».

Итак, Симонов оставил стихи. Мне видится в этом процессе нечто для Симонова характерное. О чем я говорю? С годами поле внимания к тому, что делает Симонов в литературе, становится все сконцентрированнее. Было время, когда Симонов писал и стихи, и прозу, которая обнимала едва ли не все жанры. Сегодня — иное: внимание художника обращено на повесть, при этом повесть особенную. В ней все автобиографично. И факт, положенный в основу. И лирический герой, от имени которого идет рассказ. И действующие лица, к которым обращается автор. И, пожалуй, сами реалии. Более того — вымысел в такой мере ограничен, что он даже сковал сюжет: как это бывает чаще всего в жизни, повороты действия отнюдь не головокружительны. Даже интересно: у писателя обычно бывает обратное. Он начинает со своеобразного этюда, воссоздающего действительный случай, и, все больше обращаясь к обобщению и делая картину многосложной, приходит к многоплановому прозаическому полотну. У Симонова не так: его нынешние повести, в сущности, являются автобиографическими эскизами, в которых в конечном счете два действующих лица — автор и герой, которого автор исследует. Характерно, что, предав забвению многоплановое полотно со сложным сюжетом и множеством действующих лиц, Симонов предпочел ему этот тип повести. В самом факте,

если можно так выразиться, этого предпочтения кроется существо процесса, происходящего сегодня в сознании художника и определяющего, смею думать, новый этап мужания симоновского дарования.

В самом деле, обратившись к такому композиционному решению, Симонов обретает наибольшие возможности достичь цели, которая, думаю, его сегодня единственно устраивает: исследовать характер. Стоит ли говорить, что для зрелого художника нет цели и труднее, и интереснее, и значительнее. Всегда полезно обратиться за советом к классике: они, эти прецеденты, убедительны. В том, как Толстой от больших прозаических полотен устремил свое внимание к повестям, сделав предмет своего досконального изучения Ивана Ильича, отца Сергия, Хаджи-Мурата, в сущности, оказывается этот же расчет художника и этот же процесс. Не думаю, что в названиях всех этих повестей имена героев оказались случайно. Наоборот, писатель точно говорит: главное в Иване Ильиче, в отце Сергии, в Хаджи-Мурате. В первую очередь симоновских повестей «Пантелеев», «Левашов», «Иноземцев и Рындин», как нам кажется, та же тенденция.

Повторяю, что Симонова-художника тут интересует не сам факт и даже не действие, заключенное в этом факте, а именно характер. Иначе какой же смысл? Факт может быть старым, однажды, а может быть и не однажды, использованным, как и герой может быть не новым, но степень исследования его характера, несомненно, должна быть новой, подсказанная и новым видением художника, и если не новыми эстетическими нормами, то наверняка более совершенным профессиональным умением.

В конце сорок первого Симонов напечатал в «Красной звезде» рассказ «Третий адъютант», как признается сам автор, едва ли не первый его рассказ вообще. Как во многом, что писал в ту пору Симонов, необходимость в таком рассказе была подсказана обстоятельствами войны. «Послушай, Симонов, помнишь, когда ты вернулся из Крыма, ты мне рассказал о комиссаре, который говорил, что храбрые умирают реже?.. Так вот написал бы ты на эту тему рассказ. Эта идея важная и, в сущности, справедливая». Как догадывается читатель, я воспроиз-

вел реплику редактора — у Симонова он анонимен, но совершенно очевидно, что это Ортенберг. Рассказ был написан и тогда же опубликован, сделав свое доброе дело, в данном случае совершенно конкретное. Что скрывать, в тот начальный период войны сознание нашего солдата все еще несло следы июньской травмы, и важно было утвердить именно эту истину: храбрые умирают реже. Как мне кажется, рассказ эту задачу выполнял: и строгий тон рассказа, и сам образ комиссара, у которого был точный прототип, и сама обстановка, воссозданная глазами очевидца, для читателя истинная, убеждали.

И вот происходит необычное: через двадцать лет Симонов обращается к тому же сюжету. Симонова не смущает это своеобразное повторение. Больше того — в этом есть даже некоторые черты замысла. По крайней мере в его собрании сочинений, выпущенном в 1967—1968 годах, помещены оба произведения. Автор сам обращает внимание на это, хочет дать возможность читателю провести необходимые параллели, осмыслить.

А осмыслить есть резон. В рассказе по понятным соображениям вычерчена лишь главная линия события, как, впрочем, одна линия в характере комиссара, — формула характера в первой фразе рассказа: «Комиссар был твердо убежден, что смелых убивают реже, чем трусов».

В повести все сложнее. В том, как автор выстраивает характер, точно позабыв о сюжете (а в линии характера — существо сюжета), есть и последовательность, и такт, и наблюдательность, и зримое ощущение детали, без которого нет характера. Как ни строг Симонов в своем отношении к прозе, которую условно можно назвать живописной, он любит емкую строку, в основе которой сравнение. Это свойство прозы, написанной поэтом. «Еще кругом был пир горой, но я сидел в углу, и шла моя душа босой по битому стеклу к той женщине...» Это же может сказать только поэт, только ему доступен этот лаконизм и эта всеильная образность: «...и шла моя душа босой по битому стеклу...» Или другая строка, которая как рефрен идет через стихотворение и неодолимость которой в силе сравнения: «Так плакать бы, закрыв лицо, да не избыть тоски, как обручальное кольцо, что уж не снять с руки». Существо этого умения в той точности видения, за которым и верность глаза, и ум, и наблюдательность, — иначе говоря, все, что мы зовем талантом. Наверно, все это дорого поэту, но трижды ценно прозаи-



ку, ибо дает возможность воспротивиться немалой опасности, которая прозаика подстерегает, — стихия много-словия. Как ни различны законы, действующие здесь, завидна привилегия перенести лаконизм поэзии в прозу.

Итак, Пантелеев. Все, что рисует внешний облик комиссара, характерно для Лопатина — он видит Пантелеева первый раз. Взгляд Лопатина испытующ, он ухватывает, казалось, и существенное, и случайное в комиссаре, но все важно для нашего восприятия героя повести, все откладывается в нашем сознании, медленно, но верно образуя представление о человеке. «За письменным столом, сзади которого, у стены, стояла заправленная солдатским одеялом койка, сидел дивизионный комиссар Пантелеев, бритоголовый, краснолицый человек с очень черными бровями... Здороваясь, Пантелеев привстал. Он был невысок ростом и плотен. На нем была бумажная гимнастерка с двумя орденами Красного Знамени и синие суконные бриджи. На толстые, короткие ноги были натянуты только что начищенные, резко пахнущие ваксой сапоги». Наверно, два боевых ордена, которые успе-вает рассмотреть читатель на груди комиссара, это немало, но если бы внимательный читатель не успел их узреть, все равно было бы впечатление о Пантелееве как о человеке сильном и цельном, — в портрете, который написал писатель, это присутствует.

Однако мы вовлечены в действие, — казалось, ничего особенного еще не происходит, а наше внимание уже приковано к происходящему, — сразу и не поймешь, в чем секрет этого нашего повышенного внимания, с которым мы следим за действием, быть может, в особой авторской интонации, где каждая деталь таит в себе смысл значительный, а возможно, в самой атмосфере происходящего, — все больше мы узнаем об этом... Немцы форсировали у Каховки Днепр и, прорвавшись к Мариуполю, отсекали Крым. По всему, немцы накапливали силы, чтобы устремить их на юг и овладеть Крымом. Все указывало на то, что главные события развернутся у знаменитой Арабатской стрелки, своеобразно скрепляющей Крым с южнорусскими просторами. Уже имели место первые бои, очевидно разведывательные, однако командование дивизии, отодвинувшее свой штаб на расстояние более чем почтительное от линии фронта, не очень-то осведомлено. Пантелеев предложил Лопатину выехать к Арабатской стрелке. Машина медленно при-

ближается к району боев, и зоркий, всевидящий глаз комиссара засекает новые и новые подробности, проникая в существо обстановки. Оказывается, штаб дивизии действительно не осведомлен о происходящем, он утратил влияние на положение дел на фронте. Не в последнюю очередь по причине трусости. Командир дивизии окопался в тылу и довольствуется информацией из третьих рук, командир полка, того хуже, направив свои части в район боев, сам не сдвинулся с места, а когда комиссар предложил ему ехать, исчез — бегство было явным и постыдным.

Вот этот самый «мордастый» Бабуров, командир полка, и противостоит в рассказе Пантелееву — здесь ядро конфликта. Все время, пока комиссар движется к Арабатской стрелке, его не покидает мысль о Бабурове, сбежавшем с полдороги. А этого, как свидетельствует Лопатин, Пантелеев не прощал никому. И вместе с ним и автор. «Пантелеев не прощал ни себе, ни другим». Опыт и элементарная прозорливость подсказывают Пантелееву, что Бабуров пустился наутек не только потому, что предпочитает передовой линии фронта тыл, но и по иной причине: вчера на вечерней заре у Арабатской стрелки погибла рота вверенного ему полка, в силу все той же бабуровской трусости оставленная на произвол судьбы. Пантелеев не знал еще о гибели роты, но догадывался об этом. Но он догадывался и об ином, что не менее страшно, чем гибель роты: когда донесение о происшедшем на Арабатской стрелке по цепочке пошло к командованию армии, медленно продвигаясь снизу вверх, оно заметно деформировалось, утрачивая существенные свойства, при этом тот же Бабуров понимал, что его доклад о происшедшем у Арабатской стрелки далек от истины, но закрывал на это глаза. Короче — здесь трусость побраталась с ложью. И вот это приводит комиссара в немалое уныние: «Откуда, черт возьми, взялось это поветрие, которое он заметил еще на финской войне? Откуда в Красной Армии, в Красной, в Рабоче-Крестьянской, в той, которой он отдал всю свою жизнь и которую любит больше жизни, откуда в ней взялись чуждые ее гордому имени люди? Люди, которые боятся донести о неудаче больше, чем самой неудачи, боятся ответственности за потери больше самих потерь!»

Пантелеев не успокоился, пока не добрался до Арабатской стрелки, не увидел страшную в своей жестокой

пагоде картину гибели роты, гибели, у которой была одна причина — бабуровская трусость. Я сказал — бабуровская, имея в виду не только его, хотя в первую очередь его. «Вы — трус. Вы больше не командир полка. Я вас отстраняю от должности и отдаю под суд». Неодолимая сила этих слов была в том, что они опирались на великие нравственные достоинства комиссара и были справедливы. В глубине души это должен признать и Бабуров, который, как свидетельствует автор, не был патологическим трусом. Больше того — в годы гражданской войны он был даже храбр: среди его наград той поры — почетное оружие. Собственно, трусость Бабурова благоприобретенная: в тридцать седьмом его обвинили во всех грехах смертных, обвинили необоснованно, и он испугался на всю жизнь. Происшедшее у Арабатской стрелки могло быть и производным от этого факта. Что же касается Бабурова, то в иных обстоятельствах он мог и не столь катастрофически растерять свои нравственные достоинства. Короче, Бабуров кончил жизнь самоубийством, и это, пожалуй, делает ему честь, подтверждая, что в нем окончательно не утратилось представление если не о чести, то элементарных достоинствах человека. Конечно, тридцать седьмой год и связанные с ним испытания отнюдь не всегда заканчивались растлением, как это получилось у Бабурова, однако можно допустить, что было и так... Если же вернуться к тому, что увидел тот раз в присивашских степях очкастый Лопатин, а вместе с ним и Симонов, то достоинство виденного не только в храброй честности комиссара, но и в том худом, чему комиссар был свидетелем на своем страдном пути к Арабату. И тут уместно сказать о способности Симонова видеть все грани войны, видеть вопреки ложному чувству стыда, вопреки боязни, что это, упаси господи, умалит то доброе, что народ явил на войне.

В повести о комиссаре есть вставная новелла, короткая, но в высшей степени выразительная, — речь идет в ней о молодой крестьянке, местной уроженке, решившейся на предательство... Но прежде, чем вернуться к этому эпизоду, есть смысл обратиться еще к одному воспоминанию.

Поздней осенью сорок третьего года, вскоре после освобождения Харькова, в этом городе состоялся процесс над тремя немцами и нашим соотечественником. Все

четверо имели отношение к специальной службе гестапо, которая приняла на вооружение последнюю гитлеровскую новинку — газовую камеру на колесах, «душегубку». На процесс были приглашены писатели и большая группа иностранных корреспондентов. По маршруту свирепствовало ненастье, вылет откладывался, потом решено было махнуть на погоду и лететь. Долетев до Харькова, самолет завис над городом и сорок минут утюжил харьковские холмы. Могло быть и хуже, но, к счастью, все обошлось. Когда прямо с аэродрома мы прибыли в театр, где происходило едва ли не последнее заседание суда, то в ложе, ближайшей к сцене, увидели писателей, среди них А. Н. Толстого, И. Г. Эренбурга и К. М. Симона.

Шел допрос одного из немцев, — долговязый, с тощей шеей и худыми ключицами, он вел рассказ с бесстрастной обстоятельностью и пунктуальностью, не очень стараясь умалить свою вину: видно, он понимал, какая кара ждет его, и примирился с этим. Наоборот, наш соотечественник, шофер «душегубки» Буланов, был прямой противоположностью немцу — близость возмездия лишила его самообладания, он страшился этой минуты, которая неотвратимо приближалась, его бил озноб.

Все четверо были приговорены к смертной казни через повешение — казнь должна была состояться на рыночной площади Харькова. Когда на следующее утро я прибыл на эту харьковскую площадь, то первое, что увидел, это знаменитый Дом промышленности — в начале тридцатых фотографии этого здания были популярны и украшали страницы наших иллюстрированных изданий. Поистине надо было обладать неудержимой фантазией, чтобы представить этот дом рядом со столь необычным действием, как казнь предателя. А на рыночной площади большого города вместе с немцами-палачами народ казнил именно палача-предателя. Не все из тех, кого я знал, пошли на рыночную площадь, но, как верно писал позже Симонов, каждый тут решает за себя. Пошел Толстой, пошел Симонов, не помню, чтобы отказался кто-то из корреспондентов; впрочем, тут вряд ли уместно осуждение — действительно, каждый решает за себя.

Но в этой картине, которую не забыть, была одна подробность, врезавшаяся в память, — поведение предателя... Этот человек, пошедший в услужение злейшему врагу и обрешивший сотни своих соотечественников на му-

ченическую смерть, и на допросе не отличался мужеством, а тут обмяк, не в силах держаться на ногах. Вот оно, существо предателя: когда казнил, не воспротивился, не сбежал, на худой конец, не утратил присутствия духа, сохранив самообладание и способность лютовать, а когда дело дошло до него самого, до его поганой шкуры, рухнул едва ли не бездыханно — где-то тут изуверская суть предателя.

Алексей Николаевич, узнав, как труден был наш полет в Харьков, уговорил нас ехать поездом. Поскольку тогдашняя дорога из Харькова в Москву требовала едва ли не суток, я организовал дело так, чтобы корреспонденты передали свои телеграммы непосредственно из Харькова. Писатели обжили в специальном вагоне одню купе, корреспонденты — остальные. В писательском купе главенствовал Толстой, постоянно вызывая на спор Эренбурга, который не очень-то был расположен к спору, — такого кроткого Эренбурга я не знал. Когда Толстой был особенно воинствен, Симонов, опасаясь взрыва, взлетал на верхнюю полку, куда был определен по положению младшего, — человек не робкого десятка, он, как мне виделось, тут чуть-чуть робел и предпочитал пережидать грозу «над облаками».

У меня был большой разговор с Толстым, которого интересовал мир иностранных корреспондентов, — мне даже показалось, интересовал настолько, что у меня явилась мысль, что новая работа Алексея Николаевича должна была коснуться и этой сферы. Все виденное в Харькове жило в сознании, и даже тогда, когда разговор пытался объять более чем пространную тему наших отношений с союзниками, беседа неминуемо возвращалась к виденному на рыночной площади Харькова. У Симонова было свое понимание происшедшего: характерное — разговор, который мне приходит на память, наверно, не очень пространен, но содержит в себе существенное.

— Все понятно — предатель... а вот как он возник? — спросил Симонов, когда однажды мы стояли у окна вагона. — Чтобы вот так злобствовать, надо, чтобы была злоба, — откуда она?

— Тут на каждый случай свой ответ, — мог только заметить я.

— Отыскать этот ответ — значит понять происшедшее? — откликнулся мой собеседник.

— По крайней мере попытаться объяснить...

— Себе, разумеется?

— В первую очередь...

Этот разговор припомнил я, когда читал симоновского «Пантелеева», вставную новеллу о предательнице, которая, озлобившись, увидела в советской власти единственную виновницу того, чем обделила ее судьба, не дав красоты и мужа, доброго нрава и детей. Когда же рядом с нею оказался шпион и призвал ее стать шпионкой, то она, по собственному признанию, пошла за ним, «как собака»... Правда, он обещал ей за предательство полторы тысячи рублей, но вряд ли дело в этих полутора тысячах: не посулил бы он этих денег, все одно пошла бы.

Но тут, пожалуй, достоверность рассказа не в самой его версии, какой бы она ни была убедительной, не в авторском толковании, которое дополняет рассказ, а в том, как событие видится глазу человека, способного взглянуть на него со стороны. В новелле, о которой идет речь, есть такое лицо — девушка-шофер, юная Паша, тоже местная уроженка, добровольно вступившая в Красную Армию и севшая за руль военной машины, полуторки, существо в высшей степени беззаветное в своей решимости помогать делу. И хотя она возникает в повести еще до того, как мы повстречали «кособокою», она уже ополчилась на нее и всей своей сутью с нею единоборствует. Впрочем, тут есть свой кульминационный момент, и в нем можно рассмотреть ответы и на некоторые вопросы, интересующие нас. Эти две женщины не знают друг друга, но они незримо идут друг другу навстречу, и нет силы, которая может отвратить их столкновение.

В разгар допроса «кособокою», когда уже не было двух мнений об ее вине, раздался голос Паши Горобец: — У, ведьма! Так бы и стрелила тебя!

Истинно встреча этих женщин неотвратима — однако есть смысл привести соответствующее место из симоновской повести, они, эти строки, многое объясняют.

«Задержанная вскинула на нее глаза, и они долго смотрели друг на друга: черная тихая женщина, похожая в своей неподвижности на узел темного тряпья, из которого торчали только лицо и толстые ноги, и звонкая, вся, как струна, натянувшаяся от негодования, голубенькая шоферка с голыми коленками, голыми до локтей, сжатыми в кулаки руками, с растрепавшимися во время

езды и упавшими на шею косичками желтых пыльных волос...

— Чего на нее смотрите, товарищ начальник, стрелите ее — и все, — просто, как о чем-то само собой разумеющемся, сказала шоферка. Потом помолчала и, уже ни к кому не обращаясь, отвечая на свои мысли, задумчиво и убежденно добавила: — Я бы ее стрелила!

— «Стрелить» успеем, — сказал Пантелеев, — а вот посмотреть на нее, что в нашей жизни бывает, это надо!..»

Вот тут и конец цитате, — не так уж велика она, а все в нее вместилося. И понимание того, что казнь предателя отвечает самому существу представления народа об измене, и то трудное, что тогда и Симонова повергло в раздумье. Пантелеев сказал: «Стрелить» успеем, а вот посмотреть на нее, что в нашей жизни бывает, это надо!..» Симонов, возможно, дополнял комиссара: «Все понятно — предатель... а вот как он возник?»

Не знаю, есть ли в шеститомном симоновском собрании произведение, у которого не было бы автобиографической первоосновы? Полагаю, что нет. Вопрос этот не праздный. Думаю, что критик, пишущий о Симонове, должен хорошо знать его жизнь и по этой причине. В самом деле, если есть ключ, объясняющий симоновские сюжеты и характеры, то он, этот ключ, в автобиографическом взгляде на эти сюжеты и характеры. Повторяю, что применительно к Симонову это тем важнее, что расстояние между его прозой и действительностью короче, чем у кого-либо иного. Критику, пишущему о Симонове, наверно, поучительно прочесть Симонова, имея в виду это обстоятельство, при этом не для уточнения творческой биографии, а по иной причине: в высшей степени интересно выяснить, как истинные наблюдения помогают писателю сделать характер убедительным.

Я не знал комиссара Николаева, с которого Симонов писал своего Пантелеева. По признанию Симонова, это был самобытный русский человек, донецкий шахтер, невысокий, коренастый, очень сильный. У него, оказывается, была та же манера говорить с солдатами, что и у Пантелеева. Идя в атаку во главе роты, он, подобно Пантелееву, произносил: «А ну, вставайте, братчики!»

Впрочем, то, что я говорю, Симонов написал в связи с рассказом «Третий адъютант», о комиссаре Николаеве, но смею думать, это верно, если соотнести с «Пантелеевым».

Если же обратить взгляд к существу проблемы, то надо сказать следующее: близость симоновской прозы к виденному не просто в природе его таланта. Писатель, во многом вызванный к жизни литературой факта, писатель, которому всегда близка газета, Симонов тонко чувствует современника, понимая его вкусы, его устремления, его идеалы. Он знает: доверие этого его современника к писателю основывается и на представлении о том, какое расстояние отделяет книги писателя от его собственной жизни. Эренбург назвал Симонова писателем киплингковского типа, если быть точным, то это писатель скорее хемингуэевской, а если говорить о наших precedентах, то тихоновской традиции.

Читателю импонирует строгая простота всего, что написано Симоновым, идущая от той самой достоверности очевидца, о которой шла речь выше. Михаил Иванович Калинин, как известно, бывший тонким ценителем литературы, нашел очень верные слова, чтобы определить именно эти качества симоновской прозы: «Не знаю, читали ли вы последнюю статью Симонова «Дни и ночи». Я должен сказать, что она хорошо построена. Вообще его статьи дают реальную картину боев. В последней статье соблюдены все пропорции и соотношения. Статья написана сдержанно. С внешней стороны это как будто бы сухая хроникерская запись, а по существу — это работа художника, картина, долго незабываемая». Замечание Михаила Ивановича о пропорциях, как, впрочем, и о сдержанности симоновской прозы, касаются самого существа. Свои суждения Калинин высказал в речи, с которой выступил перед комсомольской аудиторией. Как свидетельствует Д. И. Ортенберг, за несколько дней до выступления Калинин позвонил ему, пытаясь установить, в какой мере все описанное Симоновым соответствует происшедшему, а когда узнал, что все описанное действительно было в жизни, чему и редактор, кстати говоря, был свидетель, заметно обрадовался, заметив: «Это хорошо». Калинин по-своему объяснил, почему ему пришла по душе сдержанность симоновской прозы: «Жизнь стала суровой. Люди стали сосредоточеннее, задумчивее».



Повторяю, наблюдения, которые сделал Калинин, точно определяют существо симоновской прозы, при этом удивительно верны в высказанном мнении акценты, касающиеся и читателя, и писателя. Калинин, разумеется, не хуже всех остальных понимал, что подчас и документальная проза не обходится без известной доли вымысла, но ему важно было установить, имеет ли это место теперь. В подтексте калининской реплики присутствовало мнение, как мне кажется, верное: вымысел должен иметь место лишь в крайнем случае, а лучше вообще обойтись без него. Калинина можно было понять: когда сами события имеют столь насущное значение, а народ в них в такой мере заинтересован, есть ли смысл расцветивать их в очерке сомнительными красками вымысла?

В какой-то мере это правило верно и применительно к жанрам, где исторически у вымысла были, так сказать, все права гражданства. Я говорю о военном романе, повести, рассказе. Можно понять Симонова, который, выскажу предположение, больше всех напастей боится переложить свирепой охры вымысла и в повести, если даже законы жанра этого требуют. Я говорю об образе Лопатина в цикле одноименных симоновских повестей. Тема эта по-своему любопытна.

Вопрос логичный: да не избрал ли Симонов имя Лопатина своим псевдонимом? Где прошла между ними демаркационная линия и что она изменила?

Повесть идет от второго лица, но такое впечатление, что это лицо первое. Все увиденное в повести увиденно глазами Лопатина. Начало повести: «Корреспондент «Красной звезды», интендант второго ранга Лопатин сидел в приемной члена Военного совета Крымской армии, ждал адъютанта и смотрел в окно». Да, так и сказано — корреспондент «Красной звезды». Казалось, это Симонов. И еще сказано: «Лопатин только вчера вечером вернулся из двадцатидневного плавания на подводной лодке». Это тоже Симонов. «Лопатину не довелось быть на финской войне, но он слышал от своих товарищей, служивших в армейской газете на Карельском перешейке...» Это тоже Симонов — его не было в Финляндии.

Но повесть дает основания, чтобы утверждать обратное: Лопатин иной человек, хочется сказать даже, что совсем иной. В сорок первом ему больше сорока — ну какой же это Симонов? Он долговяз и угловат — не Симо-

нов. В очках — нет, не Симонов. Интендант — сроду не был. Хочется сравнить Лопатина с кем-то из краснозвездовцев, и кажется, что такой был. И долговязый, и в очках, и интендант. Был, разумеется. А может, дело не во внешности? Ведь совершенно определенно, что автор настолько отождествляется с Лопатиным, что различие утрачивается. Не хочется видеть, что ему сорок с лишним и он в очках, а видишь Симонова. Автор настолько симпатизирует Лопатину, что хочется думать — они люди одного корня. По строю характера, по самой душевной сути. И храбростью безоглядной, и сомнениями, и страхом одной душевной организации. Да, и страхом, — симоновская тема: и человеку не робкого десятка на войне страшно.

«Лопатин шел на два шага позади Пантелеева, поглядывая вперед, на Ганическ, с содроганием думая, что немцы оттуда прекрасно их видят и вот-вот начнут стрелять».

И еще:

«Бойцы, шедшие на несколько шагов впереди Пантелеева и Лопатина, с винтовками наперевес, приблизились к самым окопам. Лопатин вспомнил, что у него тоже есть наган, и вынул его из кобуры».

Страшно Лопатину? Наверняка, но, как истинно храбрый человек, которым к тому же владеет чувство долга, он понимает, что обязан совладать со страхом. Допускаю, что автор поделился с героем собственными переживаниями. Но в натуре Лопатина есть черта, которая, хочешь думать, очень точно соотносится с сутью Симонова. Какая? Уже было сказано, что Симонов склонен взглянуть на войну с неожиданной стороны, подчас даже совершенно неожиданной, явив нечто такое, к чему писатель не часто прикасается. Но вот симоновская особенность: он хочет рассмотреть это глазами человека, которому он бесконечно доверяет. Нет, не только глазами Лопатина, но и Пантелеева. Больше того — по правую руку от себя он всегда видит Пантелеева, видит в образе Сенцова или Левашева, но обязательно есть Пантелеев и рядом с ним Симонов. Как ни опытен Пантелеев, он Симонова не оберегает. Даже наоборот — готов устремить такой тропой, которая горит. Однако зачем ему Пантелеев? Разве Лопатина не достаточно? Очевидно, не достаточно. Дело в том, что не Симонов, а Лопатин хочет, чтобы рядом был Пантелеев. Лопатину необходима совесть Пантелеева.

Именно поэтому Симонов призвал Пантелеева, кажется, что навеки веков призвал, чтобы Лопатин имел возможность открыться Пантелееву. И тут следует сказать главное: для Лопатина это исповедь по самому существу того, что есть его совесть, его нравственность.

«А остальных, наверное, увели в плен»,— подумал Лопатин, глядя на трупы, застывшие в разных позах, но чаще всего ничком, уткнувшись мертвыми головами в песок. Его охватило уже несколько раз испытанное на войне чувство страха, загадочности и непоправимости, которое рождается у человека, попавшего туда, где все мертвы и нет никого, кто бы мог рассказать, что здесь произошло несколько часов назад».

И буквально в следующей строке:

«А Пантелеев думал в эту минуту совсем о другом...»

Да, целеустремленный и спокойно-мудрый Пантелеев мысленно восстанавливал картину случившегося здесь, и она вовсе не казалась ему загадочной,— наоборот, все, что здесь произошло, было видно как на ладони, и это уязвило его в самое сердце.

«— Из всего взвода только несколько человек дрались как надо,— сказал он, останавливаясь возле Лопатина. — А тех, кто побежали от огня, немцы перестреляли. Высадились, перестреляли и в плен забрали,— повторил он со злобой. Он был сейчас безжалостен к погибшим, и в то же время в нем кипела такая обида за их нелепую смерть, что казалось, он готов был заплакать».

Разное видение войны, разное ее понимание, настолько разное, что люди будто бы навеки разминулись в ее восприятии, и все-таки контакт сердец, тесный, а значит — исповедь.

«Минометный залп так внезапно нарушил странно затянувшуюся тишину этого дня, что Лопатин со всего маху бросился на землю. Мины легли совсем близко от шедших первыми Пантелеева и Лопатина, и их обоих горячо обдало землей и дымом. Пантелеев быстро вскочил, короткими сильными движениями стряхнул землю с плеч и не оборачиваясь пошел вперед. Лопатин последовал его примеру. У него было бессмысленное, но от этого не менее сильное желание держаться как можно ближе к этому человеку».

Мысль, о которой я говорю, в приведенном отрывке выражена достаточно точно: исповедь. Да, исповедь перед тем большим и справедливым, что зовется Отечест-

вом и Революцией,— в данном случае истину эту отождествлял Пантелеев. В смертельную минуту, которую Лопатин пережил, он не хотел, чтобы этим человеком был кто-то иной. Все самое сокровенное, что взволновало его и что жило в его душе, он мысленно обращал к Пантелееву.

Не знаю, был ли у Симонова тут замысел, но я воспринял написанное именно так — Пантелеев и Лопатин — исповедь. Исповедь по самому существу проблемы: советский человек и Родина, место его в войне, которая является для него отечественной, его долг. Не было бы этого, не было бы и повести.

Итак, Лопатин и Симонов? Автобиографично? В той мере, в какой это необходимо для понимания Симонова, наверно, автобиографично, остальное неважно. Нас это может интересовать в связи с главной мыслью, к которой мы обратились: все написанное Симоновым о войне является, в сущности, свидетельством человека, видевшего войну,— симоновские повести тут не составляют исключения,— впрочем, само название цикла «Из записок Лопатина», да, того самого Лопатина, который, как было установлено выше, не чужд автобиографического начала, укаживает на это определенно.

И вновь сознание обращалось к вопросу, которого я коснулся в начале статьи: истинно казалось необычным, как человек, который не был кадровым армейцем, проникся в такой мере существом армии,— не свойство ли это молодости, которая особенно восприимчива, а может, влияние родословной, которая до энного колена состояла из седоусых полковников?

В коллективе «Красной звезды», как он сложился в военные годы, был необыкновенно колоритный человек. Внешне он был точной копией Дон-Кихота. Высокий, благородно-степенный, разумеется, с бородкой, точно оструганной, с пристальным взглядом заметно темных глаз, с печальной укоризной взирающих вокруг. Единственное отличие от знаменитого испанца заключалось в том, что наш коллега был полковником Советской Армии и писал обзоры о войне на Тихом океане. Впрочем, к отличительным чертам полковника следовало отнести его непобедимое жизнелюбие, жажду общения, которые делали его человеком, как бы созданным для застолья,— веселый Дон-Кихот. Михаил Петрович Толченев принадлежал к

старому офицерству, знал армию и строй ее жизни, прощая тут в такие заповедные углы, каких мы могли и не знать.

Для почтенного Толченова молодой Симонов был уникалом, взывающим к раздумью, для полковника Толченова, всей своей сутью армейского, кадрового, представляющего первоядро армии, как она сложилась на Руси исторически. Из тех вопросов, которые поставил перед ним молодой писатель, главным, наверно, был вот этот: каким образом Симонов, не будучи профессиональным военным, являл собой кондового военного — Толченову-то было ведомо больше остальных, что эта самая кондовость с неба не падает.

— Бьюсь об заклад — семья, — сказал Михаил Петрович со свойственным ему азартом, когда соответствующая толика грузинского сухого, в котором знал толк Толченов, была испита.

Итак, семья.

Я видел однажды мать Симонова. Еще на Малой Дмитровке. Я обратил внимание, с какой стремительностью молодой простучали ее французские каблучки по кирпичу нашего большого двора, когда она шла в редакцию. По-моему, ей не было тогда пятидесяти, и она была женщиной. Ее гордую строгость я хотел понять так, но, возможно, в ней, в этой строгости, был и иной смысл. Но, глядя на нее, хотелось думать и об ином: вот это коренное, русское, что отложилось в симоновском языке, не могло же возникнуть, если мать к этому не была причастна. Ну, предположим, когда в известной симоновской поэме суворовский денщик Прошка говорит генералиссимусу: «Ну, проигрались, что за горе? Вам нынче в шапки не с руки, по нынешним годам в фаворе те, что умеют в поддавки...», то это, наверно, можно объяснить умением Симонова стилизовать говор своих героев, всего лишь стилизовать. А как объяснить вот это, хватающее за душу: «Ты помнишь, Алеша, изба под Борисовом, по мертвому плачущий девичий крик, седая старуха в салопчике плисовом, весь в белом, как на смерть одетый, старик», — как вот это? Не объяснишь ли это коренное, русское, истинно впитанное тобой с молоком матери стилизацией? Или иное, что приходит на память: «Сама Россия положила гармонь с ним рядом в забытыи и во владенье подарила дороги длинные свои», — как это? Если

мать тебе не подарила вместе с жизнью того нерасторжимо-го для всей твоей человеческой и душевной сути, что зовется родным языком, вряд ли ты этот язык обретишь у кого-то иного. Первая сказка, как и первое стихотворение — как бы они могли войти в твое сознание, если бы не было рядом мамы?

Образ матери, как он возникает в симоновских стихах, матери-страдалицы, не был бы вызван к жизни, не будь на земле этой по-своему красивой горожанки, одетой даже в ту бедовую для страны пору с тем небогатым и милым изяществом, которое выдавало в ней человека, любящего красивое.

«Нас пули с тобою пока еще милуют. Но, трижды поверив, что жизнь уже вся, я все-таки горд был за самую милую, за горькую землю, где я родился, за то, что на ней умереть мне завещано, что русская мать нас на свет родила...»

Но толченковский вопрос все еще ждал своего ответа. То, что я знал о Симонове, было недостаточным, чтобы на этот вопрос ответить. Давно отодвинулась в прошлое война, и где-то на ущербе пятидесятих годов в писательском доме в Голицыне за большим обеденным столом, правда, много позже того, как трапеза кончилась, появилась почтенная пара. В том, с какой безупречной точностью, усаживаясь за стол, женщина расположила столовый прибор, определив места для ножа, вилки, салфетки, сказывалось знание. Она делала это с радостным и чуть-чуть хлопотливым вниманием, а он молчал, — он мне показался в тот день очень строгим в этом своем молчании. Быть может, этому впечатлению еще способствовали его белые усы «лемехом» и не улыбочивые, особенно в прищуре, глаза. А потом я увидел их на голицынской тропе, ведущей в дальний лес, и опять она мне показалась открытой и доброй, а он чуть-чуть недоступным в своей высоко поднятой голове, в своей нестариковской стати. Она была седой, совсем седой, но не утратила той подвижности и, пожалуй, изящества в одежде, какую я заметил еще на Малой Дмитровке, — да, то были симоновские старики.

Наверно, есть некая сокровенность, когда ты, не очень-то обнаруживая себя, имеешь возможность наблюдать людей, которые тебе интересны, с некоего расстояния. Именно с некоего расстояния, храня точно зеницу

ока это расстояние, — в нем есть преимущество. Вот так было и той голицынской осенью, когда я видел, правда, всего несколько дней, симоновских стариков.

Я не знал и не мог знать стихов поэта об отце, кстати написанных едва ли не в ту голицынскую осень, но если бы знал, то поймал себя на мысли — эти стихи не разминулись с человеком, которого я увидел в Голицыне, они рисовали его портрет точно.

«Я знал: презрение — за лень, — знал: за ложь — молчание, такое, что на третий день сознаешься с отчаяния. Мальчишке мыть посуду — крест, пол драить — хуже нету. Но не трудящийся не ест — уже я знал и это. Знал, как в продскладе взять паек, положепный краскому, как вскинуть вещевой мешок и дотащить до дому...»

Дело не в том, что этот суровый и показавшийся мне замкнутым человек стремился привадить Симонова еще в ребячьи годы к солдатскому житью-бытью, не обойдя и испытаний, ведомых солдату, — он пошел дальше, коснувшись того сущего, что есть представление солдата о чести.

В своей книге «Разные дни войны», воссоздающей своеобразную хронику войны от первого дня до последнего, как она отложилась в дневниках писателя, Симонов упоминает имя генерал-полковника Ивана Захаровича Сусайкова, которого он видел в первые дни войны в Бобруйске и который позже был членом Военного совета у Конева и Малиновского.

Я знал генерала Сусайкова по Румынии, где он на правах первого заместителя маршала Толбухина возглавлял Союзную Контрольную Комиссию. Сын кузнеца и сам в молодые годы кузнец, Сусайков принадлежал к тем нашим военным интеллигентам, к которым академия пришла уже после того, как их интеллект сформировался. Если в природе существовала сила, которая сыграла тут решающую роль, то этой силой была книга — на Сусайкова это правило распространялось безусловно, он был, как свидетельствовали мои наблюдения, великим книжником.

Смутлолицый и светлоглазый, заметно светлоглазый, он был невысок и покатоплеч. Они у него, эти плечи, были сильными, сразу видно — кузнец. Но в походке он

был, как мне привиделось, скован, не мог ходить быстро, даже если присмотреться, тянул ногу — не след ли ранения? В остальном был очень хорош — красивый, сильный человек с живым умом, наблюдательный. Вот прочел симоновскую повесть о Пантелееве и вспомнил Сусайкова: нет, эти люди были похожи не только тем, что были людьми одних социальных истоков, их сближало и иное — убежденность человека, которого сотворила революция и который понимает, что всем обязан ей.

Ставка, остановившая свой выбор на этом человеке, когда речь шла о главе Союзной Контрольной Комиссии, имела на этот счет веские резоны. Пост этот, в сущности, пост военного дипломата, человека образованного, мыслящего, умеющего строить отношения с людьми, среди которых было немало иностранцев. Сусайков этими качествами обладал и явил их в Румынии в полной мере — он был там популярен.

Но было обстоятельство, которое надолго лишало Сусайкова общения, — он болел, сказывалось ранение, полученное в начале войны. Я ведал тем участком Союзной Контрольной Комиссии, а потом посольства, который имел отношение к прессе, культурным контактам, культурным, а следовательно литературным. При той любви к книге, которая была у Сусайкова, это решило все. Я часто бывал у генерала, бывал и в пору его болезни. Я не покривлю душой, если скажу, что на столе, придвинутом к кровати больного, всегда была гора книг. Поводом к нашей беседе явилась книга симоновских очерков и рассказов, напечатанных в «Красной звезде» и «Правде», — они вышли в Военном издательстве.

Была весна сорок пятого, и каждая новая книга воспринималась в свете победы, которая зримо приближалась.

— Представляю интерес тех, кто будет жить после нас, к истории войны, — сказал генерал, уперев локти и приподнявшись. — У писательской книги тут преимущество, но при одном условии...

— Каком?

Он улыбнулся.

— Скромном весьма: должна быть правдива...

Я перевел взгляд на книгу, лежащую рядом:

— Как у Симонова?

— Да. — Его согласие было лаконичным, убежденность была и в этой лаконичности.



Вот так-то, по-симоновски правдиво — в устах старого война это была великая похвала. В устах война, чье слово было тем более весомо, что этот человек, повторяю, напоминал мне Пантелеева.

Сусайков недолго жил после войны. В сущности, он умер молодым человеком — ему не было и пятидесяти. Но сказанное тогда запомнилось. Думаю, что наши потомки не во многом разойдутся с заслуженным генералом: при всех тех данных, которые свойственны симоновской прозе, ей воздадут должное еще и за правдивость.

## ЧУКОВСКИЙ



оворят, Корней Иванович сказал: «Ну что же, это будет и мне интересно...» — и я поехал в Переделкино. Было начало лета, — оно припоздало, но теперь казалось знойным. Яблоневые сады виделись серыми — апрельские заморозки точно опалили их. Серой была и хвоя в лесу, а травы пыльными, как пыльной казалась вода в переделкинских прудах.

Вспомнились предвечерние прогулки с Корнеем Ивановичем по большому, а потом по малому переделкинским кольцам и его рассказы о дипломатическом Питере — он его знал... Казалось, только его и можно было спросить: «Как выглядело российское иностранное ведомство на Дворцовой, шесть?» Или: «Как постороннему взгляду виделось российское посольство на Чешем-плейс в Лондоне?» А заодно порасспросить о людях, для нынешнего времени совсем экзотических: министр Сазонов, посол Бенкендорф или его английский коллега посол Бьюкенен... Оказывается, Корней Иванович их знал и мог сообщить нечто такое, что в наше время никто уже сообщить не может. И вот новая встреча с Чуковским и новый разговор, в какой-то мере родственной тому, что был начат на кольцевых переделкинских тропах: Уэллс, его поездка в Россию осенью двадцатого, та самая, когда он беседовал с Лениным, его пребывание в Питере до и после Москвы. Среди тех, кого видел англичанин в России в ту осень, был и Чуковский — в книжке Уэллса он упомянут...

— Корней Иванович у себя?

— Да, на веранде...

День уже перевалил через полуденный хребет, и, почувствовав прохладу, Корней Иванович перебрался на веранду — в ее левом углу под тентом стояли топчан и

стол. На столе томик Блока, стакан с лесными цветами, недавно сорванными, папка с материалами, возможно, об Уэллсе... Я не видел Корнея Ивановича несколько лет, и перемены, происшедшие в нем, были мне заметны лучше, чем тем, кто его видел постоянно. В том, как он реагировал на повороты нашей беседы, как взвизвал брови и грозил длинным пальцем, как вздыхал и как смеялся, как вдруг поднимал руку и, обратив ее к вам ладонью, отрицательно поводил, во всем этом была прекрасная живость и острота восприятия, хотя сам он и поддавался натиску лет: краски лица стали иными, да побелели и завились волосы на висках, они теперь были пушистыми.

Беседа началась с того, что я напомнил Корнею Ивановичу один из его веселых или, точнее, весело-печальных рассказов о том, как он собирался в дальнюю дорогу, — речь шла о поездке с писательской делегацией в Англию в девятьсот шестнадцатом. Разрешение на поездку было получено, когда до отъезда осталось меньше дней, чем нужно хорошему портному, чтобы сшить костюм, а в таком костюме, видно, была необходимость, — время было военное, и на пошивку костюма можно было решиться лишь в предвидении такой поездки, как эта. Сроки были столь жестки, что нужный портной отыскился лишь где-то на окраине, при этом никто не знал, как он шьет и насколько он аккуратен. Короче, костюм был получен, когда до отхода поезда оставалось минут сорок. На окраине, где жил портной, порядочного извозчика не оказалось, и Корней Иванович подрядил клячу, которая до этого ходила в обозе и не умела бегать. К тому же силы у клячи были на исходе, и когда дорога забирала в гору, надо было сходить и помогать лошади. Сорока минут, оставшихся до отхода поезда, не хватило, и, установив по часам, что поезд уже ушел, Корней Иванович тем не менее продолжал стремиться к вокзалу. «Страшно было не то, что на поездке в Англию поставлен крест, страшен был гнев Алексея Николаевича Толстого, возглавлявшего делегацию, — даже в обстоятельствах не столь ответственных его гнев был грозен». Но, ворвавшись на всех парах на перрон, Корней Иванович к изумлению своему обнаружил, что поезд не ушел. Как ни велик был гнев Толстого, именно Алексей Николаевич выручил Чуковского: он уговорил железнодорожное началь-

ство совершить чрезвычайное — задержать отправление поезда.

Я воспроизвел этот рассказ, как сохранила память: я ведь слушал его лет за десять до этого и в чем-то (мне так кажется), не в главном, мог быть неточен, но Корней Иванович сейчас это не обнаружил. Наоборот, он слушал меня с видимой охотой, глаза его повлажнели от веселых слез, он то и дело повторял: «Ах, каналья портной, сдал бы костюм пораньше, все бы обошлось!»

Так или иначе, а рассказ этот подвел нас к существу беседы: первая встреча Чуковского с Уэллсом состоялась во время той самой поездки в Англию, которую предвзрывал эпизод с канальей портным.

Но теперь уже рассказывал Корней Иванович.

По его словам, делегация принималась в Англии по «первому классу». Русские литераторы звались «почетными гостями британского народа». В ряду тех встреч, которые были у русских, запомнился завтрак с участием лондонской прессы на четыреста персон, на котором то и задавали Конан Дойл и Уэллс.

Именно на этом завтраке Уэллс пригласил русских посетить его загородный дом.

Приглашение это застало русских врасплох. Уэллс, подвергшийся нескольким наихудшим атакам прессы, только что пережил одну из них. Поводом послужило посвящение, которым открывалось последнее сочинение писателя: «Мисс... — матери моего ребенка». Ханжи из российского посольства полагали этот факт достаточным, чтобы писателям не ехать к Уэллсу. «Имейте в виду, огонь может быть перенесен на вас», — остерегали бдительные дипломаты. Но соблазн посетить Уэллса был так велик, что писатели решили пренебречь предостережениями.

На дачном перроне русских встретил Уэллс. Прежде чем гости разместились в машине, они по предложению хозяина осмотрели ее — это было тем более интересно, что конструктором автомобиля был Уэллс. Писатель не без искусства вел машину и, подкатив к даче, как заметил Корней Иванович, запустил два пальца в рот и так свистнул, что гости невольно поднесли руки к ушам. На пороге дома появилась улыбающаяся Кэтрин, жена писателя, существо «миниатюрное и уютное». Начался осмотр писательского обиталища. Оказывается, автомо-

биль, на котором писатель привез русских, был не единственным созданием конструкторского гения Уэллса — писатель показал деревянный домик, который был установлен на своеобразной оси и в зависимости от погоды приводился в движение, уходя от солнца или к нему приближаясь. Уэллс перенес в этот свой дом рабочий кабинет. Но, войдя в деревянный домик, Уэллс уже его не покинул. Он сказал, что должен работать, а гостей поручает хозяйке. «Должен работать, должен!» — заметил Уэллс. Гости немало смутились: пригласил, встретил на дачном полустанке, привез на автомобиле — и вдруг... Вот тебе на!.. Казалось бы, обида?.. Нет, никто и не думал обижаться! Если уж говорить об обиде, то она появилась позже, много позже... А здесь? Ну, в самом деле, чего тут обижаться? Уэллс был человеком гостеприимным и считал своим долгом приветствовать русских у себя дома. Ну что ж, чувство естественное и доброе. Но Уэллс — писатель, а следовательно, труженик. Он готов пожертвовать для гостей всем, но только не рабочим временем, при этом иностранные гости приравнивались ко всем прочим. И Уэллса понять можно, тем более писателю. В конце концов, такой же порядок существовал и в других писательских домах. Как полагает Корней Иванович, неплохой порядок. «Писатель должен работать» — эта формула объясняла решительно все. Итак, никаких обид. По крайней мере в данном случае. Корней Иванович печально умолк: в данном.

Гости пробыли в доме Уэллса допоздна, и в течение тех нескольких часов, которые они оставались здесь, стук машинки точно сопутствовал им. Этот стук, по словам Корнея Ивановича, «бешеный», очевидно, был характерен для темпа, в котором жил и работал Уэллс. Когда писатель появился к вечернему чаю, он хотя и выглядел усталым, но был в отличном настроении. «Как работа?» — спросили гости без тени обиды: судя по всему, хозяин хорошо работал в этот день, и это было приятно и гостям. «Все, что в моих силах...» — ответил Уэллс. «Сколько страниц?..» — «Двадцать», — был ответ.

Корней Иванович повторил вразумительно:

— Слыхали? Двадцать! И, главное, двадцать неплохих страниц! В силу Уэллса!

Наверно, это фраза была характерной для Корнея

Ивановича. С тех пор, как произошел этот его разговор с Уэллсом, минуло пятьдесят три года (пятьдесят три!), а в сознании Корнея Ивановича жил этот ответ, жил и, так мне казалось в тот раз, вызывал изумление. Человек профессиональный, он воздавал должное самодисциплине и воодушевлению писателя, остальное было не в счет. Даже вот этот поступок Уэллса, который надо было еще понять: бросил гостей и ушел работать.

Как помнил Чуковский, за столом речь шла о переводах книг Уэллса на русский. Корней Иванович перевел некоторые рассказы Уэллса, которые вышли в ту пору в издательстве «Шиповник»; — англичанин знал об этом. Затем беседа коснулась проблем перевода, в частности проблем поэтического перевода... Как, например, перевести на английский молодого Есенина, сохранив его русскую первосуть?.. Но этот разговор происходил, когда автомобиль конструкции Уэллса, управляемый автором «Войны миров», уже приближался к вокзалу...

Когда Корней Иванович умолкал, он обращал взгляд на стакан с лесными цветами, стоящий подле. Судя по тому, что цветы уместились в стакане, их собрал ребенок, мне даже показалось, ребенок, к которому равнодушен Корней Иванович, — в его взгляде на цветы было это равнодушие. В стакане стояли цветы июньского леса; правда, для нынешнего лета неожиданно яркие; видно, они были собраны в низине, недалеко от воды: густосиние незабудки, лиловые с красинкой и ярко-белые фиалки, веточка хвоща и одуванчики желтые... Время от времени Корней Иванович пододвигал стакан с цветами: ему приятен был их запах.

Как мне показалось, Корнею Ивановичу стоило труда, чтобы из шестнадцатого года перенестись в год двадцатый. Хотя минуло всего четыре года, но годы эти, выражаясь языком Чуковского, были «точно горы». Прибыв в Петроград, Уэллс поселился у Горького, на Кронверкском. Позвонил Алексей Максимович во «Всемирную литературу»: «Расскажите Уэллсу, что мы переводим с английского». Корней Иванович извлек каталог, стал не без гордости показывать, что и как издали. Уэллс держал каталог перед собой и тут же на полях делал пометки. Смысл пометок Уэллса сводился к следующему: Шоу представлен хорошо, да и Уайльд в пору, а как остальные? Одним словом, когда разговор закончился, обширный и роскошный каталог был испещрен рукой Уэллса.

Корней Иванович очень гордился этим экземпляром каталога и однажды неосторожно показал его американцу Киппи из АРА (Корней Иванович продиктовал со свойственной ему дотошностью английское написание фамилии «К», дабл «е», «п», «у». И повторил: «Кеепу»). Тот взял каталог на день и уволок в Америку!

А между тем Уэллс оставался в Петрограде, и Горький решил показать ему школу, попросив Корнея Ивановича быть гидом англичанина...

По тому, в какой мере значительной стала интонация, с которой произнес эти слова Корней Иванович, я понял, что эпицентр беседы где-то здесь. Впрочем, Корней Иванович прямо указал на это. Он напомнил то место своего сегодняшнего рассказа, когда Уэллс, поручив гостей жене, сказал, что он должен работать. «Как это было ни неожиданно, мы готовы были понять Уэллса», — заметил Чуковский. Очевидно, случай, о котором хотел рассказать Корней Иванович теперь, был иного рода.

Итак, как заметил Чуковский, он решил показать Уэллсу ту самую школу, где учились и дети Чуковского. Школа находилась на Моховой и сохранила свое старое название — Тенишевская. Вместе с писателем Чуковский вошел в общий зал, куда собрались учащиеся. «Товарищи, — сказал он, — к нам приехал... кто бы вы думали? Герберт Уэльс!» («Нет, я не оговорился, я так и сказал: не «Уэллс», а «Уэльс» — в те годы в России называли английского писателя именно так»). Зал откликнулся множеством голосов: «Машина времени!», «Первые люди на Луне!», «Война миров!», «Когда спящий проснется!..» Ничего удивительного не было в том, что тенишевцы хорошо знали Уэллса. Английский писатель широко издавался в России, только что журнал «Вокруг света» дал своим читателям Уэллса в качестве приложения. Но дело было не только в этом: в Тенишевском училище учился особый народ — дети профессоров, юристов, врачей, учителей. Немудрено, что они знали Уэллса. Но Уэллсу привиделась во всем этом некая нарочитость. Он потребовал, чтобы ему показали еще одну школу, и там, как на грех, Уэллса никто не знал! Ну конечно же посещение «тенишевцев» было специально инспирировано, при этом инспиратором был Чуковский!.. Это утвержде-

ние было подхвачено белой прессой и по-своему истолковано.

Корней Иванович раскрыл папку, которая до этого недвижимо лежала подле, и извлек желтый прямоугольник газетной вырезки «Уэллс и русская школа» — гласил аншлаг, набранный достаточно крупно. «Нет, я это должен вам прочесть сам!» — произнес Корней Иванович и принялся читать. (Видно, он читал эту заметку, и не раз — он воспроизвел ее едва ли не наизусть.) «Великими днями в жизни русской, особенно провинциальной, школы были дни наездов ревизоров из «округа» или, что уже совсем было страшно, из Петербурга, — гласил текст заметки. — Каким путем узнавали школы об этих внезапных «ревизиях», я не знаю, но узнавали неукоснительно и заблаговременно. И готовились, готовились усердно. Чистили и мыли здание, стригли учеников, усердно подготавливались и подготавливали учеников к решительному дню, — словом, старались показать товар лицом. Это все старая традиция русской школы. Уэллс очутился в роли такого ревизора. Учителям и ученикам были, конечно, известны его нежные отношения с Горьким и Луначарским... И для них Уэллс, сопровождаемый большевистским агентом Чуковским, был, конечно, не английским гостем, а большевистским ревизором. И школы Петрограда, теперь, увы, маленького провинциального городка, заросшего травой, подтянулись на время присутствия в Петрограде английского гостя, подготовились к его «внезапному и неожиданному» посещению...»

Корней Иванович закончил чтение, как показалось мне, оно не прибавило ему сил — он был печален.

— Вот так я пострадал за Уэллса... — молвил он, помолчав. — Как вы знаете, книжка Уэллса явилась бомбой, брошенной в тот мир. На Уэллса ополчился Черчилль и вызвал ответный огонь, огонь наихлосточий — отповедь такой силы даже Черчилль получал не часто. Поэтому то, что явила в те дни против меня белогвардейская пресса в Париже, Берлине и Праге, носило антиуэллсовский характер.

— Вы защищались?

— Пытался.

Он раскрыл папку вновь и извлек оттуда вырезку, па этот раз журнальную — лист «Вестника литературы». Там рядом с заметкой о пацифизме Кропоткина и обще-



национальных пушкинских поминках было напечатано большое письмо Корнея Ивановича под более чем красноречивым заголовком «Свобода клеветы». В письме достаточно обстоятельно излагалась история посещения Уэллсом Тенишевского училища, с которой читатель уже знаком, и подтверждалось достаточно категорично: «Я утверждаю, что о нашем визите в Тенишевское училище не были предупреждены ни дети, ни учителя, ни администрация. Все это случилось экспромтом. За полчаса до поездки пробовал позвонить в училище по телефону, но телефон был испорчен: то, что это было именно так, могут подтвердить все учащиеся Тенишевского училища».

Изложив обстоятельства визита, Корней Иванович замечает: «Остановить их клевету я бессилён. Они за границей, а я в Петербурге. Ни к уголовному, ни к третейскому суду я не могу их привлечь. Я даже не уверен, что эти строки когда-нибудь попадутся им на глаза. Единственная моя надежда на Всероссийский Союз Писателей. Мне кажется, что Всероссийский Союз, близко знающий мою общественно-литературную деятельность в эти последние годы, найдет возможным защитить своего члена от паших заграничных друзей, которые свободу печати понимают как свободу клеветы».

Характерно, что письмо Корнея Ивановича нашло поддержку у Союза писателей весьма горячую. На той же полосе «Вестника литературы» дано своеобразное коммюнике Союза — текст его в такой мере красноречив и во всех отношениях значителен, что есть резон привести его полностью:

«Правление Всероссийского Профессионального Союза Писателей, заслушав сообщение о нападках русской зарубежной прессы на члена правления К. И. Чуковского, особенно в связи с посещением России Гербертом Уэллсом, постановило: «Выразить свое сочувствие К. И. Чуковскому, грубо, незаслуженно оскорбленному. Вместе с тем правление считает необходимым считать, что травля, предпринятая против К. И. Чуковского, обусловливается не индивидуальными особенностями его литературно-общественной деятельности, но тем обстоятельством, что Чуковский принадлежит к той группе писателей, которые остались в России и продолжают заниматься литературным трудом. Таким образом, оскорбление, нанесенное К. И. Чуковскому, является вместе с

тем оскорблением всей указанной группе писателей, почему правление постановило в ближайшем будущем поставить вопрос об отношении зарубежной печати к оставшимся в России литераторам во всей принципиальной широте».

— Как видите, эта история затронула самую суть проблемы... — сказал Корней Иванович.

— Писатель и революция? — спросил я.

— Да, можно сказать и так, — подтвердил Чуковский.

Корней Иванович взглянул на томик Блока — он все так же лежал корешком вверх, удерживая страницу, на которой оборвалось чтение, с моим приходом оборвалось. Потом мой собеседник вдруг взял книгу, прочел, как показалось мне, вне связи с тем, о чем шла речь только что:

Вот зачем, в часы заката  
Уходя в почную тьму,  
С белой площади Сената  
Тихо кланяюсь...

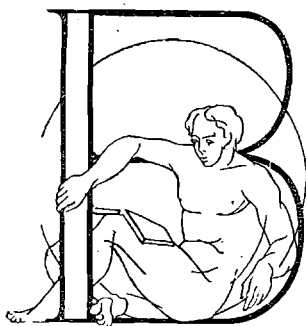
Он улыбнулся, заметил как бы между прочим:

— Тот, кто полагает, что поэзия Блока всего лишь исповедь поэта, ошибается — это исповедь России...

Корней Иванович задумался: ему предстояло сделать шаг от Блока к Уэллсу, это было не просто.

— Как Уэллс?.. Вы помните это место в книжке Уэллса? По его словам, посещение первой школы было подстроено с самыми благими намерениями, как он называет меня, «моим собратом по перу», при этом «собрать по перу» будто бы сделал это, желая показать Уэллсу, какой любовью пользуется англичанин в России. Вряд ли Уэллс хотел меня обидеть... — заметил Корней Иванович и, пододвинув все тот же желтый лист «Всемирной литературы», добавил: — Нет, я действительно так думал: не хотел обидеть. Вот тут я прямо так и написал... Вы заметили? — Он вновь обратился к тексту письма во «Всемирную литературу» и, отыскав необходимый пассаж, прочел: — «Конечно, мистер Уэллс не хотел обидеть меня. Он рассказывает эту историю очень благодушно и весело...» — Он умолк, и его большие, сейчас бледно-лиловые веки как бы испустились. — Так мне кажется, не хотел обидеть...

«Однако почему эта обида так стойка? — спрашиваю я себя, уезжая из Переделкина. — И обида ли эта на Уэллса?» Досье, которое передал мне Корней Иванович, рисует не столько его спор с Уэллсом, сколько с белыми перьями. Говоря о свободе клеветы, Чуковский имел в виду их. Но вот что характерно: Чуковский был очень заинтересован, чтобы многое из того, что написал тогда, было повторено теперь. В тот раз он сказал мне об этом прямо, настолько прямо, что это было похоже на завет человека, который видит уже тот берег.



том кубанском городе, где прошло мое детство, был свой календарь, которому город следовал неукоснительно. Своеобразным красным днем календаря был понедельник: в этот день на большом пустыре, в который упиралась западная окраина города, «на выгоне», как говорили у нас, устраивалась «лошадиная ярмарка». Старшие говорили, что это была едва ли не самая большая ярмарка такого

рода на Северном Кавказе, что, наверно, объяснялось географическим положением наших мест, как бы расположенных у пределов степного и горного Кавказа. Моему детскому глазу эта ярмарка представлялась необыкновенно колоритной не только потому, что эта была своеобразная выставка всех пород лошадей, от тонконогих кабардинцев, вороных или каурых, до широкогрудых орловцев; редких в наших местах, но и потому, что ярмарка нередко превращалась в своеобразные скачки, когда разноплеменное и разноязычное население «лошадиного торжища» устремлялось к степной дороге и с необыкновенным азартом следило за единоборством.

Впрочем, на этой ярмарке, которая протянулась почти от одной магистральной дороги до другой, было одно место заповедное, куда не достигали ярмарочные шумы. Здесь хозяйничали не краснолицые лошадики в пыльных косоворотках, подпоясанных узкими ремнями, украшенными набором ненастоящего серебра, а седобородые старцы и бледнолицые юноши, точно заимствованные по типуажу из рафаэлевской «Афинской школы». Да и горды они были, снисходительно взирая на происходящее, гордостью героев Рафаэля. Впрочем, у их гордости было основание: необыкновенные кувшины, графины, блюда, подносы — все из металла, подчас благородного, украшенные резьбой, чеканкой, а то и чернью.

Помню, как отец мой, залюбовавшись таким кувчином, как бы расписанным чернью, взял его в руки и в немом восторге, восторге неизъяснимом, поднял над головой, и мигом к тому месту, где мы стояли, стал стекаться народ. «Дагестан!» — восхищенно вырвалось из толпы. «Дагестан!» — повторила толпа едва ли ни единым выдохом. В толпе не было человека, который бы не улыбался, — невозмутимыми оставались только те, кто сотворил это чудо, в их суровой снисходительности сквозило нечто такое, что свидетельствовало — они не обманываются насчет своей миссии на этой земле. Очень хотелось назвать их безнадежными гордецами, если бы не эти кувшины и блюда. Нет, это были необычные люди, да и вели они себя особо. В том, как легко и торжествен был их шаг, как свободно лежали у них плечи, как красиво они носили свое платье, будь то черкеска или бешмет, часто сшитые из самотканого сукна, но неизменно исправные, которое дополнял серебряный пояс и кинжал (черкеска могла быть небогатой, но пояс и кинжал были красоты редчайшей), во всем этом зримо вставала страна, из которой они явились.

Наверно, в мое восприятие того, как я вижу умельцев из Дагестана, примешивается многое, что я узнал о них и их соплеменниках позже, но, честное слово, мне видится в этих людях нечто гамзатовское. Даже в их лике что-то от характерного лица поэта: вот этот нос с горбатинкой, орлиный, эта бороздка, ощутимо глубокая, пересекающая лоб, вот эти глаза в постоянном прищуре, глаза философа и жизнелюба.

«Мудрец великий должен быть имамом», —  
На сходе предлагал седой паиб.  
«Храбрец великий должен быть имамом», —  
Наибу возражал другой паиб.

Наверно, проще править целым светом,  
Чем быть певцом, в чьей власти только стих,  
Поскольку надо обладать поэтам,  
Помимо этих, сотней свойств других<sup>1</sup>.

Дагестанцы — великие мастера формы в искусстве. Когда смотришь на их изделия из металла и дерева, поражаешься прежде всего изощренности формы и отделки.

<sup>1</sup> Стихи Расула Гамзатова даны в книге в переводах Наума Гребнева и Якова Козловского.

По тому, с каким искусством выбрана форма серебряного кувшина, в какой мере эта форма своеобразна и нова, как решены в ней отдельные компоненты и как собраны в единое целое, не нарушив пропорций и стиля, виден не только большой мастер, но и великая школа, традиция. Эта изысканность умения и, пожалуй, вкуса, который мастеру дарит та же школа, обнаруживает себя в обработке металла, будь то гравирование, чеканка, чернь, насечка по металлу. Сам рисунок, его расположение на стенках сосуда — все это исполнено великого артистизма. Нам виделось, что дагестанцы в своих работах по металлу, выражаясь образно, больше мастера черно-белой, чем цветной, гравюры. Но мы так думали до тех пор, пока не увидели дагестанских эмалей, в чистоте красок и их сочетании — новизна первозданная. Честное слово, не ошибешься: это Дагестан.

Пусть читатель простит мне невольное отклонение от гамзатовской тропы, я сделал это сознательно. Хочу повторить то, что сказал выше: дагестанские художники, будь то златокузнецы или косторезы, гончары или ковроделы, — великие мастера формы. Эта форма у них отмечена не только общедагестанским знаком, но и чертами школы — знаток всегда увидит в изделии и Кубачи, и Унцукуль, и Балхар. В самой форме произведения есть качество, не столь распространенное для непрофессионалов: известный изыск созданного, своего рода аристократизм. Откуда он, этот аристократизм формы самодеятельных мастеров? Секрет этой изощренности — традиция, многовековая, быть может, даже тысячелетняя, всеильная традиция мастерства, где все многократ накапливается и приумножается.

Убежден, что вот эта четкость формы гамзатовской поэзии — в природе дагестанского искусства. Есть неписанный закон жизни горца, непреложный для жителя гор во все времена, передающийся из поколения в поколение, обязательный для старых и малых. Знание этого закона не является привилегией кого-либо в горах — его должен постичь каждый, ибо без знания этих правил невозможно здесь жить, — это первосуть представления человека гор о чести, его призвании, его обязанностях перед отцом и матерью.

По-моему, нет такой книги, которая объяла бы все эти неписанные прописи, их едва вмещает самая большая

гиппа, которую когда-либо создал народ Кавказа, — память народа, однако главные прописи знают все. И не просто знают, по-своему обогащают. Этот неписанный свод кавказской мудрости не только первосуть чести, но и сокровищница народного ума. В горах не было поэта или певца, который, слагая свои песни, не обращался бы к этому кодексу народного ума. Да это и понятно: если есть в творениях народа нечто истинно национальное, свойственное самому существу Кавказа, то это мудрость, которую сохранил народ в этих своих наставлениях-прописях.

Можно допустить, что здесь ключ к пониманию поэзии Гамзатова. Однако как эту крылатость народного мышления, этот лаконизм, емкость и вмещающую все афористичность отразили стихи Гамзатова? И какой тропой тут устремилась гамзатовская поэзия, о чем эти стихи? Именно — о чем? Оказывается, тематика их истинно кавказская.

О гостях и гостеприимстве, — твой дом, как щедрая чинары тень, готов приютить каждого, кого застигнет в пути знойное солнце:

В родном краю, где облака и горы,  
Пусть не бродил я ни с одним из вас,  
Пусть были средь гостей друзья, которым  
Пожал я руку нынче в первый раз.

Мне кажется, рожден я вашим братом,  
И вместе обошли мы полземли.

О всесильном культе предков, а следовательно, о не-расторжимости рода, о крепости фамильных связей, так необходимых, чтобы сообщить силу больным и слабым, чтобы поддержать в недуге стариков, чтобы дать опору вдовам и детям, чтобы защитить очаги от голода и невзгод. Могила как знак человека, которого охраняет память и благодарность потомков.

Цадинское кладбище — край молчаливых,  
Последняя сагья моих земляков.

О наставнике-друге, наставнике суровом, который был, как надлежит учителю, олицетворением совести, не покривив душой, не смалодушествовав, не склонив гордого своего чела перед неправдой, наставнике суровом, непреклонном, гордом, к которому идешь как на исповедь, который, сколько бы тебе ни было лет и как бы высоко

ни вознесла тебя судьба, на веки веков останется для тебя учителем совести:

Тяжелых льдов не растопить слезами,  
Ты не зови друзей своих былых,  
Они с коней живыми не слезали  
И клятв не нарушали боевых.

Ушли друзья, ушли невозвратно.  
Их не вернешь ни зовом, ни мольбой.  
И, раньше срока став седее дыма,  
Я голову склоняю пред тобой.

О друге, носителе святого побратимства, в котором и достоинство твое, и любовь к людям, и верность высокому товариществу, отождествившему то вечное, что есть суть Кавказа,— быть может, имеет смысл и то, что эти стихи о кровном побратимстве посвящены Мустаю Кариму.

Шапку сняв на пороге родном,  
Я стряхнул седину непогоды.  
И клубятся снега за окном,  
Словно годы, Мустай, словно годы.

Есть некая закономерность, что именно в этих стихах возникло имя друга, оказавшегося в беде, как естественно и иное: если рука дружбы обладает способностью исцелять, то это, наверно, такая рука.

Помню:  
на сердце камень один  
Мы носили, покуда в разлуке  
Был с Кавказом Кулиев Кайсыц,  
Переживший молчания муки.

Верой в жизнь, в ее преодолимость звучит заключительное обращение к другу:

Скоро песни вернувшихся стай  
Зазвенят над разбуженной чащей.  
Хорошо, что ты рядом, Мустай,  
Верный друг и поэт настоящий.

У Гамзатова есть стихи, в которых он как бы сводит воедино этот кодекс прописей, на которых стоит жизнь горца. Но сводит он этот кодекс в единоборстве, при этом достаточно жестоком. Трудно допустить, чтобы человек, родившийся в горах, не понимал этого кодекса, но, очевидно, допускать надо,— тем больше гнева это вызывает у поэта:

Тому проклятье, в ком прозрения  
Не знала совесть на веку.



Пусть примет тот мое презрепье,  
Кто дверь не отпер кулаку.

Будь проклято в любом обличии  
Мне ненавистное вражье.  
Забывшим горские обычаи  
Презрепье горское мое!

Судьбе угодно было подарить мне необыкновенно увлекательное путешествие в Берлин, Лейпциг и Дрезден, да притом в доброй писательской компании — Расул Гамзатов, Даниил Гранин. Едва ли не в день приезда в Берлин Гамзатов сказал мне, что не может уехать из Германии, не побывав у солдат-дагестанцев, которые несут здесь службу.

— Что я скажу матерям, когда вернусь в Махачкалу? — спросил он.

Как я понял, деликатный Гамзатов, обратив ко мне этот вопрос, в сущности, обратил просьбу: видно, он хотел, чтобы в поездке к солдатам-дагестанцам я был с ним. Мне были интересны и солдаты-дагестанцы, и, естественно, Гамзатов, и я сказал, что готов ехать.

В этом есть некое волшебство, когда, приучив себя к мысли, что Родина далеко, ты вдруг оказываешься посреди едва ли не большого русского города, впрочем не только русского, но и, как показало дальнейшее развитие событий, дагестанского. Гамзатов сказал, что хотел бы видеть кого-то из своих земляков-соплеменников, и военные, оказавшиеся рядом, закричали на все голоса:

— Гаджиев!

Однако откликнулся не Гаджиев, а Гаджиева.

Восторг встречи в такой мере завладел молодой аваркой, что казалось, женщина видит сейчас только Гамзатова. Да и поэт вдруг утратил интерес ко всему, кроме своей соплеменницы и ее горланного, точно клекотанье горной реки, говора. Все вокруг невольно затихли, пораженные происходящим, — на огромном плацу, где мы стояли, звучал только аварский.

— Ах, как жаль, что нет Магомеда! — сказала женщина по-русски, имея в виду мужа.

Но Магомед явился в образе подполковника Гаджиева и аварский возник с новой силой. Встреча была столь неожиданной и для всех, кто был к ней приобщен, такой радостной, что напрочь утратили смысл все вопросы, которые возникли бы при иных обстоятельствах,

в частности вопрос главный: знали эти люди друг друга прежде или сегодня они встретились впервые?

Военные попросили нас выступить перед солдатами. Мы находились на том самом участке гарнизона, где был расквартирован полк связи. Командир полка дал понять, что если современную технику связи помножить на имя Гамзатова, то полк можно будет собрать минут за пятнадцать. Действительно, не прошло и четверти часа, как большой зал местного клуба был полон. Гамзатов был в ударе; как мог, я помогал ему.

— Генерал Табеев просил вас приветствовать, — произнес начштаба полка, явившийся к концу встречи. — Генерал сожалеет, что узнал о встрече поздно.

— Табеев? — спросил Гамзатов. Только сейчас я понял, что, направляясь к военным, он надеялся встретить и генерала. — Военный человек не волен распоряжаться собой, — добавил поэт не без печали.

Наши встречи с военными продолжались, а имени генерала суждено было еще возникнуть не однажды. Впрочем, только имени, — истинно, военный человек не волен распоряжаться собой.

Минут за десять до отхода поезда я вдруг услышал в толпе провожающих аварскую речь. Я обернулся. Гамзатов говорил с генералом. Наверно, генерал был бы хорош и в черкеске, но и новая наша форма не была противопоказана генералу, отнюдь — военный был роста немало, крут в плечах. Звание генерал-полковника казалось тем более высоким, что генерал был возраста отнюдь не преклонного, больше того — он был молод. Да не под началом ли генерала-аварца находятся наши войска в Германии? — спрашивал я себя невольно. Быть может, и под началом генерала-аварца.

Гамзатов представил нас.

— Жаль, что не смог встретить вас в частях, — заметил генерал Табеев. Свобода, с которой он перешел с аварского на русский, была завидной. — Наверно, у бесед с военными читателями есть своя особенность? — полюбопытствовал он, его взгляд был пристален. — Ничто не может заменить военному человеку, тем более оказавшемуся на чужбине, книги. Нам тут все это очень заметно...

Молодой офицер, стоявший поодаль, видимо, адъютант генерала, приблизился, взял под козырек: поезд отойдет на пять минут позже.

Я откланялся, и мое место занял Гамзатов — вновь, возник аварский с той энергией и темпераментом, какие свойственны этому языку. Уже войдя в вагон, я взглянул на беседующих — оставшиеся минуты они использовали сполна. И хотелось думать: вон где судьбе угодно было устроить встречу двум аварцам, да каким аварцам! Захочешь придумать подобное — не придумаешь. Искали аварца-солдата, а отыскивали генерал-полковника. Что тут можно сказать? Наверно, это и есть наша повседневность, скромная...

Если же говорить о том, как исконно кавказское, вошедшее в кровь и плоть горской жизни, может быть преломлено для придания своеобразной формы стихотворению, то пример тому гамзатовские надписи. Надписи? Да не энциклопедия ли это быта горца? Надписи на дверях и воротах, на очагах, винных рогах, кинжалах и каминах, на придорожных камнях, столбах и саклях, на седлах, колыбелях, бурках, книгах и знаменах. Особо — надписи на изделиях дагестанских умельцев: кубачинских серебряных дел мастеров, балхарских гончаров, унцукульских резчиков по дереву.

Все надписи обнимает единый стиль: они от первого лица — от имени ворот, часов, кинжалов, светильников, придорожных камней. Им сообщена разговорная интонация, что характерно для Гамзатова. Они лаконичны и броски, что также свойственно гамзатовскому дарованию. Они исполнены юмора, без которого, пожалуй, нет гамзатовской поэзии.

Последнее замечание хотелось бы рассмотреть особо. Юмор является достоинством нашего жизнелюбивого века, однако юмор Гамзатова отнюдь не безвинен. У него, у этого юмора, есть свой родоначальник — Гамзат Цадаса.

И мысли мои обратились к оружию,  
Которым отец побеждал многократно.  
Мне гнев его пужец, мне смех его пужец,  
Мне стих его пужен, простой и понятный.

Я сам слышал, как некоторые из этих двустипий врывались в разговорную речь поэта, обращенную к читателям: «И пусть откроет опять двери умеющий закрывать двери!» Или о кинжале: «Тем он страшен, тем он жуток, что не понимает шуток». Или о скалах: «Отвага на скалу

взбиралась, отчаянье с нее бросалось». Но есть в надписях — да только ли в них? — нечто такое, что сын прямо унаследовал от гневной музы отца и вызвано ненавистью ко злу. И это, наверно, характерно для Гамзатова: поэт-лирик, очень сокровенный и интимный, из любовных стихов которого можно было бы собрать целую книгу, он утвердил в своих стихах сатирическое начало.

Надпись на том же книжале:

Книжал в руках глупца —  
Нетерпелив.  
Книжал в руках мудреца —  
Нетороплив.

Надпись на знаменах:

В противника вселить не могут страх  
Рать без знамен, джигиты без папах.

В том же «Проклятии» своеобразная программа гамзатовской сатиры — проклятие поэта не падит всех, кто попирает достоинство горца, будь то алчность, пустозвонство, безразличие или непочтение к старости. Кавказ — единственное в своем роде место на земле, где обрели отчий кров племена, говорящие едва ли не на полусотне языков. Тем больше права у предостережения поэта:

Мне все народы очень нравятся.  
И трижды будет проклят тот,  
Кто вздумает,  
кто попытается  
Чернить какой-нибудь народ.

Но истинная сатира — это суд совести, беспощадный суд.

У Гамзатова есть несколько циклов, посвященных отцу. Это необыкновенные циклы. То, что мог Гамзатов сказать отцу, он не мог сказать никому другому. Самое сокровенное, личное.

Поэму «В горах мое сердце» можно отнести к циклам о Гамзате Цадаса условно — это поэма о Дагестане, его исторической судьбе. Но третья главка поэмы относится к Гамзату Цадаса прямо, хотя его имя там упоминается лишь однажды и речь там идет не о нем, а о Шамиле. Это исповедь сына перед отцом, да и Шамиль встает как бы в разговоре с отцом.

Снова рана давнишняя, не заживая,  
Раздирает мне сердце и жалит огнем... —

начинает Гамзатов эту главу. Кем был Шамиль, нет, не только для аварцев, к которым принадлежал он, не только для Дагестана, но и для всего свободолюбивого Северного Кавказа? «Был он песнею гор. Эту песню, бывало, пела мать». А коли был песнею гор, то вряд ли его надо было сталкивать с теми, кто нес и принес свободу этим горам, — герой Кавказа, он сутью своей борьбы не противостоял российскому свободолюбию, напротив, он его утверждал, при этом и в годы ратного подвига России. «Помню, седобородый, взирая с портрета, братьев двух моих старших он в бой проводил...» Но в отношении нашей историографии к Шамилю были свои повороты, которые объяснить нелегко.

И отец мой до смерти своей незадолго  
О герое поэму сложил...

Но, увы,

Был в ту пору Шамиль недостойно оболган,  
Стал безвинною жертвою темной молвы.

Может, если б не это внезапное горе,  
Жил бы дольше отец...

В этой жестокой исповеди Гамзатов делает признание, которое не так уж часто можно услышать от поэта:

Саблю предка, что четверть столетия в сраженьях  
Неустанно разила врагов наповал,  
Сбитый с толку, в мальчишеском стихотвореньи  
Я оружием изменника грубо назвал.

Не просто принести повинную после того, как тобой совершено такое. Не будь ты Гамзатовым, это, пожалуй, сделать было бы многократ труднее. Однако и в этом случае признание трудно, а искупление вины того труднее. «Но ты, мой народ, прегрешения эти мне прости. Ты без памяти мною любим». Это урок совести, который многому учит, урок беспощадности к самому себе, когда речь идет о совести. Конечно, могут сказать: коли ты винишь себя в этом, имеешь ли ты право быть судьей над другими? Именно беспощадность к себе дает поэту это право.

Однако вернемся в Лейпциг.

Истинно, военный городок многосложен: в нем есть все, что должен иметь город, — и стадион, и кинотеатр, и лекционный зал, и школу.

Октябрь здесь выглядит желтоволосым. Мальчишки-подростки, вооружившись граблями, сгребали опавшие листья. Они увидели Гамзатова и, точно по команде, опустили грабли.

Мне кажется порою, что солдаты,  
С кровавых не пришедшие полей,  
Не в землю эту полегли когда-то,  
А превратились в белых журавлей.

Голос, который мы слышали, был и тонок, и чист. — Это школа, — указал я на трехэтажное здание, окрашенное в ярко-бирюзовые тона. — Войдем?

Мы вошли, а дальше произошло чрезвычайное — очередной урок был отменен, школа собралась в актовом зале.

Встреча удалась необыкновенно — восторг владел залом. То, чему мы оказались свидетелями, можно было объяснить самим составом аудитории — старшеклассники, пятнадцать, шестнадцать, семнадцать лет, то есть возраст, когда восприятие чутко. Могло быть и иное объяснение: ребята, в силу обстоятельств оказавшиеся на чужбине, увидели в нас посланцев Родины. Но было и третье объяснение, оно не только не исключало первых двух, оно их объединяло: Гамзатов...

Одним словом, это было нечто глубоко волнующее. Речь Гамзатова была полна юмора, он пробовал читать стихи, в том числе шуточные. Зал обратился в кипящее море — от смеха неизбежного и аплодисментов, казалось, старый дом вздрагивает.

А стихи, которые читал Гамзатов, отразили настроение аудитории — в них есть детство, и в них есть взрослость, а следовательно, любовь. Впрочем, в них есть еще и юмор, жизнелюбивый, гамзатовский, что тоже в настроении аудитории.

Я был уже большим в тот год,  
Когда ты родилась:  
Я знал в ауле каждый сад  
И бегал в первый класс,  
И если мама занята  
Твоя порой была,  
То за тобою присмотреть  
Меня она звала.  
И хоть за это от нее  
Подарки получал,  
Но, помню, до смерти тогда  
У люльки я слушал...

Я оглядываю зал — нет безучастного лица, больше того, нет лица, которое не было бы озарено улыбкой, — как же хороши глаза в семнадцать лет!

...И я, как в детстве, снова жду,  
Что мать ко мне войдет  
И за тобою присмотреть,  
Как прежде, позовет.  
Я сам сейчас бы преподнес  
Подарок ей любой...  
Я жду — пусть лишь откроет дверь, —  
О, как бы хорошо теперь  
Смотрел я за тобой!

Зал начинает скандировать и в такт словам ударять в ладоши — истинно удары пушек на рассвете: «Г-у-ух! Г-у-у-х!»

К столу выходит девушка-десятиклассница, и зал затихает. «У чужой стороны есть одно достоинство: она дает понять, как дорог мир...» Девушка говорит от имени школы, и зал хочет помочь ей тишиной. И вновь возникают гамзатовские стихи, но в этот раз читает не он:

Они до сей поры с времен тех дальних  
Летят и подают нам голоса.  
Не потому ль так часто и печально  
Мы замолкаем, глядя в небеса.

Этот необыкновенный день мы заканчиваем в кругу военных друзей. Рядом сидит Патимат Гаджиева — она малоречлива и строга, как надлежит быть горянке, временно сменившей дагестанские горы на каменные теснины Европы. Место напротив занял подполковник Цветков, помполит полка. Разговор за столом обращен к поэзии, ее способности быть крылатой, если даже эти стихи не стали песней. Впрочем, песня не отнимает у стихов крылатости.

— Как ты полагаешь, Виктор Иванович?

Подполковник, к которому обращен вопрос, встает — по всему, в вопросе скрыт смысл, в который нам еще предстоит проникнуть.

На этот раз стихам суждено быть песней:

Летит, летит по небу клин усталый —  
Мои друзья бывлые и родня.  
И в их строю есть промежуток малый —  
Быть может, это место для меня!

Голос у подполковника не силен, но в нем та мера душевности, которая стоит сильных голосов,— это цение крепко брало за сердце, становилось даже чуть-чуть тревожно. Люди, пожившие на чужбине, сильно чувствуют, есть в их сострадании надрыв одиночества, в их тоске горечь. Я слушал подполковника, и мне виделся Кавказ, сиреневая гряда гор, непросторное небо, зажатое горами, аварский аул на скалах, быть может, тот же Цада, и журавлиный клин, каким увидел его тогда поэт.

Что-то было в этой песне такое, что сближало людей, сидящих за столом. И то, что текст песни, прежде чем возникнуть по-русски, прозвучал на аварском, как мне казалось, свидетельствовало: недаром за этим многонациональным столом аварцы составляли внушительное большинство — по слову и делу Революции оттого, что это был народ малый, он не становился меньше. Странное дело, но в глазах поэта было изумление: точно он слышал свои стихи впервые. Ну, разумеется, он слушал песню и прежде, быть может, тогда она звучала не хуже, и все-таки вот этот голос, прозвучавший вдали от Родины, обладал преимуществами, каких не было прежде.

Мы встали из-за стола и пошли к машинам. Рука Гамзатова лежала на спине подполковника.

— У чужой стороны есть одно достоинство: она дает понять, как дорог мир... — сказал подполковник, сказал едва ли не теми же словами, какие мы услышали сегодня утром из уст девушки-десятиклассницы, приветствовавшей нас в актовом зале школы.

— Вы были сегодня утром в школе? — спросил я подполковника.

— Нет...

— Но эта девочка, говорившая от имени школы?

— Таня — моя дочь...

Да, подполковник сказал словами своей дочери. «Это и есть мир насыщенный», а я вспомнил стихи Гамзатова о журавлях, иные стихи, они есть у него:

В Хиросиме этой сказке верят:  
Выживает из больных людей  
Тот, кто вырежет, по крайней мере,  
Тысячу бумажных журавлей.

Мир больной, возьми бумаги тонкой,  
Думай о бумажных журавлях,



Не погибни, словно та япощка,  
С предпоследним журавлем в руках.

Наверное, надо повторить страшное «с предпоследним журавлем в руках», чтобы сердце твое попяло, как все сказанное для тебя важно.

В моем родительском доме на Кубани был сундук, обитый белой жостью. Ключ от сундука был у бабушки. Дни, когда, отложив трубку, которая продолжала дымиться, бабушка открывала сундук, были для нас, детей, событием немалым. Казалось, где-то в стародавние времена сундук, раскрыв зев и ухватив добрый кусок старины, сомкнул железные челюсти, сохранив старину на веки вечные. Поэтому вместе с древней тьмой, которой был полон этот деревянный короб, закованный в железо, а заодно и вместе с древними запахами, сундук мог одарить нас вещами в такой мере старинными, что они могли соперничать разве только с руками бабушки, которые она погружала во тьму сундука, как в темную воду. Да, взяв трубку и теперь уже не выпуская ее изо рта, бабушка могла извлечь из сундука газыри, будто отороченные цветным деревом, стремяна, убранные нарядной резьбой, поля, отделанный серебром.

Однажды ее руки погрузились в сундук глубже обычного и извлекли круглый ларец из серебра, почерневший и чуть помятый, но сохранивший на крышке россыпь камней необычного цвета и формы... Каким образом ларец оказался у бабушки? Привез ли его из поездки на юг дед или ларец выменяли на чурвал семенного зерна на той самой «лошадиной ярмарке», с которой мы начали наш рассказ? Бабушка сказала: «Кумык хабль»<sup>1</sup>, точно указав страну, где был сотворен круглый ларец, — Дагестан. С тех пор минули годы и годы, а я вижу ларец, тронутый благородной чернью, и камни на крышке ларца, которые мастер оставил такими, какими их нашел, насколько не нарушив их естественного благородства и красоты. Я не знаю, грамотен ли был неизвестный мастер, читал ли он по-арабски или вовсе не читал, знал ли Гомера с Овидием или нет, но одно мне было ведомо точно: талант этого человека был облагорожен тем свойством ума и души, которое способна сообщить человеку не

<sup>1</sup> Хабль — город, поселение (адыгейск.).

только грамотность, но и культура, хотя грамотность сама по себе способна творить чудеса. Впрочем, допускаю, что неведомый мастер был грамотен. Но культура была старше его грамотности.

Возможно, неведомый мастер считал себя диким горцем, а кто-то самонадеянно-горделивый готов был назвать его даже варваром, но я-то знаю, что все это не так: дело не только в Гомере с Овидием, а в том, что накапливает сам народ из столетия в столетие, ничего не обронив и не истратив зря, а все отложив с величайшей бережливостью в более чем емкой чаше традиций и в еще более вместительной чаше ума и сердца народного: я говорю о способности человека чувствовать прекрасное.

Наверно, разные мысли вызывает книга Расула Гамзатова «Мой Дагестан». У меня она вызвала эти. Гамзатовской прозе свойственно нечто такое, что характерно для его стихов,— я говорю о гранях произведения, их зримости, их пропорциях. По-моему, это очень дагестанская книга. Не только по краскам: в этих красках есть нечто от только что охлажденной стали — благородная сизоватость, тронутая просинью... Не только по краскам, но по ощущению формы, когда вся книга видима, а ее линии в такой мере гармоничны, что казалось, их гармоничность сможет быть доказана средствами геометрии. Именно так я воспринимаю многие главы... И не только главы, но то, что их составляет,— миниатюры, чем-то напоминающие творения рисовальщиков, которыми они перемежались манускрипты летописцев. Перводроном этих миниатюр является история. Она, эта история, рассказана так кратко и оборвана так внезапно, что не освобождает читателя от приятной обязанности продолжить размышление. И не только миниатюра, но и крылатое слово, которое сродни мудрому слову кавказского застолья, слову тамады, как, впрочем, краткому, но всеильному слову, что врезано навечно в могильный камень или в вороненую сталь ружья или кинжала. Проза Гамзатова, как и стихи, афористична,— может, поэтому стихи так свободно вливаются в прозу, а проза так легко принимает стихи.

Да, это очень дагестанская книга. Все средства ее направлены к тому, чтобы ответить на вопросы, которые поставил перед собой даже не автор, а история Дагестана, точнее — историческая судьба народа: что есть народ Дагестана, что было сутью вековой его борьбы и в какой

мере революция изменила его судьбу? Чтобы ответить на эти вопросы, автор призывает Историю, Память и Живых Свидетелей Народа. Среди Живых — отец писателя Гамзат Цадаса, поэт, философ, революционер. Автор говорит с ним на протяжении всей книги — отец для него живой, не может быть не живым. Итак, История, Память и Живые Свидетели. Следовательно, это дагестанская книга по своей сути. В такой мере дагестанская, что иногда мне кажется: она была написана самим народом Дагестана, а Гамзатов первооткрыл ее для нас. Да, именно самим народом, потому что в мудрой сути этой книги, в самой ее архитектуре, как она видна нашему уму и глазу, в совершенстве материала есть нечто такое, что писатель при всей его талантливости не может соорудить сам, если рядом с ним нет народа.

Народы Северного Кавказа обрели письменность только в нашем веке. Но у народа было устное творчество. И народ, великой книгой которого была его память, достиг необыкновенного, совершенствуя то, что он собрал в книге своей памяти.

В знаменитом определении Горького, назвавшего Сулеймана Стальского Гомером двадцатого века, есть нечто такое, что прямо, а не иносказательно относится к Гомеру, если отождествлять с ним литературу древних эллинов. Ну, известно, например, что академик Д. Н. Анучин, наш выдающийся этнограф и археолог, изучая природу классических сюжетов, устанавливал родство горских и античных сюжетов. Эта же мысль, но еще более конкретно была выражена академиком В. Ф. Миллером, знатоком кавказского фольклора. Он считал, что некоторые сюжеты своего эпоса древние греки, вероятно, восприняли у народов Кавказа, по мнению ученого — у грузин и дагестанцев.

Древнегреческие сюжеты и устное творчество кавказских народов — наверно, эта тема ждет своего исследователя. Впрочем, в этой работе речь должна пойти не только о сюжетах, но и о жанровых особенностях произведений, обо всем том, что свойственно их форме. Тут, в дагестанском фольклоре есть нечто такое, что способно соперничать и с созданием древних эллинов. Вот это совершенство формы, скажу больше, не всегда свойственное устному творчеству, говорит о том, что мы имеем дело с литературой, хотя и бесписьменной, но по-своему многоспытной и зрелой. Чем-то это напоминает мне со-

вершенные линии храмов, руины которых до сих пор хранят горы Северного Кавказа, точно говоря каждому, кто их видит: вы об этом знаете мало, а возможно, и ничего не знаете, но здесь была цивилизация...

Следовательно, не одно только воображение подсказало мысль: эту книгу написал народ, а Гамзатов ее первооткрыл. Но мы-то знаем, что написал книгу Расул Гамзатов, поэт, подобно отцу своему, и революционер, тоже подобно отцу своему. Последнее — принципиально. Среди сокровищ, переданных отцом сыну, было одно, которому поистине цены нет: понимание, что счастье Дагестана неразрывно связано с Октябрем. Гамзат Цадаса, поэт и мыслитель, не просто хорошо понимал эту истину, он утвердил ее своей жизнью: Советский Дагестан и его, Гамзата Цадаса, детище. Допускаю, что не ошибусь, если скажу, что крылатое нынче «Мой Дагестан» сын впервые услышал от отца, услышал, чтобы затвердить навечно: «Мой Дагестан, мой...» Где-то здесь корни гражданского начала, которое лежит в первооснове этой книги. И где-то здесь главный ответ на вопрос: что есть народ Дагестана сегодня? Все, что народ копил столетиями, что было его жизненным опытом и нравственным богатством, обрело невиданную силу с революцией.

В самом названии «Мой Дагестан» есть и мера ответственности, и мера готовности, а может быть, решимости воинственной... Великолепно это дано у Гамзатова, как его зарубежные тропы вдруг перекрещиваются с тропами тех, кто некогда ушел из Дагестана. Есть в этих диалогах Гамзатова с недругами нечто от поединка на кинжалах. Наверно, исход поединка определен умом и храбрым умением, но в не меньшей степени сознанием правоты да еще и тем, что за спиной у тебя Дагестан, твой Дагестан, а следовательно, твоя колыбель и твоя совесть, отечество твое...

В поездке по Германии с нами была Патимат Гамзатова, жена и друг поэта, — это придавало свой колорит этой поездке. Что-то было в ее облике истинно кавказское, негасимо молодое и вместе с тем древнее, церемонно-гордое. Да будет мне разрешено так сказать: перед нами была знающая себе цену горянка.

Кавказская статистика свидетельствует: здесь не было более угнетенного существа, чем горянка. Горянка поняла Октябрь так: освобождение должно прийти с образо-

вашием. И верно поняла. Среди тех, кто сегодня имеет на Северном Кавказе высшее образование, горянок больше, чем мужчин-горцев. В кавказской статистике сегодня много удивительных цифр — вот эта едва ли не самая удивительная.

Патимат — горянка, в какой-то мере типичная для тех горянок, чья образованность, больше того, интеллект являются украшением современной кавказской жизни.

Но к этому мы еще будем иметь возможность вернуться.

Что-то было в ее облике от тех ее далеких предтеч и прародительниц, когда во главе рода на Кавказе стояла женщина, храбрая вопительница, сильный и добрый человек. Признаюсь, что мы, спутники Гамзатова, не очень-то умели скрыть одобрение, когда Расул одарял нас очередной шуткой, но Патимат была много строже нас — не просто было получить ее похвалу. Когда аудитория вдруг взрывалась от смеха, Патимат, казалось, оставалась безучастной. Трудно допустить, чтобы шутка не трогала ее. Очевидно, она это уже слышала. Но, быть может, он имел право на повторение?

Патимат — первый человек, которому читаются все стихи Гамзатова. Сам поэт, таким образом, избрал ее своим судьей. И сам сделал строгим судьей, быть может, самым строгим из тех, какие у него были, а мы знаем, что у него были строгие судьи. Поведение Патимат лишь приоткрывает нам край завесы над тем, чего мы не знаем. Долгие вечера, быть может, зимние вечера, в махачкалинском доме Гамзатовых. И радость первого чтения. Радость? Наверно, не всегда радость, даже чаще печаль, чем радость, — удача рождается в муках... Но тут есть смысл остановиться. Дальше идти опасно — материя слишком заповедна. Но главное несомненно: помощь друга постоянна и бесценна. И это начинаешь понимать, когда Патимат нет рядом. Все ловишь себя на мысли: а что сказала бы Патимат?

Наверно, Патимат — это как бы часть того большого, что зовется Гамзатовым, продолжение этого большого, его значительная ветвь. Но Патимат еще и нечто независимое, суверенное. В том, что зовется миром дагестанского искусства, миром, способным вызвать к жизни светоносную чистоту красок, отвердевших в дагестанских эмалях, и несравненную синеву кованого серебра, в какой-то мере отождествляется с Патимат Гамзатовой. На правах дирек-

тора музея народного умения она хранитель сокровищ дагестанского искусства и его полномочный представитель, посол. Я не оговорился — посол. По крайней мере она стояла во главе своеобразных дагестанских посольств, направляющихся в Италию и Болгарию, чтобы показать миру, что есть талант и умение страны гор.

Но как ни важно все это, а мысль Патимат обращена в глубь того, что есть дагестанская мастерская, какими видят себя и свое несравненное искусство художники страны гор завтра. Тут одна проблема увлекательнее другой: преемственность мастерства, манера, как она под-сказана работами старых и новых мастеров, взаимовлия-ние и, пожалуй, взаимопроникновение, если иметь в виду работы мастеров, живущих по одну и другую сторону Кавказского хребта, — грузинские чеканщики, армянские мастера керамики, азербайджанские и армянские ковро-делы. Так или иначе, а в семье Гамзатовых поэзия всего лишь одна из муз, которые этой семьей правят.

— Что ни говори, а я доктор патиматических наук, — говорит Гамзатов, и Патимат устает от его улыбкой.

Во время прогулки по Лейпцигу — домик Баха, собор, ратуша, лейпцигские площади — я спросил Патимат, что она думает о Гамзате Цадаса и как, на ее взгляд, прело-милось его влияние в поэзии Расула. Патимат сказала, что сатирическое начало было в самом характере Цадаса, он, быть может, и хотел, но не мог быть иным. Впрочем, он понимал, что слово, исполненное смеха, может сдви-нуть горы, и вряд ли у него была необходимость быть иным. Он понимал, что такое для сатирика самоирония, и отлично владел этим искусством. Опираясь на искус-ство самоиронии, он сообщал своим сатирическим ударам силу, какую они, быть может, в ином случае, могли и не иметь.

Беседуя, мы с Патимат дошли до площади, на которой благодарный Лейпциг, понимающий толк не только в товарообмене, но и в любви, воздвиг памятник Гёте и его возлюбленной Христиане Вульпиус. Этот единствен-ный в своем роде памятник был тем более неожидан в центре Лейпцига, давно ставшего столицей немецкой ком-мерции, в двух шагах от ярмарочного павильона, правда, павильона книжного, но все-таки ярмарочного. Самое интересное, что этот памятник поэту и его возлюблен-ной не обнаруживал привилегии Гёте: на гранях памят-ника портреты заключены в одинаковые медальоны, точ-

но подчеркивая равный вклад в то, что есть великий поэт, паритетность, как сказали бы дипломаты.

— Те, кто воздвиг памятник, были справедливы,— заметил я. — Справедливость всегда благородна.

— Нет, они просто были рыцарями,— уточнила Патимат. — Кстати, рыцарство не в меньшей степени благородно,— добавила она.

В серии тех характеров, которые воссоздал гамзатовский «Мой Дагестан» и которые точнее всего следовало бы назвать героями книги, первый — Гамзат Цадаса. Очевидно, обаяние этого образа в любви сына, любви, которая оттого, что ей прибавилось лет, набрала и глубины, и зрелой мудрости.

«У отца и у меня один Дагестан», — замечает Гамзатов.

В этом есть даже известная закономерность, цикл: вот он упомянул имя отца, значит, речь пойдет о чем-то значительном... Ну вот, например:

«Конечно, он пахал землю, и косил траву, и грузил сено на арбу, и кормил коня, и ездил на нем верхом. Но я его вижу только с книгой в руке. Он держал книгу всегда так, точно это птица, готовая выпорхнуть из рук».

Или еще:

«О чем бы его ни просили люди, он никогда не мог им ни в чем отказать. Сказать «нет», когда на самом деле «есть», он считал самой большой ложью и самым тяжким грехом».

Или еще:

«Писал он, пользуясь разными алфавитами: арабским, латинским, русским. Писал справа налево и писал слева направо. Его спрашивали: «Почему пишешь слева направо?» — «Слева сердце, слева вдохновение. Все, что нам дорого, прижимаем к левой стороне груди». — «А почему пишешь справа налево?» — «Справа у человека сила. Правая рука. Прицеливаются тоже правым глазом».

И еще:

«Он и умер в своем кабинете, около своих книг, перьев, карандашей, исписанной бумаги и бумаги чистой, которую не успел исписать. Ну что ж, ее испишут другие. Дагестан учится, Дагестан читает, Дагестан пишет».

И еще:

«Весь Дагестан сел за парту. Одна за другой открывались школы, училища, техникумы. Учились старики и дети, женщины и мужчины... Помню первый букварь,

первые тетради, которые отец мне купил. Он сам ходил по аулам и призывал людей учиться. Появилась первая письменность. Отец горячо приветствовал ее...»

Отец-учитель, отец-советчик, отец — товарищ по поэтическому оружию, но, наверно, это не все. Что-то есть в этом человеке скромное и сурово-храброе. Да, нечто такое, что свойственно восточным поэтам, которые почти всегда подвижники и философы. Да, отец-советчик был философом, поэтому предметом его бесед с сыном была и история Дагестана. Не этими ли беседами подготовлено постоянное обращение автора к кругу имен, которые, собственно, есть история Дагестана? Как же различны судьбы этих людей, народ их помнит, воздавая должное: Махач и Магомед, Мирза Хизроев, Стальский и Цадаса, Шамиль и Хаджи-Мурат.

Музой Гамзата Цадаса была самая воплщенная — сатира. Человек терпимый, он был тверд, когда речь шла о принципах. Да и как могло быть иначе, когда у принципов этих была святая основа — совесть. Дагестан следил за трудом старого поэта, за его жизнью и трудом. Тем более эта жизнь и этот труд были достоянием детей Гамзата Цадаса. Чему отец может научить детей, если не совести?.. Наверно, любовь к литературе — производное от этого принципа. В самом деле, что есть литература, если не совесть?

...Прочел гамзатовский «Дагестан» и отыскал портрет старого поэта. Вот он какой, Гамзат Цадаса! Добрая мужественность во взгляде да, пожалуй, участие. Вспомнил: старый поэт ходил по аулам, призывая народ учиться... Очень на него похоже.

Говорят, отцы хотят своим сыновьям того, что не удалось им самим. Старому поэту удалось многое, но что-то, наверно, не удалось и ему.

«Я родился и вырос в песенном доме. Робко я взял в руки свой карандаш. Я боялся прикоснуться к поэзии, но не мог не прикоснуться к ней. Положение мое было сложное. Кому после Гамзата Цадаса нужен будет еще Расул Цадаса... Из одного аула, из одного дома, из одного Дагестана. Куда бы я ни поехал, где бы мне ни приходилось встречаться и говорить с людьми, даже и сейчас, когда у меня самого седые волосы, везде и всегда говорят: «А сейчас слово предоставляется сыну нашего Гамзата — Расулу». Конечно, не маленькое дело быть сыном Гамзата, но хочется быть и самим собой...»



В этом последнем — существо... В удивительной книге известного советского дипломата Чичерица о Моцарте есть такой рассказ. Прощаясь с семьей кантора Долеса, Моцарт написал два канона — элегический и комический. Каждый канон был исполнен отдельно и был необыкновенно хорош. Но произошло нечто необычное, когда эти каноны спели одновременно. Произошло не просто контрапунктическое сочетание разных тем, но полное органическое единство слившихся противоположностей. Где-то тут объяснение того своеобразного, что вошло в нашу литературу с именем Расула Гамзатова. Вместе с Гамзатовым Цадаса, но одновременно вопреки ему. Тут была своя диалектика, в некотором роде жестокая. Если и был в природе человек, за которым хотелось идти, то этим человеком был отец. И вместе с тем следование ему таило наибольшую опасность. Отстраняясь от отца-поэта, а может быть, единоборствуя с ним... Кстати, здесь одна из великих тайн искусства: как вершится творческая личность, как она сотворяется, эта самая непохожесть... Конечно, в самой природе — первосуть непохожести. Как у камней. Но камень слеп, у него нет соблазна быть похожим на другой. А как быть человеку, да еще если рядом такой пример для подражания?.. Наверно, главное, что совершил Гамзатов, вот здесь: в семье старого поэта возник поэт, на него не похожий. Как это произошло — вопрос сложный, на него ответят исследователи, но это произошло. И это откровение и радость. Наверно, тут участвовали великие силы — сам человек прежде всего, его первосуть, но еще и культура. Институт, круг друзей — поэтов и профессоров. Тот старичок профессор, что уличил юного Гамзатова в незнании «Одиссеи» и назвал варваром, тоже участвовал. Говорят, характер требуется полководцу. Много реже говорят, что характер требуется художнику. Правда, есть мнение: непохожесть — это от тембра голоса, как у птицы. Достаточно раскрыть клюв — и вот она, непохожесть. Но в жизни все сложнее. Художник — личность, а что такое личность, если не характер? Как ни самобытен художник, в его становлении участвовали наши многонациональные литературы, прежде всего русская, — кстати, Гамзат Цадаса и здесь сказал свое мудрое слово, и об этом идет речь в книге. Есть нечто символическое и в другом: своеобразным посредником между автором и его русским читателем выступил известный русский поэт и прозаик. Достоинство перевода Вла-

димира Солоухина я вижу в том, что, будучи писателем очень русским, он предстал в книге как дагестанец.

То, что накопил Дагестан за многовековой свой путь и что условно можно назвать цивилизацией, в какой-то мере было похоже на золотую глыбу, что залегла на дне многоветвистой Койсу. Конечно, глыбу обтачивали и вода, и камни, а речной песок, собранный на перекатах, указывал определенно: где-то там, в верховьях, лежит золотой камень... Но так было едва ли не извечно, может, столетие тому назад, а возможно, и тысячелетие. Нужен был талант, и немалый, ум прозорливый и, разумеется, знания, чтобы золотой камень был обнаружен. Человека, который поднял со дна золотую глыбу и отдал ее людям, вызвало к жизни наше время. Скажу больше: нужна была Октябрьская революция, чтобы появился этот человек.

Ортвин Шуберт, редактор берлинского издательства «Дер морген», — русист, знаток советских литератур. Издательство поручило ему редактирование гамзатовского «Моего Дагестана». Ортвин не переоценивал своих знаний Дагестана и дагестанских реалий. И написал об этом Гамзатову. Поэт ответил ему тут же: лучший выход из положения — приехать в Дагестан. Ортвин сказал, что готов приехать в Махачкалу, но только с переводчиком книги Марьянной Бобровской. Гамзатов ответил, что хотел бы видеть Шуберта именно с переводчиками. Шуберт и Бобровская приехали в Махачкалу.

Надо сказать, так, как издают в Берлине наши книги, вряд ли издают в каком-нибудь ином месте. И дело не только в великолепном полиграфическом исполнении: необычный формат, многоцветная обложка, нередко с супером, иллюстрации, хорошая бумага, четкая печать, — берешь в руки такую книгу и видишь друга-издателя. Дело не только в полиграфическом исполнении, а может быть, и не столько в этом, хотя последнее важно, — суть в том, как донесено содержание книги. По существу, в республике возник институт переводчиков, сделавших переводы нашей книги призванием. Многие из этих переводчиков-энтузиастов не довольствуются тем, что переводят, скажем, армянскую литературу с русского, они хотят знать армянский язык и преуспели тут значительно. Здесь есть переводчики, которые переводят непосредственно с украинского, литовского, белорусского, узбекско-

го, грузинского, — с каждым годом их становится все больше. Для них изучение языка неотделимо от знакомства с народом, которому язык принадлежит, — поэтому изучению украинского сопутствуют, например, поездки на Украину. Но подчас подобная задача возникает в связи с конкретной книгой — так было с Ортвином, которого гамзатовская книга позвала в Дагестан. Ему показывал Дагестан Гамзатов. Показывал все, что так или иначе перекликалось с книгой: и села на равнине, и села в горах, и Дагестан приморский, и Дагестан горный, и, разумеется, знаменитые аулы, и прежде всего Цада.

Ортвин вернулся в Берлин и по-новому прочел гамзатовскую книгу. Умный человек и взыскательный редактор, он внес в немецкий текст книги уточнения, которых так недоставало этому тексту прежде, и подписал книгу в печать. Я был в Берлине, когда эту книгу впервые взял в руки читатель. Этот акт выглядел достаточно внушительно. На большом празднике книги Гамзатов был усажен за стол, на котором возвышались пирамиды «Дагестана». У стола в точном соответствии с величиной пирамид, а может быть, и того больше, выстроились читатели. Судя по тому, как пирамиды таяли, тридцатитысячный тираж должен был исчезнуть в течение нескольких дней.

Ортвин и его коллеги по издательству «Дер морген» пригласили Гамзатова к себе. Был весь состав издательства. Среди тех речей, которые прозвучали в этот вечер, мне запомнилось строгое и содержательное слово редактора, он развивал мысль о редакторе — друге и советчике.

— Наше скромное чествование Гамзатова полно смысла, — сказал Ортвин. — Это чествование литературы, которая дала поэту крылья и которой не было прежде. И то, что, быть может, наша встреча с поэтом совпала с чтением его книги, делает наше слово о поэте отнюдь не праздным. Впрочем, это слово и об аварцах — соплеменниках поэта, аварцах, аварском языке, аварской литературе. И поэт, пишущий по-аварски, не затерялся в стоязычье большой страны, не канул в темную воду неизвестности, наоборот, стоязыкая страна подняла его на своих могучих плечах, да так высоко, что мы увидели его в Берлине.

...В мир большой я из малого вышел селенья  
И в долину спустился с большой крутизны,  
Чтоб на малом паречье, горя вдохновеньем,  
Песня петь для большой, стоязычной страны.

Как мне кажется, Ортвин коснулся большой темы. Наверно, не просто поэту, представляющему литературу малого народа, петь для стоязкой страны. Тем более не просто, когда твоя поэзия идет за пределы этого стоязья и становится событием европейским или тем более мировым. Выше я упомянул, что в республике, гостями которой мы были, сложился институт друзей нашей литературы. Наверно, у этого явления разная основа, но можно говорить и о своеобразном институте гамзатовской поэзии, да, в своем роде институте, главными фигурами которого являются переводчики. Гамзатов как-то сказал мне, имея в виду дом на Страстном бульваре: «Мне повезло с переводчиками — они вышли из той же колыбели, что и я». Ну, разумеется, это относится к русским поэтам и прозаикам, таланту и труду которых поэт обязан рождением русского Гамзатова. Надо отдать должное поэту, у него есть талант собирать друзей, необыкновенный талант, отразивший и широту его натуры, и ее открытость. Не знаю, какой тропой шли к Гамзатову его знаменитые переводчики Яков Козловский и Наум Гребнев, но приход в гамзатовский институт немца Ортвина Шуберта происходил у меня на глазах.

Заманчиво проследить за тем, как развиваются и взаимодействуют все ветви могучего древа, называемого народным искусством Дагестана. Не исключая, разумеется, устного творчества, напротив, имея в виду и его, это устное творчество. Еще Л. Н. Толстой, как отмечали его биографы, обратившись к «Сборнику сведений о кавказских горцах», «упивался» преданиями народной поэзии горцев, находя в них «сокровища поэтические необычайные». Наверно, не случайно, что, рисуя образ Хаджи-Мурата, человека отчаянно храброго, своенравного и жестокого, он тем не менее наделяет его качествами, казалось, не очень свойственными людям такого типа: любовью к поэтическому слову, песне, легенде, даже сказке. «Хорош песня, умный песня», — говорил Хаджи-Мурат, слушая песню Ханефи о кровомщении: «Высохнет земля на могиле моей — и забудешь ты меня, родная мать!»

Толстой, как известно, воспроизводит только в одном «Хаджи-Мурате» несколько песен, и это, наверно, объясняется не только тем, что песни были «в образе ге-

роя», — они, эти песни, нравились Толстому. Писатель истинно находил в них «сокровища поэтические необычайные».

«Есть редкие растения, которые встречаются только у нас в горах. Это же можно сказать о поэзии. В ней встречаются такие образы и интонации, которые возможны только в тех местах, где родился певец. Певцы Дагестана оставили нам, горцам, свою коллективную, многоязычную Дагестаниану». В этом гамзатовском определении — суть Дагестана.

Дом Гамзатовых, в котором отец и сын были поэтами, зовут песенным домом. Наверно, справедливо назвать большим песенным домом весь Дагестан.

Сам Гамзатов дал, в сущности, стране гор это имя — песенный дом.

Гунибский Наиб зашил рот легендарной певице Анхил Марине — она сорвала нитки с окровавленного рта, продолжая петь свои песни любви и печали.

Чохская знать влила в рог певцу Эльдарилаву яд — певец осушил рог и, умирая, не прервал песни о любимой из Чоха.

Лезгинский хан выколол глаза певцу Саиду Кочхорскому, чтобы он не мог видеть земли и света, о которых пел. Но певец не оборвал песни — глазами души своей он продолжал видеть свет и землю.

Истинно — песенный дом. Песня в крови тех, кто считает Дагестан своим домом.

Иначе говоря, если у художника и была легендарная Антесса земля, прикосновение к которой давало силу, то землей этой была народная поэзия Дагестана, поэзия несбыточная по своей образной системе, характерам, силе чувства.

Гений Толстого рассмотрел это безошибочно, — то, что он увидел это извне, сообщило его взгляду даже известное преимущество.

В повести о Хаджи-Мурате Толстой воссоздает тавлинскую сказку о соколе. Толстой передает содержание сказки несколькими штрихами, резкими. Сокол жил у людей и вернулся в горы, к своим. Он вернулся в пугах, на пугах были бубенцы. Соколы его не приняли. «У нас нет бубенцов, нет и пуг», — сказали ему соколы и велели лететь туда, где недели на него серебряные бубенцы. Сокол не хотел улетать и остался — его не приняли и заклевали.

Допускаю, что гамзатовский вариант сказки заимствован непосредственно у народа, тем более что в этом варианте есть детали, которых нет у Толстого. Но характерно иное: Толстой обратился к сказке потому, что в ней нашла свое толкование история Хаджи-Мурата, толкование, которое дал этому народ, — тут был и суд, был и приговор.

Гамзатова не связывала история с Хаджи-Муратом, но и его привлекла известная тавлинская сказка. Чем? Очевидно, тем непреходящим, что есть в ней.

Было небо черно от лохматых овчин,  
Все клубились они в беспорядке.  
И сидел вдалеке от родимых вершин  
Красный сокол на белой перчатке.

Зачин истории тот же, только вот новый образ — белая перчатка. Да, перчатка как синоним иной жизни, которую избрал сокол.

Он домой полетел, бубенцами звеня,  
Красный сокол, рожденный для схватки,  
И товарищам крикнул:

«Простите меня,  
Что сидел я на белой перчатке».

Концовка у этого стихотворения не столь трагическая, как в сказке, но мораль у нее та же. Кстати, и белая перчатка в этой концовке играет свою роль. Отповедь, которую получает сокол, достаточно красноречива:

Мы вольны, и у нас бубенцы не в чести,  
И другие мы ценим повадки.  
Ты не свой, ты чужой, ты обратно лети  
И сиди там на белой перчатке.

Не очень хочется привязывать стихи о соколе с бубенцами к конкретной ситуации, но поэт мог бы обратиться к тем, кто Дагестану предпочел иные земли и с кем не раз пересекалась тропа поэта во время его странствий по белу свету.

Я разговаривал о Гамзатове с Николаем Семеновичем Тихоновым. Он знал Гамзата Цадаса и мог рассказать о нем такое, что иные, пожалуй, утратили. «Вы обратили внимание, — сказал Тихонов, — что русские переводы воссоздают Гамзата Цадаса лишь отчасти? Знаете, в чем дело? Он весь в своем аварском своеобычае, чтобы перевести его, надо отойти от его сути, а это не всегда есть

смысл делать. У него есть стихотворение, все строки которого подчинены буквам арабского алфавита, — попробуйте перевести эти стихи! Впрочем, помню, как к юбилею Гамзата Цадаса одно стихотворение поэта довелось переводить мне. Я видел нерасторжимость поэта с его языковой сутью. Переводить его было не просто. И еще: Гамзат Цадаса был поэтом-воителем, для которого его жизнь и его творчество имели смысл лишь в борьбе со злом. Он жил в пору, когда старое и новое единоборствовали жестоко — он шел по следу зла и не хотел уходить с этой тропы... «Вот сын будет жить в иное время, и поэзия его будет светлее...» — говорил он».

Ну что ж, Гамзат Цадаса был, наверно, прав. Поэзия Расула Гамзатова обняла и те грани жизни, которых не коснулась гневная муза Гамзата Цадаса. Хотели этого отец и сын или нет, но своим поэтическим трудом они дополнили друг друга. По крайней мере наши потомки будут постигать современную жизнь Дагестана, слагая Гамзата Цадаса и Расула Гамзатова. Истинно — сын продолжил труд отца. Продолжил, выполняя в какой-то мере и его завет. По слову мудрости народной, все отцы желают своим сыновьям того, что не удалось им самим.

## КУЛИЕВ



ет священное места, чем то, где ты родился. Как бы ни длинен был твой жизненный путь и богаты жизненные впечатления, никто не может заменить тебе отчего места. Дороги, взлетевшей на гору. Старой чинары на уступе скалы. Характерного очерка вершин, вставших над родным аулом. Самого неба, накрывшего горы и ущелье. Есть в этом некое чудо рождения и, быть может,

чудо прозрения. Жадность человека к тому, что он увидел впервые, и то, что предстоит ему увидеть в жизни, навечно отождествилась и с этой дорогой, и с этой чинарой, и с этими вершинами, и, наверно, с этим небом. Ничто не может сравниться со значительностью минуты, когда ты, преодолев перевалы лет, вдруг возвращаешься в отчий дом. Отсюда все началось. Если время и выветрило в памяти ощущение того, чем была твоя жизнь, войди в родную саклю или хату, ты все обретешь.

Кайсын Кулиев, поэт и человек, как он возник, как образовался?

Чегем, его горы и леса стали колыбелью поэта. Только этим можно объяснить нечто сыновье, что свойственно самому взгляду поэта на Чегем и Чегемское ущелье. Не просто сочетание скал и лесистых увалов, какими бы они прекрасными ни были, это нечто такое, что может сравниться только с силой, которой наделяет природа отца и мать. Истинно к таинству рождения человека имеет отношение сама природа.

О родина былии — земля моя,  
Народ твой — исполин, земля моя,  
Ты — мать, а я твой сын, земля моя...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Стихи Кайсына Кулиева даны в книге в переводах Наума Гребнева и Якова Козловского.



Кулиев не помнит отца — он скончался, когда Кай-сыну было два года. Если есть некая тайна рождения Кулиева-поэта, то эта тайна в матери. Мать, чтобы дать жизнь ребенку, должна преобразить дары земли в материнское молоко и напоить им чадо. Мать, чтобы дать жизнь поэту, наверно, должна собрать в самой душе своей дары жизни, будь то память народа или красота Кавказа, и сообщить сыну, — то заповедное, что природа дает поэту и делает его поэтом, очевидно, и в этом.

Все это необыкновенно отразила поэзия Кулиева. Песнь о матери в кулиевской поэзии главенствует. О матери-кормилице. О матери — хранительнице семьи и очага. О Матери-Родине.

Пускай меня любая спросит мать,  
Каким бы дочку именем назвать —  
Всем девочкам твое дарю я имя...

Если собрать воедино все, что Кулиев написал о матери, это будет большая, глубоко волнующая всей своей сутью книга, в какой-то мере даже уникальная, при этом не только в нашей литературе. Когда Кулиев говорит, обращаясь к людям, которых одарил добром и радостью, как человек и поэт, чтобы они благодарили за все это мать, это не просто поэтический образ, это своеобразная клятва верности человека, который, сотворив тебя человеком, еще и сделал поэтом.

Кулиев писал о матери всю жизнь. Ее образ впервые возникает в одном из самых ранних стихотворений поэта, помеченном тридцать шестым годом.

Мать принесла воды из родника,  
А солнце только-только поднялось,  
Порозовели в небе облака,  
Расцвел в саду красавец абрикос,  
Пахнула горной свежестью вода  
И холодом заоблачных вершин.  
И я держу в руках, как глыбу льда,  
Чуть запотевший глиняный кувшин.

Стихами о матери, в сущности, отмечен жизненный путь поэта. Но необыкновенной силы достигает поэзия Кулиева в своеобразном реквиеме, посвященном памяти матери. Одно сознание, что матери нет, что твой путь к ней оборвался навсегда, что только во сне ты и можешь ее увидеть и что ты обречен вечно ее искать: «Ты ищешь

мать? Ищи. Искать ты будешь долго», — одно это сознание позволяет осмыслить происшедшее с такой силой мысли и чувства, какой прежде у тебя, быть может, и не было. По крайней мере какой-то очень существенный этап душевного мужания, зрелости возник и в связи с этим, и в этом был тоже свой смысл. Точно оставив тебя наедине с испытаниями, которые ждут в жизни, мать самой смертью своей вызвала и подарила это мужество. Для поэта образ этот вечен, как вечны счастье и слезы матери, сам светлый лик ее, обращенный в день завтрашний или, быть может, минувший, будь он стюдь не днем вчерашним, — вечность простерлась на тысячелетия, она не знает границ.

Рыдает мать погибшего пилота,  
Не спит всю ночь и взгляд бросает вдаль,  
Как будто сын вернется или кто-то  
Сумеет облегчить ее печаль.

Мне видится, как трет глаза десницей  
И, вдаль бросая безнадежный взгляд,  
О воине, погибшем с колесницей,  
Рыдает мать пять тысяч лет назад.

Истинно верна мудрость древних: поэт начинается там, где он остается наедине с собой. Очевидно, наедине со своей совестью, способностью видеть и понимать жизнь. У Кулиева есть цикл стихов о стариках. Негромкий цикл, весь определенный вот этой способностью наблюдать жизнь и ее понимать. Даже чуть-чуть необычно, что стихи эти написал молодой Кулиев, — в них мудрость иного возраста. В самом деле, это стихи о предзакатной поре человека, его терпимости, одиночестве, способности понимать человеческие слабости и их прощать.

Сидит на камне древняя старуха,  
Быть может, камня этого древней.  
Что ветер до ее доносит слуха?  
Что в этот час дарует память ей?..

Немногое ей память сохранила,  
Но, хоть она и памятью плоха,  
Ей слышен запах городского мыла  
От стираной рубахи жениха.

Наверно, в истинном таланте — мудрость старца, хотя он может принадлежать и юноше, завидна была способность юного Лермонтова проникнуть в психологию старости, обнаружив тут не просто наблюдательность — про-

зорливость. Только художнику и дана такая сила провиденья.

Старик крестьянин подводил итог.  
Он умерал и знал, что плакать нечего.  
Весь день шел дождь — и глину, и песок  
Перемесил в одно сплошное месиво.

И, видя дождь, и грязь, и сумрак дня,  
Промолвил умирающий в тревоге:  
«Как трудно будет вам нести меня  
В последний путь по этой дороге!»

Говорят «многословие старости», а у Кулиева «молчание старости». И в молчании этом и печаль зари вечерней, и понимание неодолимости созданного человеком, и сознание, что прожитое нужно людям или, быть может, не нужно.

Тучи черны, как дно котла,  
Гром над горами взезапен, как крик.  
В старом бешмете, седой, как скала,  
«Быть урожаю!» — сказал старик.

Грохот. Тяжелого ливня стена.  
Будто орудия целят в аул.  
Щепчет старуха у веретена:  
«Где ж ты, сынок мой, навеки уснул?»

Отбарабанил по стеклам град,  
Тучи за горы, в Сванетию, мчат..  
Глядя на камни старинных оград,  
Два старика весь вечер молчат.

Мне эти стихи показались характерными для зрелого Кулиева, хотя некоторые из них, как я уже сказал, могли быть написаны на заре его поэтического бытия. Необычность темы — не часто она становится предметом внимания поэзии. Стремление не обойти существа — психология, а быть может, даже физиология старости. И главное — картина жизни необыкновенно правдива, что всегда трудно. Короче — тут есть то настоящее, что является драгоценным металлом искусства. Однако где та легендарная драга, которая должна пропустить через себя реку, чтобы легли на ладонь крупинцы металла драгоценного. Где эта всемогущая драга?

Есть соблазн ответить на это однозначно. Однако ответ на этот вопрос многосложен, пожалуй, в многосложности его точности.

...Хотя Кулиев вырос в краю, в естественной палитре

которого достаточно и пурпура, и бронзы, поэт любит сумеречные краски. Да это и понятно: на страдной тропе не так уж много этого пурпура и бронзы. А тропа поэта была страдной. Кулиев был с Родиной в ее ратном подвиге. Жестокие Подмоскovie и Сталинград, Севастополь, Сиваш и Прибалтика — солдатская дорога поэта.

Лампочка из гильзы от снаряда  
Засветилась. Хата. Ночь темна.  
Я читал стихи, а в балке рядом  
Били пулеметы...

Говорят, познай друга в гневе. Кулиев говорит: и в добре. Лучшие военные стихи Кулиева — это стихи о добром друге. И не потому, что культ друга-кунака, верного сподвижника в твоих бедах и радостях, истинно кавказский культ. Не только поэтому. В самом Кулиеве, в самой его готовности к побратимству есть любовь к другу, да вряд ли это случайно, если даже говорить о войне. Так, как способна испытать это побратимство война, ничто не способно испытать его. Есть случаи на войне, когда только друг и в состоянии отвести жестокую руку смерти. Как, очевидно, только ты и в состоянии отнять неумолимую эту десницу, когда речь идет о друге. Поэтому если говорить о войне и ее огненной купели, то она у Кулиева преломилась в стихах о друге.

Эту песню о Сааяне  
Сложил не я,  
Сложил не я.  
Военные ветры Турецкого вала  
Сложили ее,  
Военные ветры.

Есть в ритме этих стихов ощущение военного ветра — его напор, его чеканный ритм, его железная необоримость, — ритм и необоримость снаряда, бьющего по земле.

Упал Сааян,  
Капитан Сааян,  
Храбрец Сааян!  
Упал Сааян!  
И, улав, обратился к солдатам:  
— Несите меня вперед на руках!  
Это не просьба — это приказ!..

Необыкновенная картина: в бою за Турецкий вал, в смертельной схватке на подступах к валу, командир сражен, сражен командир, но командир жив, и у него есть

воля, последняя: «Несите меня вперед на руках, это не просьба — это приказ!..» Воля командира необорима: он хочет, чтобы его приказ дал жизнь ему и после смерти, чтобы он и мертвый продолжал вести батальон бойцов. Так оно и получилось: само тело комбата, поднятое над головами, повело солдат в бой, и они ворвались на Турецкий вал...

Сюжетом и интонацией, самым ритмом кулиевские стихи напоминают балладу, быть может, тихоновскую балладу о том же Перекопе. И недаром балладе Кулиева о Перекопе предпослано тихоновское:

Но мертвые, прежде чем упасть,  
Делают шаг вперед.

Так своеобразно вдруг сомкнулась кулиевская жизненная стезя с тропой тихоновской. На самом Перекопе переплелась. И было в этом нечто такое, что, казалось, не проходит случайно, что заведено самим временем. Наверно, я так далеко не пошел бы в своих предположениях, если из этого не возникало в жизни и поэзии Кулиева нечто большее — тема друга-наставника, друга-учителя.

«Я всю свою довоенную молодость знал и обожал стихи своего старшего брата о Сиваше, — говорит Кулиев. — Но я не мог тогда знать и предвидеть, что судьбе будет угодно бросить меня также в грозные бои на Сиваше и Перекопе, может быть еще более жестокие, чем те, которые когда-то видел Тихонов. Я тоже стал свидетелем как бы повторения сказанного в знаменитых балладах русского поэта. Ноябрьской ночью по грудь в воде переходил я Сиваш, а также не раз лежал под артиллерийским огнем на Перекопе. Видел, как снова «живыми мостами мостят Сиваш»... Я гордился, что иду по следам Тихонова. Даже попытался выразить это в стихах, открывавших мой цикл «Перекоп»:

По следу героев гражданской войны  
Идем мы под рокот сивашской волны...

В жизни все преемственно: доброе переходит от отцов к детям, как умение печь хлеб и разжигать огонь... Многие из нас учились и учатся у Николая Тихонова. И в данном случае его уроки остаются одними из значительных для нас. Хочу признаться, что я многим обязан его музе».

Можно допустить, что были времена, когда поэт мог набрать силу, не ведая, как выглядит земля за пределами его ущелья. Ныне — иное. А коли иное, у поэта, родившегося в ущелье, должен быть наставник, который если не откроет ему глаза на мир, то покажет, каков он, этот мир, за пределами Чегема, хотя быть питомцем Чегема и почетно, и достойно. Нет большего счастья для поэта, чем иметь впереди себя такого человека.

Судьба дала Кулиеву в качестве доброго старшего товарища, а может, и учителя, большого русского поэта. В Николае Тихонове было все, что необходимо в данном случае: талант художника, а следовательно, и авторитет, что насущно, кладезь доброй воли, без которой учитель — не учитель.

Кулиев приехал в Москву и поселился в гостиничном доме в Охотном ряду. Мне подумалось в тот вечер: чем поэт становится старше, тем больше он напоминает кавказца. Этот его нос, почти орлиный, в сочетании со скобой усов и округлым лбом, переходящим в лысину, мне показались очень кавказскими.

Я заметил в тот вечер: чем беседа становилась сокровеннее, тем чаще Кулиев обращался к имени Тихонова.

— У человека, возможно, бывает такое, когда если не жизнь твоя, то твоя способность радоваться белому дню и зеленому дереву, твое благополучие, твое доброе имя в руках друга. Вот как было и у меня, при этом в пору, когда, казалось, все невзгоды остались позади, — был конец войны. То, что сделал тогда для меня Тихонов, я никогда не забуду. Он не просто подал мне руку дружбы, он протянул руку, чтобы охранить меня, выказав такую меру участия, на какую только способен человек.

А поэт истинно может сделать много, когда у него такой учитель, как Тихонов.

«Творчество идет путями преемственности и учебы, — говорит Кулиев в своей статье, посвященной учителю. — И так всегда. Это не может отрицать ни один умный художник, каким бы новатором он ни был». Все подлинное вырастает из подлинного... Многие из нас учились и учатся до сих пор у Тихонова. Чему учиться? Жизнелюбью: «Весны без грозы не бывает, но приход ее всегда

праздничен». Лаконичной строгости и простоте: «Каждая строка — словно удар клинка. Эти стихи просты, как камень и дерево». Способности наращивать энергию жизни и мастерства: «Каждое желание простое осветить неповторимым днем».

Но есть нечто такое, что для Кулиева является предметом особого внимания в Тихонове и тихоновской поэзии, — пафос, если можно так выразиться, антиэкзотики в стихах о Востоке.

Это ты наплодила нам басен —  
Кабинетная выдумка, дохлая ржа.  
Нет в пустыне такого Востока...

Как нет его, очевидно, и в кавказских горах, добавили мы. Тихоновские стихи о Кавказе — свидетельство тому. Это еще один урок, который преподавал Тихонов, наверно, и Кулиеву, ибо кавказское происхождение поэта не способно охранить его от этой опасности — никакой экзотики! Только облачившись в кольчугу антиэкзотики, ты способен проникнуть в то, что есть истинный Кавказ, — его характеры, строй жизни, природа.

Одним словом, Кулиеву повезло очень, что у истоков его становления оказался такой человек, как Тихонов. И не только потому, что это был Тихонов, — русский поэт будто утвердил знак, обязательный для всех, кто пришел в жизнь Кулиева позже. Кто пришел и, возможно, еще должен прийти. Знак этот определяет истинность, человеческую и художническую. «Он, крестьянский сын, достиг такой высокой культуры, так знал литературу...» — сказал Кулиев о Твардовском не без тайного желания воспринять это качество друга-россиянина. Не умаляя того, что дал Кулиеву московский ГИТИС, справедливости ради следует сказать: не в меньшей, а может быть, в большей мере дала ему некая академия, в которой курс лекций не был регламентирован программой и расписанием и нередко выносился под сень дубрав и звездное небо. Профессорами этой символической академии были поэты России — Твардовский, Пастернак, Ахматова, Луговской. Многому можно было научиться в этой академии, по одно достоинство тут способно обнять все: взыскательность.

У Кулиева есть статья, посвященная Твардовскому. Статья, в сущности, исследует одно-единственное стихо-

творение Твардовского, но анализ его обнаруживает главное:

Чтоб шло в расчет любое слово  
По курсу твердого рубля...

Поздний вечер застал нас с Кулиевым за беседой. Раздался телефонный звонок, более обычного долгий и требовательный — междугородная. Поэт снял трубку, и мне вдруг явился Кулиев, какого я не знал прежде: он говорил по-балкарски. Энергия речи, быть может, потому, что говорил именно Кулиев, была завидной. Я прочел у Кулиева, что у кабардинцев и балкарцев один фольклор, что в фольклоре этих народов, живущих многие столетия рядом, есть своеобразное взаимопроникновение. Тем более, думал я, должна быть некая общность и в языке, по корням и сути своим, естественно, разным. Я родился и вырос в семье, родным языком которой был адыгейский, в сущности единокровный с кабардинским. Может, поэтому я с такой жадностью вникал в речь Кулиева, однако тщетно — это был незнакомый мне язык. Тем полнее мне открылось живое звучание языка, его музыка, — трудно было проникнуть в существо речи, но краски были зримы. Мне даже показалось, что речь, как зеркальная гладь озера, простершегося у подножья горы, отразила горные края, — казалось, я вдруг увидел Чегем.

Кулиев положил трубку, продолжил рассказ, и я заметил то, чего не замечал и не мог заметить ранее: его говор точно воспринял краски его балкарской речи — разговор шел о достоинстве горца. Кулиев говорил, что на земле его отцов, на его отчей земле, где он рос среди хлебобобов, пастухов и каменотесов, велик удельный вес этого понятия «достоинство». Людей в горах с детства учили чести и достоинству. Кто его терял, тот как бы терял и жизнь, перестав быть человеком. Именно терял жизнь, ибо то, что называется достоинством, складывалось из самого существования человека, его отношений с людьми, его бескорыстия, его душевной чистоты. Достоинство — это в конечном счете имя человека. Наверно, не очень удобно говорить сыну об отце, но в данном случае есть смысл сказать именно о нем: Кулиев не знает, как выглядел его отец, — отец ушел, оставив о себе только имя. Но это не так мало. Сказать в горах, что ты сын



Шувы Кулиева, — это сказать почти все, при этом не только на той стороне хребта, где живут балкарцы, но и там, где обитают сваны и менгрелы. Как добыл Шува Кулиев это имя? Он умел пахать землю и пасти скот. Это много, но это еще не все. Он любил и знал горы, он не боялся их. Это много, но только ли он владел этим? Он был храбр, бескорыстен в своей храбрости, и люди ценили это, они это помнили. Отправляясь в горы, он брал свою кизилковую палку с железным наконечником. Опираясь на нее и цепляясь ею за камни, он снял со скал не одного человека, при этом там были не только балкарцы, но сваны, менгрелы, кабардинцы, карачаевцы, — спасая, он не спрашивал, кто они, люди это знали, они не могли забыть этого. В горах до сих пор рассказывают о таком случае. Пропал табун — пятьдесят лошадей. Пропал, точно сквозь землю провалился, — никаких следов. Если его увели, то увели опытные конокрады. Возможно, даже за хребет, — попробуй добудь его оттуда. За хребет послали гонцов — трех парней, не самых робких. Но одна смелость может тут быть и бессильной. У парней был своеобразный пароль: «Это лошади Шувы Кулиева». Табун, разумеется, вернули в Верхний Чегем. Когда тебе достается в наследство такое имя, ты должен крепко подумать. Его носить и радостно, и трудно: то, что люди простят другим, тебе могут не простить — ведь ты сын Шувы Кулиева, тем более что ты сам напомнил об этом людям, многим людям. Ты — поэт...

Если быть точным, всего лишь хочешь стать поэтом, — в самом деле, ты можешь им стать, а можешь и не стать, но у тебя есть пример истинного поэта, при этом поэта, пишущего по-балкарски. Это Кязим Мечиев. Кулиеву не было шести лет, а он уже читал Мечиева. У Мечиева была нелегкая судьба — он знал чужбину, а страшнее этого ничего нет. И написал об этом гениально:

Серый камень сорвался со скалы,  
С гулом в темную бездну упал.  
Ему вечно лежать в этой тьме,  
Никогда не вернуться к родной скале.  
Боже! Я молю тебя на заре,  
Я молю тебя на закате:  
Хоть в серый камень меня преврати,  
Но верни к родному очагу!..

По всему, это был мудрый и зрелый человек. Поэзия его человечна и правдива. Это он сказал: «Мир — это та-

кое горькое море, чьи только корабли в нем не тонули». Благодарно одно сознание, что в поэзии, которую ты считаешь родной, есть такой мастер,— благодарно продолжить традицию, у истоков которой стоял он.

Поэт Михаил Дудин рисовал Кулиева. Наверно, он делал это не впервые — портрет, и точный, возникал мгновенно. Мы с Кулиевым не без восторга следили за тем, какое чудо творит дудинский карандаш. Дудин закончил портрет и вручил его Кулиеву. Тот украсил портрет истинно кавказской надписью, патетической и шутливой, в которой были слова о «красивом кавказце», и пододвинул портрет мне. Я смотрел на портрет — была в облике поэта, как его воспринял Дудин, этакая бедовость джигита. Я сказал об этом Кулиеву, заметив, что эта черта, наверно, была и в облике Шувы Кулиева, отца поэта, портрет которого не сохранился. Я спросил:

— Это от озорства?

Кайсын улыбнулся:

— Нет, от бескорыстия. Больше того — и от снисходительного отношения к людским порокам, невольные прегрешения нужно прощать.

И рассказал историю, в которой была эта мысль, как мне кажется, для Кулиевых типичная, а может, даже и преемственная, хотя в своеобразной притче, которую поведал Кулиев, речь шла о деде.

— Старый Хаджиби призвал к себе Шуву и его двоюродного брата Атаби и наказал им гнать скотину в Пятигорск, на скотный базар,— улыбаясь, начал Кулиев: видно, эту историю ему трудно было рассказывать без улыбки. — «Да, погодите,— вдруг остановил Хаджиби молодых людей, когда они были уже за воротами,— купите в Пятигорске табаку для моей трубки, только желтого, турецкого, самый первый сорт...» Молодые люди добрались со своей скотиной до Пятигорска, хорошо продали ее, купили табаку, как просил дед Хаджиби, самого лучшего, но вот беда — попали на свадьбу, кутили три дня напропалую и спустили все деньги, вырученные за скотину. Видно, три дня опоздания старику объяснили все, как, впрочем, и сам вид молодых людей, вернувшихся домой. «А как мой хороший табак? — спросил старик и, получив табак, не без удовольствия набил им трубку, запалил. — Вот это табак так табак!» — возликовал ста-

рик, потягивая трубку. О деньгах, вырученных за скот, он так и не спросил.

Сказать, что старик Хаджиби был добр, наверно, не все сказать. Он был терпим, а это, как свидетельствует народная мудрость, не меньше, чем доброта,— закончил свой рассказ Кулиев.

Судя по тому, что этот рассказ передавался от дедов к потомкам, Кулиевы это качество ставили высоко.

Я спрашивал Кулиева, какое ремесло было в ходу у них, чем чегемцы отличались от других балкарцев.

— По-моему, ничем,— отвечал поэт. — Как все, пахали землю и пасли скот... Как все.

— Однако, что было если не гербом, то знаком Чегема?

— Наверно, мужра...

Мужра? Верхний Чегем у самого перевала, а за горой Сванетия, куда и летом не просто добраться. Поэтому горы подсказали чегемцам такое, что другим было и не свойственно: искусство ходить по горам, преодолевать скалы... Чегемец везде пройдет, если у него в руках мужра — кизиловая палка с железным наконечником. Всегда видеть перед собой вершину и, вопреки ненастью, стремиться вверх, только вверх,— не это ли знак жизни чегемца?

Всесильная мужра, символ неодолимости и упорства, могла стать и фамильным знаком Кулиевых, при этом и Кайсына Кулиева, хотя, наверно, с мужрой он имел дело реже своих отцов и дедов.

Поэт подарил мне свою новую книгу «Как растет дерево». Это книга прозаических этюдов, книга эссе о тех, кто составил кадры «профессоров» той самой академии, о которой речь шла ранее. Кулиев как-то сказал, когда он пришел в русскую школу, он не знал даже русского слова «хлеб». Однако из тех, кому Кулиев посвятил книгу, он воспринял без помощи русского языка разве только Бетховена и Сарьяна. Все остальные — Лорка и тот же Тихонов, Чиковани и Твардовский, Шолохов, Пастернак, Ахматова — пришли в его мир благодаря русскому языку. Таким образом, есть две вехи в жизни человека, две поры: чегемский мальчик, по-русски безъязыкий, и автор книги «Так растет дерево», а между ними — скалы. Истинно, мужра — фамильный знак Кулиевых.

Ничто так не сближает, как поездка в незнакомую страну. Сам процесс познания страны, картина смены впечатлений, открывания нового, приобщает к ее существу, которое и сталкивает, и объединяет характеры, темпераменты, мнения, чудесным образом способствуя сплочению. Вот такая поездка была у меня весной сорок шестого в Венгрию. Моими спутниками были поэты, которые не первый год дружны, — Кулиев и Дудин.

Михаила Александровича я знал по прежним поездкам и совместным делам в журнале «Советская литература», в редколлегии которого он давно и деятельно работает. С Кулиевым никогда прежде не ездил. Поэтому процесс узнавания страны незримо сомкнулся в моем сознании с процессом узнавания человека, в такой же мере, как эта страна, колоритного и заповедного.

Мы много выступали на литературных вечерах в Будапеште и провинции, были в семьях писателей и художников, ездили по стране, повидав ее поля и горы, леса и необыкновенную в своей живописной прелести долину Дуная. Случилось так, что незадолго до этого я прочел новую книгу поэта, явившую мне и знакомого, и — так мне показалось — незнакомого Кулиева. Это книга раздумий поэта о сути своего призвания, книга эссе об искусстве, как восприняли это искусство ум и сердце поэта, книга о людях, давших жизнь искусству, отечественному и мировому: и Лермонтов, и Нарекаци, и Шопен, и Тихонов, и Зульфия, и Дудин... Да, и Дудин, что был нашим спутником в поездке, участником нашего неширокого, но доброго круга. Мне было интересно наблюдать Кулиева в общении с русским поэтом, тем более что оно раскрывало такие грани кулиевской натуры, которые были мне неведомы.

Так или иначе, а в этой поездке по венгерским дорогам все располагало к тому, чтобы увидеть поэта таким, каким в иных обстоятельствах можно его, пожалуй, и не увидеть.

По мере того, как скромное судно нашей делегации движется по венгерской земле, множество людей как бы выходят нам навстречу. В этом многообразии лиц, характеров, индивидуальностей мудрено выделить одно, но, наверно, этот процесс отбора происходит. Вот, например, Кулиеву заметно интересен академик Иштван Кирай, который иногда сопровождает нас. Наверно, все объясняется существом Кирая, всем тем, что он говорит аудитории

филологов или рабочих, когда нам приходится выступать вместе.

Однако что рассмотрел? Кирай — литературовед, знаток венгерской литературы, как она возникла в нашем веке. Сын крестьянина, хорошо знающий народные истоки литературы, он посвятил себя исследованию глубин этой литературы, берущей начало в толще народной жизни венгерского села. Человек ума полемического, он не перестает ставить перед отчей литературой проблемы, как ему подсказало его понимание того, что есть признание этой литературы и ее главная миссия. Венгерскому ученому интересны народные истоки и многонациональной советской словесности, для него художественное достоинство этой литературы во многом в ее народном первородстве. Наверно, и этим объясняется его внимание к нашим литературам — он редактор венгерского издания журнала «Советская литература».

Когда академик Кирай, наклонив седеющую голову, выходит на трибуну и, чуть робея, начинает говорить, кажется, что стихия его речи способна преодолеть и столь мощное препятствие, как венгерский, — по крайней мере так видится его речь русским, более того, такое впечатление, что он говорит по-русски, — очевидно, все в значимости мысли. В его манере говорить нет ничего расхожего, как нет ораторского «глянца», который возникает, когда говорящий слишком уверен в себе. Наоборот, есть некое сомнение, даже неуверенность насчет того, что мысль понятна. А она понятна, эта мысль, больше того — она взяла аудиторию в плен, ничто не обладает такой способностью собрать внимание разных людей, как эта мысль.

— Вы полагаете, профессор, что село является хранителем языка? — спрашивает Кулиев, когда Кирай, закончив свое выступление, располагается рядом. — Форма языка, его лингвистического богатства?

— Как мне кажется, село аккумулирует язык, оно ревниво охраняет его от внешних влияний. Впрочем, быть может, я не прав?..

Слову Кирая свойственна эта некатегоричность, — если его высказывания переложить на бумагу, то этому тексту будут свойственны не столько восклицательные знаки, сколько вопросительные. Утверждая, он спрашивает и этим как бы приглашает собеседника возразить ему. Стоит ли говорить, что такая форма не делает мысль менее

весомой, больше того — она способствует убедительности мысли.

Этот разговор своеобразно был продолжен на квартире академика, в которой гостиную и кабинет хозяйина как бы объединила большая библиотека, в такой же мере венгерская, в какой и многоязычная, объявляя все грани явления, называемого литературой.

— А вот эта верность литературы ее первоистокам не делает ее менее глобальной, профессор? — спрашивает Кулиев и указывает взглядом на нескончаемый ряд фолиантов, расположенных на стеллажах.

— Осмелюсь утверждать, глобальная значимость литературы — это и ее художественность, — улыбается профессор Кирай, наверно, это для него характерно — «осмелюсь утверждать». — Давно замечено: художественность немислима без верности национальному первородству, а значит, и тому большому, что сберет народ, — нравственность, творчество, язык...

— Чем ближе литература народному существу, тем у нее больше возможностей быть всеобщей? — спрашивает Кулиев.

— А разве не так? — переспрашивает Кирай. Если бы фраза не была вопросительной, она могла бы и не быть столь определенной.

В этом диалоге мне открылся и Кулиев: наверно, не случаен его интерес к Кираю и взгляду венгерского ученого на литературу. Ну конечно, книга Кулиева «Так растет дерево», которую я прочел перед нашей поездкой в Венгрию, книга по всей своей сути философская, очень точно определяет человеческое и всякое иное существо Кулиева — его интерес к Кираю подтверждение этому.

Молодой друг, верой и правдой служивший в поездке переводчиком, неожиданно привел нас в подземные пещеры большого шахтерского городка и, усадив в лодку, налег на весла. Вода была ультрамариновой, пахло серой, воздух был напоен парами, почти банными, — лодка шла по незримому кругу, казалось, повторяя какие-то из городских магистралей, простершихся над нашими головами. Но молодой друг, решившийся увлечь нас, гостей, красотаи подземных хором, не рассчитал сил. Я глядел на Кулиева — ультрамариновая вода, казалось, втекала в его глаза, не оставляя следа,

— Если я не могу представить здесь человека, для меня это не так красиво, — произнес поэт, произнес осторожно, стараясь не обидеть молодого гида. — Как ни красив лунный пейзаж, к его прелестям я должен привыкнуть. Грешен — земной житель...

— Земля — это дом? — неожиданно спросил венгр, спросил, улыбаясь. Видно, его явно осенила мысль, которую ему стоило труда сейчас не обнаружить. — Хорошо, приглашаю вас в дом, венгерский, — вдруг изрек наш молодой друг. — В городе, — ткнул он указательным пальцем в известковые своды грота, с которых скатывалась вода. — Тут живет сестра матери, моя тетя... Она будет счастлива.

Короче — путешествие по подземным дворцам было свернуто, и мы выбрались на свет дневной. Как я понял, дело шло к тому, чтобы сказочным дворцам предпочесть хижину сельского кузнеца — муж хозяйки был кузнецом.

Осмотр начался с кузни, стоящей на скрещении дорог, с нее и возникли сначала село, а потом город. На это указывал сам вид кузни: ее деревянные стены, напитанные дымом и ушедшие в землю, ее горн, поместившийся на обожженных и рассыпавшихся кирпичах, мехи горна, частые заплатки которого едва удерживали воздух, гора подков подле горна, которая опытному глазу способна дать представление и о возрасте кузни... Впрочем, была одна деталь, которая безошибочно указывала, что в профессии старого кузнеца наступили новые времена: рядом с грудой подков стояли автомобильные скаты, — видно, с некоторых пор кузнец не столько сообщал ход лошадям, сколько автомобилям. Истинно новые времена переиначили и древнюю профессию сельского кузнеца!

Потом гости были приглашены в дом кузнеца, и тут начались настоящие дива. Собственно, в показе этих див хозяин соревновался с хозяйкой. Хозяйка ввела в свою кладовую, в которой со стеллажей, поблескивая и играя всеми цветами радуги, смотрел на нас великий сонм банок с вареньями, соленьями, маринадами, именно превеликий сонм — радение и трудолюбие хозяйки вызывало это чудо на свет в течение лет, за год такого обилия не создашь. Потом явил свое диво хозяин, но для этого действительно надо было спуститься в преисподнюю, — нет, этому множеству бочек могли позавидовать фамильные подвалы винного владыки бургундского, вот оно, могущество деревенского кузнеца! Но посещение кладовой и

преисподней было лишь вступлением к тому, чем удивил стол, к которому мы были приглашены.

Все мы были в плену виденного, но больше всех, казалось, был захвачен и заморожен Кулиев — тост, который он произнес в честь хозяев, отразил это сполна.

— Наверно, есть обычаи, которые люди заимствуют друг у друга, а есть обычаи, которые возникают независимо от общения, вопреки горам, морям и просторам, разделяющим народы, — потребность в этих обычаях заложена в самой натуре человека и является необходимостью. Именно необходимостью, как способность дышать, смотреть, слушать, радоваться, сострадать, помогать друг другу. Гостеприимство — одно из этих достоинств, и все то, что мы видели в этом доме и видим сейчас, этому доказательство...

Я слушал Кулиева и думал о том, что все увиденное тем более было ему понятно и близко, что незримо соотнеслось для него с отчим Чегемом, с нерушимым укладом быта родного дома.

Наши венгерские маршруты привели нас в Сент-Эндре, своеобразную цитадель венгерских художников на Дунае, обитель их вольного братства, своеобразное венгерское Абрамцево, где они творят, имея прямо перед собой природу родной страны, уникальную в своей красоте и, пожалуй, разнообразии. Но даже в Сент-Эндре, где каждая улица, площадь и дом по-своему примечательны, есть свои памятные места. Одно из них — музей ваятельницы Маргит Ковач, человека редкого таланта, вписавшего в историю современного венгерского искусства одну из самых ярких и своеобразных страниц.

Именно своеобразных. Я смотрел музей Ковач в Сент-Эндре в обществе наших поэтов. Мир венгерского села, как он возник в сознании художницы, преломившись во множестве характеров, увидели сейчас и мы. Деревенский мальчик, переселившийся во сне в страну сказок, некрасивый и все-таки прекрасный в своей мечте, в своем сонном волшебстве; старуха, простершая руки в неизбывном горе, плачущая, больше того — кричащая, — кого она потеряла, мужа, сына? Юная деревенская модница, взбившая волосы и обратившая кокетливый взгляд к зеркальцу. Молодая мать, кормящая младенца, прекрасная в своей радости, в своем откровенном счастье,



которое дарит ей таинство материнства,— истинно современная мадонна. Казалось, все бесхитростно, все просто, но одновременно полно жизни.

И еще — глина, желтая глина, обожженная на сильном огне и от этого ставшая коричнево-красной, кирпичной, не огрубела скульптуры. Наоборот, она сообщила скульптуре нечто такое, что, наверно, было в красках и формах окружающей жизни, в блеске здешнего солнца, в отсвете земли, в свечении самих гор. Разница только в том, что глина жила, она хранила тепло улыбки, целомудрые мысли, заповедность мечты и надежды — ее сделал такой, эту мертвую глину, дар художницы, благословенный дар человека, отмеченного тем большим, что зовется искрой божьей.

А днем позже мы были у Маргит Ковач в гостях в ее будапештской мастерской. Из окна был виден Дунай, он точно пришел за нами из Сент-Эндре в Будапешт. У каждого свое восприятие Дуная,— кажется, что дудинские стихи родились в эту минуту:

Вы хоть словом меня утешьте  
За границей ночного сна.  
Стонут горлишки в Будапеште,  
По Дунаю идет весна...

Над прозрачным его движеньем  
Лебединые облака  
Вашей радости отраженьем  
Наплывают издалека.

Маленькая женщина, тем более маленькая в сравнении с огромностью мира, вызванного ею, встретила нас на пороге и повела по мастерской. Женщина улыбалась, оглядывая свои фрески, точно сама эта улыбка сотворила их, только улыбка, труд в этом не участвовал, и это тоже было похоже на чудо. И вот что любопытно: чтобы мы ощутили это чудо до конца, женщина подвела нас к котлу, до краев наполненному фигурками людей,— они лежали, эти фигурки, так, как их бросила сильная рука: простершись ниц и опрокинувшись, заломив руки и скрепив их в немой мольбе, угрожающе взвив кулаки и в испуге защитив ими грудь. Нечто похожее на вавилонское столпотворение, как оно померещилось художнику и отлилось в глине, увидели мы, заглянув в этот необычный котел страстей.

— Человеческая комедия? — спросил Кулиев.

Женщина продолжала улыбаться.

— Нет, всего лишь записная книжка скульптора... Когда мне надо запомнить, мне легче слепить, обжечь и бросить в котел, чем записать. Венгрия, которую видели мои глаза...

— Венгрия?..

— Да, которую я увидела. — Она взглянула в окно. Дунай, который мы рассмотрели, когда вошли в дом, был там.

— А это тоже Венгрия? — поднял Кулиев глаза на стену, у самого потолка которой протянулась фреска.

— Да, это Венгрия, хотя речь в данном случае идет об истории человечества, как ее восприняла Библия...

— Поэтому фреска начинается не с Адама и Евы, а с гончара, который изваял на своем гончарном круге Адама и Еву, гончар как зачинатель рода человеческого? — спросил Кулиев — он рассмотрел эту первую сцену.

— Да, вы все поняли правильно, Венгрия и все венгерское подсказали мне это решение — все началось с гончара...

Но разговор этот запомнился не только мне, Кулиев возвращался к нему.

— А не находите ли вы, что этот диалог с Маргит Ковач невидимо перекликался с тем, что сказал нам Кирай? — спросил Кулиев.

— Всеобщее в национальном?

— Та же формула: чем ближе искусство к национальным истокам, тем оно всеобщее...

Мне казалось, мой балкарский друг счастлив, что уже тут, в Венгрии, имел возможность убедиться, как верна эта истина.

Впрочем, по-своему преломилась эта встреча с Ковач и в дудинской поэзии — в этих стихах есть и нечто такое, что раскрывает существо природы Ковач, человека, художника.

У Маргит Ковач в мастерской,  
Не ведая предела,  
Единоборствуя с тоской,  
Живая глина пела.

Сама хозяйка вне систем  
Порядка и рутины  
Одна искала радость всем  
В душе и теле глины.

Загадкой страсти непростой  
И совершенства гранью

Являла мысли четкий строй,  
Сочувствуя страданью.

И горький опыт шел в раскрой,  
И жизнь рождалась в прахе  
Игрой самой судьбы с игрой  
Погибели на плахе.

И проявлялся Будапешт  
Как будущего книга,  
Преображеннем надежд  
Достойная обжига.

«Кавказский Есенин», — сказал о Кулиеве один поэт, быть может желая поощрить музу кавказца. Это определение слишком эмоционально, чтобы быть точным. В лирике Кулиева, жизнелюбивой и богатой на краски, есть одна особенность, больше свойственная даже прозаику, чем поэту. Я имею в виду психологизм кулиевской поэзии, склонность к краскам строгим. Как ни сдержанны эти стихи по краскам, в них бушуют великие страсти, но страсти, символизирующие не столько грозу, сколько предгрозье.

В твой дом несправедливость и беда  
Пусть не найдут дороги никогда.

Но если их тебе не избегать,  
Умей терпеть, а это значит ждать.

Терпи, как пуля, сжатая в стволе,  
Терпи, как порох, спрятанный в земле.

Как терпят боль от топора чинары,  
Как терпит камень молота удары.

Есть мужество боренья, но не менее  
Благословенно мужество терпения...

Как ни велика добрая воля поэта, как ни широка его доброта, он понимает, что зло еще живет на земле, зло стяжательства, корысти, зависти. Наверно, зависть — род корысти. В заметках Кулиева эта тема исследована. «Борис Пастернак утверждал, что талант учит чести, — пишет Кулиев. — Он же писал, что шекспировский Яго так бесчестен потому, что бездарен. И завистлив потому же. Не то же ли самое и с пушкинским Сальери? Хотя и настоящий Сальери также сильно завидовал настоящему Моцарту, даже не прощал своим ученикам любовь к нему

и после смерти Моцарта. Так было у него, к примеру, с Шубертом. А вот Пушкин никому не завидовал. Думаю, что так же было и с Моцартом. Только у очень крупных людей не бывает черной зависти... Пушкина радовала каждая строка. Найдя какую-нибудь замечательную строчку, он выводил на полях книги свое любимое слово «прелесть». Это щедрость гения».

Ну, разумеется, дело не в том, что жизнь столкнула именно тебя с чужим себялюбом, больше того — ты ненароком обнаружил перед людьми неприглядность корысти, дело в том, что зло подчас живет, оно воинственно и способно оставлять после себя ядовитые семена.

Злорадствует твой враг недальний,  
И я предположить могу:  
Чем день твой горше и печальней,  
Тем слаще твоему врагу...

Пускай они тебя ославят,  
Их ненависть почти за честь.  
Пускай они враждой заставят  
Тебя быть лучше, чем ты есть...

Завиден тут критический пафос кулиевской музыки, ее непримиримость в борьбе со злом, ее вера в неодолимость справедливых начал жизни. Мораль кулиевской поэзии тут действенна: «Не следует... опускаться в бессилье рук». Или: «Так живи, чтоб наши горы тебя стыдиться б не могли».

Оптимизм кулиевских стихов в животворной философии, исповедуемой поэтом. Издревле мудрости Кавказа была свойственна правда неодолимых человеческих истин, основу которых составляют и всльнлюбие, и верность чести, и культ добра.

— Твердят, что здесь погрязло все во зле,  
Издревле здесь жестокость почиталась!

— Неправда, здесь, как на любой земле,  
Ценили сострадание и жалость...

— Здесь, говорят, сражались племена,  
Чем кровь врага, вода была дороже!

— Здесь знали: кровь людей у всех красна,  
Хоть разны боги их и цвет их кожи!..

— Не здесь ли Прометей Зевс карал,  
Цепями к скалам приковав когда-то?

— Быть может, здесь, но ни одна из скал  
В жестокости богов не виновата!

Кулиевской музе свойственно свободолюбие Кавказа, как и восторг Кавказа перед бессмертием прекрасного, способность этого многоплеменного Кавказа видеть вечное круговращение жизни, примечать ее необоримую новизну. Музе Кулиева свойственна философичность, но она не риторична и тем более не отвлеченна, эта философичность,— приметы земли, породившей поэта, и самой личности художника в ней зримы. Его стихи «Говорю философу» провозглашают эту вечную новизну.

Ты твердишь, что мир наш стар и сед.  
Стану спорить я с тобой едва ли.  
Но смотри: звезда бросает свет,  
Озаряя землю, как вначале...

К нам приходит радость всякий раз,  
Как находка, а не как наследство...

Как ни философичен разговор, в нем участвует перво-званный Кавказ. Правда, его реки и скалы, его птицы и звери, как его огонь и ветер, не просто одушевлены и обрели черты человека, они восприняли достоинства нетленных истин, они сражаются и утверждают добро.

— Что тебе, зима, милей всего?  
— Белизна на белоснежном поле!  
— Птица, что тебе милей всего?  
— Воля!

Мысль — нержавеющий клинок поэта, острый, нетупящийся. Во всеоружии мысли действительна муза поэта. Если поэт способен проникать в существо человека и события, в существо времени, то эту способность ему дарит мысль, как мысль несет поэту храбрость зрелости и провидения. Наверно, великое счастье для поэта, что мыслью своей страдной он утвердил великую традицию Кавказа.

Трубить я не умею в трубы,  
Но знаю, что в последний час  
Мои синеющие губы  
Замрут, произнося: «Кавказ...»

Ну что ж, мы хотели закончить мыслью, которая была определяющей в нашем слове о Кулиеве: муза поэта храбра и сурова, только характер и воля дали ей стойкость.

В ранце, что зовется опытом бытия, накопилось такое, что дарит большая жизнь: мудрость одоленных дорог,

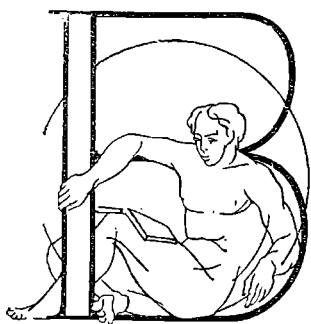
умение быть терпеливым, зрелость. Скажут: «Меньше тебя нет никого!» — ты не гневись! Скажут: «Больше тебя нет никого!» — ты не гордись!» Снаряжая поэта в жизнь, Чегем вручил поэту мужру — без нее, пожалуй, жизненных хребтов не взять.

По слову поэта:

Путь мой был труднее с каждым днем,  
В той дороге трудной к цели дальней,  
Был я и железом, и огнем,  
Был и молотом, и наковальней...

Чем дремучей край, чем больше кладь,  
Тем труднее путь землепроходца.  
Лишь слепые могут полагать,  
Будто зрячим все легко дается.

Есть радость в одолении перевала, есть она и в предчувствии восхождения, радость, вопреки ожиданию и даже тревоге, вершина все еще над тобой. Как вчера, как завтра...



моем родном городе на Кубани, в городе степняков-хлеборобов, был «край» умельцев — эту городскую окраину, сопредельную с кубанской кручей и выгоном, называли «краем». Край был небогат: белостенные хаты под камышом и соломой да редко-редко глинобитные турлучные домики под черепицей. Но край был небогат лишь своим обличьем, на самом деле

жил там народ знатный: оружейники и гончары, каменщики и стекольщики, столяры, сапожники и лудильщики, кузнецы и шорники. В этом мире мастеров, чьими руками были возведены все хоромы степного града, вплоть до мануфактурных и москательных лавок, каждая из которых нашему детскому глазу рисовалась государством, жил человек во многом самобытный. Его непохожесть была определена уже его обликом: низкорослый, неширокий в плечах, он не без труда нес свое массивное тело и, казалось, в ходьбе чуть сгибал ноги. У него было темно-коричневое, точно задубленное солнцем лицо в твердых, как орех, скулах и маленькие, с раскосинкой глаза, которые в смехе он жмурил так крепко, что они едва ли не пропадали. А он любил посмеяться. Бывало, взмахнет рукой и, задержав пятерню высоко над головой, скажет: «В два счета я твоего коня на ноги не поставлю, но помочь тебе попробую». Да, я забыл сказать: среди умельцев, где жил Аксен — так звали мастера, — он был умельцем особенным: он чинил не сбрую, а лошадей... Да, он был врачевателем по конской части, при этом не только искусным костоправом. Подвернет лошадь ногу или даже ломает ее на каменистом кубанском броде, он не спешил заряжать винтовку. «В два счета я твоего коня на ноги не поставлю, но помочь тебе попробую...» — это его слова.

К нам в дом Аксена привел случай. В жестоком бою за город отец вынес из кубанского половодья — было это

в пору летнего таянья, река стала неоглядной — юнцов красноармейцев, решившихся в полном снаряжении перемануть через Кубань. В награду отец получил двух коней, страшно в бою изувеченных. Отец привел коней на рассвете. Помню, как, взглянув на коней, мать выкрикнула: «Не показывай детям, не показывай...» Но я все-таки взглянул на коней, взглянул и сомкнул глаза: паверно, то были сабельные удары — там, у Кубани, была сеча свирепая... «Что будешь делать?» — спросила отца мать. «Надо позвать старого калмыка. Если он не поможет...» Отец не договорил, но всем был ясен смысл его слов: если старый Аксен не поможет, то лошадям не жить. Так явился в наш дом Аксен и, осмотрев коней, произнес свою знаменитую фразу: «В два счета я твоих коней на ноги не поставлю...» Помню, что он врачевал раны, накладывая на них повязки, смоченные в дегте, и к осени, когда в степи созрели тонкокожие дыни, на коней впервые надели хомуты. Это явилось чудом и для нас, детей. И не потому, что коней можно было впрячь в добрую молокоанскую фуру и отправиться в степь, а потому, что Аксен заживил на конях эти страшные раны и не дал лошадям погибнуть. Чудо это свершилось у нас на глазах и точно осветило человека добрым светом. Когда Аксен появлялся в доме, мать жарила черкесские пышки «лякуме» и варила калмыцкий чай. «Вначале пришел сюда калмыцкий чай, а потом пришел я...» — говорил Аксен. Мы, дети, смотрели на этого человека издали и вздыхали от восторга. Странное дело, но нам было интересно все в нем: манера жмурить глаза, и побряхтывание, и даже зевок, а когда он начинал говорить, у нас занималось дыхание — истинно каждое слово было подобно алмазу. По детскому своему неразумению мы тогда не понимали, что за смехом, горестным вздохом и тем более за словом этого человека незримо стоял в наших душах, в нашем ребячьем сознании все тот же его поступок: он не дал нашим лошадям погибнуть. А однажды он подозвал нас и рассказал сказку о лихом коне Жангтра, а потом о самом рыцаре Жангтре... И это уже было совсем необыкновенно. Степной край, откуда пришел к нам Аксен, вдруг преобразился в наше сознание. Из пустыни, серой, выкаленной зноем, он превратился истинно в страну обетованную, прибежище фантазии...

Я вспомнил эту страничку далекого детства, когда слушал необыкновенно увлекательный рассказ Давида Ни-



критича Кугультинова о Калмыкии. Рассказ этот был непространец, но в нем Калмыкия явилась вся. Воссоздавая этот рассказ, я рискнул освободить его от деталей, которые ему сопутствовали, изложив существо — оно весомо. Монголовед Владимирцев, знаток монгольской древности, филолог, этнограф и историк, обратил внимание на то, что в системе индийского фольклора «Панчатантре», достаточно стройной, выпало двадцать сказок. Есть ссылки на сказки, но нет самих сказок. Если эти сказки не сберегла сама страна сказок — Индия, где отыскать их? Ну не искать же эти сказки на монгольских просторах, у народов, гонимых набегами злых завоевателей? И, казалось, безнадежно найти эти сказки у потомков ойратов, которых недобрая воля китайских императоров бросила от монгольских равнин в закаспийские степи. Тут и беды, павшие на голову народа, были нестерпимыми, и кочевье свирепым. К тому же где Индия и где горемычная Калмыкия? Этакое расстояние саженью не измерить — этакое время, казалось, и календарю не подвластно, — где тот далекий год, когда испарились в небытие эти сказки? Но вот что схоже с дивом, и это свидетельствует своим авторитетом ученый: сказки отыскались в Калмыкии. Нет, не в ветхих папирусах или на пыльном камне, а в памяти народной. Вот это и есть Калмыкия. Впрочем, чтобы понять этот факт, уместно обратиться к мысли, которую высказал писатель Петр Павленко: «Только смерть всего народа является гибелью песни. Но если жив хоть один человек, он спрячет песню, как свой наказ потомкам, в самый глухой уголок памяти и сохранит для сына и внука, и она выдержит все невзгоды».

Мы ехали с Кугультиновым декабрьской Москвой с большого писательского форума, на котором с речами-исповедями выступили и наши поэты. Форум только начался, но гора речей успела вознестись на высоту значительную, Казбек речей.

— Да можно ли согласиться с этим? — Кугультинов назвал имена поэтов, которые, ратуя за гражданственность поэзии, вдруг ополчились на пейзажную лирику. — Без любви к степному цветку и травушке-муравушке нет любви к родной степи, а следовательно — к родине... Кстати, отцы наши это хорошо понимали, отцы... — Этот степной цветок, возникший в темпераментной реплике поэта посреди зимней Москвы, был очень хорош, он не

утратил красок своих, наоборот, на снегу он казался даже ярче. — Я сказал «отцы». Вот послушайте... — Он наклонился, вглядываясь в смотровое стекло, мутное, тронутое наледью. — Маршал Буденный пригласил нас в свой загородный дом, ну, здесь, за Кунцевом... «Ребята, да надо ли нам тут оставаться? Вон какая духота! — взмолился маршал. — Айда на сеновал!..» И, ведомые старым воякой, мы двинулись на сеновал, и точно рукой сняло усталость. Да что усталость! Настроение стало иным. Никогда не забыть, как восторжествовал Буденный. «Вы только вдохните этот запах, ребята: дождем пахнет, степным дождем...»

Но торжествовал сейчас и Кугультинов:

— Вы обратили внимание, как он хорошо сказал: «Дождем пахнет...» Поэт!

У Кугультинова есть цикл стихов, посвященный апрельскому пробуждению:

Трепеща, купалась в тепле,  
Сылет жаворонок свои трели.  
— Для кого, дружок, на земле  
Ты поешь в этот день в апреле?

От дыхания ветерка  
Шелестят еле слышно травы...  
— Для кого, наклонясь слегка,  
Травы, шепчетесь вы лукаво?

Понимаю сердцем своим,  
Что им нужно — траве и птице.  
Видно, радость не в радость им,  
Если не с кем ею делиться.

Мне ясна их добрая цель,  
Ведь не знают эти создания,  
Что меня одарил апрель  
Древней силой всепониманья.

Это именно цикл — шестнадцать стихотворений. С завидной увлеченностью поэт рисует картину степной весны. Наверно, древняя сила всепониманья, о которой говорит поэт, для всех много значит, но сердцу степняка она говорит чуть-чуть больше, чем всем остальным. Не щедра на краски степь — и летом, когда зной точно выжаривает траву, и осенью, когда сушь гасит все живое, и в зимнее бесснежье, когда только зоревой изморозью расцветивает курганы и балки. Зато необыкновенно богата степь в своем апрельском цветенье — как же не ра-

доваться степняку приходу благодатного апреля!.. Нет, это не просто смена времен года, это приход заповедной поры, означающей обновление жизни, непоколебимость ее начал, ее, в конце концов, вечность. Да и для поэта все это нечто большее, чем традиционный мотив весны: вопреки всем ненастьям, которые пали на него, восторжествовал апрель!..

После долгих странствий  
Я вернулся, — где только не был!  
И сейчас я в степи ночной  
Вновь смотрю на родное небо.

И, мигая там, в глубине,  
Узнают меня звезды снова,  
По одной всплывают ко мне,  
Как слова языка родного...  
Я ведь их позабыть не мог,  
И они таились в молчанье...

Словно детства хлебнул глоток  
Вместе с чистыми их лучами!..

Кугультинов как-то сказал мне: «И овца понимает, что такое цветок в степи, — она не наступит на него...» Древняя сила воспоминания, о которой говорит поэт, — это своеобразный кодекс степняка-калмыка, соотнесенный с тем непреодолимым, что есть в его жизни степь, ее очарование, а следовательно, блага ее, богатство. По слову поэта, будто в забвении степь одаряет своих сынов несметными дарами. И, наверно, это может ощутить в степном разнотравье только степняк.

Сегодня, услаждая чувства  
Дыханьем теплым ветерка,  
Я думал о путях искусства  
И фантазировал слегка...

Бывают запахи, в которых  
О близком счастье скрыта весть.  
Все пахнет: пыль, песок и порох,  
У неба тоже запах есть.

И, может быть, явился кто-то,  
О ком вот-вот узнает мир.  
Кто запахам придумал ноты  
И написал по ним клавир.

И, может, я о нем услышу,  
Прочтя на выступе стены  
Необычайную афишу:  
«Концерт из запахов весны».

Но его любовь к степи не созерцательна. Наверно, трудно уловить, где красота степи в его сознании смыкается с доброй ее полезностью. Собственно, в его восприятии благодать как бы является продолжением красоты. Может, поэтому все доброе, что несет степь, обозначено, если разрешено нам будет сказать так, терминами красоты: «Именно поэтому ягненок, словно цветочек махровый, со степью апрельскою слит», а из красот весны (заметьте: «из красот весны»!) пшеничное поле всех больше человечеству нужно. Кстати, есть некий изыск в том, как поэт пишет это пшеничное поле: «Его простая прелесть не тревожит и словно бы загадок лишена...» Коротче: если и есть добрая и прекрасная сила, что издревле стала другом калмыка, то это и степь.

Однако степь не без языка. Все, что она могла сказать своим детям, она сказала языком их великого эпоса «Джангара». Поэтому «Джангар» для калмыка — это одушевленная степь, мир калмыка, мир его мыслей и чувств, как подарила их калмыку жизнь, история, борьба. Что-то есть и в «Джангаре» от апрельской степи: ее многоцветье, ее расточительная красота, ее богатство, тот ее особый дух, который вызывает к жизни новь, рождает героев. Наверно, это свойство ума человеческого: человек может добыть героя из услышанной легенды или книги, но, добыв его, человек уже не возвращает своего героя в легенду или тем более в книгу — он поселяет его навечно рядом, делает его своим братом, сообщая его черты тем, кого боготворит.

У юного Кугультинова тоже был свой Джангар.

— Вам говорит что-либо такое имя — Амур Санан? — спросил меня однажды Давид Никитич. — Поверьте, это человек необыкновенный... Однако кто он?

Сквозь просторные окна редакции, где мы сидели, был виден деревастый парк, весь заснеженный. Блился вечер, по-зимнему неяркий, и снег, тихо падающий за окном, точно отсчитывал медленные минуты вечера.

— Сколько я помню себя, столько и помню в семье разговоры об Амуре Санане. Говорили, что хозяйство, даже самое никудышное, даже лошадь, самая завалиющая, — вроде кола, к которому привязывают скотину на ночь: не очень-то разгуляешься, не очень-то далеко уйдешь. А Амур Санан был беднее бедного, а поэтому свободен,

как птица. Захотел — полетел в Москву, Петербург, а то и в Варшаву. Он и грамоте обучился по этой причине, и написал толстую книгу о жизни калмыков, которую хвалили в Москве. А когда в Россию явилась революция, весть о ней принесли в Калмыкию такие, как Амур Санан. Может, потому, что Амур Санан был родственником матери, у нас в семье могли рассказать такое, что другие могли и не знать. В том, как говорили у нас о нем, были и тревога, и восхищение. Ну как тут не встревожиться, когда однажды в открытой калмыцкой степи банда перекрыла дорогу, которой ехал Санан, и взяла его в плен. Схватили, отвели руки и повели за скирду расстреливать. «Хорошо,— молвил Санан,— можете расстрелять, но дайте сказать слово...» — «Говори, но коротко,— ответили бандиты. — У нас дорога длинная, времени в обрез». Санан задумался. Хочешь не хочешь, а будешь короток. «Если дадите мне волю, всех помилю, всех пуцую по домам»,— сказал Санан. Бандиты притихли — не зря думал, искал короткое слово. «Не врешь?» — «Даю вам слово Амура Санана...» — «Ну, гляди, соврешь — достанем...» Ну как тут не подивиться удаче человека: слово свое сдержал и помиловал... Кстати, помиловал и едва ли не навлек беду на Калмыкию: со всей России двинулись в наши места банды. Шли, не скрывая намерений своих: «Там Амур Санан зовет нас...»

Как мне кажется, рассказ этот увлек и самого Кугультинова. За окном медленно смеркалось. В комнате зажгли свет — снежная мгла сгустилась, стала сизой.

— Вот он сидел передо мной, легендарный Амур Санан, и я, глядя на него, чувствовал: и словно вбираю его в себя, и растворяюсь в нем... Он был крупным, крепкоплечим, пышноволосым. И у меня были пышные волосы, но их остригли накануне, остригли силой, придумав более чем забавную историю о неких зловредных тварях, а попросту говоря — вшах, которые живут в овраге и могут проникнуть в дом ночью, поселившись, разумеется, в обильных моих волосах. Поэтому, когда Амур Санан, взглянув на мою стриженую голову, но без иронии спросил, не собираюсь ли я случаем стать манджиком, я серьезно посоветовал гостю остричь его пышные волосы, если он не хочет рисковать — у нас этих паразитов тут много... Героя охватило смятение, а мать, внимавшая нашей беседе из кухни, выронила из рук блюдо.

Потребовалось вмешательство взрослых, чтобы рассеять недоразумение. Но после этого случая знатный гость явно воспылал любопытством к своему юному собеседнику, видно, в его глазах смелость, даже вот такая наивная, была не последним качеством. «Кем ты хочешь быть?» — спросил гость. «Ученым», — ответил я. На том и порешили — ученым.

Если верно утверждение, что вся жизнь взрослого человека в его детстве, то эта встреча будущего поэта со своим соотечественником при всей своей обычности была необычной уже потому, что Кугультинов видел Амура и разговаривал с ним, а следовательно, обрел нечто такое, что будет жить в нем всю жизнь.

В замечательном цикле об апрельском пробуждении, о котором мы говорили вначале, есть стихи у Кугультинова о побежденной боли:

Затрепетали лепестки тюльпана,  
И развернулся медлешно бутон,  
Как будто вскрылась розовая рана...

Мне кажется, я даже слышал стои.  
И мне подумалось: живая клетка,  
Когда желает свой продолжить род,  
Вот так же — и мучительно, и редко —  
Двоится — и похоже! — смерти ждет.

И храбрый знает, что мужаться надо,  
Он закаляет разум, дух и плоть,  
Чтобы свою преодолеть преграду,  
Чтоб собственную боль перебороть...

Говорят, ничего так человека не умудряет, как потрясение. В жизни поэта таким потрясением было военное лихолетье. Если есть великий обряд посвящения в мужи, то он совершился на войне, — хорошо, что это случилось в начале жизни...

«Нет, врешь!.. Доплыву!..» — закричать я хочу,  
Хочу закричать,  
но плыву и молчу.  
Молчу, стиснув зубы, молчу, сжав приклад,  
Молчу, устремив к тому берегу взгляд..

Вот этот ритм переправы через Днепр, в сущности, был для поэта трудным ритмом войны — потрясение,

о котором мы говорим, измерялось нелегкими рывками человека, стремящегося перебороть Днепр.

Хочу закричать, но плыву и молчу.

Стоит ли говорить, что зрелость пришла с войной,— было похоже на чудо, как много сотворили в душе человека эти четыре года. Если допустить, что умение наблюдать жизнь немыслимо без способности наблюдать себя, то великое это достоинство, характерное для Кугультинова-поэта, он воспринял на войне.

Тонкость и точность психологического рисунка, дающие художнику единственную в своем роде возможность проникнуть в мир своего героя, немыслимы без душевного возмужания самого автора.

Дни умирают позади меня,  
Рождая чувство завтрашнего дня,  
Которым я наполнен до краев  
(Не в нем ли смысл и радость бытия?),  
То «завтра», над которым властен я,  
То чувство, без которого я мертв.

У сердца поэта своя чуткая мембрана: она чувствует, где эпицентр человеческого горя.

Не убегать от стонов мира,  
Не отступать от зовов мира,  
Да выдержит сталь оружия,  
Я болью и гневом буду стрелять!

Но есть одна сфера, где душа поэта учится улавливать полутона переживаний,— сфера сугубо лирическая. Подобно пейзажной поэзии, в которой поэт всемогущ, в его интимной лирике рисунок ясен. Не случайно эти два начала кугультиновской поэзии пересекаются.

Только в снах цветных скользило мимо  
То, что когда-то наполняло стих:  
И образ поцелованной любимой,  
И степь моя —

в тюльпанах золотых...

Но надо, наверно, обратиться к «чистой» лирике, чтобы понять, как ясно тут видение поэта и как силен он тут сам в своем лирическом стихе, истинно рожденном муками и радостями большого чувства:

Моря нет сердечным нашим глубям,  
Звездный мир души неисчислимым,  
И свои светила мы растим

Только для того, кого полюбим,  
 Будь он даже скромною особой,  
 Мир любви, о Солнце, он особый...  
 Это наша высота высот,  
 Где душа сгорает не сгорая.  
 Человек, любовь свою теряя,  
 Человеком быть перестает!

В лирике Кугультинова есть стихотворение, в котором человек, побеждая боль, являет истинно шекспировскую мощь чувства и, пожалуй, мысли:

...Не надо! Больше не могу!  
 Мне больно!  
 Прикованный к доверью твоему,  
 Кляня другого, делаюсь неволью  
 Сообщником твоей любви к нему...

Нет, стихи это не мольба и, пожалуй, не заклинанье, а слово человека, попавшего в беду. Единственное, что желает человек: совладать с бедой, обрести свободу. Если тут есть опасение, то оно в том, что человек не молит о пощаде:

И не вверяй мне  
 Тайн своих отныне,  
 И дружбой  
 Не карай мою любовь.

Как ни всемогущ художник, его зрелость неизбежно связана с возвращением к рубежам, которыми отмечена жизнь человека и которые искусство сделало вечными, будь то рождение или смерть. Собственно, побежденная боль и в этом:

Никто не помнит  
 Своего рожденья.  
 Никто не вспомнит  
 Свой последний час.  
 Два рубежа,  
 две грани,  
 два мгновенья  
 Неведомы ни одному из нас...

Наверно, есть своя прелесть и в неоткрытой тайне — она движет решимостью людей к поиску, побуждает человека к неоднозначному мышлению. Как ни велико прозрение, всегда будет существовать тайна рождения и смерти, как знак того, что движение человека безостановочно...



...Но есть особый вид тайны, той, что рядом с поэтом повседневна: тайна неоткрытого слова, тайна полуночных мук над белым листом бумаги.

— В поэте должно быть нечто рыцарское, — сказал мне однажды Кугультинов. — Когда говорят, что мой соплеменник поэт Беатр Басангов был таким, это не голословно. В Тбилиси был праздник Руставели. Поезд пришел в грузинскую столицу в непогоду, и молодая актриса, стоящая рядом с Басанговым у выхода из вагона, вскрикнула от ужаса — внизу скопилось озерцо дождя, а на женщине были нарядные лакировки. Но тревога владела молодой женщиной недолго — Басангов выпрыгнул из вагона и, сняв с себя кожанку, накрыл ею озерцо и подал руку женщине... Рыцарь? Нет, нет, поэт! Но он был рыцарем, а следовательно и поэтом, и в ином: он знал, когда дарить, а когда требовать... Это было году в тридцать шестом, мне сказали, что в Элисту явились известные москвичи — поэт и художник, предстояло издание «Джангара» на русском языке. Со времен Амура Садана я уже ничего не боялся и пошел в гостиницу, не забыв прихватить и свою рукопись. Вместе с гостями я увидел и Басангова. Радужие, с которым встретили меня, не сняло тревоги. Три человека склонились над моей рукописью, а затем, как сговорившись, замкнулись в молчании. Мастера думали, а я ждал суда. Наконец поэт сказал: «Молодой человек, попробуйте передать в словах расстояние от переносицы до кончика носа и оцените этот ваш опыт сами...» Не заставил себя ждать и художник: «У моего профессора был свой способ проверять мое умение — он брал полотенце и, намочив один его конец, расстилал передо мной. Мне следовало так нарисовать полотенце, чтобы мокрый конец его был мокрым». А Басангов, не без труда оторвав глаза от моей рукописи, спросил вдруг: «А почему ты написал это порусски?» Робея, я ответил, что я мог бы написать и по-калмыцки, но тогда ее прочтет меньше народу. Тогда Басангов сказал: «А не находишь ли ты, что, сам того не желая, ты уподобился той лиспце, что пробежала от Элисты до Каспийского моря и, набрав в рот воды, вернулась обратно, полагая, что напоит калмыцкую степь влагой?» Наверно, надо бы было иметь немалое самообладание, чтобы после столь злой тирады устоять на ногах. Да тот ли это был Басангов, который, опасаясь, что молодая женщина ненароком намочит ноги, накрыл лужицу

кожанкой? Оказывается, тот самый, и в своей строгой реплике он ни на дюйм не отступил от рыцарственного Басангова!.. Когда речь идет об уроках мастерства, самые лучшие учителя — те, которые не столько милуют, сколько школят...

У зрелого Кугультинова есть поэма «Явление слова». Поэме предпослана дудинская строка: «Душа моя, а все ли ты свершила?» Это поэма о том искомом, больше того — вожделенном слове, которое льстит себя надеждой найти истинный художник и которое, увы, часто так и остается вожделенным. Но нужно немалое мужество, чтобы написать такое, и в этом нравственная сила поэта, большого поэта, ибо он есть как человек и художник до тех пор, пока сознает несовершенство своей работы, как бы она объективно ни была хороша.

Многомудрый Басангов обратился к притче о лисе, бегущей бескрайней степью с капелькой каспийской воды во рту, чтобы сказать: стремление обрести читателей в мире, который зовется советским, не требует отказа от языка твоих отцов и дедов. Напротив, есть смысл писать именно на этом языке, ибо тут ты особенно силен. Наверно, это интересно, как поэт, представляющий стотысячный народ, вышел за пределы этого народа и стал всемирно известным. Проследить этот процесс — задача во всех отношениях благодарная. Никто не просил Кугультинова отказываться от родного языка, больше того — как показывает пример с Басанговым, просьба была как раз обратной. Но было и иное, его определял зов живой жизни, ее веление. О чем речь? Рядом была великая русская литература, для которой самым характерным было сочетание великих художественных достоинств и демократических устремлений, свободолюбия. Опираясь на это богатство, можно было сделать много доброго и для родной Калмыкии и ее литературы. Наверно, вот эта истина явилась для Кугультинова заветом, следуя которому Кугультинов стал тем, кем известен сегодня. Наверно, закономерно и символично, как советские интеллигенты поколения Кугультинова, будь то грузины, казахи, армяне или калмыки, сегодня знают русскую литературу. Есть некий блеск, для человека завидный, в том, как, например, Айтматов, Сулейманов и тот же Кугультинов владеют русским,

нет, речь идет не о языке, хотя и в этом есть, выражаясь традиционно, некий аристократизм,— разговор о большем: как они владеют явлениями русской литературы, обнаруживая ту глубину знаний, которая не возникает вдруг и возможна как результат творчества нового человека, нового и своей принадлежностью к общности людей, которой прежде не было.

И в заключение мы хотели возвратиться к циклу поэта о благодатном апреле. Всем кугультиновским замыслам свойственны глубина и поступательность, идущая издалека и неотвратимо нарастающая, как сказал бы поэт, многоступенчатость.

Апрель в степи душист и светел,  
Он — словно жаворонка трель...  
Но нынче я средь степи встретил  
Совсем особенный апрель...

В нем запах трав и шум широкий,  
Весны обычной строй и лад  
И мировой весны

истоки,  
Родившейся сто лет назад...

Так вот куда ведет кугультиновский замысел о степном апреле! Нет, апрель не просто отвлеченный символ пробуждения, не только знак обновления жизни, но и символ революционной нови, живым олицетворением которой является великий учитель:

В часы, когда я думаю о нем,  
Когда его портрет со мною рядом,  
Мне представляется Река Времен,  
Она взлетает, падает каскадом,  
То бешено ликуя меж камней,  
То с плачем силясь разорвать границы,  
А он всю мудрость, что сокрыта в ней,  
Вбирает, не утратив ни крупинцы.

Все достиженья смелого ума  
Постигнув и найдя меж ними звенья,  
Он, Ленищ,— мудрый, точно жизнь сама...

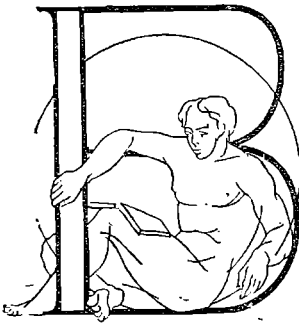
Да, мудрый, точно жизнь, мудрый и воодушевленный трудом преобразования,— вот суть кугультиновского цикла о революционной весне, шествующей по земле. Стоит ли говорить, как характерно, что у этого цикла такой зачин и такой венец,— на наш взгляд, здесь весь Кугультинов.

Велик и многообразен мир кугультиновской поэзии. Большой мир, хотя Калмыкия, быть может, и не столь велика. Но, войдя в нашу жизнь, поэт точно и Калмыкию сделал больше, — вот она, сила поэта. Но поэт в пути, и песня его в пути. Тот, кому вѣдом мир кугультиновской поэзии, убежден: поэт принес нам еще не все свои дары. У поэзии Кугультинова неоскудевший источник — сердце поэта.

Я руку к сердцу приложил, подумал,  
 Кто там стучит? Не ты ли, песнь моя,  
 Рождаясь в мир,  
 еще некрепким  
 клювом  
 Стучишь из скорлупы небытия?

Как ни многотрудна была жизнь, поэт возобладал — его муза набиралась сил вместе с сердцем.

## АТАРОВ



В начале тридцатых годов жил я во Владикавказе, работал в газете, много ездил по равнинам и горным дорогам. Был — и не раз — в Садоне, на рудниках, в Беслане, где строился мансовый комбинат, в теснинах Терека и, разумеется, на Гизельдоне, где в ту пору укладывались последние камни гидростанции. И хорошо помню: куда бы ни устремлял свои стопы, всюду мне называли имя писателя, который уже побывал здесь до меня, неизменно одно и то же! Ну что тут скажешь? Ты считаешь, что торишь заповедную тропу, а ее уже кто-то прошел до тебя. Первый раз ты это как-нибудь переживешь, а когда тебе говорят об этом вновь и вновь, больших симпатий к своему тайному сопернику ты не испытываешь.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что была в творчестве этого писателя одна черта, которая подкупала: то, что он писал, было отмечено не только оперативностью, но и значительными стилевыми достоинствами. Я сказал: не только оперативностью. Но и оперативность была завидной. Поистине тебе следовало еще понять, как складывалась география написанного, в такой мере обширная, в какой она может быть, если учитывать бескрайние наши пространства.

Сегодня мы имеем возможность ответить на этот вопрос более полно, чем прежде, по той самой причине, что вышло в свет наиболее обстоятельное двухтомное издание того, что написал Николай Сергеевич Атаров.

Двухтомник Николая Атарова состоит из вещей, добытых в поте лица. Автору его, что называется, на руду было написано добывать строки нелегким трудом, потому что тот, кто вызывал его к жизни как писателя, сам был таким (Николай Сергеевич начинал в «Наших достижениях»). И двухтомник, о котором идет речь, пожалуй,

является в первую очередь свидетельством верности горьковскому принципу: утвердить бытие как деяние.

Факт никогда не будет произведением искусства, если он не окрылен сознанием и образным мышлением художника. Все это очевидно, но есть и в факте нечто такое, что влечет к нему художника: энергия правды, сила достоверности. Кажется, иной раз: призови фантазию, изобрети, и то, что ты создашь силой своего вымысла, будет ярче и многоцветнее факта, добытого в жизни. Но все-таки художник тянется к факту, добытому в горниле бытия. Он, этот факт, для художника тот камертон, по которому подчас определяешь степень убедительности, а следовательно и силу вымысла. И как ни богата твоя фантазия, жизнь богаче ее. Поэтому то, что подсказает факт, может навести на мысль, которая в иных обстоятельствах не обязательно посетит тебя. К тому же факт, подсмотренный в жизни, — это и новая деталь, и новый образ, и новые краски... Давно установлено: секрет долголетия мастера — в постоянной новизне изобразительных средств. Как ни наивен с первого взгляда поход за тридевять земель за чудо-жар-птицей, имеваемой в просторечии фактом, этот путь нередко является кратчайшим путем к успеху.

Все эти мысли приходят на ум, когда думаешь об атаровских произведениях, таких, как «Повесть о первой любви», «Коротко лето в горах» и других. Близость к жизни подсказала писателю эти сюжеты. Да только ли в близости к жизни дело? Ведь это труд требовательного художника. Я вижу, каким языком написана атаровская проза, как соотнесены пропорции даже в этюдах, как найдены детали и как интересно все это по мысли.

Кстати, при обстоятельствах равных Н. Атаров предпочитает газету, потому что она дает возможность ему говорить с многомиллионной аудиторией. Что же касается качества, то оно у него не подразделяется на нечто такое, что пишется для сегодняшнего дня и для будущего читателя. Скажу больше: то, что он делает для сегодняшнего дня, как раз и рассчитано на долгую жизнь.

Многое из того, что написал Н. Атаров, рождено писательской причастностью к жизни. Педагог по образованию, а еще точнее — просвещенец (в том высоком значении этого слова, какое оно обрело у нас в первое десятилетие после революции), он, став писателем, не пере-

стал быть и просвещенцем. Именно с этой целью, будучи депутатом одного из райсоветов Москвы, пришел он в педагогическую секцию и немало там сделал доброго. Для конкретного дела и для литературы. Его книга «Не хочу быть маленьким» — плод этого труда и этих раздумий, проникнутых высокой гражданственностью. Педагогические этюды Н. Атарова имеют и самостоятельный интерес. И являются своеобразной разведкой боем к его главным произведениям, посвященным большим проблемам нашей молодежи.

Читая произведения многих наших мастеров литературы, созданные не за одно десятилетие, мы видим: возник новый тип писателя, для которого пафос гражданской темы и гражданского деяния — его существо, его первосуть.

В атаровской книге «Не хочу быть маленьким» есть такие строки: «В детстве горячее солнце, гуще трава, обильнее дожди и смертельно интересен каждый человек». Мне кажется, что волнение, которое владеет тобой, когда ты читаешь эту книгу, объясняется тем, что автор как бы сомкнул свое детство с заревой порой жизни своих героев, свой Владикавказ с таежной Сибирью, Пятихатками, Одессой, Москвой, где живут описанные им люди. Редко в каком рассказе Атаров не обращается к Владикавказу и владикавказцам — они колоритны и духовно красивы, его земляки. Здесь и осетинский Эдисон — Цыпу Байматов, по мысли которого была воздвигнута гидростанция на реке Гихельдон. И народный артист Владимир Тхапсаев, великолепно сыгравший на осетинском языке шекспировские роли. И профессор Всеволод Александрович Васильев, давший крылья многим, в том числе и Атарову.

Случилось так, что я прожил во Владикавказе, нынешнем Орджоникидзе, несколько лет и знал героев Атарова. Ходил с Байматовым из Кобани в Даргавс, когда строился Гизельдон. Был свидетелем первых шагов осетинского театра. Не раз беседовал с Васильевым. Знал атаровский Владикавказ, не зная Атарова. Не помню, говорил ли я с Васильевым о его питомце. Если говорил, Всеволод Александрович мог произнести нечто такое, что я слышал от него не раз: «Психология человеческого поступка — это и есть литература». Не зная моих

отношений с Владикавказом и Васильевым, Николай Сергеевич, в сущности, повторил слова своего старого учителя, когда двадцатью годами позже я принес ему в журнал «Москва» повесть. Видно, нечто кровное перешло от учителя к ученику. Кровное. Вот прочел новую книгу Николая Сергеевича, и она отозвалась в моем сердце словами его старого профессора: «Психология человеческого поступка — это и есть литература».

Даже интересно, как книга, которая, в сущности, является сборником газетных и журнальных очерков автора, может так взволновать читателя, стать зримым событием общественной и литературной жизни. Великие потрясения жизни, вызванные революцией, и человек — вот ведущая мысль книги. Психология человека, весь уклад быта и прежде всего семья и школа. Именно семья и школа. Отец. Мать. Дети. Учитель. Ученики.

Око книги, ее прозорливый взгляд — сам писатель, его мировоззрение, гражданская совесть, его способность видеть правду, его верность этой правде, верность храбрая, бескомпромиссная. У Атарова есть возможность в самой книге поговорить на эту тему с читателем. Прямо на эту тему. В книге четыре очерка о писателях — Гроссмане, Паустовском, Иване Катаеве, Пановой. В прекрасном очерке о Василии Гроссмане автор ответил на кардинальный для себя вопрос: как он представляет себе призвание писателя? «Быть писателем-антифашистом — значит обладать гражданской зоркостью, чувствовать ответственность перед мертвыми, читать свою рукопись глазами тех, кто погиб». Это сказано с прямоотой и храбростью правды: «...читать свою рукопись глазами тех, кто погиб».

По мнению автора книги, к бесстрашию подвигнул писателя народ на войне. С бесстрашием большого художника он сшибает силы-антагонисты, утверждая честь и совесть. Атаров по образованию педагог. Его большая проза — «Повесть о первой любви» и «Коротко лето в горах» — посвящена проблемам молодежи. Молодежь и комплекс проблем, ее волнующих, живут и в книге Атарова. Писатель создал здесь свой жанр. Он называет его очерком-рассказом. Я бы назвал этот жанр педагогической новеллой. Она всегда насущно злободневна, эта новелла, проблемна, интересна по своей философской сути, по изобразительным средствам. В отличие от многих произведений документальной литературы, новеллы Атарова



отнодью не одподневки. Убежден, что их будут читать завтра с той же страстью, с какой мы читаем их сегодня. И не только потому, что из множества проблем, которыми отмечен сегодняшний день, Атаров избрал самые острые и вечные, — сами новеллы художественны.

В сочетании с возможностями большой ежедневной газеты столь мобильный жанр, как атаровская новелла, средство действенное. Оно позволяет писателю, ищущему все новых и новых форм сопричастности с действительностью, не утрачивать контакта с жизнью. Однако писатель не переоценивает здесь своих данных. Он понимает, что и опыт жизни, и ратный труд в годы войны, и немалое журналистское умение не могут дать ему всего, что требует избранная им стезя.

В самом деле, профессиональное умение писателя, как и его жизненный опыт, мертво, если автор далек от того, чем живет народ сегодня. Будить беспокойство, не дать «заслониться и остынуть»!.. Именно этим объясняется неумная жажда, с которой Атаров ищет общения с живой жизнью, будь то неожиданный полет за пять тысяч километров от Москвы, где трагически оборвалась жизнь девочки, или работа в комиссии по борьбе с беспризорностью, куда повлекли его депутатские обязанности.

Не дать заслониться и остынуть!.. То, что делает писатель, по сути своей не только литература, но и педагогика, а он сам просвещен в том значении этого слова, в каком его понимали наши первоучители Луначарский, Крупская, Макаренко. Да и предметом разговора является событие, для педагога проблемное. Только пределы аудитории необычны — сотни писем, идущих в адрес Атарова, дают лишь приблизительное представление об этих пределах.

Нередко писатель просит слова в связи с событием, которым отмечен минувший день. Событие ёмко. В нем и философия времени, и психология человека, и единоборство сил-антагонистов, единоборство смертельное. Силы эти не анонимны. Не на жизнь, а на смерть идет борьба нового со старым, добра со злом. Борьба, первыми жертвами которой почти всегда являются дети. И вот писатель говорит с тринадцатилетним правонарушителем, пытаясь вникнуть в смысл глубоко трагических слов, произнесенных мальчиком: «А мне никогда не исполнится четырнадцать», Или устремляется за пять тысяч

километров от Москвы, чтобы склониться над железнодорожным полотном, где за несколько дней до этого бросилась под поезд четырнадцатилетняя девочка — недомыслие родителей толкнуло ее на это. Или, вызванный неожиданно телефонным звонком на людную московскую площадь, стоит перед девочкой в заячьей шапке, решившей поведать ему историю о неумном директоре, историю столь же скорбную, сколь и поучительную. И писатель исследует событие, чтобы по прямой от него дойти до правды. Дойти не заслоняясь.

И выводы, к которым обращается писатель, звучат почти афористично.

К человечеству надо идти от человека.

Чем больше самоуправления, тем меньше самоуправства.

И еще.

Ничто так не обезоруживает человека, как узаконенное зло. Формы этого зла могут быть различны, но одно характерно и для него: оно обороняется законом, и подчас небезуспешно. Ничто так не способно искалечить юную душу, как это. Самодур, ставший директором школы, — это достаточно узаконенное зло. И не только для ребенка, поле зрения которого в этом возрасте ограничено самой природой, но и для школы.

Кстати, в одном из рассказов книги писатель повествует о том, как он участвует в изгнании такого директора: человеку с совестью не страшно зло, если даже оно легализовано. Совесть ведь идет не от бумаги, узаконившей зло, а от первозакона государства, у колыбели которого стояли Октябрь и Ленин.

Писатель сделал благо: не позволил обратить закон в щит, способный прикрыть зло. Разумеется, важно, что он помог покарать самодура. Еще важнее, что сберег чистоту закона. Для всех важно. Для детей — во сто крат.

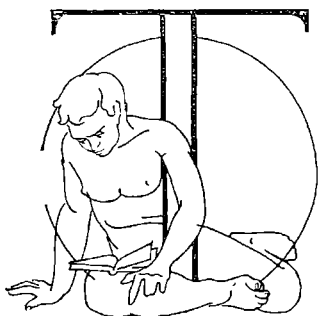
Книга повествует о событиях подчас не радостных, однако мы закрываем ее со светлым чувством. Почему так? Это книга человека, глубоко верящего в свой идеал. Книга коммуниста, для которого превыше всего судьба того большого и во всеки веков непреходящего, что во всем мире зовется русским Октябрем. Своеобразным камертоном здесь является новелла «Ночь в Зарамаге», повелла об Осетии, повелла вдохновенная и глубоко философская, о маленьком народе, который завоеватели загнали в скалистые тупики, раздробив по ущельям. О малень-

ком народе, который Октябрю обязан своим физическим существованием, самим своим спасением. «Какой же силы нужен был переворот жизни, чтобы горы как будто прилегли и выпустили из ущелий запертый в них маленький народ». В этом рассказе — пафос книги, ее истинное звучание и то большое, что в конечном счете является эпицентром работы писателя, — его вера.

У литераторов, когда-то работавших в журнале «Наши достижения», говорят, пользовался успехом такой рассказ. В журнале существовало правило: все рукописи, поступающие в редакцию, посылались Горькому в Сорренто. Так сделали и с первой атаровской рукописью, — кажется, то был очерк об осетинском Эдисоне, с которого мы начали рассказ. Когда минули положенные месяцы и автор пришел в редакцию, чтобы узнать о судьбе рукописи, редакторы встретили его едва ли не одними и теми же словами: «Держите его, ребята!» Молодой автор был и ошеломлен, и озадачен, однако ненадолго. Ему показали рукопись его очерка, вернувшуюся от Алексея Максимовича. Доброе отношение к очерку и его автору Горький определил весьма определенно: «Держите его, ребята!»

Оказывается, к приходу Атарова в литературу Алексея Максимович был причастен, и весьма непосредственно: выбор и на этот раз был стоящим. По разным поводам я читал письма Николая Сергеевича к литераторам. Среди них были литераторы отнюдь не только молодые. Тем более характерно, как дорожили они мнением Атарова. В этих письмах были гражданская зрелость, и вкус, и интеллект, и та доброжелательность, без которой немыслим разговор людей творческих. И я подумал: горьковская школа.

Старая истина гласит: только бескорыстие воздастся сторицей. «Сделай добро и забудь», — говорят на родине Атарова. Жизнь и труд писателя, так кажется мне, отразили эту истину.



а кое не просто забыть. Город проснулся, он был полонен людьми, которых никогда прежде не видел. «Беженцы!» — это слово я услышал из уст матери — в нем была полная мера сострадания, но оно ничего не объясняло моему детскому уму. Казалось, люди бежали от дьявольского огня, который разразился вдруг и все еще гонится за ними, — на лицах тех,

кто пришел в эту ночь в город, еще удерживался страх. Я помню, как мать, поставив ближе к огню медный таз (по-моему, дело было осенью), мыла в нем черноголового малыша. А подле стоял отец малыша и, вздыхая, закрывал неожиданно крупной рукой глаза, едва слышно произнося: «Ах, аствадз!.. Ах, аствадз!..» — «О боже!.. О боже!..» Человек был могуче-приземист, с сильными руками, которые он держал, чуть приподняв, отчего плечи казались ширины диковинной. Маленький черноголовый человечек, по смуглому телу которого сейчас гулял добрый кусок казанского мыла, был только ростом меньше, а в остальном был копией отца — что-то было в его крепкой стати, в цвете его густо-коричневой кожи, в самом ее блеске от карагача, ушедшего твердыми корнями в скалу и расщепившего ее своей невероятной силой. Непонятным было одно: каким образом в сердцах этих могучих людей, самой природой созданных для жизни, можно было поселить страх? В тот раз я не знал, что мать моя, явив участие к малышу, выбрала мне друга — со временем его рассказ, как я сейчас вспоминаю, беспощадно правдивый, воссоздал и передо мною существо трагедии. В той мере, в какой это доступно моему разумению, это был взрыв вандализма, по сути своей фашистского, когда целый народ был поставлен вне закона, — я имею в виду разгул османского неистовства в Карсе, Олти, Ардагане и других городах бывшей империи в 1915 году... Я никогда не говорил Варткесу Арутюно-

вичу Тевекеляну обо всем, чему был когда-то свидетель, но, глядя на него, понимал: передо мной человек, прошедший через те самые врата ада, о которых поведал мне мой юный друг. Сам облик Тевекеляна я незримо соотносил с этим событием в его жизни. Конечно, его позиция коммуниста-интернационалиста была определена и иными причинами, но от этого событие, о котором я говорю, не стало для него менее важным, его поиски идеала были вызваны и пережитым на заре жизни, — кстати, об этом убедительно говорили и его книги. Если я хотел понять Тевекеляна, мне следовало помнить о происшедшем. И то, с какой самоотверженностью он встал на сторону советской власти, увидев в этом свою жизненную стезю, свое призвание. И то, что, приняв сторону нового строя, он избрал путь наименее труднейший — чекист, солдат рыцарственной армии Дзержинского. И то, что сила совести, добытая в горниле бытия, выстраданная, стала для этого человека первозаповедью жизни.

Пожалуй, последнее было в Тевекеляне главным, оно и меня повлекло к этому человеку. У него была очень армянская внешность: нос, как мне виделось, орлиный, тяжелые веки, которые он устало смежал, улыбка заметно скептическая, которой он пытался оспорить мнение собеседника. Его дар общения сказывался в способности вести беседу на полутонах, исследуя предмет разговора, овладевая мыслью, — необыкновенно воодушевляло его умение слушать. Он обладал редким даром устанавливать душевный контакт с собеседником, в первосути которого деликатность, такт, — с ним было легко разговаривать. Люди искали общения с ним, к нему, как я заметил, шли люди.

О чем обычно у нас шла речь? Об Армении и армянах, их национальном характере, их исторической судьбе, их миссии в сообществе кавказских народов, как эта миссия явилась прежде и теперь, об их отношении к России и русским, о русской истории и культуре, как она была воспринята Кавказом и Арменией, о русской литературе, великой русской литературе, что для моего собеседника и меня было темой неизменно насущной... Мне было интересно мнение Тевекеляна: оно всегда было прямым, бескомпромиссным, свободным от привходящих обстоятельств, отвечающим на вопрос.

Последнее объяснило мне Тевекеляна, его натуру, существенное в его натуре. О чем я говорю? Только такая

верность идее, какая была у Тевекеляна, могла объяснить нам, смертным, его жизненную активность. Активность, которую можно сравнить с негаснущим пламенем. Наверно, таким должен быть истинный революционер-воитель. Годы шли за годами, новые вехи устанавливала страна — Тевекелян всегда был на уровне этих вех. На заре революции — рядовой ее новой армии. В годы становления — чекист, борец за правопорядок революции. В последующие годы — генштабист индустриальной армии, представитель ее высшего комсостава. У жизненной активности, о которой идет речь, счастливая звезда, и она тем счастливее, что светит человеку, сделавшему содержанием жизни литературу: знание действительности. Да, он с одинаковой уверенностью мог обратиться к гражданской войне и к мирным временам, воссоздав такое, чему свидетелем мог быть только он. Тевекеляновское правило: «Писать только то, что знаешь», действовало неукоснительно: надо отдать ему должное, он знал предмет.

И еще одно, что было следствием его жизненной активности, возникшей из самих его первоисточков: он великолепно понимал роль революционной, ленинской России в судьбе своего народа. Наверно, этим объясняется единственный в своем роде факт: его русский был вызван и характером веры. То обстоятельство, что он усовершенствовал этот русский в такой мере, чтобы стать литератором, пишущим по-русски, свидетельствует, в какой мере он был предан этой вере.

Человек зрелый, он не писал пустых вещей. И его романы, которые вошли в сознание читателя, отличает значительность содержания. Если он брался за перо, он знал, что скажет читателю нечто такое, что того обогатит. Наверно, это происходило от его понимания происходящего, ясности взгляда — надо было прожить жизнь, какую прожил Тевекелян, чтобы обрести эту завидную ясность мысли. Люди, знавшие Варткеса Арутюновича, очень ценили это его качество — в сочетании с доброй волей, которая была так ему свойственна, его совет всегда был весом.

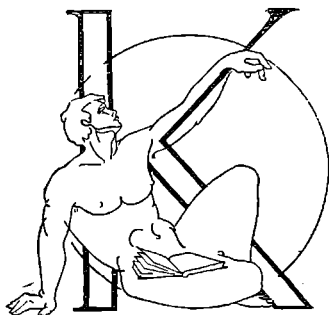
— Надо сделать так, чтобы это не повторилось, — сказал мне однажды Тевекелян — он говорил о событии, с которого я начал свой рассказ.

Нельзя забыть сказанного Тевекеляном, но с особой силой эти слова воспрями в моем сознании, когда весной

семьдесят пятого года я посетил Ереван. Случилось так, что мое пребывание там совпало с днем поминовения павших. Казалось, вся Армения собралась в этот день в Ереване, чтобы склонить свои головы перед обелиском на горе Егерны, что означает — жертвы. В большом городе не было человека, который бы не принял участия в этом шествии скорби. Едва ли не в полночь, находясь в одном ереванском доме, я видел, как молодые люди, вернувшиеся со смены, собирались присоединиться к колоннам, — несмотря на поздний час, колонны продолжали идти. С наступлением ночи зажгли факелы — огненным кушаком точно перевило город. Шли, отдав себя молчанию, печально-торжественному. Только изредка возникали стихи: Исаакян, Чаренц, Севак — поэты звали народ не забывать павших. И я был в этих колоннах. Шел и думал о моих друзьях, которых судьба вынудила навсегда оставить родные места и искать убежища на земле северного друга. Среди них был и Варткес Арутюнович Тевекелян — воспоминания о нем были для меня тем более дороги, что у его жизни было одно предназначение: она вся была отдана борьбе за счастье Родины, борьбе деятельной и высокой, у которой была и своя задача, подсказанная существом человека, — «чтобы это не повторилось».

# ВИЛЬЯМС

1



ак-то Альберт Вильямс сказал: — Если у революции был день первый, то Джон Рид призван был воссоздать в своей знаменитой книге именно этот день, своеобразный день сотворения, когда революция создала свою землю и воду...

В точном соответствии с лексикой, к которой обратился Вильямс, надо заметить, что сам он призван был решить задачу не менее трудную: рассказать миру о втором дне революции.

2

Наверно, для писателя, увлеченного темой революции, день второй таит в себе нечто такое, что не менее значительно, чем день первый. Тот, кто помнит книгу Рида, наверно, заметил: уже в ней есть упоминание о том, что он намерен продолжить свое повествование о революции. Записные книжки Рида, хранящиеся в библиотеке Гарварда, показывают, что настойчивость, с которой он вел их, наблюдая новую жизнь, явно продиктована пониманием, как важно продолжить рассказ. Этим пониманием, в сущности, были вызваны и поездки Рида по промышленному Подмоскovie, и его путешествие в Баку, закончившееся столь трагически, и его решение поселиться на Пресне — революционная Пресня, как он полагал, давала возможность познать истоки новой жизни. Одним словом, Рид готовил себя к созданию книги, которая своеобразно продолжила бы летопись революции, показав миру ее второй день. Американские друзья прислали мне номер журнала «Либерејтор» за 1918 год со статьей Рида о государственном устройстве Советской Страны. Я знал эту статью по переводам, и мне было ин-



интересно проникнуть в ее английский текст. Как можно предположить, этот текст, будучи текстом ридовским, должен был сберечь авторскую интонацию, а по этой причине больше походить на очерк, чем на статью. На столь своеобразную, требующую точных формул тему трудно написать не статью, а очерк, а вот Рид написал именно очерк, в котором есть все элементы жанра: и документальная убедительность, и зримая картина, и диалог, и авторское раздумье. Очень похоже, что этот очерк писался с дальним прицелом: он должен был явиться главой будущей книги. Собственно, и последний из дошедших до нас очерков Рида имел ту же цель: он должен был рассказать о поездке автора в Клин — поездке, которую автор предпринял, продолжая изучение новой, советской действительности.

Работа Рида озаглавлена: «Советская Россия сегодня». В ней есть такие строки: «Глубокой зимой, в самое трудное время года, в самую тяжелую зиму, какую только знала Советская Россия, я выехал в провинцию, чтобы своими глазами увидеть провинциальные городки и деревни. Там, сравнительно далеко от столицы, я обнаружил, что Советская власть глубоко проникла в жизнь народа, что новое общество является уже основательно укоренившимся и привычным».

Дальше следовала фраза, которую Риду так и не суждено было дописать, смерть оборвала ее:

«...Возьмем, например, городок Клин, уездный центр, в котором находится уездный Совет...»

Наверно, есть своя логика в том, что именно Альберт Рис Вильямс как бы поднял перо, оброненное Ридом, и взял на себя труд рассказать миру о дне втором революции, рассказать в полную силу публициста-художника.

### 3

Однако что мы знаем о Вильямсе?

Семья Вильямса прислала мне стопку его фотографий — они охватывают едва ли не всю жизнь американца. Необыкновенно красивый человек смотрит с фотографии. Самое характерное в его взгляде — открытость, а в ней и безбоязненность, и искренность, и чистота устремлений. Не часто фотографии так точно передают существо человека. А это именно существо Вильямса. Помню,

что на лучистость взгляда и я обратил внимание, когда говорил с Вильямсом, — я знал его...

Предки Вильямса — шахтеры, династия шахтеров, люди храбрые, для которых земля и ее недра были одновременно силой грозной и доброй. Раздумья о призвании человека и его лучшей доле на земле, раздумья столь же упорные, сколь и дерзкие, сообщила Вильямсу семья, ее нелегкая доля. Ученическое сочинение Вильямса, которое он написал, заканчивая колледж, отразило этот порыв юношеской мысли. Сочинение носило хотя и замысловатое название — «Альтруизм и эгоизм в политике», но главная мысль была достаточно ясна: молодой автор говорил о неравноправии и звал людей труда к борьбе. Уже в этой работе юноши, не без робости решившегося высказать свое представление об окружающем мире, угадывается будущий Вильямс, искатель истины. Русская революция явилась событием, с которым Вильямс стремился соотнести свои надежды. Решающее значение для Вильямса имел прямой контакт с событиями Октября, не исключая и прямого разговора с Лениным, — последнее было очень важным.

Много лет спустя в письме, которое я получил от Вильямса, американец сказал, что он имел возможность несколько раз беседовать с Лениным.

Воспоминания Вильямса показывают, что его беседы с Лениным, особенно весной и в начале лета 1918 года, были вполне обстоятельны и давали возможность Владимиру Ильичу составить достаточно полное представление об его американском собеседнике. Именно так можно понять замечание Вильямса, которое содержится в его книге «Путешествие в революцию». Впрочем, тут есть резон привести свидетельство Вильямса — оно того заслуживает.

«Если вас соберется четыре-пять человек, я постараюсь найти время, чтобы раз в неделю заниматься с вами», — сказал Ленин. Вильямс тогда не воспользовался предложением Владимира Ильича и не мог простить себе этого всю жизнь, как не могли простить ему и американские друзья, которым он это рассказывал. «Я пытался объяснить, — вспоминал Вильямс свои разговоры с друзьями, — но все мои доводы с раздражением отменялись. Только сумасшедший мог упустить такой случай. Какая была честь для меня! Так ведь это было равносильно тому, чтобы учиться теории относительности или кван-

товой теории у Эйнштейна, равносильно возможности беседовать с Сократом в Афинах... Скорее всего это произошло где-то между 1 января и 18 февраля, когда в Россию вторглись немецкие войска. Как рассказывал мне товарищ Рейнштейн, Ленин говорил ему, что Вильямсу, возможно, не достаает полного понимания большевистских принципов и идей. Очевидно, это делало меня подходящим кандидатом... Из этого следует вывод, что Ленину было приятно заниматься обучением не слишком закаленного в политическом отношении американского радикала... Я убежден, что это было просто обычное проявление его привычки давать людям именно то, в чем они нуждаются больше всего, и в этом не было ни малейшего оттенка благотворительности... Вспоминалось, что в одном из двух утерянных писем ко мне шла речь об этой группе по изучению марксизма. Ленин говорил мне, что занятия с небольшой группой были бы для него развлечением и отдыхом... Мой отказ заниматься в той группе не изменил наших отношений. Ленин уважал убеждения каждого человека и никого не принуждал идти дальше, чем тот хотел сам...»

Читатель, разумеется, понимает, сколь значительно то, что рассказал здесь Вильямс: Ленин вынашивал идею маленькой академии для иностранцев — друзей русской революции, намереваясь не из вторых рук, а самолично сообщить им теоретические основы того, что есть диктатура пролетариата и ее русский образец.

#### 4

Возвратившись на родину, Вильямс взялся за перо и написал две книги. Первая — «Ленин-человек и его дело», она вышла в 1919 году. Вторая — «Сквозь русскую революцию», она увидела свет в 1922 году.

Очерк «Ленин-человек и его дело» Вильямс впервые напечатал в популярном американском журнале «Азия». Это было время, когда американская пресса вела яростную кампанию против Страны Советов и правдивое слово о ней было явлением редчайшим. Очерк Вильямса вызвал гнев официальной Америки, которая подвергла журнал обычной в этом случае каре: богатые клиенты лишили издание рекламы, журнал бойкотировала известная категория подписчиков, от работы в редакции отказались некоторые сотрудники, — одним словом, журнал, решив-

шийся напечатать правдивый очерк о Ленине, расплатился едва ли не голозой. Был бы очерк Вильямса малоубедительным, вряд ли кара была бы столь суровой, но переполох был вызван именно тем, что очерк произвел впечатление. Почему произвел впечатление?

У Рида речь идет о десяти днях, у Вильямса — о десяти месяцах. Да, так и сказано в подзаголовке: «Десять месяцев с Лениным». В сущности, речь идет о восемнадцатом годе, когда победившая революция приступила к труду созидательному. Вильямс рисует Ленина как государственного человека, стремящегося заложить основы социалистического порядка. «Ленин знал, в каких случаях нельзя медлить, но знал и то, когда поспешность недопустима», — пишет Вильямс. Как отмечает американец, рабочие, ставшие хозяевами страны, готовы были всюду установить самоуправление, — на взгляд Ленина, иногда это было преждевременно. «Приобретайте знания и опыт», — советовал Владимир Ильич рабочим. Вильямс свидетельствует, как Ленин, высоко ценя самостоятельность масс, их почин, их инициативу, тем не менее полагал, как важны тут знания, опыт и профессиональное умение специалистов. «Если Маркс, немец, является авторитетом для Ленина в вопросах революционной тактики, то Тэйлор, американец, интересовал его в связи с таким вопросом, как повышение производительности труда... Он верит, что Советы станут магнитом, притягивающим специалистов всех стран. Он верил, что они будут видеть в советской системе больше возможностей для применения своих творческих возможностей, чем в любой другой системе», — подчеркивает Вильямс. Вильямс посвящает специальную главу Ленину и Америке, рассматривая, в частности, вопрос о советско-американских экономических контактах. В этой связи есть смысл воспроизвести небольшой отрывок из этой работы Вильямса — он звучит, этот отрывок, актуально и сегодня:

«...Может ли коммунистическое государство иметь деловые отношения с капиталистическим государством? Могут ли эти две формы государства существовать бок о бок? Эти вопросы были поставлены Ленину французским журналистом Нодо.

— А почему бы и нет? — ответил Ленин. — Мы нуждаемся в техниках, ученых и различных промышленных изделиях, и ясно, что сами пока не в состоянии разрабатывать необъятные ресурсы нашей страны... — подтверж-

дает Ленин и, отметив, что «английские, японские и американские капиталисты проявляют очень большое желание получить такие концессии», заключает: «Советское правительство будет строго соблюдать все обязательства, которые возьмет на себя».

## 5

Вильямс исследует разные стороны государственной деятельности Ленина на этом, первом этапе революции. Особое место тут занимают оборонные усилия. Американец рассказывает, как вождь революции привлекал к этим усилиям военспецов. Он рассказывает, в частности, о беседе Ленина в грозную пору немецкого наступления на Петроград с группой старых генералов, которых привезли в Смольный едва ли не из Петропавловской крепости, куда, соблюдая предосторожность, их определила на некоторое время революция. Генералы, очевидно имея в виду, что речь идет о мерах, направленных против истинного врага, приняли предложение Председателя Совпаркома, однако попросили его предоставить им хотя бы на это время иную резиденцию, чем Петропавловская крепость.

«— Ваше помещение, господа, может быть, и не совсем удобно, но обладает одним достоинством — оно исключительно безопасно, — был ответ Ленина».

Вильямс полагает, что этот ответ характерен для Ленина — государственного человека и политика: он не склонен отдавать себя во власть настроению, он чужд благодушия, он всегда осторожен.

Вильямс входит в приемную Ленина, разговаривающего с рабочим. Он видит Ленина на трибуне. Он наблюдает вождя революции в кругу семьи. Он говорит о чертах характера, его самообладании, его корректности в общении с людьми, его, как говорит американец, потрясающей искренности. Вильямс умел наблюдать, его видение образно.

«Он, конечно, радуется всякий раз, когда на сторону революции становится новый боец, но не станет рисовать розовыми красками условия работы и будущие перспективы, чтобы привлечь на свою сторону хотя бы одного человека. Скорее он склонен рисовать вещи в более мрачных тонах, чем они есть в действительности... Когда немцы вели наступление на красную столицу, со всех сторон России в Смольный стекался поток телеграмм, выра-

жающих изумление, ужас и негодование. Телеграммы заканчивались такими лозунгами: «Да здравствует непобедимый русский пролетариат!», «Смерть грабителям империалистам!» Ленин прочитал их и распорядился разослать телеграммы всем Советам с просьбой посылать в Петроград не революционные фразы, а войска, одновременно он просил сообщить точное число записавшихся добровольцев...»

И еще о «потрясающей искренности Ленина» — есть смысл привести и этот довод Вильямса:

«Один англичанин, говоря об удивительной искренности Ленина, говорил, что Ленин высказал приблизительно следующую позицию: лично я ничего против вас не имею. Однако политически вы мой противник, и я должен использовать все средства, чтобы нанести вам поражение. Ваше правительство занимает такую же позицию в отношении меня. Ну что ж, давайте поищем возможности жить, не мешая друг другу».

Да, формула была именно такой: «Давайте поищем возможности жить, не мешая друг другу», — ленинская формула сосуществования тут достаточно исчерпывающая.

## 6

В очерке собрано все, что Вильямс мог припомнить тогда о своих встречах с Владимиром Ильичем. В предисловии к книге «Ленин-человек и его дело» Вильямс прямо говорит об этом.

«Почти все за рубежом писавшие в то время о Ленине никогда с ним не говорили, не слышали его выступлений, не видели его, не приближались к нему ближе, чем на тысячу миль. Большую часть своих сообщений они основывали на слухах, догадках и голом вымысле. Что касается меня, то я встречался с Лениным как социалист из Америки. Я ехал с ним в одном поезде, выступал с одной и той же трибуны и два месяца жил рядом с ним в гостинице «Националь» в Москве. В этой книге я пишу о целом ряде встреч, которые были у меня с Лениным в период революции». Вильямс тут нашел свои ключи к теме, свою лексику и краски. Говоря о встречах с Лениным, он начинает рассказ с того, как Ленин отказал ему в поездке на фронт. Взглянув на мандат американца, подписанный Хилквитом и Гюисмансом, чье предвзятое отношение к большевикам было известно, Ле-

нин сказал «нет» и на этом закончил разговор. Потребовалось время, чтобы Ленин убедился, что Вильямс — это не Хилквит и Гюисманс, и, убедившись в этом, решительно изменил отношение к американцу.

Видно, случай с документом, подписанным Хилквитом и Гюисмансом, запомнился Ленину не в меньшей мере, чем Вильямсу. Может быть, поэтому Владимир Ильич предоставлял слово американцу на митинге в Михайловском манеже, говорил о Вильямсе как о социалисте. Но выступление Вильямса перед солдатами, уходящими защищать новую Россию, произвело впечатление и на Ленина, — если был перелом в его отношениях к американцу, то он произошел именно в Михайловском манеже. По всему, Ленину пришлось по душе речь американца, в которой не было недостатка в симпатиях к новой России. Впрочем, Ленин тут же недвусмысленно высказал свое отношение к Вильямсу. Ленин встал рядом с американцем и под одобрительные возгласы присутствующих помог американцу произнести речь по-русски, подсказывая недостающие слова. К разговору об изучении русского языка, который, как можно думать, впервые возник в Михайловском манеже, Ленин и Вильямс возвращались позже, — в частности, такая беседа произошла между ними во время известного заседания Учредительного собрания 5 января 1918 года. Как ни важно было изучение языка, разговор о нем, смею предположить, явился лишь поводом. Сама атмосфера отношений между этими людьми стала иной, и это можно проследить от месяца к месяцу, от встречи к встрече. Уже в феврале того же восемнадцатого года, когда немцы подошли к Петрограду, именно в ходе беседы между Лениным и Вильямсом возникла идея создания интернационального добровольческого отряда, во главе которого готов был встать и встал американец. Для цикла встреч Вильямса с Владимиром Ильичем, происходивших в эти десять действительно исторических месяцев, было характерно и то, что они завершились известной встречей в Кремле, когда предметом беседы была будущая книга Вильямса о русской революции, — ее план созрел в сознании американца.

Как было уже сказано, книга Вильямса впервые увидела свет в августе 1919 года, и американец искренне сожалел, что тогда же не послал ее Владимиру Ильичу. «Вновь приехав в Россию в 1922 году, я привез эти книги с собой. Казалось, ничто не мешало ознакомить с ними

Владимира Ильича, который отдыхал в то время в Горках. Но какая-то странная боязнь и робость потревожить больного Ленина удерживали меня». Вильямс не решился послать свою книгу Ленину, но, как показали последующие события, его работа была известна Ленину. Побывав в 1959 году в Горках, Вильямс увидел среди книг, которые читал в ту пору Владимир Ильич, и свою книгу «Ленин-человек и его дело». «Значит, вполне вероятно, что Ленин успел ознакомиться с моей книгой!» У этой радости Вильямса, как можно понять, было свое объяснение: не что иное, как книга, написанная Вильямсом, могла дать понять Ленину, как далеко пошел иностранец в понимании русской революции и дела Ленина, а это, надо думать, американцу было особенно дорого.

## 7

«Сквозь русскую революцию» — так называется следующая книга Вильямса. Книга-дневник, в которой дана картина наблюдений предоктябрьской и послеоктябрьской России. Как ни значительны были петроградские впечатления, Вильямс не сидел на месте. Поэтому его записи обнимают многие города и села России. Да, и села. Вильямс рисует картину предоктябрьской деревни, куда его повезли русские друзья, отношение крестьян к внутривнутриполитической борьбе в России, в частности к большевикам с их требованиями мира и земли, что чрезвычайно важно для понимания обстановки в месяцы, предшествующие Октябрю. Тут у Вильямса своя линия наблюдений, своя логика раздумий, у которой точная цель — Октябрь. Да, американец должен был дать свое неопровержимое объяснение, что было первоосновой революции, какие коренные причины вызвали ее. Ведь не секрет, что до сих пор буржуазная пропаганда Запада пытается представить Октябрь едва ли не дворцовым переворотом, совершенным без участия и даже ведома народа. Система наблюдений Вильямса показывает иное: Октябрь был совершен, а потом и защищен при участии широчайших масс России, ибо отстаивал интересы, которые касались насущных нужд народа: мир, земля, иной — справедливый — принцип распределения благ, иные — справедливые — основы гражданских прав.

Но книга Вильямса свидетельствует и о другом: как революция вовлекла в орбиту своих дел всех, кому была



небезразлична мысль о лучшем будущем человека. И Вильямса. Известно, что Рид и Вильямс объявили себя мобилизованными революцией, подчинив себя делу, для революции остро необходимому: они писали листовки, обращенные к солдатам армий, действующих против страны Октября. Вильямс воспроизводит в книге документ в своем роде уникальный — листовку, автором которой был он и Рид. Под фотографией кайзеровского посольства в Петрограде обращение, оно адресовано солдатам германской армии, наступающей на Петроград: «Русские крестьяне, рабочие, солдаты скоро направят послом в Берлин социалиста. Когда же немцы пошлют интернационалиста-социалиста в это здание германского посольства в Петрограде?»

## 8

Наверно, десять месяцев, которыми определялось пребывание Вильямса в революционной России, срок не столь значительный, но особенность истинно революционных событий в том и состоит, что время то обладает ёмкостью необыкновенной и поистине месяц равен году. Перемены, которые происходят в человеке за годы, тут могут совершиться за месяцы.

Показательны в этой связи десять месяцев, проведенных Вильямсом в России.

Вильямс далеко не эмоциональная натура, больше того — натура достаточно осторожная, но его жизнь в эти месяцы, как и его взгляды на происходящее, обнаружили влияние революции заметное. Своеобразной вершиной этой поры для него является даже не страдный февраль 1918 года, когда немцы пошли на Петроград и американский социалист Альберт Рис Вильямс обратился с призывом к иностранным друзьям Октября создать боевой отряд и выступить на защиту революции. Этой вершиной оказались события во Владивостоке, свидетелем и участником которых неожиданно стал американец на своем пути на родину.

Когда Вильямс достиг Владивостока, там действовал Совет, по словам Вильямса, точная копия Петроградского, но одновременно в силу своего географического положения город явился убежищем всех, кого революционная волна загнала на край русской земли. Положение стало взрывоопасным еще и по той причине, что на рейде стали

корабли интервентов, а на суше, в тылу Владивостока, расположились белочехи. Но Совет действовал наперекор врагу, он действовал по образу и подобию революционной России, — в сущности, это была Республика Советов, в которой победила диктатура пролетариата. Вильямс как бы пошел по второму кругу — в его сознании события Петрограда повторились на Дальнем Востоке. И то, что он, американский социалист, очевидец Октябрьских событий в Петрограде, человек, многократно разговаривавший с Лениным, оказался в этот момент во Владивостоке, явилось немалой удачей и для Вильямса, и для его владивостокских друзей. По крайней мере со свойственной ему прямоотой Вильямс показал, на чьей стороне его симпатии. Но тут произошло внезапное, хотя, как показали последующие события, у этой внезапности была своя предыстория: интервенты оккупировали Владивосток, предав жестокому разгрому Владивостокский Совет. На глазах Вильямса интервенты громили республику. Опальным оказался и американец, — в сущности, среди тех, кто преследовал Вильямса и для кого он оказался теперь лицом подследственным, были и американские интервенты.

У событий во Владивостоке для Вильямса был свой особый смысл: события в этом городе показали, что за десять месяцев, проведенных Вильямсом в революционной России, выросла непреодолимая стена между ним и официальной Америкой.

## 9

Впрочем, соответствующая юридическая основа была подведена официальной Америкой по возвращении Вильямса в Штаты: вместе с Ридом, Браунтом, Битти и Робинсом он предстал перед комиссией американского сената, возглавляемой сенатором Оверманом, которая обвинила его в сочувствии большевикам и в сотрудничестве с ними. Но тут есть смысл дать слово Вильямсу — интересно, как преломилось виденное в России в его уме, к каким решениям привело, какое мнение определило...

«Сенатор Оверман. Считаете ли вы, что значительная часть населения России за большевиков?»

М-р Вильямс. Да. Я уверен, что русский народ за Советы. Советы существуют уже 15 месяцев, хотя пророки утверждали, что они проживут три дня, ну, три не-

дели, в крайнем случае три месяца. Однако никто не станет отрицать, что сегодня Советы сильнее, чем когда бы то ни было. Ллойд-Джордж сказал, что хотя Советы беспощадны, вы должны признать, что они, безусловно, жизнеспособны.

Сенатор Овермэн. Это верно. Но я спрашивал вас не о том. Считаете ли вы, что большинство русского народа — мы сейчас не касаемся Советов — поддерживает большевиков?

М-р Вильямс. Вместо ответа можно просто сослаться на выборы. При Советской власти около 90 процентов населения в возрасте от 18 лет — как мужчины, так и женщины — имеет право голосовать. И они, как видно, голосуют за Советскую власть. Часто говорят: «Да, но это несвободные выборы, они проводятся в атмосфере запугивания». Это совершенно неверно. Вот как я могу ответить на это: во Владивостоке чехословаки вместе с японцами и англичанами уничтожили Советскую власть. Месяц спустя они назначили выборы, заявив при этом, что «теперь, когда все тираны в тюрьме и диктаторы убиты с пути, можно провести свободные выборы». В избирательных списках было 17 политических партий. Кто-то даже сказал, что если в комнате трое русских, значит, представлены четыре политические партии. Большевики не пользовались во Владивостоке большим влиянием, так как это был город богатый. Но когда подвели итоги, оказалось, что за большевистский список № 17 голосовало больше избирателей, чем за все остальные 16 списков, вместе взятые. Я не думаю, господин сенатор, что все избиратели города Владивостока были большевиками. Вероятно, результаты выборов объясняются тем, что население хотело подчеркнуть свое отрицательное отношение к интервенции... Я хочу еще добавить: один канадский офицер, вернувшийся из Омска месяца полтора назад, сказал, что, по его мнению, в Омске, городе с двухсоттысячным населением, 75 процентов составляют большевики.

Сенатор Уолкотт. Но, с другой стороны, тут выступали свидетели, недавно вернувшиеся из России (причем некоторые вернулись только в ноябре прошлого года), и они считают, что число большевиков не превышает 3 процентов населения страны.

М-р Вильямс. Подсчитать очень легко. С фронта вернулось около 12 миллионов солдат. Половина из них,

даже больше половины, вернулась с винтовками. Значит, у населения оказалось шесть, а может быть, восемь миллионов винтовок. Если бы широкие народные массы действительно ненавидели Советы... то врагам Советской власти нетрудно было бы сколотить армию в 6—8 миллионов штыков. Но этого не произошло. Каждый раз, когда Советам угрожала опасность, винтовки и штыки поднимались в их защиту... Известно, что у союзников в России есть четыре или пять опорных пунктов, которые являются базой для консолидации антисоветских сил. У нас, например, есть опорный пункт в Архангельске. Туда мы забросили 20 000 солдат, из них около 5000 — американцы, остальные французы, итальянцы и сербы. Между тем сведения, поступающие из России, — а это надежные сведения, господа сенаторы, — говорят о том, что только 1200 русских присоединились к многотысячным союзным войскам. Англичане послали 700 или 800 офицеров для обучения русских, но на долю каждого офицера приходится примерно один обучающийся... Наши войска вторглись в Сибирь: союзники бросили на помощь антисоветским силам примерно 75 тысяч чехословаков и 60 тысяч японцев. Правда, 40 тысяч из них резервисты, тем не менее они находятся в Сибири. Мы предоставили антисоветским силам английские, французские, итальянские и американские войска. А каков результат?»

## 10

Среди тех, с кем сблизился Вильямс в пору пребывания в революционной России, был и Михаил Иванович Калинин. Впрочем, Вильямс был не один среди американцев, кто бывал у Калинина и дорожил отношениями с ним. Знаменитая Бесси Битти, корреспондентка сан-францисской «Ньюс-хроникл», автор книги «Шесть красных месяцев в России», бывшая рядом с Ридом и Вильямсом в Зимнем в ночь штурма, многократно беседовала с Калининным и даже совершила с ним поездку на пароходе «Сарапулец» по районам Поволжья, пострадавшим от засухи. В свое время мне довелось беседовать с Гертрудой Борисовной Краснощековой, старой большевичкой, женой известного нашего подпольщика-революционера, которая была в этой поездке переводчицей. По словам Краснощековой, самое характерное в отношении Калинина к американской корреспондентке было то, что

Михаил Иванович, зная, сколь безрадостна картина, которую им предстоит увидеть в Поволжье, счел возможным взять с собой американскую корреспондентку, которая, кстати говоря, была корреспонденткой прессы буржуазной, — очевидно, у Калинина была уверенность: корреспондентка все поймет правильно, не исказит, не истолкует превратно. В сущности, так оно и получилось: поездка по районам Поволжья, охваченным голодом, потрясла корреспондентку Битти, но голод и смерть, с которыми встретилась американка в этой поездке, не поколебали ее отношения к революции, — наоборот, она стала еще более убежденным нашим другом. Об этом она сказала Ленину, когда по возвращении в Москву он принял ее в Кремле.

Вильямс многократно бывал у Калинина, — Михаил Иванович был в курсе замыслов американца, для которого изучение революционной России становилось делом жизни. Именно Калинин дал совет Вильямсу: если тот действительно хочет изучить жизнь революционной России, то надо поехать в глубинку, в «медвежий угол», и надолго поселиться там, разделив лишения рядовых россиян. Вильямс внял совету Калинина и уехал на Север, в район Архангельска, к знаменитым Холмогорам, в отчие ломоносовские места. Время было трижды ненастное — Вильямс все видел: и тиф, и голод, и разруху. Потом Вильямс устремил свои стопы на Волгу, в Хвалынский, поселившись там, на этот раз со своей женой Люситой, которая отныне сделалась спутницей его поездок по России. А вслед за этим Вильямсы уехали на Украину, в окрестности Миргорода, в места, описанные Гоголем. Следуя совету Калинина, Вильямсы изучали нашу жизнь, нерасторжимо встав рядом с этой жизнью. В этом сказались высокие нравственные принципы американца, его бескомпромиссность, его высокая требовательность к себе: никто не мог ему сказать, что выводы, к которым он пришел, исследуя советскую жизнь, голословны, что они не опираются на доподлинное знание этой жизни. Конечно, человека такого типа, как Вильямс, сформировала американская действительность, мечта человека о справедливости. Но одновременно его как бы создала действительность новой России. Да, великий эксперимент, который творили сейчас народы СССР, сама философия, которая лежала в первосутности этого опыта, вызвали к жизни человека такого типа, как Вильямс. Человек

совести, видящий пороки буржуазного мира, на годы и годы покинул отчье берега, чтобы поселиться на земле революционной России, рассмотрев в самом строе ее страдного бытия нечто такое, что отвечает представлениям людей о справедливости.

Да, именно представление об идеале определило образ жизни Вильямса в России, как этот идеал был подсказан американцу самим существом Октября, самой сутью того, как видел этот идеал Ленин. Чем же, как не этим, можно объяснить, как однажды летним утром далекого теперь 1930 года Вильямс пришел на Красную площадь и беспешно пошагал вдоль нескончаемой череды людей, явившихся к Мавзолею, от человека к человеку, чтобы задать один вопрос: «Как вы видите дело Ленина, мечту Ленина, его мысль о справедливости?» Иначе говоря, самую суть бесед с людьми, которые десятилетиями вел Вильямс на необозримых просторах нашей страны — и там на Севере, под Архангельском, и в заволжском далеке, и на Украине, — американец вынес на Красную площадь, куда с московской зарей стекаются советские люди. Нельзя не восхищаться красотой жизни этого человека, чистотою устремлений, цельностью его природы, которой по силам был подвиг его действительно необыкновенной жизни. Но подвиг этот был бы бесцелен, если бы у него, у этого подвига, не было точной задачи: Вильямс отправился в многотерпный поход, чтобы вернуться на родину и рассказать людям о виденном. Теперь его маршруты пролегли через Соединенные Штаты: Вильямс рассказывал американцам о Советской России. Сотни докладов, сотни, когда аудиторией была вся страна. В городских парках, в библиотеках, в лекционных залах, на лесных лужайках, в открытом поле седоволосый человек рассказывал о революционной России. Рассказывал о том, чему был очевидец, что было определено его жизнью на русской земле, его беседами с гражданами новой России, его раздумьями о судьбах русской революции.

Стоит ли говорить, что он был бескорыстен в своем подвижничестве. Ничто не руководило им на трудном пути, который он избрал, кроме сознания, что его труд служит отчей земле, — тех более чем скудных долларов, которые давали ему его лекции, едва хватало, чтобы свести концы с концами. В «Одноэтажной Америке» Ильфа и Петрова есть страничка о встрече с Вильямсом — эта

встреча происходила именно в ту пору в жизни американца, о которой мы говорили.

«Альберт Рис Вильямс, американский писатель и друг Джона Рида, совершивший вместе с ним путешествие в Россию во время революции, большой седой человек с молодым лицом и добродушно сощуренными глазами, встретил нас во дворе маленького ветхого дома, который он снимал ежемесячно. Его домик походил на все американские домики только тем, что там был камин. Все остальное было уже не похоже... В своей рабочей комнате Вильямс открыл большую камышовую корзину и чемодан. Они были доверху наполнены рукописями и газетными вырезками.

— Вот,— сказал Вильямс,— материалы к книге о Советском Союзе...»

## 11

Книга эта была подсказана ему американцами, внимавшими его рассказу о Советской стране, и называлась «Сто ответов на вопросы о Советском Союзе». В грозную годину войны, когда представление о завтрашнем дне Америки было неотделимо от судьбы Севастополя и Сталинграда, книга Вильямса со «Ста ответами» была во многих американских семьях настольной. А вместе с тем опасность, нависшая над Страной Советов, вновь позвала его в дорогу. В предвзятом отношении к Советской России и тогда не было недостатка. Вильямс видел свое призвание в том, чтобы продолжать говорить американцам правду. Сотни тысяч американцев были в эти дни слушателями Вильямса. Уж такова была особенность мировоззрения Вильямса, что в ратном подвиге Советской России он видел прежде всего победу октябрьских приципов. Может, поэтому эта победа возбудила в нем новый интерес к тому, чем явилась для него и для Америки революция в России. Два десятилетия Вильямс отдал работе над своей новой, но на этот раз последней книгой, которую он посвятил Октябрю и которую назвал «Путешествие в революцию», книгой необыкновенно яркой, написанной языком точным и зримым, я бы сказал — книгой молодой.

Самое замечательное в работе над этой книгой — требовательность к себе как писателю, которая с годами не

убывала: сохранились рукописи Вильямса, многие эпизоды и даже главы написаны в семи, восьми, десяти вариантах.

Великая удача сопутствовала Вильямсу: из тех американцев, которые были рядом с Ридом в грозовую ночь 1917 года в Зимнем,—Брайант, Битти, Вильямс, Робинс,—лишь он, Вильямс, один дожил до знаменательного предела шестидесятих годов. А это значит, что он видел многое, чему стал свидетелем наш современник, человек нашего действительно поворотного века: и победу над фашизмом, и необыкновенный подъем нашего индустриального и научного могущества, которое с такой силой сказалось в гагаринском подвиге,—можно себе представить, чем явилась для нашего друга весть о том, что страна Октябрьской революции вывела на орбиту первый спутник Земли! Во всем этом было для Вильямса преимущество, которое, быть может, он сам не мог предусмотреть. Он обрел единственную в своем роде привилегию: взглянуть на Октябрь глазами человека, жившего в шестидесятые годы,—а это привилегия немалая. Пусть Вильямс не говорит в своей книге о победе над коричневой нечистью, пусть в книге не возникает круг социалистических стран, вызванных к жизни нашей победой, пусть ощутимо не очерчивается жизнь государств, чье суверенное начало было бы немислимо без подвига нашей армии, пусть нет всего этого в книге, но ощущение этих событий живет в работе Вильямса, питая ее живую плоть.

Наверно, здесь уместно задать такой вопрос: однако что было первоосновой мировоззрения Вильямса, его политическим идеалом? Вера Вильямса была чужда религиозных догм, но это была вера. В книге «Сквозь русскую революцию» Вильямс рассказывает о том, как в Нижнем Новгороде, в доме рабочего-большевика Сартова, он вдруг увидел на стене портрет Авраама Линкольна,—к отвороту сюртука президента Сартов прикрепил красный бант. «О жизни Линкольна Сартов знал мало,—замечает Вильямс.—Ему было известно только, что Линкольн боролся против несправедливости, провозгласил освобождение рабов, что его самого подвергали оскорблениям и преследованиям. Для Сартова в этом заключалось сходство Линкольна с большевиками. В виде величайшей дани уважения он украсил Линкольна этой красной эм-



блемой». Не случайно, что Вильямс воссоздал в своей книге эпизод с портретом Линкольна. Для него самого в этом эпизоде есть нечто такое, что косвенно определяет его политический идеал. Конечно же Вильямс человек линкольновской традиции американской жизни, понимающий и ее достоинства и ее недостатки. Конечно же сам образ Линкольна с красным бантом на отвороте сюртука слишком прямолинейно передает понимание вещей Вильямсом, но чем было для него путешествие в русскую революцию, как не попыткой отыскать такой порядок вещей, у которого была бы иная основа общественных отношений, чем та, которая существует в США, более справедливая, в непомерно большей мере учитывающая интересы неимущих? Где-то тут пролегла линия генеральных раздумий Вильямса, где-то тут формировался и его политический идеал.

Новая книга не просто жила в сознании Вильямса, в его воспоминаниях об Октябре, в его раздумьях о дне нынешнем и дне грядущем, годы и годы он работал над ее текстом. Даже тогда, когда ему уже было трудно сидеть за письменным столом, он приспособил к своему креслу дощечку, которая заменила ему стол, и писал, писал... Наверно, это свойственно памяти человека: он лучше помнит то, что свершилось на заре его жизни. Так было и с Вильямсом: он помнил события Октябрьских дней. Он помнил эти события и потому, что многое из того, чему он был свидетель, вошло тогда в дневниковые записи, статьи, книги. И все-таки десятилетия, прошедшие после тех далеких событий, давали о себе знать — память обнимала не столько поток событий, сколько их наиболее яркие эпизоды. Поэтому книга возникала из записей событий, диалогов, мыслей. Все выносилось на суд друзей, — если были варианты, друзья решали, какой из них лучше. Случались дни — они запомнились, — когда друзей становилось не много, совсем не много. Но был человек, которого ничто не могло оторгнуть от Вильямса, — Люсита. В этом случае она была его неизменным слушателем, советчиком. Вильямс спешил прочесть ей книгу. Надо понять состояние старого человека: жизни могло не хватить. В «дублях» книга была закончена. Теперь надо было сделать главное: тщательно, с максимальной осторожностью и требовательностью, отобрать лучшее. Но произошло то, чего больше всего боялся наш друг: жизни не хватило. И тут сказалось нечто такое, что

обрела Люсита на протяжении всей жизни с этим человеком и что явилось ее исключительным преимуществом: она как бы продлила земное существование Вильямса, дав ему те самые годы, которых ему не достало, — она завершила работу над книгой, показав нам Вильямса во всем обаянии его дарования, писательского и человеческого. Книга эта во всех отношениях замечательная.

На взгляд Вильямса — этот взгляд недвусмысленно обнаруживают его книги, — если есть событие, способное определить политический климат на века и века, то это событие — Октябрь. У Вильямса была своя библиография работ об Октябре — они, эти работы, посылались ему многочисленными друзьями из России. Моя скромная книга о Ленине и Америке оказалась у Вильямса еще до того, как я собрался послать ему ее. Письмо, которое прислал мне Вильямс, наверно, одно из последних его писем, посланных им своим русским корреспондентам, оно тем более дорого, что полно негасимой любви к революционной России:

«Только теперь я закончил чтение Вашего достоверного рассказа о встречах и беседах Ленина с американцами... В той мере, в какой я имел великое счастье несколько раз беседовать с Владимиром Ильичем и лично знать всех, за исключением одного из его собеседников, о которых Вы рассказываете в своей книге, я воспринял Ваш рассказ с особенным интересом и радостью... Я почувствовал, что вновь шагаю по улицам и площадям революции, пересекаю мосты Невы, прохожу воротами Кремля, иду кремлевскими скверами...»

По традиции, установленной еще Вильямсом, Люсита не порывает с кругом друзей, который образовался за годы и годы их жизни в России. Для Люситы это важно и потому, что она заканчивает книгу воспоминаний о муже и русские друзья тут могут быть ей полезны: революционная Россия — это жизнь Вильямса. Впрочем, Люсита в точном соответствии с традицией семьи готова прийти на помощь и русским друзьям: обстоятельное письмо с рассказом о малозвестном эпизоде из жизни Вильямса, новая книга о Риде, Стеффексе, Майноре, страничка рукописи, дорогая для русского корреспондента... Последний дар — черновики письма Вильямса ко мне, которые я цитировал; подобно иным рукописям американца, у этого письма было много «дублей», Люсита прислала их все...

Но тут есть смысл сказать главное. Все, кто знал Вильямса, обращали внимание на необычный образ жизни, который он избрал: пилигрим XX века, странник-идеалист, новый Дон-Кихот, храбрый и благородный искатель истины. Эта мысль не чужда и авторам «Одноэтажной Америки». Именно об этом думаешь, когда читаешь их рассказ о встрече с Вильямсом в «ветхом домике, который он снимал помесечно». Ну, разумеется, это человек своеобразный, в чем-то даже чуть-чуть странный, — эта непохожесть была столь неожиданна, что, казалось, способна была нанести ущерб величию духа, который человек отождествлял; походи он на всех остальных больше, он, пожалуй, в своей человеческой доблести был бы безусловнее. Существо же в ином: я, наверно, первый произнесший это слово применительно к Вильямсу, но я его произнесу с сознанием ответственности перед теми, кто проникнет в смысл жизни Вильямса после нас, — мы имеем дело с великим американцем, да, именно великим. Так уж повелось, что людей, которые были твоими современниками, не очень-то легко причислять к великим. Совершив все, что соответствовало замыслу его жизни, Вильямс дожил до наших дней, он был нашим современником, а великое требует расстояния. Но время не стоит на месте, и мы, смею думать, способны завоевать расстояние, имея в виду совершенное Вильямсом. Мы видим в жизни Вильямса не только пример высокой человеческой честности и благородства, но и беспрецедентный подвиг духа человека, который рассмотрел в самом существе нашей революции свет великой надежды, столь необходимый людям, чтобы сделать новый, решающий шаг к цели. Да, во тьме времен человек разглядел этот свет и был настолько щедр, чтобы не пожалеть жизни. Мы, дети революционной России, для которой Октябрь был и явлением национальным, обязаны воздать должное подвигу американца. Этот подвиг имеет тем большее значение, что совершен человеком, который воспринял Октябрь, как говорили в старину, самовидцем: между ним и событием не было второго лица, он был свидетелем главных событий революции, он многократно разговаривал с Лениным, и он на долгом пути лет и десятилетий был очевидцем и участником того, что мы зовем вторым днем революции. Никто не может сказать, что мнение его

голословно. Да и утверждение это бессмысленно, когда речь идет о Вильямсе, чьи нравственные устои неколебимы. Наверно, наши историки и литераторы еще вернуться к жизни американца. В этом возвращении есть свой большой смысл: конечно же речь идет о друге, чья жизнь явила пример верности, что бесценно. Но пример жизни Вильямса тем более высок, что он обращен к Октябрю, который вечно будет источником нашей веры.

## Т Р У А Й Я



ет двенадцать тому назад писатель Лев Никулин показал мне роман Анри Труайя «Снег в трауре», который только что вышел. Никулин сказал, что решил перевести роман на русский, и просил написать послесловие. У просьбы писателя были свои резоны, однако об этом позже. Роман был переведен и напечатан в журнале «Москва» — ему сопутствовало

мое послесловие. Там были такие строки:

«Анри Труайя — крупное имя в современной французской литературе. Его первый роман — «Обманчивый свет» — вышел тридцать лет тому назад. С тех пор большой литературный успех был неизменным спутником Труайя. В 1938 году его роман «Паук» был удостоен премии Гонкуров. Французская академия избрала Труайя своим членом... Труайя — армянин. Он родился в России и провел здесь свое раннее детство. Его родословная берет начало в предгорьях Кавказа, на берегу Кубани. Здесь предки писателя возделывали поля, пасли скот, обживали и благоустранивали молодой и благодатный край. Люди трудолюбивые и храбрые, они были добрыми хлебопашцами и воинами. Их цитаделью был аул, который со временем стал ядром богатого города, стоящего на скрещении больших дорог края, — я говорю об Армавире...»

Ну вот, кажется, я и объяснил, почему с просьбой о послесловии Л. В. Никулин обратился ко мне, — моим отчим обиталищем тоже является Армавир, и я мог сообщить о Труайя нечто такое, что малоизвестно. Действительно, предки Труайя принадлежали к тому самому клану армавирских армян, в недрах которого, если можно так сказать, берет начало и моя скромная родословная. Стараясь проследить за всеми поворотами судьбы большой тарасовской семьи, я рассказал в послесловии о том, как эта семья в конце века переехала из Армавира в Екатеринодар, а

оттуда в Москву. Для этой купеческой семьи приумножение капитала было делом отнюдь не последним, однако в большой семье Тарасовых коммерческие интересы не были главными. Николай Тарасов, родной дядя писателя, которого К. С. Станиславский называл «талантливым Тарасовым», был, несомненно, человеком незаурядным: поэт, автор остроумных интермедий, украшавших подмостки «Летучей мыши», переводчик, художник, работавший и пером, и кистью. Его друзьями были Качалов, Леонидов, Вишневский, скульптор Николай Андреев. Придя в театр как меценат, Николай Тарасов стал сподвижником молодого театра. Знаменитая «Летучая мышь» была тем детищем МХАТа, в пестовании которого участвовали талант и энергия Тарасова.

Родные Труайя уехали из России, когда будущему писателю было восемь лет. Поистине судьба так повелела, что начало литературной карьеры Труайя стало своеобразным продолжением того, что делал в театре и Николай Тарасов,— в программе парижских спектаклей «Летучей мыши» были сцены, текст которых написал Труайя. Но Труайя явился преемником Николая Тарасова и вином — великолепное знание русской истории, культуры, языка, литературы было неотъемлемым качеством писателя. Именно это качество дало возможность Труайя выступить с циклом романов, посвященных событиям русской истории,— «Пока существует земля», «Рубище и пепел», «Чужие на земле», впрочем, и романов-монографий «Пушкин», «Лермонтов», «Толстой», «Достоевский».

Мне остается добавить, что я был у Труайя на его парижской квартире, на рю Бонапарт, 3, вскоре после выхода у нас романа «Снег в трауре». Я увидел человека, фанатически преданного своему призванию, понимающего, сколь это призвание трудно и ответственно. Писатель полагает, и, на мой взгляд, справедливо, что день его только в том случае прошел не зря, если он, этот день, оставил свой след в его рукописях. Завидны работоспособность Труайя, его упорство в работе над текстом, его неудовлетворенность сделанным, его привередливость, когда речь идет о языке и стиле.

Наш разговор был посвящен отчим местам. Труайя хотел знать, как выглядит сегодня Армавир, что он сберег из того, что ему было свойственно прежде, что можно увидеть в городе из тарасовских гнезд и не порушила ли их война, как велико в городе армянское население и какие у этого

населения связи с Арменией. Он сказал, что в своем новом романе вернулся к французской теме, и вручил мне этот роман, только что вышедший, — это была «Семья Эглетьер». По словам писателя, он хотел бы продолжить и работу над романами-монографиями о русских писателях, — его интересует Тургенев, кстати, парижские материалы о Тургеневе ему известны, а вот московские недостаточно. Затем беседа вернулась к Армавиру, и писатель попросил уточнить, какая литература существует об истории Кубани и, быть может, Армавира.

По возвращении в Москву я воссоздал беседу с Труайя, решив, что он, не говоря об этом прямо, обратился с просьбами, которые мне хотелось выполнить с максимально возможной тщательностью и точностью. Через некоторое время я имел возможность сообщить Труайя, что роман «Семья Эглетьер» прочитан у нас и хорошо принят, — роман действительно вышел в издательстве «Прогресс». Не без помощи библиографического отдела Центрального Дома литераторов, удалось составить для Труайя библиографию всех наших работ о Тургеневе, и я отослал ее писателю. Наконец, я послал Труайя книгу профессора Щербины «История Армавира», вышедшую до революции в Екатеринодаре и представляющую сегодня немалую ценность. Я получил письма от Труайя с выражением признательности, при этом особую его благодарность заслужила «История Армавира» — писатель сообщил, что прочел книгу единым духом, заметив, что такая книга могла бы представить интерес и для французского читателя.

Два слова об этой книге. Не знаю, интересен ли будет специфический материал работы профессора Щербины читателю французскому, но убежден, что книга эта оставит свой след в тех работах Труайя, в которых присутствует Кубань и обнаруживается автобиографическое начало. В своих исторических оценках эта работа не бесспорна, но она дает необыкновенно живую картину рождения города на благодатных просторах Северного Кавказа, города, становлению которого во многом способствовала деятельная энергия здешнего армянского населения. Книга эта тем более интересна, что по важнейшим вопросам автор высказывает свое мнение и фактам сопутствует психологический анализ.

Анри Труайя — значительное явление современной французской прозы. Даже то немногое, что переведено у нас из произведений Труайя, — романы «Снег в трауре»,

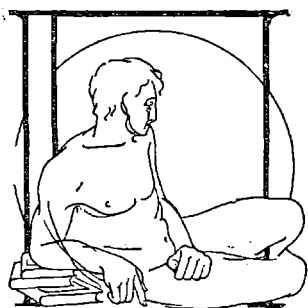
«Семья Эглетьер», «Анна Предаиль», — свидетельствует об этом убедительно. Нашему литературоведению, изучающему современную французскую литературу, еще предстоит раскрыть существо того, что несет собой многогранное и объемное понятие — проза Труайя. В наших общих интересах оплатить этот долг. Французская критика относит Труайя к художникам флюберовской школы, если учесть, что эта школа в свою очередь соединила достоинства французского и русского романа XIX века. Кстати, достоинство Труайя как художника состоит в том, что он воспринял традицию русского романа не только через литературу французскую, но и непосредственно через литературу русскую. Но писатель принадлежит к тем мастерам французской прозы, для которых, подобно Франсу и Родлану, язык классической прозы века минувшего имеет ценность лишь в той мере, в какой он способен органически слиться с современным языком. Именно поэтому язык Труайя сохранил те действительность, живость, пластичность, которые необходимы ему для показа современной французской жизни и без которых писателю труппно было бы говорить со своим современником. А писатель умеет говорить со своим требовательным современником и, так мне кажется, высоко ценит его внимание к своим произведениям: в кругу первых французских имен Труайя один из самых читабельных писателей, и каждое новое произведение писателя — заметное событие французской литературной жизни. Объяснение этого я вижу в способности художника проникнуть в тайники жизни, глубоко и всесторонне исследовав их, его умение рисовать картины бытия и конечно же лепить характеры.

Во время последнего приезда Мориса Дрюона в Москву у меня была с ним большая беседа о Труайя. Дрюон — коллега Труайя по академии, он следит за развитием творчества автора «Семьи Эглетьер» много лет и, есть основания полагать, знает это творчество. Дрюон назвал Труайя истинным знатоком и исследователем жизни, человеком, могуче заявившим себя в столь разнообразных сферах, какие редко способны объять одно лицо. Дрюон обратил внимание на характерную черту богатой природы Труайя. В самом деле, не часто в одном лице соединены романист и ученый такого масштаба, какой являет сегодня фигура Труайя. Романы Труайя независимо от того, где и в какую эпоху происходит их действие, представляют собой энциклопедию современной жизни. Именно



как широкая картина сегодняшней жизни эти романы станут предметом анализа для будущих знатоков творчества писателя — по крайней мере так видится это мне. Что же касается трудов писателя о великих мастерах русской словесности — Пушкине, Лермонтове, Толстом, Достоевском, то труды эти, принятые критикой как романы-монографии, на самом деле являются и работами ученого-литературоведа, в которых с немалой силой сказан исследовательский талант Труайя. Возможно, наша литературоведческая наука склонна в отдельных вопросах полемизировать с Труайя, но она не может не воздать должного его познаниям, исследовательскому дару, его неизменному интересу и любви к непреходящим ценностям русской литературы.

Так или иначе, а перед нами, повторяю, крупный писатель, чей труд окажет свое влияние на литературу. Нам приятно свидетельствовать все это тем более, что созданное Труайя питают истоки, нет, не только родословные, но и во многом духовные, которые берут начало на отчей земле писателя.



осле Москвы, все еще опоясанной «ежами» и надолбами, необычное впечатление производил этот зеленый и тихий край. Стояли города, казалось, не потревоженные бурей войны, города патриархальные, с нерушимым бытом, с церквями, полными молящихся, с обширными базарами, по-южному богатыми и шумными, с улицами, полными стариков, с мона-

стырями... Когда мы вошли в большую церковь монастыря Агафтон и увидели, как в мерцающей полутьме двести молодых женщин самозабвенно молят своего унылого бога, нам показалось, что мы перенеслись по крайней мере в восемнадцатый век.

— Да была ли здесь война? — спросил я своего спутника Аурела Нягу, местного учителя, который был нам и гидом, и переводчиком.

— Была, конечно, — ответил он. — Хотя далеко не такая, как в России, но... — Нягу зашнулся. — Все здесь извечно происходит по-иному. Это об этих местах сказал Садовяну: край, где ничего не происходит...

«Край, где ничего не происходит!» — так сказал Садовяну. Признаться, эти несколько слов, произнесенные человеком, который здесь родился и стал певцом этого края, заставили меня по-иному взглянуть и на эти города, внешне очень благополучные, и на эти поля, как будто безмятежно спокойные. Мне почудилось, что глубоко в недрах этой жизни гудит и рвется наружу огонь, едва ли не такой устойчивый и грозный, какой время от времени распирает и корежит каменистую балканскую землю. Очевидно, в этом смысл крылатой фразы Садовяну: «Край, где ничего не происходит».

Кстати, каждый раз, когда я пытался проникнуть в историю этого края, когда хотел познать быт местного

крестьянина, хлебопашца или рыбака, когда старался понять необычный уклад жизни степных городов Приднестровья, возникало имя Садовяну. Казалось, во все уголки народной жизни проник прозорливый взгляд писателя, обо всем он сказал свое неторопливое и мудрое слово. Как это всегда бывает, когда имя человека возникает вновь и вновь, сознание рисует и его облик. Но проверить верность этого рисунка не было возможности — между Приднестровьем, где мы находились, и Бухарестом, где жил писатель, легла линия фронта.

Однако такая возможность возникла раньше, чем мы могли тогда предполагать,— в конце августа 1944 года Советская Армия вошла в Бухарест. А месяцем позже я был на большом литературном вечере студентов университета, который проходил в новом здании юридического факультета на тогдашнем бульваре Елизаветы. Высокий вестибюль здания с просторными, во всю стену, просветами был полон солнца, по-сентябрьски сухого, точно напитанного горьковатым золотом осенней листвы. Где-то рядом гудит зал — с минуты на минуту его чаша будет полна. Кстати, чем зал полнее, тем он тише. Вместе со всеми я смотрю на входную дверь — на вечере ожидается Садовяну. Зал затихает и точно взрывается — в дверях блеснули седины Садовяну.

В его внешности есть что-то от классического облика писателя, властителя дум, учителя жизни, каким он виделся нам, когда мы думали о корифеях девятнадцатого века. Большой, седовласый, мудро-торжественный, красивый даже в свои шестьдесят четыре года. В серо-голубых глазах пристальное внимание, строгое, без улыбки. Черты лица — нос с тщательно вырезанными миндалинками ноздрей, четкая линия рта, крепкий, безупречно очерченный подбородок. Мягкая смуглость приятно сочетается с сединами. Он проходит неподалеку, и я слышу его голос. У него густой баритон, чуть-чуть гудящий. Когда говорит, руки почти неподвижны, в одной — солнечные очки, в другой — толстая бамбуковая палка, очень живописная. Он пришел сюда пешком. Да и в интонации преобладают ровные, чуть-чуть усталые тона, как у человека, который привык к тому, что его слушают,— все слова дойдут до собеседника, все будут услышаны.

Я поймал себя на мысли — его рассказы очень похожи на него. Невозмутимо спокойно в них движение жизни, и поначалу ничто не выдает в них грозной силы, скрытой

в сумеречных глубинах. Говоря образно, в каждом рассказе Садовяну есть своя буря, однако рассказ начинается при хорошей погоде, и на первый взгляд ничто не предвещает бури... Ну хотя бы рассказ «Первый». Господин Костаке Балуш, пресытившись дарами Парижа, устремляется к родным берегам — начало самое обычное. Ночью, когда его карета приближается к дому, разражается ливень. Между ним и домом — река, неожиданно прибывшая. Костаке спешит добраться до парома, кстати, паром принадлежит его родным, а управляет им кто-то из крестьян отца... Однако крестьянин прогоняет молодого барина с парома — река продолжает стремительно прибывать, она грозит сорвать паром. Над Балушем выросла бородастая фигура. «Это и есть паромщик, — подумал Балуш. — Небось и не подозревает, что я его хозяин». Паромщик отсылает молодого барина в избушку на берегу. Балуш не без труда добирается туда — ливень нарастает неудержимо. Ему открывает дверь мать паромщика — молодой барин кажется ей странно похожим на сына («Вдруг она в ужасе отступила назад, вытаращив глаза: «Господи Иисусе! Я-то думала — Ионике! Похож как две капли воды!» Слова замерли у нее на устах... «С нами крестная сила!»). И вот финал рассказа: оказывается, у Балуша и крестьянина-паромщика один отец. Так вот он, первый крестьянин, встретивший его на пороге родительского дома!..

В обширном литературном наследии Садовяну почти нет произведения, в котором бы писатель вот так же безбоязненно и беспощадно, как он это сделал в рассказе «Первый», не поднял бы руку на боярскую Румынию. Но как могло произойти то, что писатель, воспитанный на традициях и культуре дворянской Румынии, не порвавший с ней человеческих связей и на всю жизнь сохранивший верность ее интеллектуальным ценностям, вступил в единоборство с нею, единоборство смертельное?

Мне припоминается разговор с Садовяну, разговор, каким-то краем коснувшийся этой большой темы. Это было в сорок пятом. Президент АРЛЮСа<sup>1</sup>, академик Константин Пархон устроил обед. Обед происходил не в блестящих апартаментах Дома АРЛЮСа на Каля Виктория, а в скромном особняке академика в Котрочене. Среди

---

<sup>1</sup> АРЛЮС — Общество по укреплению связей с Советским Союзом.

румынских гостей были коллеги академика, чьим трудом и участием был создан АРЛЮС. И среди них Михаил Садовяну. Еще за столом разговор коснулся тургеневских «Записок охотника», перевод которых заканчивал в ту пору Садовяну для издательства «Карта Руса». Кто-то высказал предположение, что, очевидно, Садовяну взялся за перевод «Записок» потому, что в книге русского писателя ему пришлось по душе «охотничья тема», но Садовяну возразил, возразил спокойно, но достаточно определенно: «Нет, не только и не столько поэтому».

На этой реплике Садовяну разговор, происходивший за столом, пресекся, хотя, признаюсь, у меня было искушение попросить писателя сказать об этом пространнее.

Послеобеденный кофе был подан в кабинет Пархона, где в широком кресле обосновался и Садовяну. Писатель беседовал с хозяйном дома — они вспоминали родные Яссы, и писатель говорил о Соборе трех апостолов, чудесном создании румынской национальной архитектуры. Вскоре разговор коснулся литературных тем, и Пархон, к моей радости, задал Садовяну вопрос, с которым я хотел обратиться к нему за столом. Да, вопрос так был и сформулирован: в самом деле, что привлекло внимание Садовяну к книге русского писателя?..

Садовяну улыбнулся, ему было приятно, что его собеседники сберегли в памяти этот разговор.

— В рассказах Тургенева есть своя большая тема, как и своя правда, очень большая... — сказал Садовяну.

— Какая? — был следующий вопрос.

Садовяну задумался: этот разговор, возникший так неожиданно, и для него много значил.

— Да какие же это рассказы? — вдруг заметил Садовяну. — Это же песни! Песни радости и песни... гнева! — Его глаза были хмуро-внимательны. — Если хотите, песни честного сердца, которым настоящий человек отличается от всех прочих...

А все остальное он произнес уже без того, чтобы его спрашивали, — видно, он понимал, насколько это значительно для него и уже не мог не сказать:

— Конечно, писатель должен быть на уровне своего времени и смотреть на мир глазами человека, умудренного наукой жизни. Для художника это свято так же, как для ученого. Но очень важно быть еще честным человеком, просто честным человеком. — Он помолчал, точно мысленно взвешивая каждое из произнесенных

слов. — Совесть — это еще и честность, совесть мира — это еще и честный человек... очень честный.

Так Садовяну подвел меня к самой сути своей многолетней работы в искусстве, к тому, что для него было сущностью его гражданского долга, его писательской совести. И в какой уж раз я окинул мысленным взором жизнь писателя, стараясь в ней найти нечто такое, что определило эти его слова: «Совесть мира — это еще и честный человек... очень честный».

Отец Садовяну адвокат, выходец из состоятельной семьи. Мать — крестьянка, дочь плугаря из горной Молдовы.

Родные отца не скрывали своей неприязни к семье невестки. Это не были обычные пересуды между родственниками. В том, как семья отца относилась к матери и ее близким, было отношение бар к холопам. Самые ранние впечатления Садовяну связаны с этой драмой, расколовшей семью. Мальчик не сразу определил, на чьей стороне правда: и одни, и другие старики казались ему близки.

Но события развивались и привели семью к катастрофе, которая глубоко потрясла все существо юного Садовяну.

Началось с того, что в семье тяжело заболел отец. Знатные родители отца решили указать невестке «ее место». То, что было совершено над матерью писателя, было похоже на расправу, которую учиняют бары над крестьянской девушкой, заподозренной в связи с человеком «голубой крови». Женщина была изгнана из семьи. Ей дали понять, что отныне ее место на заднем дворе. Женщина восприняла это как угрозу разбить семью, лишить ее ребенка. Отец выздоровел, но мать не пережила происшедшего, она занемогла и вскоре скончалась.

Это событие глубоко ранило сердце мальчика. Оно явилось самым впечатляющим событием всей его жизни. Смерть матери, как ее восприняло сознание будущего писателя, оставила горестный след на всем творчестве Садовяну — здесь началась его любовь к обездоленным, страдающим людям. Но здесь начиналась и его ненависть.

Это событие навсегда внушило чувство острой вражды к родным отца, от руки которых, в сущности, погибла мать. И с непреодолимой силой его потянуло в тот запсведный уголок Молдовы, откуда происходила мать, в простую крестьянскую семью ее родных, к деду-плугарю.

А дед стоял этой любви. Мальчика пленили его душевная чистота, мудрость, чувство собственного достоинства. Деда нельзя было назвать гордецом, но он умел не дать себя в обиду.

Дед никогда не ломал шапку перед своим именитым сватом. И будущий писатель оставил семью отца и ушел под кров скромного крестьянского жилища.

Разумеется, ни теперь, ни в будущем Садовяну не мог порвать с семьей отца,—наверно, это было не просто. Но через всю его жизнь, долгую и многотрудную, рядом с Садовяну точно шел простой плугарь из Молдовы. Нет, нельзя сказать, что отныне писатель смотрел на жизнь его глазами, но в той борьбе, трудной и, в сущности, благодатной, которая происходила в душе писателя, нередко побеждали мысль и слово деда. Это он сообщил писателю любовь к страждущим, проторил в его душе тропу к жизни народа, внушил ему уважение к правде, которую писатель сберег в своем сознании, сберег и охранит.

На взгляд Садовяну, самое большое преступление того мира перед человеком состоит в том, что он жестоко калечит души людей, доброе начало в их душах, веру в торжество правды. Именно этой мыслью проникнут рассказ писателя «Шестьсот лей», написанный с истинно садовяновской глубиной и силой.

Немалогу труда стоило крестьянам спустить из пруда воду и осушить землю. Однако добытая такими усилиями земля была у крестьян отторгнута. Крестьяне наняли ходатая и собрали шестьсот лей. Нашелся добрый человек, который внял горю бедных и решил это сделать бесплатно. Но странное дело — предложение человека вызвало у крестьян смятение (они «...вернулись в село, промеж себя потолковали-потолковали, да и не стали жалобу подавать»). Поступок человека был настолько бескорыстен, что крестьяне отказались верить этому. («Невдомек им: как это вы брать шестьсот лей у них не хотите? Другие ничего не могли сделать, а брали...»). Рассказ кончается тем, как посланец деревни просит ходатая принять шестьсот лей («Обиняками, но очень настойчиво он дал мне понять, что на оплату моих хлопот у них, у четырнадцати человек, собрано шестьсот лей»).

Рассказ написан в 1911 году, но, как казалось, он обращен писателем и к своим современникам, и к потомкам: «Нет ничего страшнее, как отнять у человека веру

в добро, веру в правду. Если есть в природе клятвопреступления, то им является преступление против правды, правдоразрушение».

Существует мнение: у нашего современника иное отношение к искусству. Сторонники этой точки зрения полагают, что на смену прозе прошлого века, обременённой красками, должна прийти иная проза, жесткая и лаконичная. Быть может, эта точка зрения и верна, если она не обедняет того, что извечно было предметом искусства, — человека. Учителями Садовяну были великолепные мастера русской и французской прозы прошлого века. Он не без основания полагал: если изобразительные средства служат раскрытию душевных богатств, заложенных в человеке, он не должен отказываться от этих средств лишь на том основании, что они были известны его предшественникам. Может, поэтому предметом творческих симпатий румынского мастера были писатели, палитре которых были свойственны чистые и сильные краски. Садовяну начал свою жизнь в искусстве в ту пору, когда проза потому и была прозой художественной, что не низвергалась обильным и часто пустым потоком на чистые листы стенографистки, а рождалась под терпеливым пером художника — буква за буквой, слово за словом. В свое время издательство «Скрисул романыянска» подарило любителям книги интересное издание Садовяну: книга или, вернее, тетрадь с рассказом Садовяну точно воссоздавала авторскую рукопись. Да, читатель как бы стал обладателем рукописи Садовяну и обрел редкую возможность заглянуть в святая святых писателя. Рукопись обладает силой удивительной — ничто не способно так точно воссоздать движение авторской мысли, ничто так не передает радостей и мук писателя над белым листом бумаги, как рукопись. Вот эта тетрадка лежит передо мной: нет, как ни щедр Садовяну на краски, это не расточительство — рукопись хранит следы этой работы, где каждое новое прикосновение кисти делает деталь более точной и верной.

Садовяну постоянно обращался к творчеству Гоголя. Ему была близка живописная проза Гоголя, его любовь к детали, объемной, физически осязаемой, его ясное восприятие богатого многоцветья и многозвучья земли, его способность, не нарушая естественности и человечности характера, делать этот характер истинно собирательным.

Осенью сорок пятого года я слушал лекцию Садовяну



о Гоголе в бухарестском зале «Даллес». Зал не мог вместить всех желающих, и большая толпа стояла на улице у репродукторов.

— Гоголь был одним из тех редких мастеров,— сказал Садовяну,— в произведениях которого сатирическое начало соседствовало с началом лирическим, не только не разрушая цельности картины, но счастливо способствуя этому...

Несмотря на то, что счастливое это качество, подмеченное румынским мастером в творчестве русского гения, было свойственно и произведениям самого Садовяну, вряд ли было бы справедливым утверждать, что Садовяну был учеником Гоголя. Румынский художник, подобно многим другим интеллигентам своего круга и своего времени, был с детства приобщен и к французской культуре, он читал французских писателей в подлинниках. Но Садовяну был слишком большим писателем, чтобы не понимать места русской прозы в общемировом литературном процессе, как, впрочем, и места русской культуры в формировании интеллектуальных интересов современного человека. Ему были чужды попытки столкнуть на румынской земле французскую культуру с русской. В сознании самого Садовяну Мопассан великолепно уживался с Тургеневым, а Флобер с Гоголем, хотя по общности своих исторических судеб русская культура конечно же была ближе румынскому народу, ближе всякой иной. Садовяну это знал достаточно хорошо — его родные Яссы в течение веков были центром русско-румынского культурного общения.

Стоит ли говорить, что советские люди, которым довелось быть свидетелями становления братской Румынии в келегкое послевоенное время, всегда гордились тем, что среди больших друзей СССР был первый писатель Румынии, один из создателей ее литературного языка Михаил Садовяну. Мне припоминается первая поездка писателя в Советскую Страну весной сорок пятого года. Я был среди тех, кто встречал писателя на бухарестском аэродроме «Банясы» и потом слушал его доклад в Доме АРЛЮСа на Каля Виктория. Необычное собрание привело в тот вечер под своды Дома АРЛЮСа ученых, писателей, музыкантов, художников — всех, кто составлял славу отечественной культуры. Это и понятно — собрание происходило в знаменательную для молодого румынского государства пору. В памяти еще явственно стоял фев-

ральский бесснежный день, грузовики с рабочими, стремящимися к Дворцовой площади, злобещая тишина, которая встретила рабочих, пулеметные очереди, свинцовым градом ударившие по толпе, опять тишина, рыхлая, настороженная, и пятна спекшейся крови на камне — это боярская Румыния огнем и свинцом карала молодую демократию за ее верность свободе. Это было в феврале, а меньше чем через два месяца после этого Садовяну вернулся из Советской Страны.

Я как сейчас вижу: мягкий предвечерний свет входит через открытые окна в зал, в котором выступает Садовяну. Чистые блики неяркого солнца лежат на паркетном полу, на спинках кресел, украшенных резьбой и золотом. И этот свет, растекавшийся по стенам, и отблеск неяркого закатного солнца на паркете хорошо сочетаются со спокойной речью Садовяну, которую он произносит в тоне застольной беседы.

— До событий 23 августа 1944 года, — сказал в этот день Садовяну, — наш народ жил в полной изоляции от Советского Союза. Теперь я отдаю себе отчет в том, с какой дьявольской жестокостью был организован бойкот познанию этого нового мира... Я испытал нечто вроде таинственного откровения, читая Конституцию Советского Союза...

## АРГЕЗИ



етом 1956 года в редакции «Иностранной литературы», где я тогда работал, раздался звонок:

— Румынский гость, только что приехавший в Москву, хотел бы вас видеть...

— Кто он?

— Тудор Аргеzi.

Признаться, я испытал немалое волнение. В плеяде мастеров, которые делали погоду в современном румынском искусстве,—

писатель Михаил Садовяну, композитор и скрипач Джорджи Энеску,— свое большое место занимал поэт Тудор Аргеzi. Я знал Аргеzi в течение тех трех лет, которые прожил в Бухаресте. Аргеzi часто бывал в посольстве, наши беседы по проблемам литературы были по-своему близки интересам времени, хотя подчас и обнаруживали разные точки зрения. Поводом к спорам служили знаменитые «таблетки» Аргеzi. Это были микроскопические фельетоны, каждый не больше 80—100 строк, истинные «таблетки», построенные на метафорах и иносказаниях. Что же касается стихов Аргеzi, то в этих стихах мне виделось нечто тютчевское — афористичность, точность психологического рисунка, пожалуй, ирония, хотя то был, конечно, Тудор Аргеzi, художник самобытный, если и похожий на кого-либо, то прежде всего на самого себя.

Хочу вспомнить Аргеzi в Бухаресте,— кажется, что его образ возникает вместе с ликом города тех лет, как этот лик сберегла память.

Вижу бухарестский парк Чисмеджиу непоздним майским утром. Солнце, заметно знойное, уже прихватило листву, и она привяла, точно отяжелев. Кажется, солнце укротило и ветер, загнав его в колючие заросли акации,— он там бездыханно будет лежать до далекого предвечернего часа. Если заявит о себе, то запахом теплого пруда да зацветающей на пруду ряски.

— Доброе утро, маэстро!

Аргези не без труда поднимает глаза, его стило, заметно нарядное, повисло над раскрытой тетрадью.

— Здравствуйте... — Он поправляет очки, выгадывая время, чтобы рассмотреть вас. — Вот пришел сюда и не заметил, как солнце встало над головой...

Ну, разумеется, он пришел сюда в тот ранний час, когда парк еще бережет ночную прохладу. Утро отложилось в его тетради строфой, одной, а то и другой. Не закрывая тетради, он кладет ее на свободное место рядом, точно желая убедить и вас, сколь щедр был для него этот день: строфа, строфа!

— Вы, конечно, полагаете, что я пришел сюда работать? — Он держит тетрадь у самой груди, согнув руку в локте, как имеют обыкновение носить книги учителя, шаг его широк, он ставит ногу с каблука на носок, будто вымеряет шагами землю. — Ничего подобного! Я пришел не за этим! — Он останавливается и не без веселого любопытства принимается смотреть, как, отодвинув большую садовую скамью под тень старой липы, золотоволосый юноша целует свою подружку. — Вот за этим я сюда пришел... — Он смеется, да так азартно, что его круглые очки соскакивают. — Согласитесь, что я нигде этого не увижу, кроме как здесь!.. — Он шарит распростертой ладонью по песку, пытаясь отыскать очки. — Нигде и, пожалуй, никогда... Вы не согласны?.. — Он не без труда водружает очки, смотрит на меня, от улыбки не осталось и следа. — А поэту надо это видеть больше, чем кому-либо... Кстати, и старому поэту. Не согласны? — подмигивает он, не скрывая лукавых глаз.

Он достает носовой платок, большой, в крупную клетку, тщательно отутюженный (судя по тому, с какой осторожностью, чуть торжественной, поэт раскладывает его на розовых стариковских ладонях, он не притрагивался к платку сегодня), медленно подносит платок к глазам и с превеликой тщательностью сушит их. Нет, он не плачет, — если это слезы, то веселые слезы.

Выставочный зал «Даллес» в центре Бухареста. Скромное, но в высшей степени представительное здание. Подобно «Черкул милитар» и, пожалуй, сановной «Капше», место встречи бухарестской элиты. Вернисаж и «Даллес», как удары вечернего колокола, совсем недавно собирали цвет аристократии. Не знаю, какую роль выставочный зал сыграл, популяризуя румынскую живопись, но он был полезен в ином: здесь бухарестский свет смо-

трел на себя и себя показывал, а заодно и занимался делом — покупал недвижимость, свергал министров, воцарял нефтяных и лесных магнатов.

Впрочем, есть смысл сделать оговорку: то было прежде, а во времена, о которых идет речь, вернисажи «Даллес» стали в большей мере вернисажами. Бухарестский свет отступил в тень, и отставные военные, маклеры и высокопоставленные чиновники уступили место людям искусства. Среди них и Аргези. Мне всегда казалось, что поэт замкнут, обращен в себя, — по крайней мере его поэзия была в какой-то мере поэзией уединения. Но вот парадокс: образ жизни поэта не очень-то выказывал это уединение. Поэт был на народе, ему не чужд был шум большого города, редко какая премьера или вернисаж обходились без него. Вот и сейчас — Аргези смотрел полотно Петрашку.

— Не полагаете ли вы, что живопись утратила значение, как только потеряла интерес к портрету? — спрашивает Аргези, не скрывая желания обратить разговор к проблеме, которая кажется ему актуальной.

— Вы хотите сказать: как только потеряла интерес к человеку? — стараюсь уточнить я.

— Можно сказать и так: как только потеряла интерес к человеку, — подтвердил Аргези. — Согласитесь: любой поиск в живописи оправдан, если постижение человека, которое явил, например, Рембрандт, не утрачено...

— Это мнение не просто соотносит с нынешней живописью, — оспорил я.

— Вы имеете в виду Петрашку? — спросил он, и его взгляд, откровенно испытующий, обвьял полотно, перед которым мы сейчас стояли, — броские краски полотна, усиленные светом солнца, которое рвалось из окна, были очень хороши в эту минуту.

— Пожалуй, и Петрашку... — был мой ответ.

— Ну что ж, это стоит сказать и о Петрашку, — заметил он.

— Сказать и посеять сомнение?

— Может быть, и посеять сомнение: оно всегда полезно... — не отверг он.

И еще одна встреча. Это было в первом этаже дворца Катарджи на Каля Виктория, где находилась библиотека АРЛЮСа. Аргези был со своим давним другом Гала Галактионом. Седобородый Галактион — борода лопатой, нет, не той, что роют землю, а той широченной, загребу-

щей, деревянной, которая очень хороша, когда надо на току лопатить зерно,— слушал поэта, улыбаясь, спрятав в обильные седины бороды большую руку.

Галактион просил отыскать русский текст «Записок охотника», которые незадолго до этого перевел Садовяну, и, получив книгу, обнаружил, что проникнуть в этот текст не просто. Из библиотеки позвонили в издательство «Карта Руса», прося помощи. Я был в библиотеке, когда знаток русского языка, откомандированный в распоряжение Галактиона и Аргези, уже колдовал над текстом «Певцов». Однако что обратило интерес почтенных литераторов к Тургеневу? Оказывается, Галактион задумал рассказ о своеобразном турнире деревенских скрипачей, свидетелем которого он был во время поездки в Добруджу. Когда замысел рассказа сложился, Галактион обнаружил, что нечто подобное есть у Тургенева, однако там идет речь не о скрипачах, а певцах. Тут же был затребован перевод Садовяну, а вслед за этим и подлинный Тургенев. «Певцы» — один из самых живописных рассказов цикла, в котором особенно хороши характеры героев, как и выразительна картина поединка, его краски, его настроение,— это необыкновенно увлекло всех, кто стал вольным и невольным слушателем Тургенева в библиотеке АРЛЮСа.

Помню, как мы шли по Каля Виктория и Аргези не мог успокоиться.

— Вот говорят, что рассказ — это событие: чем оно необычнее, тем сильнее рассказ... Ничего подобного! В конце концов, какое событие происходит в рассказе, который мы только что услышали? Встретились два плугаря в корчме и заехали... Да такое обычно и в нашем селе! — Он взглянул на Галактиона, взглянул не без желанья найти у него поддержку. — Все в ином: как этот простой сюжет превращен в рассказ, как найдены типы героев, в какой мере, если хотите, они не похожи друг на друга, как удалось отыскать фон и в каких отношениях с происходящим находится автор... Нельзя написать рассказ, не решив всех этих вопросов, как бы малы они нам ни казались!..

Рядом шел Галактион. Смирение изобразилось на его лице, смирение и печаль. Не знаю, написал Галактион этот рассказ или нет, но полагаю — Аргези обнаружил в это утро такие грани замысла, какие и для его друга были внове.

Я впервые встретился с Аргези осенью сорок четвертого, однако наши встречи были особенно часты позже — в сорок шестом и седьмом. Смею думать, что наши отношения с поэтом отличались искренностью. По крайней мере спор, который подчас возникал между нами, если и сказался на наших отношениях, то пошел им на пользу, — впрочем, с Аргези иначе и не могло быть. Звонок, который однажды раздался в редакции «Иностранной литературы», и вслед за этим приезд поэта в редакцию показали мне, что в своих предположениях я недалек от истины.

Это было в тот первый год работы «Иностранной литературы», когда она помещалась в периферийном флигельке на улице Воровского, 52. С момента последней встречи с поэтом прошло почти десять лет — срок немалый. В сознании жил прежний Аргези, каким сберегла его память по встречам в Бухаресте. Не скажу, чтобы поэт в свои шестьдесят с лишним был щеголем, но он сберег пристрастие к красивой одежде. Помню, что на нем был серый, не столько тонкой, сколько грубоватой шерсти, костюм, нарочито грубоватой, сорочка с мягким воротником, повязанная бантом, берет, на французский манер забранный набок. Но вот новая встреча, — наверно, разница в десять лет не столь велика, но она более чем велика, когда простирается от шестидесяти семи до семидесяти семи. Если говорить об одежде, прежние пристрастия, казалось бы, сохранились. И серый костюм, и сорочка с мягким воротником, и берет остались, как прежде, но в руках теперь была палка, на которую Аргези с заметным усилием опирался при ходьбе. Правда, войдя в редакцию, он не без удовольствия бросил ее в сторону, дав понять: готов обойтись и без нее, — но, уходя из редакции, внимательно осмотрелся по сторонам, разыскивая свою палку, ему ее не доставало.

И все-таки, увидев Аргези, я не мог не отметить для себя: у него было не просто хорошее настроение, он весь светился. Потребовалось не много времени, чтобы установить причину этого. Он приехал в Москву по более чем знаменательному поводу: советское правительство возвращало правительству Румынии все находящиеся у нас ценности этой страны, в том числе достояние церкви, полотна выдающихся мастеров Григореску и Лукиана, изделия из драгоценных металлов, включая знаменитый

клад «Наседку с золотыми цыплятами». Более чем сорок лет наша страна хранила эти сокровища, хотя, как можно было догадаться, стране, перенесшей в эти годы две невиданно опустошительные войны, сберечь все это было не просто. Наверно, свой смысл имело и то, что румынские ценности возвращались в руки Аргези. Прибыв в Москву, поэт пошел в Кремль, чтобы взглянуть своими глазами на то, что предстояло ему принять и вернуть на родину. Думаю, что его желание разыскать давнего приятеля, с которым его некогда свела судьба в советском посольстве в Бухаресте, психологически можно было объяснить и этим его состоянием. (Справедливости ради надо сказать, что я был не единственным, кого Аргези отыскал в эти дни из своих прежних советских друзей.) Со временем он скажет об этих первых днях своего пребывания у нас: «До моего приезда в Москву я знал русских по моим женеvским впечатлениям, по литературе. Побывав в Москве, я понял, что русские коммунисты унаследовали от русской души все». Таким образом, миссию в советскую столицу Аргези воспринял как великую честь для себя — об этом говорил весь его вид.

— Нашему народу это объяснит многое... — сказал мне тот раз Аргези.

Не просто было перейти от этой темы к иным, какие обычно составляли содержание наших бесед с поэтом. Помнится, Аргези очень интересно говорил о прозе, написанной поэтами, многократ возвращаясь к роману, который написал сам, — по-моему, это была «Лина». Его мысль развивалась так: поэт во власти настроения, прозаик — сюжета и образа. Но одного и другого роднит мысль. Проза поэта эмоциональна и философична, но характеры в ней иногда контурны, а сюжет лишь намечен. Конечно, есть исключения, но только тогда, когда поэт смотрит на свою прозу открытыми глазами, видя достоинства и, пожалуй, недостатки.

— Размер и рифма делают даже обыденную мысль эффективной — мысль одета в такое платье, которым прозаик может и не располагать, — говорил Аргези. — Поэтому у прозаика вся надежда на достоинство самой мысли. Для поэта писать прозу — значит обнаружить главное — способность нести мысль...

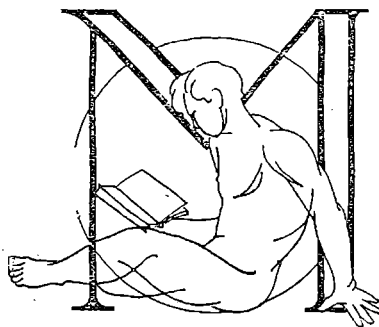
Конечно, слова эти были в чем-то к поэтам критичны, а если учесть, что их произносит поэт, то самекритичны,



но они трижды были характерны для Аргези — он ведь и прежде был в своих суждениях прав.

Возвратившись в Румынию, он, как бы продолжая нашу беседу на Воровского, 52, прислал мне свой роман.

Мы только что отметили столетие со дня рождения Аргези. В полном соответствии со значимостью поэта столетие Аргези отмечается ЮНЕСКО как явление мировое. Кстати, к столетию вышла у нас большая книга о поэте — я говорю о работе Феодосия Видрашку. Конечно, о румынском поэте в Советской Стране широко писали и прежде, как много и плодотворно публиковалось поэтическое наследие Аргези, но книга Ф. Видрашку является первой у нас, в которой сделана попытка воссоздать путь Аргези, формирование его взглядов на литературу и призвание поэта в ней. Есть немалый смысл в том, что все это обращено к Тудору Аргези, одному из самых значительных поэтов современности, нашему, смею думать, убежденному другу.



Мой отчий город говорил по-адыгейски. Когда в наших семьях появились радиоприемники, все они были настроены на волну Майкопа. Именно оттуда можно было услышать адыгейскую песню, фрагмент пьесы, стихи. Помню, какая тишина наступала и в нашем доме, когда невысокие его стены оглашались адыгейской речью.

Адыгейское слово, обычно такое лаконичное и искрометное, подхватывалось, оно точно облетало уста.

— Человек стоит столько, сколько видит его глаза, — повторяла моя мать пословицу, исконно адыгейскую.

Можно было понять эту тягу к сокровенно адыгейскому, коренному, может быть, даже заповедному, что связывалось у моих близких с воспоминаниями об отцах и дедах, о том далеком, окутанном дымкой времени, где начались истоки семьи и рода.

Но ни с чем нельзя сравнить впечатление, которое сопровождало появление в нашем не столь уж обширном клане новой адыгейской книги. Помню одну из этих книг — отпечатанную на тусклой желто-серой бумаге, с нехитрым рисунком на твердом переплете, заметно вспухшем, — видно, в домах, которые обошла книга, было не очень сухо. А домов этих было много — книга шла сложной и долгой дорогой, ее передавали из рук в руки. Помню, как мать читала эту книгу ночами, близко придвинув к себе керосиновую лампу, прикрытую трехлинейным стеклом. Помню в нешироком поле света волнистые страницы книги и лицо матери, полное внимания негасимого. Помню, как в полночь вздыхала мать, наверное втайне тревожась за судьбу героев.

У книги, о которой я говорю, было вполне конкретное название, как и автор определенный, — это был роман уже тогда виднейшего писателя Адыгеи Тембота Магомедовича Керашева «Дорога к счастью». Само обаяние тай-

ны, которой было окружено чтение этого романа, было настолько велико, что и мне захотелось прикинуть к его страницам. Как сейчас помню, с какой необоримой силой захватил меня этот роман, какой жизнью пахнуло с его страниц, как увлек он меня и покорила картинами подлинной жизни. Я увидел степь, родную, кубанскую, могуче зацветающую, с весенним солнцем. Я услышал, как в предвечерние сумерки на пыльной дороге аула скрипит неторопливая арба и ладится беседа, в которой и знание жизни, и опыт, и мысль. Я подсмотрел, как по осени, после того как убран хлеб, на просторных дворах адыгейцев собирается молодежь, чтобы под звуки маленькой здешней гармоник пропеть песни любви и надежды. Я увидел пир стариков, когда над очагом укреплен металлическая тренога, а на нее поставлен трехведерный котел, ярко-черный, задымленный, а в клокочущем вареве котла вздрагивает только что освежеванная овца. Я подслушал разговор крестьян, идущих степью по неоглядной стерне, разговор, полный тревоги и заботы: как удастся вспахать под озимь, как ляжет этой зимой снег и не выдует ли его декабрьскими стелющимися ветрами «джэ бгэ», по слову адыгейцев. Я увидел героиню романа, женщину-адыгейку, — автор наделил ее всеми достоинствами, на которые только способно его мудрое перо, пожелав ей счастья. Я прочел эту книгу, и она отслоилась в сознании картинами, которые сберегла память, сберегла и, быть может, чуть-чуть дорисовала. Все, что прочел я тогда, было близко моему сознанию — я это видел, знал, жил здесь.

А потом из дома в дом, из рук в руки пошла другая книга — повесть «Дочь шапсугов», и ей сопутствовало во-сторженное:

— Керашев, Керашев...

Одного этого имени было достаточно, чтобы книга вошла в жизнь моих близких, встревожила и взволновала их.

— Керашев...

Захотелось узнать о писателе больше, чем сообщала о нем книга. Сделать это было непросто. Видно, писатель был не очень щедр на слово, когда речь шла о нем самом. В том немногом, что удалось узнать, были пробелы, но и это немногое помогало нарисовать в сознании образ Керашева. Писатель родился в 1902 году в ауле Кошехабль, что едва ли не на полпути от моих родных мест к Майкопу. Он принадлежит к той когорте адыгейских

интеллигентов, которые приняли революцию и немало сделали для нее. Он был редактором газеты, директором научно-исследовательского института Адыгеи. Затем увидела свет проза Керашева — романы «Дорога к счастью» и «Состязание с мечтой», повести «Дочь шапсугов», «Каймет», «Месть табунщика», «Урок жизни». Великое богатство адыгейцев — их язык. Керашев — знаток адыгейского. Никто лучше его не знает фольклора, многоцветного, лаконичного, во многом афористичного. В прозе Керашева преломилось богатство этого фольклора, его многомудрость, его юмор, его колорит. Поэтому все написанное Керашевым находит такой отклик в народе, так понимается народом и так его воодушевляет. Керашев осуществил работу, для адыгейского сознания эпохальную: он перевел на адыгейский в свое время «Интернационал». Поэтому сама азбука революции входит в мироощущение адыгейца посредством керашевской лексики — есть ли у писателя миссия более гордая и почетная?

Поздней осенью 1969 года я был в Майкопе по делам журнала «Советская литература». Адыгейские писатели устроили печто вроде приема — собрались прозаики, поэты, драматурги. Там был и Керашев. Я увидел человека, который, вопреки своим годам, держался прямо и неколебимо. Он был сухощав и по-своему статен. Видно, в течение лета, которое минуло, он себя чувствовал не совсем здоровым и редко выходил из дому — его лицо было заметно бледным.

— А почему бы журналу не собрать антологию литератур Северного Кавказа? — сказал мне Керашев, и я обратил внимание, как хорош его русский. — Нигде революция не сделала так много, как на Северном Кавказе, — наши литературы поистине рождены Октябрем.

Я вернулся в Москву и передал содержание разговора с Керашевым редакции — антология, посвященная младописьменным литературам, увидела свет. Редакция назвала ее керашевской.

## Н Е М Е Т



был в особняке «Иностранной литературы» на Пятницкой, когда редакция обсуждала рецензию почтенного Бонди. Известный пушкинист только что прочел по просьбе редакции статью Ласло Немета о великом русском поэте и отозвался рецензией, в такой же мере обстоятельной, в какой и восторженной. Смысл рецензии: это так своеобразно и ново, что увлечет и русскую читающую публику.

— Да не знаком ли вам Немец? — спросили меня друзья, приметив, какой интерес у меня вызвал отзыв Бонди.

И я вспомнил раннюю весну 1960 года, автомобильную дорогу вокруг Балатона, ненастное небо, спустившееся в озеро и сделавшее его непросторным; крупный дождь, который шел по озеру и точно расписывал его, разговор в автомобиле, разделенный паузами, — казалось, дождь, стучащий по обшивке автомобиля, был так громок, что диалог должен был прерваться.

— Откуда его русский, да к тому же, как говорят, хороший? Его, этот русский, в юности познать не просто, а как в зрелые годы?..

— Все — в стимуле. Стимул способен сотворить чудеса...

— Погодите! Но тогда что есть стимул, способный, как вы говорите, сотворить чудеса?

Однако вновь налетел дождь, он выстукивал и вызванивал по автомобилю, а я ждал ответа. Когда дождь смолк, мой спутник сказал тихо:

— Толстой...

И я не мог не подумать: вот оно, храброе подвижничество. Человек проложил в горе туннель, чтобы соединить в своем сознании два языка. Как же он должен быть верен призванию, чтобы решиться на такое, как неодолимо мужествен и целеустремлен, в какой мере спо-

собен связать представление о своем завтрашнем дне с открытием того большого, что есть мир Толстого. Ведь прежде чем прикоснуться к русскому языку, Немет знал Толстого в том виде, в каком его знают за рубежами России все, — если всех удовлетворяет эта мера знаний, почему она не удовлетворяет Немета? И не сказала ли тут натура писателя, нечто такое, что характерно для его понимания художника и его призвания в мире?

Автомобиль остановился, так и не успев отклониться от балатонского берега. На крыльце одноэтажного каменного домика стоял человек с непокрытой головой — дождь, что продолжал идти, его не смущал, ему было хорошо под дождем.

— Здравствуйте... Заходите, пожалуйста...

Меня сопровождает Янош Эльберт — видный литератор, переводчик с русского, знаток нашей литературы, — мы поднимаемся с моим спутником в дом.

Немет одет с покоряющей тщательностью. На фигуре его, как мне показалось, не очень сказанся возраст — он сберег если не худобу, то поджарость, для человека его лет завидную. Для него жизнь за городом едва ли не привилегия, она дает ему возможность работать физически. Кстати, не им ли вскопаны грядки, сейчас ярко-черные, что можно рассмотреть за окном?

— Располагайтесь. Здесь много света, да и Балатон отсюда виден хорошо.

Он сказал «располагайтесь», и это слово, для новичка в русском языке необычное, чуть-чуть настораживает меня — я ловлю себя на том, что слежу за его русским. Его язык мне кажется книжным своей правильностью, но его лексика не бедна, он не испытывает недостатка в словах, — по всему, память его еще не подверглась коррозии возраста, а возможно, сказала недавняя поездка в Россию: как поведали мне друзья, он вполне использовал эту возможность говорить по-русски.

— Я люблю Тихань, она дала мне силу, — говорит он, заметив, что я задержал взгляд на озере, которое действительно хорошо видно из окна. — Чувствую, что отвыкаю от города, работать могу только здесь... А если город, то должна быть улица тишины, похожая на Тихань, — произносит он, улыбаясь.

— У Толстого в Москве были Хамовники, — откликаюсь я и, кажется, заметно приближаю разговор к сути.

— Это там, где он дописал «Хаджи-Мурата» и шпил своими руками сапоги? — вопрошает он, теперь уже смеясь. — В доме, кажется, до сих пор стоит его сапожный столик...

— Да, это в толстовском доме в Хамовниках...

— И там еще стол, накрытый к обеду, и на столе сервиз, английский, с синими цветами... так?

— Да, очень точно...

— Стол пустой, но такое впечатление, что здесь вся толстовская семья: Лев Николаевич, Софья Андреевна, дочери...

Немет вздыхает. Даже не очень понятно, почему он вздохнул, при этом, как показалось мне, не без душевного смятения.

— Толстой всегда хотел, чтобы дочери были при нем, верно?

— У вас... дочери?

Он точно приподдал с ответом:

— Да...

Ему явно стоило труда вернуться к прерванному разговору, хотя тема его уже давно обозначилась: Толстой. Как ни многосложна была реплика нашего хозяина, он старался произнести ее на языке гостя. Янош Эльберт помогал хозяину, не нарушая потока русской речи. И в том случае, когда Эльберт чуть-чуть корректировал хозяина, он как бы говорил Немету: «Все хорошо, все очень хорошо...» Однако о чем говорил Немет? Он сказал, что обращение Толстого к сюжету «Анны Карениной», внешне увлекательному и, быть может, в чем-то фривольному, не должно нас обманывать. У Толстого нет произведения, в котором было бы поставлено столько проблем, волнующих человека, как в этом романе. Все, что извечно суждено испытать человеку, — муки и радость материнства, неизбежное горе утраты дорогого человека, тоскливое предчувствие любви, сама любовь, ее торжество, ее радость — все это не просто нашло отражение в романе, а исследовано всеяльной мыслью Толстого, добирающейся до глубин. Казалось бы, парадоксально, что одной из центральных глав романа, по крайней мере единственной, которой Толстой дал имя, является глава «Смерть». В любом другом толстовском создании эта глава была бы и не так заметна, в «Апне Карениной» она «открыта», она бросается в глаза. Можно подумать, что глава нарушает тональность романа и ему противопоказана. На

самом деле не так. В главе этой во многом сказалась философия романа, и речь идет в ней, разумеется, не о смерти, а о жизни, ее истоках, ее стойкости, ее способности к созиданию, без которого нет жизни. И вот что интересно: как ни печальна главная коллизия романа, это очень молодой роман: беспокойство, которое несет роман, — это беспокойство молодых, как и светоносность, которая есть в романе, — это светоносность молодых... Вот хотя бы сцена на катке — необыкновенно переданы в ней настроение и краски зимнего дня. Никто не знал душу женщины так, как Толстой, душу молодой женщины. Наташа в «Войне и мире», потом Кити...

Я взглянул на него и поразился тому, как он был печален в эту минуту. Слова, которые он произнес, предполагали радость, а он был печален. И вновь я ощутил: он вспомнил своих дочерей. Я не знал, что происходило с ними — недуг, разлука или непредвиденный случай, — мы все в его деспотической власти.

Да, я не знал, что происходило с ними, но явственно ощутил, как помрачнел человек.

— Ни одну сцену, написанную Толстым, не читал я так часто, как сцену на катке, — вдруг оживился он, к нему вернулось его прежнее состояние. — В ней есть некое волшебство: настроение зимнего дня и настроение людей слились незримо... — Он умолк, его глаза были полны мысли строгой. — Я уже знаю, что это чудо искусства добывается...

Он загнулся. Ему понадобились русские слова, а их под рукой не оказалось: момент был ответственным, и Немет не хотел быть неточным. Эльберт пришел ему на помощь. Вот смысл фразы, которую хотел произнести Немет: чудо искусства добывается самоотверженностью, более того — самоотречением, иного пути нет. И еще сказал Немет в тот раз: писательский кабинет не келья чернец-летописца, но, может быть, чуть-чуть и келья: как у летописца дни слились с ночью, труд и труд, святой и непасытный...

Дождь стих. Мы вышли из дома и пошли к озеру. Солнце еще не выглянуло, но пробудились запахи влажной земли, молодых листьев ивы — она распушила на ветру свои зеленые дымы.

— Тут хорошо, поэтому и тут не очень уютно, — остановился Немет — он не переставал думать о дочерях, сегодня их не было с ним.



Мы продолжали спускаться к озеру. Неожиданно наше внимание привлекла небольшая постройка — полудом-полусарай. Дверь в нее была открыта, и нехитрая обстановка доступна глазу: койка, деревянный табурет, стол, кажется, самодельный, со стопкой рукописей, приваленных тяжелым подсвечником. Мне показалось, что взгляд мой, обращенный на Немета, застал его врасплох, он смешался.

— Келья? — спросил я.

Немет не ответил, только едва заметно прибавил шагу, увлекая нас к озеру... Да, то была келья Немета, обиталище его писательской страды...

Уже после того, как пришла весть о кончине Немета, я прочел его статью в «Иностранной литературе» еще раз. Бонди был прав, истинно так мог написать о Пушкине человек, который познавал его подвижнически. Для Немета это характерно: подвижнически, а значит трудно и честно.

## КОЦОВ



лову о Коцове мне хотелось предпослать несколько строк личных воспоминаний.

Это было в начале тридцатых годов, когда Северная Осетия строила свою знаменитую гидростанцию на реке Гизельдон. Мысль об этой станции подал бывший пастух из села Даргаве Цыпу Байматов, чей многогранный талант в науке и практической механике был так полезен Осетии. Эту мысль Байматову подсказала сама природа родных мест, сам характер русла горной реки. Гизельдон берет начало в ледниках, пересекает Даргавскую долину и по уступам водопада Пурт обрушивается в ущелье. Цыпу предложил запереть реку в долине и дать ей новое русло. По мысли Цыпу, этим руслом должен был явиться тоннель, прорубленный в сплошном массиве камня, а за тоннелем трубопровод, проложенный по склону горы. Там, где вода, идущая по трубам, сомкнется с лопастями турбин, она обретет силу, какую не имеет в долине, но это, в сущности, уже не вода, а электричество...

Как ни значителен был проект станции, дело было даже не в нем — станцию строила вся Осетия, и для Осетии это было бесценно. Школой профессионального умения и опыта явилось для Осетии строительство станции в горах. Гизельдон был щедр в своей доброте — его рачительную руку Осетия чувствует и сегодня. Из тех, кто руководит сегодня осетинской промышленностью, немало таких, кого призвал к труду Гизельдон. Памятен был Гизельдон и для меня. Двадцатилетним юношей я поехал туда с выездной редакцией и прожил там около года. Мои очерки о Гизельдоне печатала областная газета. Рассказы о необычных судьбах переплетались для меня с рассказами об Осетии, как их сохранила народная память. Где-то мои двадцать лет соприкоснулись с увлекательной темой Кавказа, — наверно, это сказалось в коло-

рите, более интенсивном, чем следует, в интонации, более приподнятой, чем необходимо. Впрочем, тогда очерки читались и были встречены хорошо. Вернувшись с Гизельдона, я нашел на своем письменном столе в редакции книжку в весьма симпатичной обложке с изображением горца, взламывающего скалы. Книжка была издана на осетинском — в ней были все мои очерки о Гизельдоне. Переводчиком их был Арсен Коцоев.

Признаться, меня это взволновало. Я жил в Осетии, и мне было ведомо, что значит Коцоев для осетин. Когда он появлялся в кругу своих коллег по перу, вставали все. В этом был не просто знак уважения к сединам Коцоева — ему было тогда полных шестьдесят. Я видел в этом большее: почитание мастера, чьи заслуги общепризнаны, — осетинская проза во многом начиналась с него. Коцоев принимал эти знаки внимания не без доброй иронии. Он был достаточно мудр, чтобы не дать гордыне возобладать над собой. В какой-то мере это я почувствовал и по интересу к моей книжке, и, как я уже сказал, книжке автора отнюдь не маститого. Впрочем, у Коцоева тут были свои резоны.

— А знаете, ведь Гизельдон моя река, — сказал мне как-то Арсен Борисович.

— Река... детства? — спросил я.

— Река жизни, — ответил он.

В этих словах Коцоева содержалось нечто большее, чем ответ на вопрос, который я задал.

«Гизельдон — река жизни»? Это каким же образом? Я знал, Коцоев был великим скитальцем и горемыкой. Нужда лютая гнала осетин из родной Осетии. Их пути разбежались по всей земле. Неумолимый бич нужды свистал и над головой Коцоева. «Все удивлялись тому, как я не умирал, — кожа да кости...» — вспоминал позже писатель. Коцоев, в отличие от многих соотечественников своих, не ушел за океан. Но российские тропы, ближние и дальние, были ему ведомы... Сельский учитель, интеллигент-пролетарий, обрешивший себя на жизнь подвижника, Коцоев работает в североосетинских школах Кадгарона, Даргавса, Унала. Потом он перебирается через хребет и учителем в Юго-Осетии. Истинно интеллигент-пролетарий — горькое нищенство, которое гонит человека с одного места на другое, делает его скитальцем. Судьба бросает его в Петербург, но в жизни его мало что меняется, хотя внешне изменения разительные: из горного селения

перекочевал в столицу, из плоскокрышного зданьяца школы в банковские палаты Петербурга, был сельским учителем, стал столичным чиновником и соответственно бешмет сменил на пиджачную пару. Что же касается сути, то все осталось прежним. Медные пятаки, тяжелые и нецедрые, что считал и пересчитывал Коцоев в Кадгароне и Даргавсе, будто устремились за ним в Петербург, устремились и настигли: вот она, судьба интеллигента-пролетария!.. И Коцоев бежит из Петербурга в Тифлис, а оттуда опять в Петербург: истинно заколдованный круг беды!.. Нет, не только учитель и мелкий чиновник, но теперь газетчик страждущий: «Петербургские ведомости», «Биржевые ведомости», «Новь», «Тифлисский листок», «Закавказье»... Если уж терпеть нужду, то знать, ради чего. В единоборстве с жизнью, единоборстве столь же упорном, сколь и храбром, мужает сознание Коцоева. «Когда четыре месяца тому назад я начал работать в «Тифлисском листке», то думал, что это газета и газета прогрессивная. Но скоро пришлось разочароваться. Вижу — статьи мои безобидного характера печатаются охотно, выходят нередко передовицами, но статьи, сколько-нибудь затрагивающие больные вопросы наших дней, вызывают охи да ахи, забраковываются. Дальше — больше, убеждаюсь, что «Тифлисский листок» самая обыкновенная лавочка, к тому же торгующая с обмером и обвесом...»

Нет, не только нужда, сила великая, хотя нередко и слепая, но и мечта об истинной справедливости руководит человеком и ведет его к цели... Есть некая закономерность в поступках ищущего человека, закономерность неодолимая: она именно и привела Коцоева в 1912 году в редакцию «Правды». Он стал сотрудником и автором газеты. Необыкновенно радостно в подшивке «Правды» тех лет, ставшей уникальной, обнаружить имя Коцоева, правда, скрытое за псевдонимом, но различимое вполне: Арсен Дарьяльский. Два рассказа — «Помечтали» и «Товарищи» — напечатаны Коцоевым в «Правде».

И здесь, наверно, уместно вернуться к словам Коцоева о Гизельдоне, который он назвал рекой жизни. В самом деле, почему Гизельдон?.. Чем больше вникаешь в жизнь Коцоева, тем полнее открывается смысл этой формулы. Коцоев родился в Гизели, в большом селении у самых стен Владикавказа, которое омывает Гизельдон, вырвавшись на равнину... С Гизелью у Коцоева связаны

не просто годы детства и годы возмужания — самое представление о жизни родного народа складывалось здесь. Да, если собрать всех героев Коцюева и поселить их в большом равнинном селе за Владикавказом, то это село во многом напомнит старую Гизель. И не только потому, что здесь отыщутся прототипы многих гизельцев, сам крестьянский быт старой Гизели будет воссоздан здесь, сам строй обычаев и нравов, язык, на котором говорила старая Гизель и на котором, я так думаю, не говорит Гизель исвая. Конечно же Коцюев жил во многих местах осетинского севера и юга, наблюдал и олтенцев, и дигорцев, наблюдал не беспредметно, все впитывая и преображая, как и подобает истинному художнику, но первоядром этих наблюдений была Гизель. Факты биографии Коцюева не отрицают, а подтверждают это. Первые литературные опыты семнадцатилетнего Коцюева, напечатанные в газетах «Терские ведомости» и «Казбек» и подписанные вымышленными именами, подчас опознавались по названию села, которым были помечены: «Сел. Гизель». Наверно, эти опыты могли дать лишь приблизительное представление о том, что явил писатель позже, но в них, в этих опытах, было нечто подобное весеннему солнцу, дающему силу ростку. Именно здесь, в Гизели, Коцюев ощутил то большое, что вызрело в нем с годами и предопределило решение, для него бесценное: посвятить себя литературе, стать писателем. С энтузиазмом и безоглядностью молодости Коцюев начал писать роман. Он принимался за него в тот предутренний час, когда, как свидетельствует народная мудрость, разговаривают только звезды, все остальное молчит, а заканчивал работу едва ли не с зарей вечерней. Видно, роман удался, издательство, которому Коцюев передал рукопись, так и оценило произведение. Но, мотивируя свое решение затруднениями материального характера, издательство отказалось напечатать роман. Рукопись не сохранилась, однако писатель свидетельствовал, что роман был обращен против косных обычаев старины. Можно представить, как пережил молодой автор эту неудачу, но он нашел в себе силы обратиться к новому замыслу и его осуществить. Речь идет о повести «Кто виноват», которую Коцюев написал порусски. Но повесть постигла та же участь, что и роман. Редакции «Казбек» повесть понравилась, однако газета не напечатала ее. Трудно сказать, как Коцюев объяснил себе неудачу с напечатанием романа и повести и как

связал это со своей последующей деятельностью и связал ли, но получилось так, что эта деятельность была проникнута чувством протеста и борьбы. Речь идет о событиях, происшедших в той же Гизели в начале века. В истории освободительной борьбы осетинского крестьянства восстание в Гизели достаточно выразительная страница. Благодарно исследовать участие в этих событиях Коцюева. А все указывает на то, что он в этих событиях участвовал, и активно. Видно, огонь, вызвавший взрыв в Гизели, копился не один год. Если исследовать корреспонденции того же Коцюева в «Терских ведомостях», напечатанных в те два года, можно установить, как развивались события. С настойчивостью и бескомпромиссностью человека, видящего зло и понимающего, кто является его носителем, Коцюев идет на приступ несправедливости. На Гизели свет клином не сошелся, но в ней есть свои сильные мира сего. Это прежде всего старшина и тесный клан его сподвижников и приживальщиков. Против них и обращает свои удары Коцюев. Нет, не только в газетных корреспонденциях, помеченных неизменным «Сел. Гизель», но и в речах, произнесенных на сходках гизельских крестьян. И вот итог — Гизель восстала. У гизельского взрыва было мощное эхо, его услышала Осетия. Восстание было подавлено. Аресты, суды, каторга... Если не хватало улик, чтобы засудить обвиняемого, он высылался из Осетии. Коцюева ждала именно такая судьба. Теперь мир односельчан был тем более дорог писателю, что вход в Гизель, сам доступ к родному пепелищу, отныне для него был закрыт.

Вот где берет начало для Коцюева Гизельдон, вот где он становится рекой жизни!

...Хочу вспомнить Коцюева и вижу его идущим весенним днем по Пролетарскому проспекту в обществе своего друга Сармата Косирати, известного в Осетии литератора и культурного деятеля. На Коцюеве неизменный темносерый костюм, разумеется, с жилетом, в кармашке которого, как мне видится, хранятся часы швейцарской фирмы Павел Бурэ, разумеется, в ярко-черном чугунном корпусе. Как свидетельствует всеведающая владикавказская молва, он не может работать без того, чтобы эти часы не были перед ним. Деликатный Косирати испытывает неловкость оттого, что он так неприлично высок и вынуждает почтенного мастера при разговоре запрокидывать голову, при этом острая борода Коцюева становит-

ся как бы перпендикулярно к земле. Но Коцюёву приятно общение с Косирати, и я вижу, как он слушает собеседника и при этом улыбается, касаясь маленькой розоватой ладонью усов. Вот взглянешь на него и подумаешь: как бесконечно мягок человек, именно мягок... Такой пройдет по жизни, снимая добрую жатву, как нынче говорят, «положительных эмоций», никого не задев, никого не обидев, даже из тех, кого следует обидеть... Честное слово, так можно подумать, когда Арсен Коцюев и Сармат Косирати идут добрым весенним днем, идут по Пролетарскому проспекту и Коцюев улыбается... А ведь Коцюев не такой, больше того — эта его улыбка, уже чуть-чуть покровительственно-стариковская, ничего не объясняет. Даже наоборот, она дает превратное представление о нем. Собственно, эта улыбка есть и в рассказах Коцюева, но рядом с нею гнев... Против кого?

В самом деле, против кого обращен гнев этого человека, чей бесконечный гуманизм много шире понятия «добрый человек»? Гизель, мятежная Гизель дает точный адрес тех, кого ненавидел Коцюев, кого считал своим врагом.

Подобно великому Коста, Арсен Коцюев был революционным демократом. Коста был старше Коцюева на тринадцать лет, и тем не менее Коста был для него не просто единомышленником и собратом по перу, он был для него учителем. Именно учителя слушал Коцюев на педагогическом съезде во Владикавказе в 1899 году. Конечно же Коцюев, как в свое время Хетагуров, испытал на себе влияние всех тех, кто был зачинателем великой русской литературы, — Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Гоголя, — но если говорить о мировоззрении как о стройной системе взглядов на жизнь и месте человека в обществе, то конечно же тут было влияние плеяды революционных демократов, и прежде всего Белинского, Герцена, Чернышевского. Велик был пример Некрасова и Щедрина. В их творчестве, как, впрочем, и в их деятельности, и Хетагуров, и Коцюев как бы воочию увидели, что может сделать писатель, исповедующий принципы революционных демократов. Коцюев принимал главный принцип революционных демократов — свержение самодержавия посредством народной революции. Ему была ненавистна либеральная фраза, как, впрочем, и ее носители, для которых эта фраза лишь маскировала верноподданнические чувства. Он верил в революционную силу масс и видел

Россию освобожденной от царизма. Сын крестьянина-бедняка, испытавшего все тяготы крестьянской жизни, Коцоев с особым сочувствием относился к антикрепостнической программе революционных демократов и всего того, что было рецидивом крепостничества после реформы 1861 года.

Своеобразие Коцоева-художника в том, что его творчество возросло на благодатной почве осетинского фольклора. А это более чем богатая основа. Осетины — один из тех народов, чей вклад в создание знаменитых нартских сказаний особенно велик. Как ни значителен этот эпос, но то, что мы знаем, нам сегодня дает лишь приблизительное представление об его размерах. Сказание о нартах далеко еще не собрано, хотя последнее издание осетинских «Нартов» будет насчитывать одиннадцать томов. Наверно, будущий исследователь творчества Коцоева сумеет установить и прокомментировать обстоятельно, в каких отношениях муза Коцоева находилась с творчеством народа. Многие создания Коцоева фольклорны по самому жанру: легенда, быль, сказка. Такое впечатление, что первоисточником такого произведения является нечто такое, что писатель нашел у народа. Но дело не только в жанре, а часто и в самой сути произведения, интонации сказа. Коцоев сообщил и многим своим рассказам интонацию сказа, а может быть и добрую лаконичность сказа, а также четкость и естественность сюжетных решений.

Коцоев — большой мастер сюжета, и здесь ему многое дал фольклор. Чем меньше рассказ, тем напряженнее его сюжет. Прочтешь такой рассказ в десять страниц, а впечатление, что прочел большую повесть. Удивительное впечатление — все уместилось в рассказе: и описание природы, и точные зарисовки героев, и мысль, мысль автора, ею дышит рассказ, — а как все лаконично! Будто писатель действует по некоему только ему известному закону, гласящему, что в лаконичности произведения его емкость. Напряжение возрастает от строки к строке и, достигнув кульминации, как бы взрывается, при этом решение, к которому приходит писатель в конце рассказа, и закономерно, и в какой-то мере неожиданно.

Вот, к примеру, рассказ «Пятнадцать лет». Молодой мельник Кавдын, танцую на деревенской вечеринке с девушкой, нечаянно толкнул ее локтем. Девушка сочла себя оскорбленной и покинула вечеринку. Оскорбленными



сочли себя и братья девушки, и прежде всего старший брат Годях. Он поднял братьев на Кавдына. Братья схватили Кавдына и отсекали ему ухо — знак, которым в осетинских горах отвечали на кровную обиду. Парень принял неожиданное решение: он избрал образ жизни затворника, поселившись на мельнице. Однако Кавдын ушел на мельницу не навечно — он вел свой отсчет годам. Он покинул мельницу, когда минуло пятнадцать лет со времени достопамятного события на вечеринке. Оказывается, эти пятнадцать лет совпали с пятнадцатилетием Батраха, сына Годяха. Да, все эти годы, пока Кавдын сидел на своей мельнице, в семье его обидчика рос сын. Короче — Кавдын вышел из заточения, чтобы подстеречь юношу. Нет, не Годяха, а его пятнадцатилетнего сына — он полагал, что так его месть будет изощреннее, а удар по обидчику больше... Кажется, что рассказ на этом почерпал себя: развязаны все узлы, доведены до логического конца все линии рассказа. Оказывается, нет. Решение, к которому обращается писатель в финале рассказа, определено не писателем, а самой сутью повествования, самим душевным, психологическим состоянием героя, который, несмотря на обуявшие его чувства, понимает и бессмысленность, и ужас содеянного. И вот финал. Свидетелем убийства в степи был младший сын Годяха, он видел, как Кавдын убил его брата. И вот приговор, который герой выносит себе, герой и, разумеется, писатель: Кавдын дает ружье в руки ребенка и сам становится под дуло. Конца этого не ждешь, и все-таки как он точен, если говорить о замысле писателя, его представлении о добре и зле.

Завидно уменье писателя лепить характеры. Казалось бы, что можно сделать на более чем ограниченной площади рассказа, а люди перед вами как живые.

У Коцюева всех видишь: и древних старцев на заливке — Тедо и Симона, похваляющихся друг перед другом доблестями, и горемыку Гуго, так и не сумевшего отведать откормленного к пасхе поросенка, и прекрасную Ханиффу, и ее двух женихов — Тега и Тасалтана, и Таймураза, которого мучает неотмщенная кровь сына и который, желая отомстить, губит второго сына и погибает сам, и беднягу Того, переписчика деловых бумаг, образ которого, по-моему, для писателя автобиографичен, и величественно выписанных, но, к сожалению, безымянных персонажей с дьяконом из рассказа «Двадцать четыре дня», — да

разве всех героев перечислишь, хотя они все нашли место в твоей памяти, все запомнились, и в этом, наверно, великий секрет писателя, чудо его творчества...

Чудо? А в самом деле, почему так? Говорят, что художник потому и художник, что он видит то, чего не замечают другие. «Саукудз еще раз быстро зарядил ружье, но в этот момент широкий кинжал Батрадза насквозь пронзил его грудь. Он упал навзничь, бессмысленно еще махая руками». Вот это «бессмысленно еще махая руками» — то точное видение, которое делает картину живой. Или картина того, как женщины осаждали дом знахарки: «Каждый старался попасть к Биганон раньше, даже дрались. Кое у кого и лицо поцарапано. У одной женщины клок волос был вырван, и она держала его скомканным в руке. Разожмет — посмотрит, опять сожмет». Все в этом клокe волос — и одержимость темного человека, и точная картина того, что происходит. Или тут же портрет знахарки: «Шеи у нее не видно, голова ее величественно сидела прямо на туловище, а потому казалась небольшой. Бывают такие желтые с краснинкой тыквы, тянут они до двух пудов. Поставь такую тыкву на небольшой стог сена, и тогда издали это будет похоже на Биганон». И не только зримые черты человека, что много сложнее для писателя, но и его душевный портрет. Зажиточный крестьянин Хату приходит к деревенскому писцу с просьбой написать прошение. Он не может не знать, что положение писца отчаянно, что он голоден. Но он склоняет писца написать заявление бесплатно. И вот состояние писца, как увидел это писатель: «Я — грамотный, Хату, но ни одного прошения тебе бесплатно писать не буду». Произнося эти слова, Того делался все более уверенным в себе, и эта уверенность была ему приятна».оборот «и эта уверенность была ему приятна» очень точно передает состояние писца, угнетенного нуждой, не желающего идти на уступки.

В великолепном рассказе «Приговор» молодой прокурор, увлеченный системой доказательств, внешне эффективной, но по сути своей ложной, требует смертного приговора невинному человеку и добивается его. Вот одно место из рассказа прокурора, когда смертный приговор уже приведен в исполнение: «...Когда я говорил о мере наказания — смертной казни, то еще раз посмотрел на преступника. Он встал со скамьи и посмотрел на меня каким-то странным, пристальным взглядом. В этом

взгляде были удивление и упрек мне, потребовавшему для него смертной казни. Этот взгляд лишь на одну секунду тронул мое сердце, в течение одной секунды в моей голове была такая мысль: «Может быть, этот молодой человек не виновен, а я ошибся». Но народ смотрел на меня, восхищаясь моим выступлением, и в течение второй секунды лицо преступника в моем сознании ступенчатилось. Судьи удалились для вынесения приговора...» Коцоев берет ситуацию рискованно острую, во многом необычную и решает ее столь убедительно только потому, что владеет средствами психологического анализа. Он понимает, что главное здесь — поставить точный диагноз душевного состояния героя. И он это делает с храбростью и уверенностью мастера.

Вот читаешь рассказ Коцоева «Двадцать четыре часа» и думаешь о том, как этот мягкий человек мог исторгнуть гнев такой силы. В рассказе речь идет все о том же деревенском писце (видно, рассказ автобиографичен!), которого поп и дьякон просят сделать список прихожан, а когда писец заканчивает работу, начинают торг и сводят плату за многодневный труд, труд нелегкий, к грошам. В том, как написан Коцоевым этот торг, понимание зла и такая мера гнева, что ты как бы становишься свидетелем происходящего и к тем ударам, которые обрушивает писатель на головы злодеев, тиранящих бедного человека, готов обрушить свой...

Когда читаешь Коцоева, тебя не покидает мысль: как благородно-пристрастен писатель, когда речь идет о зле, как он заинтересован в изложении зла и как он счастлив рождению сил, которые являются его союзниками. Не было у писателя более могущественного союзника в борьбе со злом, чем революция. Революция, которая стала для Коцоева синонимом и его писательской совети. Коцоев обратился к перу в годы великого собирания революционных сил — конец века XIX, начало XX. В сущности, все, что делал Коцоев в предоктябрьские годы, было посвящено становлению революции. Победа Октября знаменовала осуществление заветных устремлений писателя. В этом смысл всего, что сделал Арсен Коцоев — художник и человек.

## АСТУРИАС, ШИКУЛА



сть некое чудо во встрече с писателем, книга которого пришлась тебе по душе. Ты ждешь этой встречи и чуть-чуть боишься ее: да знаешь ли ты писателя так, как это кажется тебе? Ошибка тут была бы очень обидной. И все-таки встреча сообщила тебе такое, чего ты не ожидал. Что именно? Необычно было лицо Астуриаса. Ну, разумеется, я знал, что передо мной эрудит и философ, знаток латиноамериканской старины, друг Ромена Роллана и Томаса Манна, нет, не просто дипломат, но дипломат-ученый. Все это должно было отразить лицо писателя, но было в нем и иное, что сообщило облику Астуриаса характерность и больше чем что-либо иное говорило об его корнях. Наверно, это свойственно только лицу индейца: в складках кожи, заметно обветренной, в глазах, которые чуть-чуть застило краснотой (так бывает, когда человек долго идет против ветра), в сизоватых губах, чуть потрескавшихся, сквозило раздумье человека, который все видит и все понимает...

Ничто в такой степени не может объяснить всех тайн лица человека, кроме, пожалуй, строки, написанной им. «Последний солнечный луч огненной горчицей кропил бухту Аматики» — это Астуриас. «Лиловые, как кожура банана, губы...» — Астуриас. «Голубь, как небесно-синяя глициния — цветок с крыльями» — и это Астуриас.

Неруда сказал об Астуриасе, что он воспевает великие темы. Трудно сказать точнее. Астуриас вернул литературу к тому важному, что она в состоянии сделать для человека. Иначе говоря, к ее подлинному призванию — борьбе за равенство, счастье жить и радоваться солнцу, жизни, бороться за свободу.

Астуриас говорил: «Благодаря писателю народ перестает быть безъязыким... Для меня писать означает гово-

речь за тех, кто не умеет писать... Мы, писатели, являемся отчасти... этим голосом народа, который затерялся бы в молчании, если бы не наши книги.

Когда я прочел «Его Зеленое Святейшество» в переводе Маргариты Былинкиной, дух захватило. Непросто проникнуть в своеобычие романа: откуда оно, как оно далось писателю, где поместилось в книге, в языке, характерах, образной системе?

«...Лишь только ночь стала чернеть гневно бурливший лак Карибского моря, время замерло, ожидая, когда пройдет нечто длящееся одно мгновение и принадлежащее не царству времени, а вечности: время остановилось, и никто не поверил своим глазам, увидев, как заалела заря. Утренний свет разлился сразу, внезапно, каким-то чудом, едва пароходик отдался плещущему покою бухты, оставив позади, за мысом Можабике, канонаду волн и горы пены, в которой суда терялись, как в хвосте кометы...»

Как это все колоритно, зримо, четко, по линиям и краскам подобно фреске, в искусстве которой так сильны латиноамериканцы. И вот что характерно: все работает на своеобычие романа, все, что способен объять своим пытливым оком художник, озирая неоглядную картину жизни. Но только ли на своеобычие?

«Юк, шорох зеленой земли, которой я натру тебе лоб, темя и затылок, даст тебе могущество и надежду: ты взлетишь выше кетсаля и опустишься ниже изумруда; у тебя будет яшмовое зеркало и безграничная власть над всем, что растет и цветет. «Человек с зеленой головой» назову я тебя. Юк, шорох желтой земли, которой я натру тебе сердце и грудь, окрасит тебя в золотистый цвет майсового початка, чтобы ты был всегда человечен и добр», — заклинает у Астуриаса колдун. Силы, к которым взывает колдун, потревожены Астуриасом не без умысла. Его роману нужны краски, которые без хваткой десницы колдуна, пожалуй, и не добудешь. Но дело, наверно, не только в красках. Вещун призван художником, чтобы утвердить философию романа: все коренное, первородное, лежащее у истоков человека, вопиет против насилия. Пафос этого единоборства обращает к добру даже колдуна — недаром он взывает к человечности и надежде.

Роман Астуриаса жизнелюбив, но это гневное жизнелюбие, роман потому так силен, что он сражается.

Подлинный художник, классически сочетающий в себе философское постижение жизни и способность к образному мышлению, Астуриас понимает, что великое призвание литературы в ее сатирическом пафосе, в непримиримости к порокам жизни. Художник тем более добр, чем он непримиримее ко злу. Образ «гринго», алчного североамериканского босса, которого восприняла наша память еще по мексиканской книге Джона Рида, возвращен нам романом Астуриаса. Как назвать все это? Исповедью латиноамериканской свободы, ее непреклонной совести, исповедью, а может быть и клятвой.

«Семья мулатов со всеми своими детьми цеплялась за клочок земли, засаженной бананами. Тщетно. Людей вырвали, избили, раскидали. Они цеплялись за ранчо... Ранчо вспыхнуло вместе с тряпками, утварью и святыми. Они хваталась за пепел... Дюжина одержимых паймитов по знаку светловолосого надсмотрщика бичами отогнала их прочь. Старые мулатки — горло сдавлено петлею слез — извивались, точно от щекотки, крича, вопя, пытаясь защититься корявыми, как ветки смоковницы, руками, ранеными, разбитыми, кровоточащими, пытаются прикрыться от града ударов. А мулаты-стариканы с пегою щетиной на круглых черепах уходили, шатаясь, пьяные от горя, изгнанные, поруганные, обездоленные, в окружении многочисленного потомства — детей, внуков, которые, плача от страха и дыма пожарищ, переводили на свой язык свист хлыста над спинами родных и лепетали невнятно: «Чос, чос, мойон, кон... Чос, чос, мойон, кон...» «Нас, нас, нас же бьют... Руки чужеземцев бьют!» А метисы сопротивлялись. Сладка родимая земля. Нет ей цены. Вся остальная — горькая...»

Астуриас во многом способствовал нашему интересу к латиноамериканскому роману — в нашем представлении он предтеча явления, с которым мы связываем приход в мир современных литератур таких мастеров, как Фуэнтес, Карпентьер, Гарсиа Маркес. В пору, когда литературы, даже некогда великие, иссушила жестокая хворь мелкотемья, был необыкновенно плодотворен пример Астуриаса и всей школы латиноамериканского романа. Но латиноамериканский роман хранит и иные достоинства, которым есть смысл воздать должное. При всех обстоятельствах роман сберегает основу, которую сообщил литературе этого жанра критический реализм XIX века.

Имеет немалое значение и близость латиноамериканского романа к фольклорному началу: своеобразие, которым этот роман обладает, как и ощущение новизны в характерах, языке, во всем образном строе произведения, в какой-то мере и от этого. Мы имеем дело с крупным художественным явлением нашего времени, которое тем более значительно, что знаменует собой победу реалистического начала. И тут мне захотелось сказать о переводчице. Смеею думать, что Маргарита Былинкина перевела знаменитого гватемальца с тем пониманием своеобразия романа и с той бережливостью к слову, какие здесь единственно возможны. Так или иначе, а русский Астуриас достаточно убедителен, если говорить о высоких художественных достоинствах романа.

Когда предметом перевода становится произведение, обладающее заметным языковым своеобразием, в высшей степени отражен успех переводчика. Меня порадовал роман словацкого писателя Винцента Шикулы «Мастера», напечатанный «Иностранной литературой» в переводе Нины Шульгиной.

Это произведение истинно современное, отражающее, смеею думать, поиск словацкой литературы сегодня — в сфере композиции большой прозы, характеров, диалога, строя повествовательного текста, языка. Именно о языковых достоинствах как важной черте произведения хочется говорить в связи с романом Винцента Шикулы. В прозе Шикулы свой ритм, в речи его героев, нередко афористичной, всегда существует своя добрая интонация, своя лукавинка, свой подтекст. Лаконости слова сопутствует богатство мысли — философская проза.

Художник ищущий, более всего опасющийся походить на других, Шикула ставит в романе большие проблемы. Его повествовательный текст незримо сомкнут с диалогом героев, как бы продолжая этот диалог и его предваряя. Это сообщает повествовательному тексту особый колорит, делая язык романа органичным, единым.

Хорошо зная словацкое село, автор с явной симпатией и страстью живописует его будни. Писатель ищет возможности показать крестьянина в труде, не пренебрегая самым длительным описанием процесса. Как ни подробны эти описания, они никогда не скучны. Особенно хороши сцены, когда сельские стрептели ладят стропила, кладут камень, скрепляют его цементом. Писатель

радуется их способности понимать красивое, их умению мастерить.

«И закипела работа на славу. Вся деревня на ногах... — Посторонись, ребята, посторонись! Дайте-ка мотыгу, дайте лопату! Где известка? Посторонись, ребята, пропустите меня к известке! — Лопата сама прыгает ему в руки: знает лопатка, у кого какая хватка, она всегда своего хозяина сыщет. — Посторонись, ребята, посторонись! — Песок ближе к известке, а лопата, что ж, она и песок ловка кидать... Раствор словно начинка для пирога. Кирпичи шлепаются — шлеп, шлеп! Каждый кирпич проходит через десятки рук... — шлепает его каменщик на стену, и кирпичу там способно».

Хороши у Шикеры пейзажи, — собственно, тут нет пейзажей как таковых. Картины природы узрел не автор, а герой и еще чаще зверь немудрящий или птаха. Да, панорама села, поля, леса, реки будто увидена самой живой природой, у которой свой взгляд и свои краски, что для художника, пишущего жизнь, бесценно.

«Из леса, с полей доносился птичий грай. Свистал дрозд, куковала кукушка, там-сям летали и суетились скитальцы ласточки: жалко, не к кому в гости слетать! С земли поднялся, вспорхнул жаворонок: попробую-ка еще раз! Он пел и пел, спать ему не хотелось. Разошелся и сорокопуд-дождевик: не зная второпях, кому подражать, он запел просто так, по-любительски, но при этом замечательно трелил, свистел, жаловался, заливался, протяжно улещивал, вытягивал шею, изображая порой и нежность, потом вдруг выдал стаккато, выпалив всю обойму...»

«Мастера» — всего лишь первая часть трилогии, завершенной Шикерой. Вся трилогия, явившаяся событием в современной чехословацкой литературе, должна быть опубликована у нас в переводе Нины Шульгиной, идущей как бы вослед писателю. Полагаю, что определенно повезло роману Шикеры, что он попал в руки талантливой переводчицы.

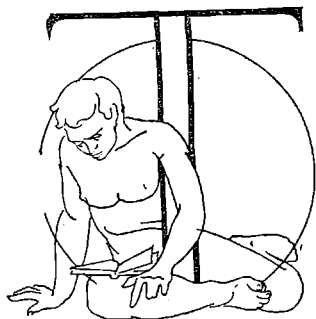
По слову Стендаля, поэзия погибает, если не имеет широкой мировой концепции.

Романы, о которых идет речь, тем более значительны, что в них широкая мировая концепция, для меня адекватная мысли, необходимой людям, сочетается с истинными художественными достоинствами, в частности до-



стоинствами языка. Наверно, тут надо ценить и добрую волю переводчика, остановившего свой выбор на произведении такого рода. Двадцатипятилетняя практика «Иностранной литературы» дает тому много примеров. Но, наверно, достаточно и тех, на которые мы обратили внимание читателя. Как ни различны произведения, они стали событием искусства. Стоит ли говорить, что это делает честь переводчику, — мы же воспринимаем Астуриаса и Шикуну по-русски.

## ЩУСЕВ



рем годам, которые я отдал работе в нашем посольстве в Румынии, сопутствовали встречи и для меня необычные.

Последняя денеша, полученная в посольстве: едет Щусев.

Должен сказать себе: созданное зодчим убеждает — Казанский вокзал, гостиница «Москва», метро «Комсомольская» и, конечно, Мавзолей. Неполный ряд; но и его достаточно, чтобы в сознании возник образ крупного художника, мыслящего масштабно.

Но, может быть, представлению о Щусеве недоставало той частности, которая единственно необходима, чтобы ты зримо увидел человеческий лик зодчего? В штате посольства был архитектор Анатолий Яковлевич Стрижевский. Именно он построил посольское здание в Бухаресте, на шоссе Киселева. Посольский дом в Бухаресте был единственным сооружением такого рода, которое нами было возведено до той поры. Позже архитектор осуществил еще две таких же постройки — в Берлине и Хельсинки.

Стрижевский был молод, интеллигентен, деятелен. Он явился в Бухарест почти в одно время с нашими войсками, имея задание в возможно короткие сроки восстановить посольство. Начав войну, румынские власти варварски обошлись с персоналом посольства. Он был интернирован и выслан из страны, при этом самому акту высылки сопутствовали действия, какие никогда к дипломатам не применялись. Что же касается посольского здания, то оно подверглось разору, некоторое время пустовало, а потом в нем был размещен госпиталь. Вернувшись в Бухарест, Стрижевский принялся восстанавли-

вать здание. Видно, дом на шоссе Киселева был любимым созданием Стрижевского — архитектор взялся за эту работу с необыкновенным рвением. Целая армия плотников, паркетчиков, штукатуров, возглавляемых зодчим, работала с утра до ночи. Немало хлопот доставило Стрижевскому восстановление убранства посольского здания. Многие исчезло бесследно. Чем дороже были люстры и бра, тем бездоннее была пропасть, в которую они канули. Ряды мастеров, которыми был так славен Бухарест, за войну поредели. Приходилось покупать втридорога, часто через перекупщиков. Помню, как в посольство была доставлена скатерть ручной работы на триста персон. Несмотря на грандиозные размеры, скатерть поражала тщательностью отделки — чувствовалось, что тут трудились сотни рук. Одно это заставляло задуматься: не крепостные ли девушки здесь колдовали? Тайна необычной скатерти открылась позже. На большом посольском обеде скатерть попала в поле зрения гостьи, которая совсем недавно была узницей Антонеску. Рассмотрев скатерть, она должна была признаться соседям по столу, что опознала это создание рук женских, — скатерть была вышита подругами гостьи по знаменитой женской тюрьме в Жиллаве.

Мне нравилось наше посольское здание. Его внешний облик был, пожалуй, не очень своеобразен, зато хорош ансамбль залов, особенно приемного и зрительного. Приемный зал был просторен (в посольстве иногда бывало одновременно до пятисот гостей), светел, наряден по своим краскам и убранству. Необыкновенно эффектен был зрительный зал, в котором заканчивались все большие приемы посольства, — концерт наших артистов или хороший фильм часто венчали прием. Зал радовал пропорциями, формами, мягкостью света и красок.

Стрижевский был человеком одаренным, и посольское здание это отражало. И не только посольское здание: Стрижевский был одним из тех архитекторов, которому зодчество не мешало заниматься живописью и рисунком, как, впрочем, чуть-чуть и ваянием. У него была способность, столь характерная для архитектора, мыслить образами, у которых есть зримое очертание, объем. Помню, как однажды, воспользовавшись первым снегом, который здесь обилец, мы уехали всем посольством на берега Снагова. Воодушевившись, Стрижевский слепил нечто грандиозное. Нет, это не была банальная снежная

баба, а именно скульптура, в самих чертах которой сказались и фантазия, и мысль, и та мера таланта, прикосновение которого способно вызвать к жизни такое. Помню, что, расставаясь со снежным Снаговом, я испытал немалое смущение: да можно ли оставить на произвол судьбы такое диво?

Итак, Щусев.

Помню, как мы гуляли по посольскому садику и Стрижевский пытался объяснить себе и нам созданное зодчим.

— Допускаю, что не прав, но в это свое мнение я уверовал, — говорил Стрижевский, забирая со лба и отводя назад свои рыхлые космы. — Нестеров, каким мы увидели его в портретной живописи, — Павлов, Шадр, Мухипа! — возник из древнерусских сюжетов. — Казалось, неожиданная мысль заставила Стрижевского сторбиться — больше обычного; когда он волновался, он горбился. — Не было бы отрока Варфоломея, не было и позднего Нестерова...

— Однако какое это имеет отношение к Щусеву?

— Самое прямое! — Казалось, Стрижевский ждал этого вопроса, чтобы вот так решительно заявить о своем мнении. — Не было бы у Щусева Троицкого собора в Почаевской лавре и Марфо-Мариинской обители на московской Большой Ордынке, разве мог бы явиться Казанский вокзал?

— Храмовое зодчество... плодотворно? — спросил я не без улыбки.

— Нет, дело не столько в том, что это зодчество храмовое, сколько в том, что оно по истокам своим русское, старорусское, коренное, своеобразное.

— Да можно ли так сказать о Щусеве? — спросил я. — Ему не чужд и современный поиск...

— Верно, и современный поиск, — согласился Стрижевский. — Не было бы этого поиска, он так бы и остался в ордынской обители, а современный поиск вызвал у него такое чудо, как Мавзолей...

— Вы знали Щусева?

Был мой вопрос, как мне казалось, для моего собеседника неожиданным.

— Да, по его лекциям в институте, когда он увлекался градостроительством, — подтвердил Стрижевский. — Щусев оставался Щусевым: был убежден, что в обществе, где земля является собственностью государства, градо-

строитель имеет неизмеримо большую возможность сказать новое слово по существу проблемы... Помню, был бесконечно самопроничен: как много могут сделать с человеком каких-нибудь пятнадцать лет — от обителя на Ордынке до созидания города будущего!..

— Самопронича... от сознания силы?

— Пожалуй, от сознания силы, — Стрижевский будто остановил себя — опасался, что скажет больше, чем хотел сказать. — Да, от сознания силы, как, впрочем, от желания оборониться от невзгод жизни...

— Невзгод?

Мой собеседник испытал неловкость — инерция разговора повлекла его дальше, чем он хотел.

— Да, невзгод, — подтвердил Стрижевский — мы вернулись под крышу посольства. — Одним словом, тайны в чистом виде жизнь не терпит: в доме у Щусева больной сын, взрослый... — Мы стояли посреди большого зала, совсем темного, и я слышал дыхание Стрижевского. — Врачи настаивают на госпитализации, но он отказал им... — пояснил мой собеседник. — Вот так — отец и сын... — Стрижевский вздохнул, и я ощутил пределы зала — он был меньше, этот зал, чем я думал. — Ну, Щусев будет, конечно, пытаться говорить по-румынски, потешный бес самопроничи в нем пробуждается вместе с его веселым румынским! — воскликнул Стрижевский.

— Странно, а откуда он знает румынский?

— Так он родился в Кишиневе.

— Вон как!..

Разговор со Стрижевским немало распалил воображение: все-таки не совсем обычного человека мне предстояло завтра встретить на аэродроме, незаурядного человека. Помню, что я спросил себя: из того немногого, что мне известно о человеке, могу ли я нарисовать его внешний облик? В самом деле, как он выглядит, этот человек? Ну, например, как он носит костюм, какая у него походка, как он взглянет на тебя и заговорит? Наверно, точность того, что было произнесено до сих пор, определяется в конечном счете впечатлением от живого человека?

И вот аэродром, шум ветра, поднятого винтами самолета, который, прежде чем остановиться, прибавил винтам оборотов, человек на трапе... Первое впечатление — маленький, крупноголовый. Когда улыбается, губы вбирает чуть застенчиво, темная, не по сезону, шляпа сдвинута набекрень, — взволновался, забыл про шляпу.

— Бунэ деменяца<sup>1</sup> — восклицает он, подняв руку-невеличку. — Чем май фачь, приетене?<sup>1</sup>

Почти сбегает на землю и обходит встречающих. Не может совладать с волнением, быстро возбуждается — возраст... Сколько ему? За семьдесят, по виду семьдесят с немногим.

— Тут цвет неба иной, — произносит он и снимает шляпу. — Ветер теплый, южный... — Его ладонь осторожно касается головы.

Уже по дороге в гостиницу просит остановить машину перед особняком Кантакузино. Особняк отодвинут в глубь двора. Высокая металлическая ограда, отделившая нас от особняка, не застила его очертаний. Щусев идет вдоль ограды, искоса посматривая на особняк.

— Конец века, не так ли? — спрашивает Щусев. — Традиционно, чуть помпезно, а красиво... Верно?

Ворота приоткрыты, точно приглашая войти, но Щусев всего лишь раздвигает створ ворот, давая простор глазу. Он стоит перед особняком затаив дыхание. Минута пристального внимания, сосредоточенности. Вот так смотрит на создание архитектуры зодчий — профессиональный взгляд. Кажется, виденное сняло волнение, вызванное приездом. В машине поселилось молчание, — не иначе, румынская лексика, воспрывшая в нашем госте по случаю приезда в Бухарест, на какое-то время отступила в нем. Великое спокойствие точно полонит нашего гостя. Гость не расстается с ним и тогда, когда выясняется, что гостиница, не дождавшись гостя в назначенный срок (самолет пришел с опозданием), аннулировала заказ.

— Не беда, поселитесь у меня дома, — говорю я.

Кажется, он пробудился — улыбаясь, он чуть-чуть вытягивает губы.

— Мульцумеск...<sup>2</sup>

Вечером Щусев смотрит новый Бухарест. На Каля Виктория строится многоквартирное здание, в своем роде доходный дом. Здание растет стремительно — каждую неделю этаж. Мне было интересно, что сообщило такие темпы строительству. Ну, разумеется, деньги, при этом не столь великие. В строительстве дома участвовали его будущие жильцы. Подрядчик получал деньги от жильцов за первый этаж до того, как этот этаж был построен.

<sup>1</sup> Доброе утро! Как поживаете, друзья?

<sup>2</sup> Спасибо...

Собственно, он продавал пустое пространство на том самом месте, где должен быть этаж. Потом он продавал воздух на месте второго этажа, третьего — и так до того самого предела, пока ярко-белая с синевой цинковая крыша не венчала здание. Не знаю, как надежно был выстроен этот дом и в какой мере он мог противостоять разрушительной стихии здешних землетрясений, но с виду он был очень хорош: просторен, хорошо спланирован, светел, удобен. В этом мы могли убедиться, когда ранним вечером, разумеется, заручившись разрешением подрядчика, прибыли с Алексеем Викторовичем на стройку. Нас принимал сам подрядчик — человек в усиках шнурком.

Нижние этажи были заселены, однако в верхних заканчивались отделочные работы. В новой квартире даже вот, как сейчас, пустой, была радость новизны. В самом отблеске вечернего солнца, лежащем на паркете, свечении никеля, в сверкании красок, в самих запахах паркетной пыли, клея и олифы. Конечно, это восприятие должно быть особенно остро у человека, которому суждено этот дом обживать, но и у нас было хорошо на душе.

— Бун, форти бун, домнуль...<sup>1</sup> — говорил Щусев, переходя из одной комнаты в другую. — Однако как много рабочих этот дом строили?

Наш хозяин велел принести тетради, в которые был занесен состав строителей, поименный, по профессиям, — цифра, которую назвал человек в усиках шнурком, изумила и русского:

— Бун, форти бун, — подтвердил гость: малое число рабочих, занятых на стройке блока, свидетельствовало, как хорошо был организован труд рабочих, как много успевал сделать каждый из них за день.

— Однако что вам пришлось по душе в нашем доме? — осторожно спросил наш хозяин. — Что вы увидели в нем?

— Если хотите, образец современного жилого дома, недорогого и удобного, — тут же реагировал Щусев. — Однако кто будет жить здесь, что это за люди? — по мере того, как он проникал в существо дела, вопросы его становились конкретнее.

Хозяин ощутил скрытую остроту в вопросе гостя и посчитал своевременным пригласить к столу. Ну, столом

---

<sup>1</sup> Хорошо, очень хорошо, господин.

это можно было назвать очень условно. На козлы, поставленные посреди комнаты, был положен кусок фанеры и выстлан обоями. Дюжина пива да горка солоноватых сухарей украшали стол.

— Итак, кто будет жить? — повторил хозяин, когда в керамических кружках вспенилось только что разлитое пиво. — Не думаю, чтобы это была бухарестская элита! — воскликнул он едва ли не патетически. — Так все, народ ординарный: генерал в отставке, управляющий банком, не очень крупный помещик, посол на пенсии, книгоиздатель — все, кто по праву должен жить на Каля Виктория...

Щусев молчал, сжимая керамическую кружку, — пивная пена опала, обнажив густо-коричневую жидкость, было видно, как пиво плещется.

— В моем положении не очень уместно давать советы, — произнес Щусев, — но я вижу в этом доме тип современного городского жилища, близкий эталону... Повторяю, быть может, не я должен давать советы, но если бы вы меня попросили его дать, то я бы сказал: сохраните документацию на строительство дома — проект и все расчеты... Убежден — через три года им цены не будет!..

Наш хозяин осторожно провел по усам кончиками пальцев, будто хотел их стереть.

— Вы сказали — эталон! Но через три года и управляющий банком, и генерал в отставке утратят остаток силы! Кому будет нужен такой эталон?

— Нужен!

— Но кто будет жить в таком доме?

— Осмелюсь предположить — мунчиторь...<sup>1</sup> — произнес Щусев и поднял керамический бокал, точно чувствуя грядущее время, когда в таких домах будут жить не только послы королевской Румынии на пенсии и не очень крупные помещики.

Полуночь, едва позавтракав, Щусев взял книгу и ушел в сад. Книгу он привез с собой. Кажется, то был том нестеровских воспоминаний. В саду мудро было укрыться от солнца, и он расположился в тени посольского здания. Тень не несла прохлады, но стена была напитана свежестью — от нее точно шел ветер. Мы условились побывать в музее румынской деревни, что расположился в пригороде Бухареста, и я пошел к Щусеву.

---

<sup>1</sup> Рабочие.



Приметив меня, он не без труда оторвал глаза от книги, лицо было скорбно.

— Вот прочел нестеровский этюд о Крамском, — произнес он едва внятно. — Необыкновенный этюд! Весь этюд, но особенно последние страницы, когда Крамской видит тот берег, уже видит... — он встал, тихо захлопнув книгу, и, всмотревшись, увидел ступенькой ниже Лешу, девятилетнего сынишку повара, единственное малое посольское дитя, а по этой причине — дитя, знающее себе цену. — Как же я тебя не заметил? — спрашивает Щусев и тянется ладонью к светлым кудрям мальчика. — Как же они у тебя золотые! — Его рука уже коснулась затылка. — Пойди к маме и скажи: мы хотим показать тебе музей деревни... Пойди, пойди, не робей!..

Но робость не очень-то свойственна Леше, он уже бежит...

Музей румынской деревни вернее было бы назвать музеем деревянного зодчества. Со всей страны, из горного Ардяла и Марамуреша, с равнинной Молдовы, с придунайской Добруджи, сюда свезены крестьянские дома. Дома куплены на корню и с превеликой тщательностью воссозданы. Возникла деревня, на редкость колоритная, отразившая сам лик сельской Румынии. Истинным перлом музея можно назвать церковку, привезенную из горной Румынии, — она точно вырублена из монолита старого дерева, если бы в природе было дерево таких размеров, — в лике церкви есть что-то готическое, если эта готика присуща, например, старому тополи: островерхий купол церковки вознесся высоко над деревней.

Щусев идет из одного деревенского дома в другой, имея рядом юного друга.

— А вот почему тебе нравятся эти ворота, ты можешь объяснить мне, Леша? Одеты в кружева? А если освободить их от кружев? Будут и без кружев красивы?.. А какие все-таки красивее — в кружевах или без кружев? Но ведь мы с тобой мужчины, зачем нам кружева?.. Нет, нет, ты мне все-таки ответь: ты, например, надел бы кружева?..

Льбопытна способность Щусева вовлечь юного друга в спор, в спор, который не безразличен и Леше, как, впрочем, и Алексею Викторовичу.

— Ты обратил внимание, Леша, на рисунок скатертей? Вот мы обошли тридцать домов и видели тридцать скатертей: ни одна не похожа на другую, ни одна!..

А ведь можно пройти и тысячу домов, и пять тысяч — найдешь ты похожие? Ты только пойми, как неоглядна способность человека видеть мир не повторяясь? Кто еще способен к этому? Природа!.. Нам надо учиться этой неоглядности взгляда у природы. Ты понял меня, Леша?..

Кажется, и Щусева увлекает этот разговор с юным другом. Но вот что любопытно: в самой интонация этого разговора нет ничего такого, что возникает, когда взрослые подлаживаются под детей. Нет, Щусев не нисходит до уровня юного собеседника, наоборот, он стремится подтянуть того до уровня, который естествен и для взрослого.

— Вот послушай меня внимательно, Леша, только очень внимательно. Говорят, что красивое приходит с возрастом, быть может, образованностью, а возможно даже — с культурой. А вот родился селянин — он молод и пока что не обременен ни возрастом, ни культурой, а как понимает красивое!.. Согласись: все, что кажется красивым ему, не отвергается и нами. Почему?.. Способность видеть, способность чувствовать? А что значит эта способность? Талант... Видно, таланту по силам вобрать такое, что, быть может, богаче, чем мы думаем о нем... Не так ли?

Я заметил: у Щусева есть опыт разговора с младшим. Откуда он, этот опыт? Из общения со студентами, — кажется, Стрижевский говорил, что Щусев дорожит общением с молодежью. Через Стрижевского же до меня дошла щусевская фраза, которая звучит как афоризм: «До тех пор, пока меня слушает молодежь, как, впрочем, слушаю ее и я, мне не страшна старость». Вот возник Леша, и Щусев потянулся к нему с силой неудержимой. Почему? Может, тут своеобразно отозвалась драма в семье? Сын?.. Очень похоже — сын. Именно так можно понять, например, его слова, произнесенные на обратном пути из музея... Он просил отпустить машину, и мы пошли пешком, все трое. Рассмотрев в перспективе улицы посольство, он остановился, — видно, боялся, что разговор, который начал, останется незаконченным:

— И счастье, и несчастье — от сына... — произнес он, наклонившись ко мне, произнес воплголоса: уберег от этих слов, откровенно печальных, маленького.

Вечером мы смотрели бухарестские церковки. Нет, не соборы, а именно церковки. Маленькие, похожие на терема, эти церковки вписаны в городской пейзаж. Простите

за сравнение, но в них есть нечто от камерных бухарестских театров, в которых тоже творит молитву клан аристократов. Домовая церковь московского князя? Пожалуй, даже меньше. Место тайной встречи с богом, причастия, быть может, исповеди. Нет, не прихожанин, идущий долгой дорогой в церковь, а церковь, вышедшая навстречу прихожанину. Но сама церковка необыкновенно хороша. Именно церковка-терем, в которой есть минпаторность и узорчатость девичьей светелки, разнаряженной фигурными дверьми и окнами.

— Поучительно проследить, как церковная архитектура соотносилась со светской, что позаимствовала, что переуступила... — поразмыслил вслух Щусев — его мысль торила ту же тропу.

— Вы говорите о Румынии?

— И о Румынии... Думаю, что должна быть такая область архитектуры, где это глянуло как в зеркале...

— Вы сказали — должна быть?

— Убежден.

Щусев так и сказал — убежден. Он не знал наверняка, но предполагал: должна быть. Нет, это была не интуиция, а знание. Он полагал: если церковное зодчество заявило о себе столь определенно, то должно же как-то сказаться и в зодчестве светском? Но прежде, чем мы установили это, произошла встреча, немало нас взволновавшая.

Не попадись на нашем пути Могошайя с ее необыкновенным дворцом и более чем экзотической хозяйкой дворца, вряд ли бы мы удостоились чести быть принятыми Штефаном Браниште. Какой же зодчий, побывав в Бухаресте, не обратит своих стопов в Могошайю? Если есть в архитектуре Бухареста нечто истинно румынское, то это именно Могошайя. Нет, дело даже не в формах дворца, в которых столь убедительно отразилось, как нам кажется, дворцовое зодчество Румынии, не менее важны фактура материала, из которого сотворен дворец, краски, к которым обратился зодчий, само соотношение света и тени, участвующих в нашем видении могошайской комнаты. Сановная хозяйка дворца принцесса Бибеску вышла нам навстречу и с уверенностью, чуть заученной, повела рассказ о родословных корнях династии, не оставляя в тени и собственную персону, когда в конце длинной галереи возникла длиннорукая фигура Браниште. Человек, которого тут же представила нам хозяйка, назвался археологом, в знак доказательства вручил нам белоснежный

квадрат визитной карточки. Если же быть точным в определении профессионального лица Браниште, то его следовало назвать археологом-зодчим, однако это мы установили позже. А пока наш новый знакомый осторожно возглавил осмотр дворца, обратив наше внимание на детали его убранства и сопроводив рассказ пояснениями, которые мог бы сделать именно археолог: по словам Браниште, в самом рисунке металлических решеток, светильников можно было отыскать детали, не чуждые орнаменту, бытовавшему на Балканах в средние, а быть может, не только в средние века.

Ничто не может так внушить уважение к человеку, как знания, а Браниште, несомненно, был человеком знающим. Короче, когда пришло время прощаться с дворцом и его хозяйкой, мы испытали тоску, обменявшись рукопожатием с Браниште. Наверно, это заметил наш знакомый, пригласив посетить его на Аллее авиаторов и ознакомиться с результатами его последней экспедиции к берегам Черного моря. «Мозаики, какие вы увидите у меня, вы нигде не увидите», — сказал Браниште.

— Ку плэчоре, драгэ приетене <sup>1</sup>, — сказал Щусев, ему было приятно приглашение Браниште.

От посольства до Аллеи авиаторов рукой подать, мы пошли пешком. Браниште, предупрежденный нами, вышел навстречу. Необыкновенное обаяние было у этого человека. Вот и сейчас он ввел нас в свой красивый дом, и мы ощутили, как он рад нам. По тому, как был прибран дом, с какой щедростью хозяин накрыл стол, как тщательно он расположил свою коллекцию, чувствовалось: для Браниште приход Щусева в его дом — событие. И Браниште явил свое собрание. С чем это сравнить? В свое время мне на глаза попал альбом румынских вышивок — пятьсот образцов. Казалось бы, на втором десятке интерес к образцам должен был ослабнуть, а я смотрел и смотрел, — оказывается, в узоре вышивки, в его красках, в самом рисунке узора, если даже он и беспредметен, есть сила притяжения. Я поймал себя на мысли — меня это увлекает. То же самое сейчас было с мозаикой. Эти цветные камни, подчиненные линиям рисунка, были необыкновенно живописны. Мозаика была спрятана в стеклянный саркофаг размером в большую книгу. Стекло

---

<sup>1</sup> С удовольствием, дорогой друг.

было толстым и чистым, и цвет камня, и рисунок были не искажены.

— Наши предки любили красивое, — произнес хозяин, пододвигая стеклянный футляр к окну. — Казалось бы, какая необходимость расцветивать мозаикой баню — ведь мы же обходимся без этого! А вот наши предки считали это необходимым — едва ли не все мозаики найдены на месте бань! И не только бани — мозаикой выстланы полы дворцов, лудильной мастерской, цирюльни, подчас тротуары, наконец, площади!..

— А почему вы вдруг обратили внимание на мозаику? — озадачил хозяина вопросом Алексей Викторович. — Почему именно мозаика?

Потребовалась пауза, — казалось, немудреный вопрос, а ответить на него не просто.

— Все потускнело от напора веков, не потускнела только мозаика! — вырвалось у хозяина. — Не потускнела только мозаика — вечный камень!

— Да, вечный, — сказал Щусев и взял из рук хозяина стеклянный панцирь с мозаичным камнем, — не иначе, тайная дума потревожила сейчас сознание Алексея Викторовича, дума значительная. — Не знаю, как вы, а я не боюсь ставить рядом старое и новое. Мне даже кажется, что такое сопоставление способно зажечь сердце, вызвать искру, так необходимую живому воображению... Вот, например, мечтаю свершить путешествие из древнего города, да, да, древнего, только что вызволенного из плена самой земли лопатами и скребками археологов, в город двадцатого века... Вот так увидеть два города, обняв их сознанием и чувством, а кстати и отдать себя во власть потрясения — ничто не способно так взволновать душу и обратить ее к созиданию, как это... По-моему, все лучшее я сотворил в такую минуту, сотворил и не теряю надежды сотворить...

Наш хозяин задумался.

— Быть может, к этому идет дело, но надо сделать следующий шаг. — Он улыбнулся. — Одним словом, нам надо раскопать на Черном море город — хочу пройти вместе с вами по его улицам, а кстати показать вам мозаичное панно, какого ни вы, ни я не видели... Панно!

С тем и простились — приехать на Черное море и пройти по улицам древнего города.

Мы возвращались в посольство пешком. Щусев молчал, однако в молчании жил только что происшедший

разговор — воспоминание об этом разговоре удерживало мысль.

— А знаете, что изумило меня в этой мозаике? — спросил он, когда ворота посольства возникли перед нами. — Все потускнело за это тысячелетие, все вытравили время и солнце, не выцвела только мозаика... Не ясно ли, что цвет дошел до нас таким же негасимым, каким он был при Овидии? С чем это можно сравнить? Пожалуй, со всемогуществом слова. Вот так положить мозаику рядом со стихами того же Овидия и постичь время... — Он посмотрел на меня внимательно. — Есть люди, глаза которых особенно восприимчивы к цвету. — Он помолчал. — Особое устройство глаз. Я говорю о сыне — у него такие глаза.

Весь вечер Щусев был задумчив — в нем вдруг проснулся Овидий:

В словах моих скудных  
Ты постарайся найти больше, чем сказано в них...

И еще:

Горечь нередко несет силу усталым сердцам...

И еще:

Кто о Гекторе знал, если б с Троей беда не случилась?

О чем говорил Щусев? О какой Трое и какой беде? Истинно в словах его скудных надо было отыскать много больше, чем сказано в них... Сын?

Помню, что в этот раз он лег не поздно, спал тревожно — все вздыхал. Уже за полночь я заметил, как потянуло из открытой двери, — нашего гостя не было. Я выглянул в окно — оно выходило в посольский сад. Ночь была не светлой, деревья стояли без теней, но небольшой наш сад с полосами дорожек, выстланных песком, можно было рассмотреть без труда. Щусев был там...

По сердцу ударил Овидий:

Горечь нередко несет силу усталым сердцам...

На другой день вечером Щусев вдруг вспомнил наше посещение бухарестских церквочек, и решено было увидеть район особняков. Это за Аллеей авиаторов, где мы были накануне. С нами был и Леша. За эти дни Алексей Викторович привязался к малышу, — быть может, в

общении с Лешей Щусев гасил тоску по сыну. «Горечь нередко несет силу усталым сердцам»? Пожалуй, так.

Итак, мы пересекли Аллею авиаторов и пошли улицами, прилегающими к баняским озерам. Действительно, мир особняков, открывшийся нам, воспринял черты старорумынского зодчества, свойственные и архитектуре бухарестских церквей. Ну конечно, это было современное осмысление старины, но осмысление умное, возможно, стилизация, но стилизация добрая. Там, где прежде был красный и белый кирпич, сейчас глядел бетон, там, где была фигурная черепица, поблескивали железо и цинк, там, где прежде был кованный металл, сейчас все больше виделось литье. Но вот любопытно: современный материал не бросался в глаза — побеждала старина. Наверняка особняки были оборудованы по последнему слову техники, — нет, не только электричество, газ, искусственный холод, но иные виды удобств, вызванных к жизни электрошпикой, которая начинала внедряться в быт, но у всего этого было обличье знатной старины. Бухарест стоял на скрещении дорог, и старина была многоликой, — нет, не только собственно Балканы, но и всемогущая Византия, а может, Венеция в содружестве с Востоком. Для жителя Балкан все это было не новым, но нам, русским, казалось своеобразным. Мне показалось, что Щусеву пришлось по душе дома, одетые обливным кирпичом, дома, во внешнем убранстве которых участвовал металл, — окна, закрытые плетеным железом, калитки, свитые из прутьев, ограды, точно сотканые из металлической пряжи, массивные навесы над парадным входом, квадратные, на старинный манер, фонари по фасаду.

— Нет, я действительно хочу знать: какой из домов тебе больше нравится? — спрашивал Щусев мальчика, который с неослабной пристальностью следил за всеми поворотами нашего разговора. — Вот этот многоцветный, похожий на дворец царя Салтана?.. А может быть, красивее вот этот, из белого кирпича?.. Нет, нет, присмотри внимательнее: как он складно сложен, как все в нем соизмерено — не больше и не меньше, чем должно быть. Согласись, он красивее? Не так ли?

Но вот неожиданность куда как приятная: от Баняс, заметно размахивая длинными руками, идет Браниште, — увидев нас, он так всплескивает своими ручищами, что у нас екает сердце — того гляди, они оборвутся и разлетятся по сторонам.

— Значит, уезжаете? — произносит он, пожимая руки Щусеву. — Не идет у меня из головы эта ваша мысль о двух городах, старом и новом... А знаете, может случиться так, что я вам покажу эти два города, если приедете лет так... через десять...

Щусев улыбается, но не может скрыть печали.

— Не все зависит от меня, не все, к сожалению, — отвечает он. — Мульцумеск фрумос драгэ приетене, бу- нуле Браниште...<sup>1</sup>

Щусев действительно улетел на другой день, улетел и уже не вернулся в Бухарест. Не суждено ему было вернуться... Но, побывав однажды в Бухаресте, я разыскал Штефана Браниште. Я увидел его в его красивом доме на Аллее авиаторов. Вспомнив русского зодчего, некогда посетившего этот дом, мы почтили его память, сомкнув уста.

— Как бы я был счастлив побывать с ним на Черном море, — произнес Браниште, не поднимая глаз. — Побывать и показать два города, те самые, древний и новый, совсем новый... Сколько ни бывал там, вспоминал Щусева: действительно, само соприкосновение старины и нови способно дать энергию воображению, воодушевить...

Браниште говорил с такой страстью, что нельзя было отказаться от поездки на Черное море, от поездки, которую должен был бы совершить Алексей Викторович, — собственное воспоминание о Щусеве и повлекло меня на крайний северо-восток, в заповедный угол Румынии, образумый впадением Дуная в Черное море.

Случилось так, что мы приехали к стенам города, когда солнце село и город совершенно опустел: ушли автобусы с туристами, отбыли один за другим автомобили с путешественниками, покинули город и рабочие, ведущие раскопки. На весь город остались только мы со Штефаном Браниште да тишина, неодолимая, степная, — только был слышен гул моря, глухой. Когда-то оно было у самого города, потом ушло, оставив город посреди степи, — быть может, город умер потому, что море ушло. А между тем солнце село за далеким степным курганом, оставив над степью неяркое пламя зари. В свете зари город казался розовым. Стояли стены, кое-где обнажены тротуары, посреди городской бани вскрыт кусок мозаичного пола, видны провал двери и чудом сохранившаяся оконная ко-

---

<sup>1</sup> Спасибо, дорогой друг, большое спасибо, добрый Браниште...



робка, не осталось крыш, ни единой на весь город... Мы застали остов города, его план в натуральную величину и могли лишь подивиться тому, что город кажется нам красивым. Солнце зашло, и город стал вначале густо-коричневым, потом черным. Казалось, стало тише, чем прежде. Даже море смолкло, отступив еще дальше с наступлением вечера.

— А знаете, где-то здесь жил Овидий,— произнес Браниште. — Быть может, он гулял по улицам этого города...

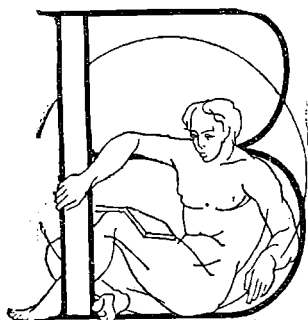
Я знал, что так это и могло быть, но признание Браниште взывало к раздумью. Наверно, тот кусок мозаики, что мы увидели посреди городской бани, да слово Овидия, сбереженное памятью, и были бессмертны.

В словах моих скудных

Ты постарайся найти больше, чем сказано в них...

А потом мы уехали из древнего города, оставив его в причерноморской темени. Машина несла нас на юг, и мы примолкли вместе с выкошенным пшеничным полем, что легло рядом. Наш путь продолжался часа полтора, пока прямо перед нами из степной шири и зыби, а может, из самого моря не взметнулись огни нового города. То, что эти два города оказались рядом, действительно воспринималось дух захватывающей внезапностью. Разделенные пропастью истории, расколотые тысячелетием, они вышли нам навстречу, едва ли не касаясь друг друга плечами, города древний и совсем новый. Как прорицал Щусев. Остальное было в нашей способности постичь.

Однако почему все это было так значительно для Щусева? Он был в поиске, он был в дороте и видел мир глазами человека, мир преобразующего. Он был в поиске...



бюжным декабрем сорок третьего  
меня пригласил к себе посол Пет-  
ров, возглавлявший на Кузнецком  
мосту пресс-отдел.

— Только что я говорил с ака-  
демиком Цициным — он готов  
принять Хиндуса, но не в акаде-  
мии, а на оранжевых полях  
Сельхозвыставки...

Петров не любил слишком эле-  
ментарных формул, — начиная  
разговор, он приступал к нему  
как бы с третьей фразы. И в этот раз первые две фразы  
были опущены, а из того, что он успел произнести, сле-  
довало: мне надо ехать с Хиндусом к Цицину на Сель-  
хозвыставку. Морис Хиндус — американский литератор,  
широкоизвестный у себя на родине, автор книг, посвя-  
щенных зерновой проблеме земли, хлебу. Наиболее  
известная из них — «Красный хлеб», о проблеме проблем  
новой России — колхозах. Новая книга американского  
литератора — своеобразное продолжение «Красного хле-  
ба». Она призвана явить читателю ту же проблему, но  
в годы войны. Встреча с Цициным — явно подсказана  
работой над этой второй книгой.

Наш газик не без труда пробирается улицами Моск-  
вы — город занесен снегом. Уже войдя в пределы выстав-  
ки, машина дважды застревает в сугробах. После города,  
заваленного мешками с песком, заколоченного фанерой  
и драпкой, сказочный град Китеж Сельхозвыставки вы-  
глядит не очень-то обычно. Что-то есть в самом лице  
фанерного посада экзотическое, трудно представить, что  
это было у истоков нынешней страды. И вот Цицин с  
горстью зерен, вынесенных к свету. «Наш насущный  
хлебушко! — произносит Николай Васильевич, напирая  
на «о». — Хлебушко-кормилец!» — Он точно выбирает  
слова, в которых есть это всемогущее «о». Он говорит об  
опытах над пыреями, о поисках Лукьяненко и Хаджинова  
по выращиванию новых сортов пшеницы и подсолнуха,

а Хивдус слушает его, скептически смежив глаза. «Немцы в Смоленске и Ржеве...» — произносит американец, не разжимая рта. Никуда не денешься, немцы и в самом деле в Смоленске и Ржеве, но это не способно смутить Цицина. «Работа не должна прекращаться ни на день, — говорит он. — Город поможет селу, а село — городу!» Да, наш добрый девиз о смычке города с деревней он чуть-чуть видоизменил, однако сберег суть. Истинно — во взаимной поддержке города и села мы крепили наше единство, которое было самым фундаментом победы. Но вот что характерно: когда наш газик, преодолевая завалы снега, выбрался за пределы выставки и, оглянувшись назад, мы взглянули на выставочный посад, уже окутанный предвечерней мглой, прямо перед нами поднялась громада мухинской скульптуры «Рабочий и колхозница», встала утесом, не очень-то различимым во тьме, которая легла плотным пологом на землю, но последнее уже было неважно — кто в стране не знал мухинской скульптуры? Вспомнилось далекое, предвоенное, когда скульптура впервые увенчала наш павильон в Париже, как знак нашей верности отечеству, над которым уже встала черная туча нашествия. Казалось бы, скульптура не очень соотносится с образом Мухиной, как мы увидели ее на нестеровском портрете, ставшем известным как раз в те годы. В облике рабочего и колхозницы, изваянных с крепкой и надежной основательностью, воплотилось само могущество народа, совершившего революцию. Люди труда, вознесшие серп и молот, выражали силу, как эта сила виделась народу. И своей статью, и могучестью рук, и непреклонностью порыва это были рабочие люди... При взгляде же на нестеровский портрет ты не мог не задать себе вопрос: какой тропой эта женщина с тонким и чеканным профилем, с синевою в глазницах пришла к постижению рабочего человека, несущего миру правду серпа и молота? Не много было известно в ту пору о Мухиной, но то, что удавалось узнать, не столько противостояло увиденному на нестеровском портрете, сколько дополняло это: училась у Бурделя в Париже, при этом в пору, когда его творческой верой признавался декаданс, была не чужда попыткам мастера отразить жизнь, не столько ее воссоздав, сколько видоизменив и даже деформировав... И логичен был вопрос: как сложен должен быть путь художника, если после всего этого он все-таки соз-

дает скульптуру-символ, подобную «Рабочему и колхознице»?

Об этом и ином хотелось спросить себя, когда телеграмма из Москвы повлекла меня на баиясский аэродром в Бухаресте: прилетает Мухина. И не только она, но целая когорта литераторов и ученых, а кстати и академик Цицин. Но мысленный взгляд был обращен именно к Мухиной: какая она? С тех пор, как Нестеров написал ее портрет, минуло лет пять. Нет, нет, в самом деле, какая она?

Самолет приземлился в дальнем конце аэродрома. Пока гости идут, не без удовольствия приминая молодую траву, у меня есть возможность их рассмотреть, при этом и Мухину. Видно, дорога притомила ее — шаг ее медленен. Цицин взял ее вещевую сумку из мягкой темнокоричневой кожи, взял молча — она не сопротивилась. Одна рука лежит на волосах — они у нее рассыпаются, падая на глаза. Сколько ей лет? Пятьдесят пять, а может, и пятьдесят семь. Вон какой хлопотливой и чуть-чуть кроткой стайей ее окружили мужчины, — нет, это не просто давь ее авторитету и способности повелевать, по всему, она у нее есть, эта способность. Она может правиться, — видно, была необыкновенно хороша, да и сейчас... Восточные глаза Цицина с едва приметной косинкой нет-нет да стрельнут в ее сторону. Но она, кажется, спокойна. Не безучастна, а именно спокойна, быть может даже печальна. Вот, казалось, все обошлось: самолет долетел как пельзя лучше, и все ей рады, особенно ей, а она печальна — улыбки ее я не видел...

— Кеменов, напутствуя нас, сказал, что Бухарест знаменит коллекциями живописи, частными коллекциями. — Она идет сейчас рядом, все так же наклонив голову. — По его словам, надо просить вас...

— Все, что в моих силах, Вера Игнатьевна...

Ну вот она наконец улыбнулась.

— Благодарю.

Вечером мы едем с нею к Ксенополу. Это местная знаменитость: известен не столько своей недеижимостью, которая не так уж мала, сколько своим собранием живописи. Как все румыны его круга, был на Парижской выставке и видел скульптуру Мухиной. «Госпожа Мухина говорит по-французски? Значит, можно без переводчика? Сочту за честь принять гостью». Коллекциониро-

вание облагородило нашего хозяина. Большой дом, светлый и ухоженный, но без особенных признаков роскоши. Дом — картинная галерея. Французская и румынская живопись — и то, и другое больше век минувший. Хорошо смотрится и сам хозяин — от далеких греческих предков осталась не только фамилия. Высокий, приятно смуглый, с усами д'Артаньяна, хозяин, как мне кажется, живет холостяком — по крайней мере в большом доме нет признаков семьи.

Внимание гости привлекли пейзажи, писанные барбизонцами.

— Пейзажи барбизонцев легко опознаются, — воспрял Ксенопол. — Чем это объяснить? Может показаться, от единства взглядов на живопись, от самой школы в Барбизоне... Возможно, но не только поэтому. Эта похожесть от самого пейзажа Барбизона! — Он задумался. — Вот эти круглые горы на китайских картинах мы принимаем за стилизацию, а на самом деле все от природы Китая — там горы действительно круглые! — Он смотрит на гостью. — Вы бывали в Барбизоне?..

Да, она была в Барбизоне и отчасти по этой причине имеет свое мнение о проблеме, которую сейчас затронул хозяин. Конечно, натуру не победить — она всегда заявит о себе. Но главное, конечно, в своеобразии художника, его взгляде на природу. Барбизонцы были великими знатоками природы и воссоздали ее на своих полотнах с большой страстью. Именно страстью, хотя природа безъязыка. Вот эта могучесть дерева в сочетании со всевластием земли и воды — кто воссоздал это с большей страстью, чем барбизонцы?

Наш хозяин со вниманием, чуть тревожным, слушает Мухину. Нет, не только ее мысль завладела сейчас им, но, наверно, и ее необыкновенный французский. Такое впечатление, что он всегда жил в ней, ее французский, и воспрял, как только в этом возникла необходимость. Ее речь свободна, как может быть свободна речь человека, у которого язык возникает не по ассоциации с родным, а сам по себе. К тому же в ее французской речи слова не обедняют мысль, да они и не могут ее обеднить, когда слов много, а способность нести их так хороша. Из всех наших, кто приезжал в эти почти два года в Бухарест, Мухина, пожалуй, первая с таким знанием языка. Одно это может навести на раздумия бесполезные. Кажется,

во мне вызрела мысль, которая может увлечь и Веру Игнатьевну. Машина уже везет нас в гостиницу, однако как об этом сказать Вере Игнатьевне?

— Как все-таки хорошо, когда между тобой и собеседником нет переводчика,— произношу я и смотрю на Мухину: понимает она, куда я клоню? — К сожалению, все наши конференции, обращенные к бухарестской аудитории, не избежали этого...

Ну, что ж, я сказал почти все — достаточно ли прозвучен умысел?

— Да не хотите ли вы, чтобы я выступила перед любознательными бухарестцами?

— Именно, Вера Игнатьевна. У здешних хороший французский...

— Однако Кеменову надо было меня предупредить, сколь опасно иметь с вами дело,— улыбается она снисходительно, в этой снисходительности, как мне кажется, ее согласие. — Но что я могу сказать бухарестской аудитории из того, что действительно ей будет интересно?

— Не столько о фактах, сколько о принципах, Вера Игнатьевна,— говорю я. — Факты она и сама отыщет, а вот принципы — для тех, кто в самом начале пути, они бесценны...

Она задумалась.

— Значит, философия?.. Ну, это не просто. Впрочем, разрешите мне подумать. — Она смотрит на меня, все еще улыбаясь, невесело улыбаясь. — Надо же так... испортили мне поездку, непоправимо испортили...

Но меня уже увлекла мысль о предстоящей конференции Мухиной: шутка ли, мы можем пригласить мир искусств — такого еще не было.

— Наоборот, Вера Игнатьевна, есть возможность сделать эту поездку для вас незабываемой.

— Незабываемой? Да так ли это? Нет, на самом деле так?

Но она уже воодушевилась, хотя и продолжает морщить лоб.

— Вы когда отправляетесь ко сну? Могу я позвонить после десяти и сообщить тему? Не потревожу?.. Ну, тогда ждите звонка...

Где-то в самом начале одиннадцатого действительно раздается звонок — резервное время Вера Игнатьевна

использовала сполна, видно, решение принималось не легко.

— Ну вот, слушайте: «Эстетические принципы советского искусства». Как?

— Хорошо, Вера Игнатьевна...

— Тогда спокойной ночи...

Но спать, честное слово, не хочется. Это же здорово: крупный советский художник, политическое и творческое кредо которого так громогласно и убедительно возгласила знаменитая скульптура в том же Париже, говорит перед людьми литературы, театра, живописи об эстетической первосути нового искусства. Однако эта мысль столь внезапна, что требует времени, чтобы с ней свыкнуться.

Этот процесс еще продолжался во мне, когда я увидел на бухарестском бульваре, который тогда носил имя Елизаветы, полуметровую афишу: «Дворец АРЛЮСа на Каля Виктория. Вера Мухина, «Эстетические принципы советского искусства». Доклад читается по-французски».

Наверняка доклад, к тому же на столь своеобразную и трудную тему, требовал подготовки, но Мухина это никак не обнаруживала. Она не пропустила ни единой поездки по городу и по стране, которые предприняла делегация, как и встречи, которые у делегатов были, если даже это ее прямо не касалось. Цицин выступал перед рабочими Гривицы с лекцией о зерновой проблеме Земли, о поисках, которыми заняты наши ученые-селекционеры. Лекция происходила в клубе Гривицы при переполненном зале, председательствовал академик Траян Савулеску, для которого тема лекции была не чужда. Конечно, интерес к слову Цицина был определен острой злободневностью этого слова, но не только этим — в зале сидели вчерашние крестьяне, постигшие суть проблемы и своей жизнью. Не из праздного интереса слушала цицинский доклад и Мухина — в связи с предстоящим выступлением мысль ее напряжена. Конечно, доклад Мухиной не о хлебе насущном, но кто сказал, что это было менее остро необходимым? Впечатление, произведенное цицинским докладом на Веру Игнатьевну, можно было объяснить и этим.

— Ничто так не обостряет восприятия жизни, как революция, — произнесла Мухина. — Проблемы, которые вчера отстояли от тебя на расстоянии почтительном, не-

ожиданно оказались рядом. Но вот вопрос: неожиданно ли?

Однако это краем уха услышал и Траян Савулеску. Я знал его как друга академика Пархона, возглавлявшего АРЛЮС. Мне неведома была его родословная, как и его позиции в весьма смятенные времена, которые пережила страна, но он производил впечатление человека, который радовался переменам в стране и хотел им помогать. Добродушному взгляду на жизнь, как мне казалось, во многом способствовало само его деяние, сам его труд. Он был биолог; решал проблемы румынского хлеба, знал жизнь народа, в нынешнюю нелегкую пору хотел быть с ним.

— Румынский интеллигент — это проблема проблем, — сказал он в тот раз с тайным желанием вовлечь в разговор и Веру Игнатьевну. — Вчера он ориентировался на Францию, сегодня все заметнее на Россию... Но как сочетать это, не обесценив своей привязанности к Франции и не ущемив своих новых симпатий? — Он пристально посмотрел на Мухину. — На этот вопрос еще никто не ответил, а следовало ответить: обращение к французской культуре для многих из нас было революционным. Не секрет и то, что многие из наших интеллигентов пришли к пониманию Октября не без помощи французских коммунистов...

В подтексте реплики Траяна Савулеску было обращение к Мухиной не сбрасывать со счетов и этой проблемы. Не известно, знал ли он о предстоящем докладе Веры Игнатьевны во дворце АРЛЮСа, но эта просьба к Мухиной прозвучала явственно.

Но теперь эта проблема увлекла и Веру Игнатьевну: современный румынский интеллигент, Франция и Россия.

Мне интересно состояние Мухиной в эти дни. Не знаю, какие формы приняла подготовка к конференции, но вижу — в сознании Веры Игнатьевны идет трудная работа мысли. Нет, она действительно все время с делегацией, но не в меньшей мере она со своей мыслью неусыпной. Этот труд ее постоянный скрыт от глаз. Быть может, она вынашивает доклад устно, а возможно, пишет его в тиши гостиничной кельи ночами, но все это не очень откровенно. Только в глаза занесено нетускнеющее пламя да чуть-чуть скорбна улыбка. Однако почему она скорбна? Из тех, кто сопутствует Мухиной в ее походах



по Бухаресту, ближе остальных Цицин. Иногда я вижу, как беседа, сокровенная, уводит их на одинокую тропу. В такую минуту и деятельный Цицин небеспечален. Он точно берет на себя груз ее забот. «Иногда кажется, что не было у тебя в жизни ближе человека, чем твой нынешний спутник. И легкая дорога, и трудная дорога — все в его власти...» Это сказала Вера Игнатьевна, сказала, чтобы слышали все, хотя могла сказать только Цицину.

Однако почему все-таки трудная дорога? Если есть необходимость чем-то помочь Мухиной, надо это сделать через Цицина, внушаю себе я. Но и Цицин воспринял интонацию Мухиной. «Все хорошо, все хорошо...» — говорит он словами Мухиной, хотя я чувствую, что труд, которым я обременил Мухину, стоит ей немалых душевных сил. Именно душевных. Нехитра истина, а есть смысл ее повторить, по крайней мере себе: интересы дела очевидны, если согласуются с состоянием человека. Кажется, я это сказал и Цицину, — если кто-то способен взыскать с меня, то он в первую очередь. Но он не хочет с меня взыскивать. Наоборот, всем своим видом он хочет дать понять, что в действиях моих нет крамолы. Мне даже кажется, что у него есть потребность сказать мне об этом. Но как сказать?

— Я знаю, что вы думаете о состоянии Веры Игнатьевны не меньше моего, — произносит Цицин. — Хочу сказать, что ведомо мне...

Нет, тут надо отдать должное не только мужеству Николая Васильевича, но и его доброте. Доброте к Мухиной... Однако к чему, к какой истине, подвел меня Цицин? Мухину не поймешь без того, что произошло с нею не в столь уж отдаленные времена. У Веры Игнатьевны двойная фамилия — Мухина-Замкова. На веки вечные Мухина-Замкова, хотя человека, который дал ей вторую фамилию, с нею нет... Но вот что оказалось сутью того, что случилось: его не стало в эти годы — нынешняя поездка — первая большая поездка, после всего, что произошло... Мухина будто говорила: вопреки происшедшему, а может, и наперекор ему... Надо переселиться в душу Веры Игнатьевны, чтобы понять это. И сегодня надо переселиться в душу Веры Игнатьевны, чтобы осознать это до конца. Именно сегодня, за день до ее слова об эстетических принципах нашего искусства... Это ее формула, ею найденная: о принципах, принципах...

А сама личность Мухиной вызывает здесь все больший интерес. В Бухаресте хорошо знают Бурделя, в парижской мастерской которого работала Вера Игнатьевна. У большого приема, который сегодня в посольстве, привилегия — многосложный процесс знакомства облегчен. В преддверии конференции Веры Игнатьевны на сегодняшнем приеме к ней нелегко пробиться. Среди ее собеседников академик Штефан Николау. Ему интересна Вера Игнатьевна тем более, что он учился и работал в Париже. Его доброй пристанью был Пастеровский институт. Франция во многом способствовала его становлению как ученого. Наверно, не без участия французских друзей Николау познал основы Марксова учения, что немало способствовало его прогрессивным воззрениям. Разговор, возникший у Мухиной с Савулеску, стал известен Николау — на это прямо указывала фраза Николау, когда тот встретил Веру Игнатьевну на просмотре нового советского фильма в посольстве.

— Если вашим учителем был Антуан Бурдель, я должен вас поздравить, — приветствовал Мухину ученый. — Я не имел чести знать скульптора лично, но я был вхож в семью, которая дружна была с ним на протяжении десятилетий, при этом не только в Париже, но и в его родном Монтобанае. Она, эта семья, не без ревнивого внимания следила за ним, когда он учился в Тулузе у Моретта и в Школе изящных искусств в Париже у Фальгьера и Далу. Семья эта не очень одобряла его дружбу с Роденом, полагая, что это дружба всадника и лошади, но радовались удаче ваятеля, приветствуя бурделевские создания, будь то Бетховен или Геракл... Есть мнение, что Бурделя погубило увлечение модерном, когда фигура деформируется и не столько отражает жизнь, сколько ее искажает, — мне кажется этот взгляд на Бурделя несправедливым. Что ни говорите, а сыну краснодеревщика нельзя было отказать в знании жизни, а это, в конце концов, не так мало — его лучшие работы, смею думать, будут жить.

Но монолог Николау заканчивается на ноте неожиданной:

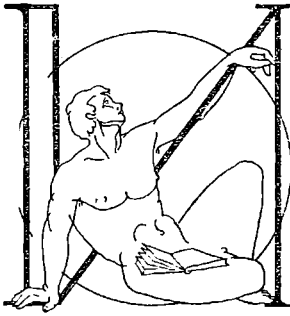
— Короче, если вашим учителем был Антуан Бурдель, у вас нет причин не гордиться этим... Есть мнение, что французы скупы и сварливы. Не берусь судить, быть может, это верно, но согласитесь, что они врожденные

педагога — их терпение и их такт выше всяких похвал... Нет, мои слова о педагогическом даре французов не простая обмолвка! — воскликнул он. — Конечно, Пастеровский институт не бурделевская мастерская, но и в институте, которому я отдал годы, было достаточно возможностей познать французский характер. Итак, Франция и Россия? Вряд ли стоит говорить о том, как колеблем у нас престиж Сорбонны или Колеж де Франс, как чтут у нас Высшую Политическую или Высшую административную школы, но в том-то и дело, что произошло нечто такое, что похоже на парадокс: мы ждали, что Сорбонна и Колеж де Франс дадут нам дельцов от индустрии и финансов, а явились коммунисты, презревшие свою профессию... То, что я вам сейчас скажу, не импровизация, а результат раздумий обстоятельных: Париж нередко дает своим питомцам, как бы это сказать поделкатнее... — московское образование!..

Мне остается добавить, что я был во дворце АРЛЮСа на Каля Виктория и слушал Веру Игнатьевну. Я прибыл туда минут за сорок до доклада и был поражен, как представительна аудитория. Потом в зал вошла Вера Игнатьевна, вошла, гася волнение, — только шуршало ее платье. Не знаю, говорила ли она на эту тему перед большой аудиторией прежде, но в тот раз во дворце АРЛЮСа это был монолог о самой первосути искусства, а следовательно, о человеке, его природе, истоках его существования и нашей способности познавать человека. Думаю, что Вера Игнатьевна волновалась, начиная доклад, но она победила это волнение самой своей убежденностью, самим знанием предмета и в немалой степени отличным французским — он был великолепен, ее французский, тонок, богат по лексике, артистичен. Момент, когда она, смилив волнение, завладела вниманием аудитории, был незабываем. Мне даже кажется, что это преобразило самое Мухину, вернуло ей силы, она была очень хороша в эту минуту... Наверно, это был тот самый час в жизни человека, когда он побеждает самого себя, тот час, трудный и чем-то долгожданный, который люди склонны звать звездным... Я слушал Веру Игнатьевну, думал: не в такой ли час явилась ее скульптура-символ?.. Именно с этой скульп-

турой, с тем, что сопутствовало ее возникновению, ее незримым и зримым чертам, а может быть, даже самой ее психологии отождествилось для меня слово Веры Игнатьевны в тот памятный день в Бухаресте, во дворце АРЛЮСа на Каля Виктория...

...Как некогда во влюбленном сорок третьем, есть потребность явиться на север Москвы, чтобы прикоснуться взглядом к созданию Мухиной, — оно мне говорит много и сегодня.



ная гравюра Андрея Дмитриевича Гончарова способна уместиться на ладони. Гравюра невелика, и рассмотреть ее не просто, но ее можно читать, как книгу, все больше углубляясь в ее содержание, следя за мыслью художника. Тут есть нечто общее с клеймами на иконах древних живописцев — в клеймах вся жизнь Руси, ее деревень и знатных посадов, ее слобод, кузнечных, гончарных,

шорных, ее военного и работного люда. Клейма как древние летописи — в них вся история Руси. Своеобразными клеймами были и миниатюры древних иллюстраторов книг — они, эти миниатюры, точно сходили с икон и ложились на прохладные листы фолиантов, — истинно, миниатюры можно было читать, как книги. Они были именно миниатюрами, вобрав такие подробности, какие тем же клеймам, пожалуй, были и недоступны.

Конечно, техника современной гравюры отлична от техники древней миниатюры, но есть и общее — оно само собой приходит на ум, когда перед тобой, к примеру, гончаровские работы.

Стол художника-гравера сходен с верстаком рабочего человека, да и труд его под стать труду рабочего, если иметь в виду физическое усилие, только вместо кальки с чертежами под рукой томик прозы или стихов. Преломить содержание тома в гравюре — это значит собрать суть книги в том лучике, который на языке оптики зовется фокусом. Наверно, завидно для художника обрести этот фокус. Поэтому самое трудное — объять книгу, проникнуть в ее существо, увидеть ее героев в главном — заветный лучик может быть обретен лишь в этом случае.

Итак, на рабочем столе гравера, быть может, рядом с резцом, лежит книга. Она давно прочитана, возможно — многократно, но остается на столе художника. Деталь тем точнее, чем ближе к тексту, поэтому текст должен быть

под рукой. Память слишком зыбкая основа для резца. Больше, чем памяти, резец доверяет тексту.

Необыкновенное знание классики, которое поражает в Гончарове, в какой-то мере естественно: он точно повторил текст резцом, оставив след физически ощутимый, хочется сказать, и в своей памяти. Суметь прочесть книгу — это, наверно, превеликое искусство, ибо основа видения, основа воображения, того, самого заповедного процесса, который делает для художника героев книги зримыми, — в чтении. Однако поражает все-таки не то, что Гончаров объял мировую классику и проник в ее существо, а то, что сумел столь свободно, убедительно и, главное, в высшей степени мастерски явить ее в своих гравюрах. Убеждает своей подлинностью и натуральностью не только Блок, но и Шекспир, не только наши Достоевский и Чехов, но и Гёте, и Шелли. Этот дар в Гончарове развит необыкновенно, бесценный дар, без которого нет художника. Тут не только дарование, а труд исследования, а следовательно и познания. Иначе говоря — жизнь.

Гравюры Гончарова не многофигурны. Больше того — фигуры, которые в них возникают, всегда выразительны. Гончаров имел отношение к театру, при этом в пору, когда искусство мизансцены, ее лаконизм и выразительность достигли у нас уровня, пожалуй, невиданного прежде. Мейерхольд? Да, Гончаров работал с Мейерхольдом. Рискну высказать предположение: вот эта четкость гончаровских гравюр — от театра, быть может, от Мейерхольда, от той поры. Конечно, процесс этот совершился не прямолинейно — тут многое сотворил и привнес сам Гончаров. Мизансцена не обнажена, некая ее геометричность, характерная для Мейерхольда, скрыта. Но что-то есть и от мизансцены — лаконизм выразительный. Как в гравюре к гоголевской «Шинели» — портвяжка устроился на портновский манер на столе и распростер руки, показывая шинель. Достопочтенный гоголевский герой замер, дыхание его прервалось, еще миг — и он рухнет, сраженный неслышанной радостью. Рисунок экономен и предельно обращен к содержанию.

Говорят, резец не кисть — он жёсток. Коли жёсток, то и непослушен, можно понять и так, но в руках Гончарова резец — это кисть, все, что выходит из-под этого резца, метко, объемно, полно крови и дыхания, пластично. Выражаясь актерски, персонажи гончаровских гравюр

натуральны в походке и жестах, они хорошо двигаются. Старые актеры рассказывают, что в свое время молодых актеров драмы на три года посылали в оперетту, чтобы, как тогда говорили, «расковать» и «обрести пластику движения». Но расковать еще не значит сообщить актеру естественность. Гончаровские персонажи свободны в движениях и естественны естественностью жизни. Художник будто ищет натуры, чтобы обнаружить это свое качество — естественность движения. И тут художнику может сослужить добрую службу не только человек, но и, к примеру... лошадь. Взгляните, как хороши у Гончарова кони именно в галопе, в рыси, на скаку. Вот эта гравюра к «Салавату Юлаеву», где всадники скрестили мечи, — ничто так не передает накала поединка, как эти кони, готовые встать на дыбы. Или иллюстрация к есенинскому «Пугачеву», сцена, где один всадник валится, сраженный. Как восприняли это... нет, не люди, а лошади, та, к примеру, что под сраженным. Вот это специфическое движение лошади, что роняет седока, в нем вся динамика, а следовательно, пластика картины, какой ее увидел художник.

Редкостно умение Гончарова пользоваться в черно-белой гравюре светотенью, распределять свет. В сочетании с умением строить «мизансцену» особый дар владения светом дает возможность объять все элементы композиции и, точно высветлив, ее зрительный центр. Разумеется, это не механическое действие — оно имеет отношение к содержанию. У Гончарова есть способность драматически накалять события — тут светотень играет свою благодарную роль. Пример тому гончаровская гравюра к «Братьям Карамазовым», где горящая свеча позволила художнику спроецировать тень персонажа, обнаружив в тени такие черты, какие может дать художнику только гиперболы. В ряду гончаровских созданий эта работа удивительна.

А как действителен свет в гравюре к «Королю Лире», — знаменитая сцена бури у Гончарова не традиционна. Ну, разумеется, тут есть все элементы разбушевавшейся стихии — дерево, взвихренное ветром, неистовство ливня. Но не в этом суть и своеобычность решения. Самое интересное — фигура Лира: свет молнии и вырвал ее, эту фигуру, из мрака и точно деформировал. Во взгляде старика, обращенном на всемогущее для него небо, и страх, и мольба, и призыв к отмщению, и крик о возмездии. Что

можно сказать? В мировой иллюстративной классике, где именно в связи с этим шекспировским созданием, больше того — именно в связи с этой сценой, явили умение выдающиеся мастера, эта работа русского мастера отмечена чертами своеобразия, она занимает свое большое место.

Если говорить об умении художника пользоваться светотенью, нельзя не обратить внимания на портретное творчество Гончарова — я имею в виду прежде всего замечательный гончаровский портрет Достоевского. Вся фигура писателя дышит в этом портрете могучестью гения. Все акценты здесь немногочисленны и определены, при этом они сделаны при помощи все того же умения художника пользоваться бликом. Взгляните на портрет: три световых пятна — лоб, руки, лист бумаги. Как ни рациональна эта композиция, она лишена бездушной механичности, столь свойственной рациональным построениям. Наоборот, целесообразность построения в ней сочетается с тем, что можно назвать одухотворенностью и глубиной содержания, что характерно для Гончарова. Кажется, что портрет вызвала известная горьковская фраза о труде писателя как о полуночных муках над белым листом бумаги. Все тут обращено к этому белому листу бумаги и выражает мысль упорную: и напряжение могучего лба, белого, едва ли не окруженного ореолом, и нерасторжимость рук. Могучесть — в них.

Мы сказали, что Лир у Гончарова не очень-то похож на традиционного Лира. И не только Лир. Начисто своеобразен и хемингуэевский старик, охотник за большой рыбой. Он безбород и заметно большенос. По известному выражению «глаза — зеркало души человека» мы должны видеть глаза старика. Однако они срезаны тенью от широкополой шляпы. Глаз не видно, а вот душа видна — в ней и неброская отвага, и печаль всеокрушающая, и раздумье, явно ненастное. Наверно, у читателей хемингуэевский герой не на одно лицо. И все-таки его облик, как он возник у Гончарова, чуть-чуть неожиданен. Но нет ничего неожиданного в выражении лица, хотя гамма чувств тут более чем многосложна. Ну конечно же это старый рыбак, как он возник в повести Хемингуэй, — его суровая хмарь. Но интересна тут именно своеобразность облика старика. Как она обретена художником и какими путями тут шел поиск, и есть та заповедность, в которую проникнуть не просто. Если это ведомо, то ведомо только



самому мастеру, но результат очевиден, значительность его.

Приято считать, что рассказ больше, чем иной жанр литературы, обнаруживает четкость композиции, рисунок построения. Гончаровские миниатюры очень четки в своем построении — в них ни прибавить, ни убавить. Одно из качеств — непреложность всех планов, перспектива, ощущение простора. Даже любопытно: миниатюра, как и надлежит быть миниатюре, мала, но в ней есть ощущение простора. Ну хотя бы вот эта иллюстрация к «Бесприданнице», — если оставить в стороне разговор о необыкновенной пластичности самой фигуры героини Островского, есть смысл обратить внимание на построение рисунка. Необозримость реки, недосыгаемость ее дальнего берега, а вместе с этим ощущение непобедимой первозданности этого края дано именно посредством перспективы, очень четкой: вот эта черточка дальнего берега — в ней ощущение и безбрежности, и глухомани. Самое любопытное, что это не беспредметно. Сочетание первозданности места с более чем печальной фигурой героини и создает впечатление ее одиночества, что в данном случае и является сутью.

Новое качество перспектива приобретает у Гончарова в его известном рисунке к блоковским «Двенадцати». Картина города, которую венчает в недоступной выси купол собора и облака, — это нечто большее, чем просто панорама города с точно выведенной перспективой. Многорусный город, бесконечно уходящий ввысь, призван художником показать огромность мира, а вместе с этим и огромность призвания, которые взяли на свои неслабые плечи эти идущие в петроградской ночи люди. Работа эта патетична суровой и, хочется так думать, благородной патетикой, — как это следует из самого существа блоковских «Двенадцати», в ней восхищение Октябрем и людьми, совершившими революцию, очень полно — художник тут не отступил от поэта. Если же вернуться к мысли об ощущении простора в миниатюрах Гончарова, то следует сказать, что совершенное к «Двенадцати» не могло возникнуть внезапно, здесь есть следы исканий, которые тем необычнее, чем содержательнее итог, — эта одна из тех работ Гончарова, которая венчает труд жизни, оп был у Андрея Дмитриевича и трудом исканий.

Говорят, что у художника-графика, чьей художнической сутью является черно-белая гравюра, есть искуше-

ние повторить сюжет гравюры в красках. Если такое желание существует, оно объяснимо. Мир красок полон соблазна для художника-графика не только потому, что в жизни небо синее, а дерево зеленое, что краски — это, в сущности, вселенная, увиденная человеком. Он полон соблазна потому, что дает единственную в своем роде возможность почувствовать многоцветье жизни, что для художника, работающего штихелем, не менее важно, чем для того, что держит в руках кисть, — если в черно-белой графике мы не видим цвета, она чужда жизни. Очевидно, закономерно, что гончаровская живопись пленит нас необыкновенным сочетанием красок. Посвятить всю жизнь черно-белой графике и сберечь вот такое ощущение красок — и в этом Гончаров. Кстати, гончаровская живопись заслуживает самостоятельного разговора — в ней есть новаторская закваска, свойственная существу Гончарова. Художник сделал предмет своей живописи портрет и обрел здесь, как и во всем ином, свое видение. Рискну высказать предположение, что оно в красках, они столь необычны, что как бы гасят любое преувеличение, любую вольность, которая при гончаровском восприятии и, пожалуй, понимании красок неизбежна. В интересном портрете художника Елисеева, выдержанном в зеленых тонах, даже глаза художника, обозначенные бледно-зелеными кристалликами, не кажутся необычными, как, впрочем, брови и волосы, которые общим колорит как бы вызеленил. Как хороша способность художника ограничить фигуру жирным штрихом, избежать полутонов, явив краски во всей их силе, возмутить спокойное течение красок ярким пятном, густо-синим или непобедимо алым. Но Гончаров не был бы Гончаровым, если бы позволил стихии красок завладеть собой, не оставив места существу. А существо значительно — краски красками, но повсюду в портрете жив характер, жива натура человека и повсюду человек, как в гончаровских гравюрах, в действии. Как тот же Елисеев: кажется, он привстал, увлеченный спором, возражение в нем вызрело, еще секунда — и он выскажет его. Как актер С. Г. Корень, которого Гончаров показал в костюме Меркуцио: в точном соответствии с образом видится в теме некая экстравагантность и страсть, что, надо думать, характерно для того, что есть Меркуцио в понимании актера... Однако уход в живопись для Гончарова имеет смысл, если есть возвращение в черно-белую графику, а вместе с самим фактом возвра-

щения, обретение того, что есть гончаровский лаконизм. Да, из мира красок вернуться в черно-белую графику, чтобы сама эта графика означала бы для тебя всеильное ограничение и трижды действенный гончаровский лаконизм. К слову, о лаконизме. У Гончарова есть иллюстрация к «Аббату Оббену» — героиня Мериме увлечена красноречием собеседника, на ее лице и восторг, и любознательность, и любопытство, чуть-чуть детское. Однако где ее собеседник? Художник точно срезал край гравюры, оставив видимыми только руки, жестикулирующие, в одной из которых цветок. Оказывается, художник и не думал воссоздавать фигуру собеседника, она не нужна, достаточно рук. Вот это и есть гончаровский лаконизм — он беспощаден в своей целеустремленности и признает только тот минимум, который необходим, чтобы всеильно было целое.

Известна формула Андрея Дмитриевича, раскрывающая смысл его труда над книгой: для Гончарова книга — это дом, а художник — архитектор этого дома.

В становлении того большого, что есть революционная Россия и Октябрь, велика миссия книги. Революционная Россия в немалом была доморощенной, и книга явилась ее подспорьем. Необыкновенно ответственна и благородна миссия книги у нас и сегодня — революцию совершает и печатное слово. Тем большего уважения заслуживает художник, ставший архитектором светлого дома, именуемого книгой.

# КУКРЫНИКСЫ

## НА УРОВНЕ ТУЛЬСКОГО УМЕНИЯ

*Великая притча Лескова в рисунках Кукрыниксов*



вление это счастливо: пятьдесят лет — пятьдесят! — три необыкновенных художника, образовав еще более необыкновенное содружество, работают в искусстве, обнаружив себя в столь разных сферах, как политическая сатира, жанровая живопись, книжная графика, оформление спектакля, портрет, даже скульптура... Что надо, чтобы три человека, три не просто разных человека, а в чем-то даже противостоящих друг другу, явили в творчестве такое триединство? Ну, евангелической троице, пусть она будет даже рублевской, легко: там единство душ в их бесплотье. Сообщи им толику земного характера, пожалуй, картина была бы иной. А как тут? Явление редкое и сложное по своей психологии. Именно сложное. В самом деле, чтобы три человека создали единый художнический характер, они должны были бы создать единый стиль, типичный для того нового существа, которое они вызвали к жизни. Да, где-то уже в зрелые лета сформировавшийся художник должен был принять манеру, возможно, иную в сравнении с его прежней. Благодаря специфике изобразительного искусства мы имеем единственную в своем роде возможность зримо установить, как велико было это расстояние, а следовательно разительно перевоплощение. По крайней мере если бы мы не знали родословного древа Кукрыниксов, нам надо было бы еще доказать, что их предшественниками были три московских художника, один из которых автор московских пейзажей, нередко мартовских, с морозящим дождем и влажным асфальтом, пейзажей неярких по краскам, но неизменно написанных с настроением. Другой — преимущественно портретист, чей мазок щедр и, кажется, незакончен, однако при окончательном взгляде верен. Третий —

мастер пейзажа, для которого самым характерным была композиционная четкость, точно соотносящая линию и пятно.

Впрочем, должен оговориться, что характеристика эта условна, так как все три художника одинаково сильны и в искусстве пейзажа, и в искусстве портрета. Может, поэтому их пейзажи нередко многолюдны, а их портреты слиты с картиной природы. Но вот вопрос: существует ли расстояние между каждым из трех и Кукрыниксами? Наверно, оно существует, это расстояние, однако при внимательном рассмотрении можно установить, что в художническое существо Кукрыников очень точно вписаны Куприянов, Крылов и Соколов, — рискну выразить предположение, что состав крови у них один и тот же. Может, поэтому сам факт перевоплощения, о котором мы говорили вначале, условен: видно, каждый из художников сообщил братству нечто такое, что, будучи сплавлено, дало новое качество — Кукрыниксы. Иначе говоря, процесс этот был органическим. Ничто не пришло извне, все было в людях.

Однако надо взглянуть, как работают художники, чтобы понять, в какой мере этот процесс естествен. Я был у Кукрыников ранней весной семьдесят пятого, был впервые, и в этом, наверно, была моя привилегия. Знал Кукрыников едва ли не со дня рождения их триединства, следил за всеми поворотами их удивительной судьбы, но никогда не видел. И вот пришел по улице, не однажды хоженной, проник в глубину двора, поднялся на восьмой этаж и вдруг увидел знаменитую троицу, как на обложке известной книги, недавно вышедшей в издательстве «Советский художник»...

Мне навстречу вышел Михаил Куприянов, высокий, приятно подобранный, чем-то похожий на мхатовского ветерана. Николай Соколов отошел от окна, у которого, видно, простоял не одну минуту, — как я заметил, краски неба в этот день были интенсивными — густо-лиловыми, негасимыми, да и тени, что легли на выпавший минувшей ночью снег, были, как мне казалось, сиреневы. Что же касается Порфирия Крылова, то он в точном соответствии с упомянутой обложкой оставался на своем месте за столом, продолжая работать, — вместе с друзьями он приветствовал гостя, но от рисунка не оторвался. Впрочем, все время, пока длилась наша беседа, не забывали о рисунке и Куприянов с Соколовым. Собственно,

не забывал о друзьях Крылов — то и дело я слышал кротко-просительное: Коля, Миша, Коля... Была в этой интонации некая ласковая простота, как я понял потом, определившая сам климат братства, тот удивительный климат, который единственно может объяснить секрет жизненной и творческой необоримости Кукрыниксов, — ничто не способно сберечь силы так, как человеческое участие.

В том, как складывалась беседа, было нечто от манеры Кукрыниксов рисовать.

Михаил Куприянов, высокий, размеренно и нешумно шагающий по комнате, в черном свитере, из-под которого виднелся воротничок белой сорочки, начал рассказ:

— Алексей Максимович пригласил нас к себе и сказал: «Вот что, товарищи, мне хотелось бы поговорить с вами широко и о многом. И разрешите говорить немного правоучительно». — Куприянов так образовал горьковскую фразу, чтобы в каждом слове было по-вожскому «о», характерному для речи Алексея Максимовича, особенно весомо прозвучало сейчас это горьковское «правоучительно».

— Миша, помнишь вот это: «А не слишком ли вы увлеклись «окололитературной» тематикой?» — подал голос Соколов, и эта фраза была в образе Горького.

— И еще, Коля, еще: «А вы знакомы с историей карикатуры? А кто вам нравится? Домье и Гойя?..» — припомнил реплику Алексея Максимовича Крылов — горьковская интонация, разумеется, была сохранена и в этом случае.

Воспоминание о Горьком творилось как бы на глазах, творилось увлеченно, каждый из художников делал это с таким воодушевлением, будто бы то были не воспоминания; а рисунок. Даже дружески участливое «Миша» и «Коля» присутствовало. Ну, разумеется, встреча с великим писателем не могла не оказать влияния на судьбу Кукрыниксов, но дело было не только в самом факте встречи с Горьким, само содержание этой встречи было необыкновенно: писатель обратил дарование молодых художников к великим целям революционной сатиры. Имена Домье и Гойи возникли не напрасно в этой беседе, — если суждено было советской революционной сатире сотворить великих мастеров, то они явились в наше искусство и жизнь в образе Кукрыниксов.

Когда началась война, Кукрыниксы уже многое сделали, чтобы претворить в жизнь эту горьковскую мысль о революционной сатире, можно сказать, что сатирики Кукрыниксы осуществили перевооружение своих войск по совету Горького. Никогда сатира Кукрыниксов не достигала такой силы удара по врагу, такого поистине все-светного резонанса, как в дни войны. Древняя мудрость гласит: в улыбке — самообладание. Но в способности Кукрыниксов смеяться над врагом оккупанты должны были увидеть не просто самообладание непокоренного народа, но и сознание им своей силы, исторической правоты, убежденности, что такой народ не поставит на колени. На второй день войны — на второй! — рядом со сводкой о боях на границе москвичи увидели плакат Кукрыниксов: «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» Плакат, быть может, и немудрен по композиции, но был в нем отблеск тревоги и ярости народной. И еще — образ Гитлера на этом плакате, образ, созданный самим гневом этого первого дня, Кукрыниксам уже не пришлось переиначивать в течение долгих четырех лет войны, хотя сюжеты были и иными.

И вновь вспомнился Горький, его вещее слово... В ходе беседы с Горьким там, на Малой Никитской, Алексей Максимович, вспомнив Гойю и Домье, поднял вопрос, для Кукрыниксов насущный: искусство деформации, искусство некоего преувеличения, дающее художнику-сатирику единственную в своем роде возможность осмеять врага, морально его уничтожить. Кукрыниксы создали свой зрительный образ врага, свое представление о нем и понимание, по-своему точное: Гитлер, Геббельс, Геринг, Гиммлер. Истинно, о Геббельсе, как его увидели Кукрыниксы, можно было бы сказать словами крыловской марьяшки: «Я удавилась бы с тоски, когда бы на нее хоть чуть была похожа». Кстати, об искусстве деформации, как это искусство поняли художники: не просто преувеличивать уродливое, что художники подсмотрели в своем персонаже, но отождествить это уродливое с чем-то таким, что извечно было и смешно, и противно человеку. Наверное, в многотомном Бреме не отыскать твари, которую Кукрыниксы сотворили по аналогии с Геббельсом и отождествили с гитлеровским министром пропаганды: полуголовастик, полувороненок, полуобезьяна, а в окончательном виде Геббельс. Но вот что интересно — гитлеровцы оскорбились за своего министра пропаганды, как его

изобразили Кукрышникисы, а заодно и за Фюрера, отважившись на шаг почти самоубийственный: они воспроизвели в листовках карикатуры Кукрышников, поместив рядом портреты Гитлера и Геббельса, что вызвало у нас смех едва ли не гомерический — сходство с оригиналом у Кукрышников было поразительным.

В течение всех лет войны вместе с Кукрышниками работал Самуил Яковлевич Маршак. И вновь художники обращаются к воспоминаниям, и по строкам преходящим и летучим собирается портрет поэта.

— Все началось задолго до войны, когда в Детгизе вышла наша с Маршаком книжка «Акула, гиена и волк», — произносит Куприянов и кладет передо мной книжку. — А в начале войны Маршак появился у нас, бросив как бы между прочим: «Хорошо бы, как в годы гражданской, объединить стих и рисунок». Мы, разумеется, приветствовали предложение поэта.

— У нас с Маршаком установился свой строй работы, свой ритм, замысел принадлежал нам, и мы его, как могли, старались реализовать, — продолжает Соколов, все еще удерживая в поле зрения рисунок, над которым трудится Крылов. — Когда мы заканчивали работу, подключался Самуил Яковлевич. Это могло быть в самое разное время суток — в полдень и полночь, на исходе дня и на ущербе ночи. Однако Маршака такой порядок не смущал. Он говорил: «Стрела только тогда попадает в цель, когда тетива натянута туго».

— Мы жили с Маршаком в одном дворе на Чкаловской, — произносит Порфирий Никитич и, казалось, впервые прерывает работу. — Это было удобно, учитывая трехсменный характер нашей работы. Мастерской, где создавался рисунок и стих, могли быть и наш просторный двор и более чем просторная крыша, на которой мы могли встретиться на дежурстве по случаю бомбежек. Маршак был верен себе: все, что делал он, он делал в полную силу. Нередко работа над текстом приходилась на ночь — стихи писались за час-два до выхода газеты. Бывало, текст, что называется, сам шел в руки, но было и так, что поэт вступал в единоборство со строкой, единоборство упорное. Видя, скольких сил это стоит Маршаку, кто-то из нас не выдерживал: «Самуил Яковлевич, ну сделайте, в конце концов, стихотворение поменьше...» Маршак ершился: «Кто вам сказал, что маленькие часы сделать легче, чем большие?» Но вот что интересно: мы,



разумеется, знали, что имеем дело с единственным в своем роде знатоком мировой поэзии, — ведь как после войны развернулся дар Маршака-переводчика: Шекспир, Бернс, Блейк... Все это богатство, разумеется, было с ним и во время войны, но он старался его не очень обнаруживать. Тогда надо было выиграть войну — все для победы...

А ведь сказанное Крыловым можно отнести и к Кукрыниксам. Закончилась война, и художники разносторонне раскрыли себя, казалось бы, в столь своеобразной сфере, как книжная иллюстрация: и Салтыков-Щедрин, и Чехов, и Горький, а уж какой своеобразный и неожиданный Сервантес, а ведь все это было в Кукрыниксах, и если не выказывалось, то единственно потому, что у времени был иной знак — все для победы...

Итак, книжная графика... Наверно, не случайно, что художники показали себя с такой силой где-то на пределе пятидесятих годов, едва ли не через четверть века после того, как их братство возникло. Некий универсализм и прежде был свойствен их работе и, как мне кажется, объяснялся многообразием их интересов, богатством дарований. Но дело, очевидно, не только в этом. Шел процесс накопления и знаний, и, возможно, умения, как, впрочем, и тех достоинств, без которых нет художника и которые прежде всего сказываются в способности проникнуть в душу человека и понять ее. Кстати, для этой поры в творчестве Кукрыниксов, быть может, больше, чем для какой-либо иной, характерна именно эта черта.

Когда мы говорим о способности проникнуть в душу человека, мы имеем в виду и образ бессмертного идадьго из Ламанчи, как его поняли и воссоздали в цикле иллюстраций Кукрыниксы. Именно храбрым воителем за правду мы видим тут Дон-Кихота. Его верность идеалу, его подвижническое служение людям, его самоотречение — таким, смею думать, он предстал и у Кукрыниксов, что само по себе интересно чрезвычайно. Только страдные думы о жизни, только пережитое могло явиться для художников силой, способной дать толчок к созданию такого образца. Хочу высказать предположение, что и первое, и второе Кукрыниксы восприняли в тяжкую годину минувшей войны, без понимания того, чем стали для них эти годы, нельзя понять их послевоенного творчества.

В том ряду великолепных работ, которые подарили нам художники в послевоенные годы, свое место занимает и работа, отмеченная большой золотой медалью Академии художеств СССР,— я имею в виду иллюстрации Кукрыниксов к притче Лескова «Левша». Можно предположить, что притча пленила Кукрыниксов колоритностью своих фигур, жизненностью заключенного в произведении материала, щедрой иронией, столь привлекающей для художников такого склада, какими являются Кукрыниксы. Споры нет, что каждый из этих доводов и все они вместе сыграли свою роль в решении Кукрыниксов дать свое понимание бессмертного лесковского произведения. И все-таки главным тут была идея, которая легла в основу великой притчи о Левше и незримо состязалась с самой жизнью художников.

Что это за идея?

Тот, кому введома русская история, знает: издавна, с той заповедной поры, когда знаменитые посольские приказы проложили санные пути на Запад и русские послы в пудовых шубах, опущенных собольими шкурами, появились при дворах европейских монархов, в России возгорелась борьба не на живот, а на смерть между исконным русским и заморским. Казалось бы, здравый смысл должен диктовать единственно приемлемую тут истину: возьми все доброе за морем и не отвергни своего доморожденного, разумно соединив одно и другое,— в этом случае дом отчий скажет тебе спасибо. Разумеется, такая точка зрения имела место, но подчас не она брала верх. Одни хулили все русское, другие — все западное. Это имело точное историческое обоснование и соответствовало тому, кто стоял во главе русского двора и на какие силы опирался, однако от этого суть дела не менялась: единоборствовали яростно, при этом борьба была междоусобной и нередко бессмысленной, бессмысленной потому, что в проигрыше оставалась Россия и ее национальные интересы.

В своей бессмертной притче Лесков воссоздал повороты такой борьбы. Царь-западник Александр I едет в Англию, сопровождаемый героем Отечественной войны, донским казаком Матвеем Платовым. Англичане раскрыли перед Александром свои дива и пленили сердце русского монарха. Царь расточает похвалы, в то время как Матвей Платов замкнулся в хмуром молчании. Генералу-донцу чудится, что в неумных своих восторгах царь дал лишку.

«Как это возможно — отчего в тебе такое бесчувствие? Неужто тебе здесь ничто не удивительно?» — возмущается царь. «Мне здесь то одно удивительно, что мои донцы-молодцы без всего этого воевали и дванадесять язык прогнали», — отвечает Платов, имея в виду победу русского оружия в войне 1812 года. Так или иначе, а англичане заметили размолвку между царем и донцом генералом и обратились к средству, где, казалось, генерал должен был поднять руки и сказать: «Сдаюсь». Они преподнесли русскому царю несравненное творение своих мастеров — стальную блоху, при этом столь микроскопических размеров, что ее можно было рассмотреть лишь под сильными стеклами. Царь, как это было уже прежде, выразил свой восторг, а казак-генерал в очередной раз замкнулся в печальной думе. Царь и строптивый адъютант вернулись в Россию, не забыв на британском берегу достопамятную блоху. Вскоре царь Александр умер, а на престол, как тогда говорили, взошел царь Николай.

Новый царь заинтересовался английским чудом и, воспользовавшись поездкой Платова на отчий Дон, велел заехать в Тулу и показать блоху тамошним умельцам. Тульские умельцы, как истинные мастера, были скромны, ничего не обещали, однако, выпросив у Платова блоху, принялись колдовать над нею и истинно совершили чудо. Платов возвратил блоху в царские покои, не зная толком, что сделали с нею тульские мастера, прихватил с собой наипервейшего тамошнего искусника Левшу. Царь пожелал взглянуть на блоху, побывавшую в руках туляков, а взглянув, к удивлению своему, обнаружил, что блоха подкована.

Короче, царь послал Левшу в Англию, чтобы он показал там подкованную блоху. И вот началось второе путешествие русских по островам Британским: в этот раз русский был не щедр на восторги, однако должному отдал должное, ко всему присмотревшись любознательно и с достоинством. Да и англичане, по всему, понимали, с кем имели дело, — подкованная блоха была тут же. А Левша в своей молчаливой скромности все мотал на ус, а взглянув, к примеру, на старые ружья, сунул палец в дуло, ощупал. «Это против нашего не в пример превосходнейше... наши генералы это когда-нибудь глядели или нет?» — «Которые тут были, те, должно быть, глядели». — «А как они были: в перчатке или без перчат-

ки?» — «Ваши генералы парадные, они всегда в перчатках ходят; значит, и здесь так были». Этот диалог полон смысла: как полагал Левша, генералы, будь они без перчаток, должны были бы обнаружить, что англичане, в отличие от русских, своих ружей кирпичом не чистят, сберегая нарезь, что, по всему, должно помочь бою, его меткости. Одним словом, осмотрев все с превеликим вниманием, Левша попросился домой и было достиг уже русских пределов, однако простудился, впрочем, простудился и его английский друг, пустившийся вместе с тульским умельцем в трудное плавание. И вот финал, в нем главная мысль: английского друга Левши, едва он прибыл в русскую столицу, отвезли на посольский двор и отходили, а Левша попал в руки петербургских городовых, и они, увидев в нем простолюдина, повезли долгими петербургскими верстами из одной «простонародной больницы» в другую, пока он не испустил дух на холодном больничном полу. Поэтому если спросить, какова главная мысль великой лесковской притчи, то от печального финала повести никуда не уйти: это притча о судьбе таланта в старой России, о судьбе всего того, что было на редкость способно и одаренно, но губилось жестоко, вступая в неравную борьбу с деспотией бесправия и тьмы...

Мотивы, побудившие Кукрыниксов взяться за «Левшу», смею думать, связаны с их собственной судьбой. Сыны народа, вышедшие из самых его недр, художники могли сказать: «А ведь это и про нас». Да, это про них. Не осени русскую землю Октябрьская заря, у каждого из художников могла быть судьба Левши. Собственно, решение обратиться к лесковской притче могло быть определено и этим. Для всех трех художников в одинаковой степени, но, быть может, чуть-чуть в большей мере для Порфирия Крылова: у него тут свои резоны, которые игнорировать нельзя, — он туляк, представитель одной из добрых тульских династий, которые, как утверждает молва, хваленую английскую блоху поставили на русские подковы. Дед Порфирия Никитича резчик по металлу, и его золотые насечки на ружьях знала и ценила рабочая Тула. Отец Порфирия Никитича искусный токарь на патронном заводе. И дед, и отец имели отношение к той сфере рабочего умения, которая сродни труду художника, — не случайно, что Крыловы хорошо рисовали. Кстати, Порфирия Крылова связывали с Тулой не только

родословные корни, до того, как стать художником, он был в той же Туле рабочим. Следовательно, когда мы говорим, что «Левша» для Кукрыниксов близок по духу, мы имеем возможность опереться и на факт биографии. Я представляю, что значит лесковская притча для рабочей Тулы! Не была ли «Левша» для Порфирия Никитича той самой книгой, жпвонисные куски которой прочли родные будущему художнику под невысокими матицами родного очага? По крайней мере воспоминание о Туле отразилось и в рисунках к «Левше». Тула там хороша — бедная, по добрая, очень русская, — рисовал ее, наверное, Крылов.

Так мы понимаем «Левшу» и место лесковской притчи в творчестве Кукрыниксов. Думаю, что все высказанное не голословно и в связи с тем, что сотворили Кукрыниксы в «Левше»: рисунки эти великолепны и по самому требовательному счету отвечают высокому замыслу художников. Они хороши, эти рисунки, по своим изобразительным качествам, по точному соответствию лесковскому тексту, по колориту, по разработке реалий и, что самое трудное, по разработке характеров. Четыре главных характера притчи: розовощекий Александр, для которого склонность к неумным восторгам стала в известном смысле родом недуга; расчетливо-вероломный Николай, который, однажды испугавшись, навсегда сберег этот испуг в своих волооких глазах; хитрый Платов, которому верноподданническое рвение не помешало, однако, сберечь достоинство свое; сам Левша... по тут одним словом не отделаешься... Надо сказать, что в мире образов, которые вызвали силой своего таланта Кукрыниксы, есть, в сущности, два мира: монархи, сопутствуемые нестройной челядью, и те, кого в старину звали работнымп людьми, в данном случае мастера-оружейники. В рисунках художников у каждого из этих миров свои краски, как знак социальной кастовости, больше того — знак цеха... Не в красках дело, взгляните на лица, в частности, мастеров-оружейников, нет, не только русских, но и англичап: сколько тут ума, природного достоинства, строгой скромности... И вот Левша: видятся мне в облике этого человека и душевная чистота, и ум, одновременно кроткий, прозорливый, и широта характера, всеобъемлющая, и та доброта, которая есть само человеколюбие. Кстати, все это я прочел в лице Левши, как изобразили его Кукрыниксы на своеобразной медали, поместив ее в конце кни-

ги. Лицо Левши там столь выразительно, а медаль так интересна, что я не удивлюсь, если со временем именно по этому образцу будет изготовлен золотой знак Тулы, которым удостоивается туляк умелец, потомок Левши. Для начала я дал бы эту медаль Кукрыниксам. То, что они сотворили,— на уровне тульского умения. Впрочем, большая золотая медаль Академии художеств СССР, а вслед за этим и знак лауреатов Государственной премии, которыми отмечена «Левша» Кукрыниксов, достойно венчают эту работу художников.



ет ничего более поучительного, чем эволюция художника. Нет, не просто становление, а именно эволюция. Изменение его взглядов на первосуть искусства, а следовательно и иное существо того, что художник делает, хотя тут может и не быть строгой последовательности... В том случае, о котором идет речь, все было сложнее. Был Учитель, именно Учитель, — ученик его со временем

скажет: «Он был создан из того материала, из которого лепятся пророки». Итак, был Учитель. Со своей философией.

Ну, разумеется, он шел от высоких идеалов революции, но понимал их по-своему. Он полагал, что готовность художника служить революции должна быть равносильна его способности делать искусство. Его любимым словом был глагол «делать». Он верил во всеильность этого слова и полагал, что в искусстве все «делается». То, что зовется душевным миром художника, было не в его лексиконе, как и мир мыслей и чувств героя, которого художник решил воссоздать на своем полотне, характер героя, его человеческая истинность, а следовательно психология, душевная глубина. Мастер в самом высоком смысле этого слова, великодушный рисовальщик, он в работах своих обескровил себя, — казалось, выпарилась душа, ушли тепло и обаяние жизни.

Школа? Да, у него была школа, а следовательно коргорта последователей, чья вера в него была безгранична. Однако на что опиралась эта вера? Видно, фраза о пророках была не голословна — он был действительно сотворен из того материала, из которого лепятся прорицатели. Он был мастером в самом высоком смысле этого слова, умным импровизатором, храбрым в своей фантазии, в поиске своем и не в последнюю очередь вдохновенным и талантливым поборником своего метода, своих творческих устремлений. Наверно, на него работало и столь всемогу-

щее средство, как пафос отрицания,— он пришел в мир своих учеников через отрицание искусства прошлого,— уж так повелось на свете, что тот, кто говорит «нет», обретает заметное преимущество перед теми, кто говорит «да». Вслед за его «нет» не обязательно должна следовать созидательная программа, даже не столь исчерпывающая.

Филонов?.. Есть смысл разобраться в этом. Уместен вопрос: почему молодой художник пришел именно к Филонову? Ведь были и иные художники, не менее маститые,— дело происходило в Ленинграде. Очевидно, поразила фигура учителя, могучее начало во всей его натуре. «Он рисует не хуже Леонардо!» — это сказал молодой Кибрик. Но дело не только в этом. «Меня опшеломила философия марксизма,— оказывается, под видимым хаосом вещей, из которых состоит жизнь, лежат железные законы истории», — это тоже сказал Кибрик, правда много позже, но ведь эта истина родилась не сегодня.

Казалось, то, что говорил Филонов, должно быть производным от этой истины.

Надо отдать должное учителю, он был убежден, что творит новое искусство. Кибрик говорил себе едва ли не словами Филонова: «В молодости ты действовал по вдохновению, сейчас ты мастер более высокой формации, мастер-исследователь, изобретатель нового искусства, которое учитель называл аналитическим». И еще — это тоже было сказано молодым художником словами учителя: «В аналитическом искусстве не важен талант, художником высшей формации можно сделать каждого, кто примет принцип сделанности, надо только усвоить этот принцип, а это очень просто, и ты уже такой художник». Когда слова было недостаточно, учитель убеждал с помощью рисунка, а рисовал он, как полагали его молодые питомцы, не хуже Леонардо. Филонов любил говорить: вечное качество искусства. Сделанность — вечное качество, полное освобождение от замысла — вечное качество, холодный равноценный процесс — тоже вечное качество.

Сам отход от учителя был не простым, в том, как он протекал, этот отход, была своя психология. Конечно, когда учитель — личность, он способен подвигнуть учеников на такое, что они в их обстоятельствах никогда не сделают. Но может произойти и иное. Он способен в такой мере сковать энергию своих молодых питомцев,



что никакая сила не вернет им ее. Наверно, тут было нечто подобное. Очевидно, вера в учителя тогда действительна, когда она сочетается с верой в себя. «Нет, вечное качество в этом. Я хочу живого искусства,— сказал молодой художник,— я хочу, чтобы мои персонажи мыслили, чувствовали, двигались. Живого!»

Оказывается, сомнение всеисильно, когда концепция рушится. Ученик отважился сказать также, что потребовало сил и, пожалуй, мужества: «Нам с вами не по пути, я ухожу...»

Да, он умел, но пусть нам будет разрешено тут сказать и о благородстве ученика, который в воинственном неприятии отверг принципы учителя, однако сохранил право сказать о нем: «Человек идеальной честности, гениальный человек».

Он ушел, ушли и другие некоторые, но он был первым, а поэтому и единственным. Ушел, понимая, что он один. Даже в правоте своей одному трудно.

Однако о ком наш рассказ?

Учитель: Павел Николаевич Филонов.

Ученик: Евгений Адольфович Кибрик.

## 1

Тынянов сказал Кибрику: «Мне приятно такое соседство». Речь шла об иллюстрациях к «Подпоручику Киже». Ну, разумеется, рисунок отразил филоновские принципы, но отразил своеобразно. Эти иллюстрации сейчас перед нами. Ну хотя бы вот этот рисунок: Павел, восседающий на троне. Технически рисунок виртуозен. И Павел, и его парик, и его мундир, и его ботфорты, и трон, в котором он поместился, выписаны с тщательностью и точностью безупречной. В Павле, как его изобразил Кибрик, пожалуй, улавливается и характер,— в этом отношении художник не столько следовал Филонову, сколько отошел от него. Но в рисунке есть и филоновское, не очень ясно конкретная ситуация момента, воссозданная художником, если хотите, настроенные минуты. Да вряд ли художник ставил перед собой в ту пору эту задачу, как не ставил ее и его учитель. В самом деле, раскрыть ситуацию момента и тем более настроение — значит попытаться всесторонне объять человеческое существо Павла, заметно сделать следующий шаг в постижении характера героя,

а это лежало за пределами филоновских идей, как бы сказал Кибрик, филоновских конструкций.

Итак, ученик ушел от своего учителя. Но это был как раз тот случай, когда ты не мог остановиться на ниспровержении. Сказав «нет», ты обязательно должен был сказать «да», в противном случае в отрицании не было смысла. Иначе говоря, если художник хотел быть последовательным, то за сокрушением основ должно было возникнуть нечто созидательное.

Позже Кибрик скажет: «Я — художник, я должен был доказать свою правоту делом».

У художника было одно правило, которому он был верен и при Филонове. В искусстве есть некая вершина, нет, не одно имя — Рембрандт, например, Веласкес, Гольбейн, — а вся группа имен, образующих созвездие, вся группа гор, поднявших на своих плечах вершину. Это правило гласит: умей держать в поле зрения эту вершину и не переставай оглядываться на нее — вершина эта для тебя путеводна.

Хорошо, что художник, быть может, силой опыта и нелегких своих раздумий над самой сутью искусства воспринял это правило и хотел следовать ему; то созидательное, что теперь вынашивал художник, должно быть соотносено с этим законом. Но что было сутью этого закона? Ну, разумеется, нечто такое, что способно увлечь художника зрелого, заставить работать в полную силу его интеллект, даст нагрузку его растущему уму, в полной мере будет отвечать его представлению о призвании в искусстве и жизни. У природы, живой и мертвой, есть одно создание, способное объять эти начала с той полнотой, какая способна сделать художника счастливым: человек. Да, человек, вся глубина его душевного мира, все богатство его мыслей и чувств.

Как ни своеобразна была работа над тыняновским «Кижем», она явилась радостью для художника, — очевидно, и следующая работа должна быть связана с книгой. Но какой будет эта книга по своей сути, манере, самому выбору темы, облику героев? Последнее существенно: облику героев или героя?.. Мысли о всеисильности искусства, именно здесь и обращенного к человеку, должны были получить свое воплощение.

Художник вправе считать: у литературы и изобразительного искусства разная природа, как и неодинаковые возможности. Так уж сложилась история изобразительно-

то искусства, минув такие его рубежи, как древние Египет, Греция, Рим, пройдя через высокое Возрождение, не обходя высот прошлого века, что пафосом живописи, графики, скульптуры стало светлое начало, в основе которого добро, воплощенное в человеке. Зримое добро.

Со временем Кибрик скажет:

— У каждого искусства своя сфера жизни человека: то, что дается литературе, не дается изобразительному искусству, то, что под силу музыке, не в состоянии осилить литература. В чем-то, разумеется, их функции аналогичны, в чем-то, но далеко не во всем. И есть пределы, точно очерченные. Когда я начинаю делать то, что лучше сказать словом, в моей работе нет смысла. Художник должен браться только за то, что соответствует природе его искусства.

Кибрик пришел к этой мысли не сразу. Однако что подсказало ему эту мысль? Цикл его работ, образующих известную линию, законченную линию, где есть Кола Брюньон, Тиль Уленшпигель, Тарас Бульба? А может быть, та самая вершина, которая оперлась на плечи художников-гигантов — Леонардо, Рембрандт, Веласкес, Гольбейн? Тут все определено: идеал — это зримое добро. Художник, размышляющий над истинностью пути, не может не учитывать этого. Итак, идеал — это зримое добро, но идею добра легче всего утвердить в покаянии человека. К этому теперь был обращен и мысленный взор Кибрика. Он социальный художник, он художник человека. Все это определило и выбор Кибрика на том поворотном этапе, которого он достиг: Ромен Роллан, «Кола Брюньон».

Конечно, работа над тыняновским «Подпоручиком Кижеем» совершалась еще в филоновскую пору и испытывала влияние учителя. Но не буквально. Тут сказались нечто такое, что определил автор. Тынянов, разумеется, гуманный, но тот редкий тип современного гуманиста, когда в одном лице органически и мощно соединились своеобразный писатель и в высшей степени оригинальный ученый. Именно ученый, чьи труды мы только-только начинаем собирать воедино и исследовать. Работы Юрия Николаевича, такие, например, как «Архаисты и Пушкин», «Сюжет «Горе от ума», «Пушкин и Тютчев», «О «Путешествии в Арзрум», — это не просто энциклопедия пушкинского времени, а энциклопедия, как она пре-

ломилась в наиболее острых и проблемных конфликтах времени.

«Подпоручик Киже» — вещь гротескная, исполненная жгучей ненависти к самодержцу, столь характерной для всех тыняновских вещей. Антимонархический пафос вещи воспринял и художник, создав свой образ Павла. Уже одним этим молодой художник отошел от установок своего учителя: Филонов освобождал искусство от замысла, считая более высокой формой полное раскрепощение процесса от любого творческого замысла. У него в обиходе не было понятия «образ», а были «сюжет», «тема». В понятие «содержание» он вкладывал не только мысль, отмеченную вполне конкретными чертами, но нечто подсознательное. По Филонову, содержание «ложится» на холст и приобретает черты произведения художественного, когда процессу созидания картины ничто не препятствует.

Но рисунки к «Подпоручику Киже», разумеется, не были свободны от влияния филоновской школы — в чем именно?

Это, может быть, самая изумительная книга наших дней. Нужно иметь сердце, способное творить чудеса, чтобы создать во Франции, после трагедий, пережитых ею, столь бодрую книгу — книгу непоколебимой и мужественной веры в своего родного человека... — писал о «Кола Брюньоне» наш Горький, а француз Арагон добавил: «Из всех книг Роллана повесть о Кола Брюньоне стала во Франции самой любимой книгой простых людей».

Наверно, иллюстрации к «Подпоручику Киже» и «Кола Брюньону» дают представление о расстоянии, которое преодолел художник. Календарно это расстояние определялось почти пятью годами, но существу путь был, конечно, более длинным.

Своеобразным ключом к рисункам, иллюстрирующим «Подпоручика Киже», была стилизация. Не та стилизация, когда художник, желая усвоить единую манеру, единый стиль, имитирует искусство другого времени и, быть может, народа, а стилизация пластики рисунка, его художнического существа — рисунки к тыняновской вещи отвечали этой задаче, но к возросшим требованиям художника они имели весьма косвенное отношение. Тут надо было искать другой ключ, способный открыть замок с секретом, достаточно сложным, — человек.

Художника можно было понять: его разрыв с учителем имел смысл, если подкреплялся делом. Для художника дело имеет смысл единственный: новые рисунки, новые картины. Какого же качества они должны быть, эти новые рисунки, чтобы явиться контрдоводом в споре с Филоновым?

Наверно, многое зависело от произведения, на котором остановил свой выбор художник, — разные произведения давали далеко не одинаковые возможности. Роллановский «Брюншон» был для художника редкостно удачен. Можно сказать, что именно «Брюншон» позволил Кибрику обнаружить не только в полной мере свои художнические возможности, но и сформулировать свое отношение к призванию художника.

В раскрытии личности Кола есть известный ритм, позволяющий иллюстратору последовать за писателем и как бы охватить со всех сторон героя, рассмотрев все грани его богатой и на редкость живой натуры. В произведении, как помнит читатель, четырнадцать глав. И каждая глава показывает нам героя как бы в новом свете, однако не нарушая цельности характера, а его дополняя. Это идеально соответствовало намерению художника, решившего создать образ живого человека.

Знаменательно, что задача, которую поставил теперь перед собой художник, потребовала не только нового понимания, но иного строя работы, иного его метода. Тот же «Кижж» писался художником «по воображению», и это устраивало художника. Теперь этот метод оказался недостаточным — потребовалась натура. Желание сделать образ героя богаче предопределило для художника свой метод работы с этой натурой.

Художник скажет по истечении лет:

— Не будем самонадеянны и взглянем на предмет трезво: человеческое воображение ограничено, а замысел всегда носит характер схемы. Чтобы приблизить его к жизни и действительно обогатить, надо приблизить к натуре...

Нет, не просто рисунок с позирующего человека, застывшего в своей статичности. Художник как бы провоцировал природу. Никогда не рисовал природу буквально, а старался оживить в ней соответствующее состояние, а потом рисовал. Больше того — рисовал свой образ, глядя на природу.

Художник был последователен в этом своем стремлении и, пожалуй, непреклонен. Он в такой мере был свободен в работе с натурой, что, творя образ, мог обращаться к услугам нескольких натурщиков — в этом случае понятие о собирательном образе было не столь отвлеченным, оно было зримым. Наверно, в точном соответствии с этим своим методом вот этот знаменитый рисунок со старухой, возлежащей на смертном одре, чью ссохшуюся голову подпирает не подушка, а облако, так она необъятна и воздушна, сделан с юноши, которого Кибрик учил искусству рисунка. Художник пошел на этот опыт, не убоявшись, что ученик был раза в три моложе почтенной дамы и к тому же не женщиной, а мужчиной, главное, что художник, отвергнув иные натуры, увидел в этом юноше старуху, а остальное сделала его фантазия. Старуха получилась по-своему колоритной: самозабвенно-благообразной, вся во власти неземной благодати, точно приготовившей себя к тому, чтобы на пуховом облаке отбыть в иной мир.

Кстати, уже тут сказались достоинства тех великих преимуществ, которые дал разрыв с Филоновым: в самом облике старухи, как ее нарисовал художник, было нечто такое, в чем открывались пределы души живого человека. Да, старуха была мертва, но она виделась и такой, какой оставалась при жизни. С рисунка смотрел человек — тут был простор для мысли значительной, свобода для раздумий. Не трудно представить, какое удовлетворение испытал художник, это чувство ни с чем нельзя было сравнить, поистине для молодого мастера это было впервые в жизни.

Очень хорош был у Кибрика сам Кола. Большой, приятно округлый, под стать тому бочонку с вином, который хранят в своих погребках бургундские крестьяне, он смотрел с рисунка Кибрика, казалось, одновременно и простым, и бесконечно многообразным, каким его сотворила жизнь. Поистине в его лице были и лукавщина, и щедрость, и душевное спокойствие, и проницаемость, и то, чем славен добрый крестьянин на всех широтах земных и что русские окрестили крылатой присказкой «себе на уме», а французы — «не человек, а хитрая муха».

И вот что интересно: это крестьянин и одновременно могучий интеллект, отождествивший в своем облике то коренное, первородное, в самом высоком смысле этого слова человеческое, что увидел тот же Роллан, когда

писал свой знаменитый триптих о Микеланджело, Бетховене и Толстом,—недаром работа над этими книгами прямо предшествовала появлению «Юла Брюньона».

Наверно, характерно, что ассоциации такого рода возникают в связи с работами Кибрика, относящимися, если можно так сказать, к его новому становлению,— как ни интересен был предыдущий период в творчестве художника, вряд ли он пробудил бы такую мысль.

В кибриковской серии, иллюстрирующей «Брюньона», хороша была Ласочка.

Этот знаменитый портрет Ласочки с подвесками висен в губах как бы рожден роллановским текстом:

«Я до сих пор вижу, как однажды, не переставая говорить, смеяться и смотря мне в глаза своими смелыми глазами, ищущими слабого места в моем сердце, чтобы заставить его вскрикнуть, я вижу, как, подняв руки, она пригибает к себе вишневую ветвь, отягченную алыми подвесками, образующими гирлянду вокруг ее рыжих волос; и, вытянув шею, запрокинув лицо, она, не срывая ягод, отклеивает их от дерева, оставляя висеть косточки. Мгновенный образ, вечный и совершенный, молодость, жадная молодость, сосущая грудь небес!»

Да, художник, демонстрируя всеисилие метода, потревожил в своей героине не столько свойство ее ума, сколько вот это ее непобедимое качество — очарование ее молодости. Стоит ли говорить, что для средств, к которым обращался художник прежде, это было недостижимо.

Представляю себе состояние художника, когда перед ним возник весь цикл к «Юла Брюньону». Как ни долговремен процесс, предшествующий окончанию работы, теперь, когда работа была завершена, наверно, было ощущение радости, к которой ты был не очень готов. И еще: было ощущение того драгоценного, что искусство ни при каких условиях не должно утрачивать — обаяния жизни. Наверно, так чувствует себя человек, когда вдруг в житейской толчее встретит значительного собеседника — он ушел, а впечатление от встречи с ним еще долго бережет твое сознание, оно, это впечатление, дорого тебе. Или увидишь город, который давно хотел увидеть, однако, увидев, не перестаешь говорить себе: это больше, чем ты предполагал. Или вдруг вошел в лес, еще хранящий свежесть недавнего дождя. Короче, в тебе поселилось новое чувство, которое и беспокойло, и тревожило, и звало к поиску. Если в природе было то, что зовется удовлетво-

рением художника, то оно было здесь, хотя возжеленное удовлетворение и в этом случае означало не конец пути, а его начало — все трудное у художника было впереди.

Говорят, что истинное везение дружит с трудом, — надо же было случиться такому, чтобы именно в это время в Москву приехал Роллан и Кибрик получил возможность показать ему своего «Кола». Была середина лета, чуть прохладного, но ясного — Роллан жил у Горького на даче. Туда и последовало приглашение. Роллан сидел на веранде, укрыв худые плечи пледом, перед ним была просторная плоскость стола, покрытого клетчатой дачной скатертью. Подле Роллана была Мария Павловна, жена писателя, его добрый советчик и помощник. Роллан приветствовал Кибрика, воздев бледную руку, однако, взглянув на художника, чуть изумленно поднял седую бровь. Наверно, подумал: «Сколько ему может быть лет? Тридцать или около того? А ведь молод!.. Да по силам ли ему мой старый бургундец? Что там говорить — молод! И откуда ему знать Францию?..» Но рисунки уже лежали на столе, и белая рука, мелово-белая, придвинула их. Роллан заметно просиял, когда перед ним возник портрет Ласочки. Он точно спрашивал художника: «А ведь это действительно моя Ласочка? Как вам это удалось?»

Первый возглас напоминал междометие, потом вырвалось вразумительное вполне: «Бон!» Это было столь определенно, что не требовало перевода. Он взглянул на художника, на Марию Павловну, повторил, не скрывая радости: «Бон!»

Кибрик потом вспомнит:

— Часом спустя старики легли спать, а мы с Марией Павловной пошли по саду...

Что скрывать, похвала Роллана окрыляла, но было желание убедиться в ее истинности: не было ли тут скидки на молодость художника, педагогического такта, просто желания поощрить молодость? Улучив момент, Кибрик спросил с прямотой и откровенностью молодости: «А как на самом деле принял Роллан?» Она встревожилась: «Поймите, он добрый человек, но всегда говорит правду. Вот вы были свидетелем его разговора с Накоряковым, который сказал, что издает «Кристофа» с рисунками Мазереля. Вы слышали, что ответил Роллан? «А мне эти рисунки не нравятся!» Так и сказал: «Не нравятся!..» А ведь Мазерель его друг. Как видите: ты мне друг, но истина дороже!..» Кибрик действительно был



свидетелем этого разговора. Накоряков сказал, что издательство решило повторить известное парижское издание «Жана-Кристофа» с рисунками бельгийского художника. Роллан поблагодарил Накорякова («Я очень рад, что вы издаете моего «Кристофа»»), но заметил, что именно эти рисунки Мазереля ему не нравятся. Видно, вопрос Кибрика не на шутку встревожил и Марию Павловну, — она хотела, чтобы сомнения оставили молодого художника. «Вот уже пятнадцать лет, как Роллан не позировал художникам, а сегодня вызвался сам...» Мария Павловна была права, Роллан действительно выразил такое желание, очевидно полагая, что молодой художник примет это как форму признательности писателя за тот труд, который художник взял на себя и, как полагает писатель, успешно закончил. Но тут уж смятение объяло Кибрика. Он согласился на другой день быть у Роллана и смалодушествовал, — вот тут, так можно подумать, сказала и молодость.

Но Роллан был последователем в желании отблагодарить художника: издание «Кола Брюньона» с рисунками Кибрика открывало роллановское предисловие, для художника более чем лестное. Впрочем, название, которое дал предисловию автор, давало об его содержании достаточное представление: «Кола приветствует Кибрика».

В этой статье есть несколько строк и о кибриковской Ласочке, которая пришлась по душе Роллану: «...Образ Ласочки будет убедителен для всех грядущих читателей, как он убедителен и для самого автора. Это — деревенская Джоконда, черты которой, в силу редкой удачи, обладают характером, и всеобщим, и чисто местным, бургундским. Оверницы в ней узнают свою лукавую молоденькую землячку, и в то же время она принадлежит любому времени и любому народу».

Роллан как бы подвел черту под этим этапом работы художника, Кибрику оставалось осмыслить этот рубеж своей работы и самому, осмыслить трезво, не обольщаясь и не питая излишними иллюзиями гордыню, — иначе к новой работе не подберешься. Важно было мнение Роллана — никто лучше автора не знал «Кола». Кибриковский «Кола» пришлся по душе и советскому читателю. Много лет спустя Петр Вершигора, писатель и партизан, скажет Кибрику о Ласочке: «В партизанских лесах, вспоминая довоенную жизнь, видели Вашу Ласочку — в ее улыбке была сила магическая...» А старый вояка, про-

шедший войну от одного ее края до другого, добавит: «Всю войну носил в вещевом мешке вашего «Кола Брюньона» — очень был хорош и в радости, и в горе...» Значит, и в радости, и в горе... Нет, видно, эта работа способна была отвсевать свое место в жизни людей, она была нужна людям. Значит, та манера, которую взял на вооружение художник, была людям понятна, как доступна была та степень постижения образа, к которой молодой мастер стремился. Последнее было принципиально: художник работал в полную силу, стремясь обрести то многообразие образа, которое, на его взгляд, тут единственно возможно, и это принял широкий читатель, не читатель-гурман, эстет и избранник судьбы, а именно широкий читатель. Но было и иное. Советским людям импонировал герой Роллана: широта его взглядов, его демократизм, не в последнюю очередь его характер, в котором были воля и мужество, ирония, ксати и самопрония — у нас это высоко ценят. Очень хотелось, чтобы новая работа была обращена к герою, в котором были бы эти качества, — так возникла идея о рисунках к «Тилу Уленшпигелю».

## 2

Однако небольшое отступление. Художник убежден, что миссия графика-иллюстратора и ответственна, и активна. Именно активна. Взявшись за иллюстрирование книги, он как бы берет на себя смелость дать свою оценку произведению. Нет, он должен быть верен повествовательной ткани. Он идет за автором в смысле фактическом, оставаясь верен существу произведения, точно следуя за словом. Если здесь художник не предвидит конфликта с автором, он берется за работу, если он такой конфликт предвидит, нет смысла в этой работе. Но в том случае, когда произведение приемлемо, художник имеет право на собственную оценку, не искажающую сути. Итак, речь идет о «Тиле Уленшпигеле».

Кибрик признается позже:

— Я видел в этом произведении раблезианское начало, как это начало, несомненно, есть в «Кола»...

Мне показалось, что в этой кибриковской формуле открывается нам нечто такое, что можно назвать краеугольным камнем человеческого и творческого существа художника. Наверно, есть некая закономерность, что молодого мастера увлекли гиганты Возрождения, при

этом и художническими принципами, и своими устремлениями, если иметь в виду гуманизм — мироощущение, в центре которого идеал добра. Его увлекали не только художники, архитекторы, скульпторы, мастера пластического начала, но и писатели, среди которых такие гиганты, как Данте, Бокаччо, Петрарка и, конечно, Рабле,— обращение к «Кола Брюньону», может быть, было и интуитивно, но отвечало всему строю мироощущения художника: в самом деле, из всех созданий мировой литературы начала века «Кола Брюньон» ближе всего традиции Возрождения.

Конечно, понятие Возрождение многосложно, но мы имеем в виду то первоядро, которое могло увлечь и покорить нашего современника, посвящающего себя искусству пластическому. Речь идет об искусстве, предметом которого стали мир реальных вещей, живой человек, как, впрочем, все, что относится к иным сферам знаменитой эпохи и в чем современный человек хочет видеть логическое продолжение того большого, что он рассмотрел во фресках Леонардо и Рафаэля: в науке — открытие, основанное на знании анатомии и перспективы, а следовательно на твердых данных и опыте, в архитектуре — на создании истинно светских зданий, которым открыто солнце, в литературе — обращение к богатствам языка, хранителем которого был народ. Ну конечно же Возрождение отвечало устремлениям нового класса и выражало его идеи, но для своего времени оно стало своеобразным набатом эпохи, который собрал все передовое, творческое, способное бороться с феодализмом и клерикалами, несущими гнет схоластики, гнет тьмы.

Принято думать, что для художника, исповедующего принципы реализма, традиции Возрождения являются предметом особого внимания не только потому, что утверждают культ реального мира и живой человеческой личности, но и своим антисхоластическим пафосом, — в конце концов, что есть современный формализм, доведенный до абсурда, как не схоластика? Мнение это не лишено смысла, если иметь в виду и творческую биографию Кибрика. Но вернемся к теме, которую на время оставили.

«Тиль Уленшпигель» роман Шарля де Костера,— произведение для бельгийской литературы эпохальное. «Это — первая книга, с которой наша страна обрела себя», — сказал о романе Верхарн, а Роллан уточнил, имея в виду дату выхода романа: «От поэмы Шарля де Костера»

ра произошла бельгийская литература, 31 декабря 1868 года родилось сознание нации». Художник утверждал, что он имеет право на свое прочтение книги, не покушаясь, естественно, на сокрушение основ произведения. Однако в какой мере это право должно сказаться? Очевидно, в акцентах, которые хотел бы сделать художник, представляя ее современному читателю. Для Кибрика, как утверждает он сам, «Тиль» является носителем великого раблезианского начала, того самого, что привлекло его и к «Кола»: человек как носитель гуманистического принципа, защитник добра, защитник и мужественный, и непримиримый. Взяв за основу этот принцип, художник как бы сотворил своего «Кола», при этом автор не увидел в кибриковской серии нарушения своего замысла, не отверг. Приняв этот принцип, художник взялся за создание иллюстраций к «Тиллю».

Но в чем такая установка художника сказалась конкретно?

Как известно, в «Тиле» соотнеслись две линии. Одна раскрывает человеческое существо самого Тилия. Его верность добру, его любовь к человеку, его бескорыстие, его мужество, его готовность постоять за униженных и оскорбленных. Другая линия произведения соответствует главам, в которых автор обнажил силы, противостоящие Тиллю, — силы зла. Тут властвует мрак, торжествует культ мракобесия.

«Но вот кто сейчас ближе всего к герою де Костера: Мазерель из Гента, сосед Уленшпигеля из Дамме, его родной брат, — своим неукротимым свободолобием, бурными порывами богатырской природы, ненасытной жадностью к жизни, властным гением он отмечает природу печатью своего искусства, трагического и саркастического одновременно». И у него мы также находим соединенными два противоположных элемента, которые составляют облик «Легенды об Уленшпигеле», — безудержную буффонаду и тех мрачных демонов, имя которым «беспощадное насилие и черная печаль. Вся ярость света и вся пустота тени».

Мазерель, например, в своих иллюстрациях к «Тиллю» воссоздал обе линии — именно это свидетельствует Ромен Роллан.

Кибрик пошел по другому пути. Он акцентировал на первой линии, полагая, что, восславив Тилия, он тем самым поверг зло. Нам представляется, что у художника

было это право. И дело не только в его концепции природы изобразительного искусства, которому свойственно славить добро (справедливости ради надо заметить, что к концепции этой художник пришел позже), но и в существе самого художника, существе, которое он не имеет права и не должен отвергать.

В этой связи образ Тилля, как задумал его художник, должен быть по душе людям, соответствовать их представлению о свободном, благородном и мужественном человеке.

Роман о Тиле — книга вопиющая. «Я уже не плоть, а дух... Дух Фландрии... Я никогда не умру», — говорит о себе Тиль. И в ином месте: «В чем же здесь наши радости?» «Я сейчас тебе скажу, Ламме. Око за око, зуб за зуб... Хватай топор, не зная жалости: вот наша радость...» И в точном соответствии с этим Роллан говорит о романе: «Мстящий за парод смехом, мстящий за народ топором». И далее: «Он грозен, Уленшпигель! Суть его трагична...» И еще: «Ни одна из фигур противника не трактуется даже в малой степени рыцарски. Он враг: этого достаточно, за ним не признается ни одной добродетели». Кнбрик не склонен живописать мрак и тех, кто отождествляется с ним в книге, но в самом облике Тилля отождествлен образ воина против этого мрака.

Художник полагает. Тиль будет близок сердцу людей и вызовет у них симпатию, если будет земным человеком. Вот даже актер, если хочет рассчитывать на симпатии зрителей, должен обладать обаянием. Именно в этом обаянии в какой-то мере неотразимость Тилля, его способность располагать к себе людей. Да и в Кола, как его увидел автор, а вслед за ним и художник, была бездна этой симпатии. В какой же мере художник должен доверять своему умению видеть человека, чтобы в море лиц, которые возникают перед ним ежечасно, остановить взгляд на единственном и сказать: «Ты, разумеется, этого еще не знаешь, но ты и есть мой Тиль!..» Этот выбор тем более ответствен, что весь цикл иллюстраций к произведению строится на образе Тилля. Только он может дать силу замыслу, как только он может его и погубить. Надо отдать должное художнику. Его поиск, как и его решение образа героя, оказался удачным. В образе Тилля его земное обаяние соотносилось с его душевными дающими. Вот таким народ видит своего заступника! Именно с образом такого человека может отождествляться у людей

представление о человеке, олицетворяющем благородство, бесстрашие, ум, волю. Мы знаем метод работы художника с натурой, и можно допустить, что образ Тиля, как он возник в иллюстрациях, не был слепком с одного человека, а собирался по крупницам, но в данном случае мы вправе отстраниться от того, что происходило в мастерской художника, — важен результат! А результат убедителен: перед нами человек, которому народ может доверить самое дорогое свое достояние — свободу.

4

Как ни близки были душе художника характеры Кола и Тиля, их жизнелюбивое существо, их активное приятие жизни, их созидающее и борющееся начало, художник испытывал немалое смятение, когда речь шла о реалиях. Где она, вождеденная Бургундия? Где она, Фландрия? Стоит ли говорить, что для произведений, где действуют земная плоть и стихия таких героев, как Кола и Тиль, значение реалий бесценно. Возникал вопрос, в этой нелегкой ситуации естественный: а может быть, в природе есть герой, который пришелся бы по душе художнику своей сутью, и принадлежал бы земле, для художника близкой, может быть даже отчей? Тарас Бульба!.. Да, именно гоголевский Бульба, душа вольнолюбивая, трижды земная и грешная, отвечал представлению художника о характере, который заманчиво было явить зрителям. Эта перспектива для художника была тем более увлекательна, что действие гоголевской повести происходило едва ли не в тех самых местах, где протекало детство художника.

И вот зашумели, заволновались, запылились влажным дыханием высокие травы южной Украины, взвилась и опала знойная пыль на ее степных шляхах, глянул в желтых бурунах и барашках батюшка Днепр, спокойный в верховьях и немислимо бурный на берегах, где разбивали свои шатры храбрые запорожцы.

Как ни далеко отстоит от нас эпоха, к которой относятся происходящие в повести Гоголя события, характерно, что это произведение появилось в пору, когда еще были свежи воспоминания и об Отечественной войне 1812 года, и о декабрьском восстании 1825 года. Незримо эти события, определившие сам климат первой половины века, нашли отражение в повести. Это одно из редких для того времени произведений, где творцом истории

выступает народ. Именно народ, его вольнолюбивая и созидательная сила, является по Гоголю вершителем судеб в Запорожской Сечи. Да, Гоголь хочет видеть в запорожской республике царство свободы, опирающееся на принципы равенства и братства, а в лице самих запорожцев людей мужественных и истинно благородных, для которых началом всех начал является служение Отечеству, защита Отечества.

Вот таким Гоголь видит и Тараса Бульбу, чья жизнь безраздельно отдана запорожской вольнице. Человек, лишенный корысти, истинный воитель за счастье родного народа, он весь огонь своего сердца отдал борьбе с ненавистным врагом. «Знаю, подло завелось теперь на земле нашей: думают только, чтобы при них были хлебные стоги, скирды да конные табуны их, да были бы целы в погребах запечатанные меды их. Перенимают черт знает какие басурманские обычаи; гнушаются языком своим; свой со своим не хочет говорить; свой своего продает, как продают бездушную тварь на торговом рынке. Милость чужого короля, да и не короля, а паскудная милость польского магната, который желтым чоботом бьет их в морду, дороже для них всякого братства».

Именно Тарас, его неукротимая и богатая натура, стал героем кибриковского цикла — Тарас и в радости, как при встрече любимых сынов, и в озорной похвальбе, как в кулачном поединке с сыном, и в тревожном волнении, когда однажды народ признал в нем своего атамана, и в неодолимой хмари, когда узнал об измене сына, и в муках предсмертных на костре инквизиторов...

Не надо забывать, что художник создавал свой цикл к «Тарасу Бульбе» в годину войны, — собственно, гоголевская повесть была его ответом на войну. И поэтому художник увидел в лице Тараса вожака непокоренных, символ вольного братства Запорожской Сечи. «Поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, — поднялась отмстить за посмеянье прав своих, за позорное унижение своих нравов, за оскорбление веры предков и святого обычая, за посрамление церкви, за бесчинства чужеземных пацов, за угнетение, за унию...» — эти гоголевские слова возникли с образом Тараса, как его показал художник в своей серии.

Этот могучий человек, человек красивый и душой и телом, созданный природой будто специально для радости бытия, старается перебороть всю большую беду, не уро-

нив достоинства, гордости своей. Художник таким его показал нам в своих рисунках — жестоко страдающим, но гордым. Вот это трагическое начало в образе Тараса, глубоко трагическое уже потому, что все происшедшее с Бульбой сплелось воедино с драмой глубоко личной, дало художнику краски, позволившие создать образ, который волнует. «Долго сидел он там, понурил голову и все говорит: «Остап мой! Остап мой!» — гласит гоголевская строка под рисунком, и мы видим: вон как скрутила беда могучего человека — в неодолимом горе опущена голова, кулак поднесен ко лбу, изогнулась спина, точно принявшая бремя беды. Вот оно, какое лихо навалилось на человека, навалилось, но не смяло, — мы видим, как тяжело атаману, но он не взывает к жалости... Кажется, случись новая тревога — и могучая пятерня Тараса ляжет на рукоять его кривой сабли и покажет такую сноровку и силу, какой еще не было. Да вот это, наверно, самое характерное в кибриковском толковании Тарасова образа: как ни лиха беда, она не отняла у атамана ни гордости, ни силы.

Образ Остапа воспринимается как продолжение Тарасова начала. Очень хороши оба рисунка: и тот, первый в самом начале повести, и особенно второй, когда закованного в кандалы Остапа ведут на казнь, — смею думать, что это лучший рисунок цикла. Во взгляде Остапа, в его свободно расправленных плечах, в его руках, скованных кандалным железом, во всей его гордой, красной и такой независимой стати есть прямота, мужество и благородство. Именно как в короткой текстовке под рисунком, текстовке из Гоголя: «Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какою-то тихою горделивостью... Впереди всех шел Остап». Великолепный рисунок!

У Гоголя образ Андрия-отступника познается в связи с благородной, совестливой и храброй сутью брата. Это же начало руководят и художником. Даже в том, как он решил эти образы портретно. Нет в Андрии ничего от традиционного злодея, но весь его облик неодолимо предвещает существо драмы. Вот бывает так в жизни: смотришь фотографию человека, которого уже нет в живых, и ловишь себя на мысли, что в облике его, живого, ты видишь уже ушедшего. Быть может, и в нашем взгляде на Андрия своеобразно преломился поступок младшего Тарасова сына, но это портрет человека корыстолюбивого и, пожалуй, вероломного — он еще ничего не знает



о своем завтрашнем дне, но он точно подготовил себя к этому.

Мне показалось, что кибриковский цикл перекликается с репинскими «Запорожцами». Есть некая преемственность, не буквальная, разумеется. В типажах, подчас в настроении, в реалиях, быть может, даже в общем ощущении запорожской вольницы. Я держал в руках отдельное издание «Тараса Бульбы» с рисунками Кибрика, которое выпустил в свое время «Детгиз», и ощутил, как значительно оно для нашего читателя, как весомо оно перекликается с текстом, как помогает оно читателю проникнуть в глубины гоголевского текста, как оно способно дополнить текст, хотя его образная мощь всеильна — это Гоголь... Одним словом, в цепи тех работ, которые открывал Кола, повесть о Тарасе Бульбе явилась звеном, которого художнику не доставало.

Теперь, когда три большие работы были у художника позади, пришла пора и раздумий. Итак, Кола, Тиль, Тарас. Ну что ж, как ни различны были эти люди, многое было в них и общим: хорошие люди, добрые, храбрые, храбрые бесребреники, готовые постоять за правду. Именно хорошие люди. Ну, люди одной когорты, одного полка, который можно было бы назвать полком защитников человечества. Итак, возникла линия, по-своему значительная: Кола, Тиль, Тарас... Кто следующий?.. Но возникла не только линия, но в какой-то мере и инерция. Надо ли вот так, по прямой? А может, есть смысл обратиться к новой теме и в ее неожиданной новизне обрести новые краски?

## 5

Установился цикл: каждая новая работа требовала четырех-пяти лет. Она начиналась с дальних подступов. Тут была не просто история, непредвзято изложенная, воссоздающая события и героев, удостоверяющая хронологию, дающая перспективу. Тут было и иное: свидетельства современников, а вместе с этим невольные свидетели времени, сохранившие его печать и букву, — документы. Потом следовало чтение собственно произведения, чтение доскональное, как может читать произведение художник-иллюстратор, сопроводив чтение записями, которым не чужд, разумеется, и графический элемент. Вслед за этим приходит черед природы: поиски природы, работа с

натурой, импровизация... И, наконец, самое по своему уединенно-тайное, сокровенное, однако неотделимое от работы с натурой — композиция...

«...Нельзя мысленно хорошо увидеть и в совершенстве представить себе в воображении задуманные тобой предметы, если ум не призовет на помощь глаза, которые лучше всего уловят и дадут возможность полнее судить о замысле». Это сказал знаменитый Вазари, которому мы во многом обязаны знанием искусства Высокого Возрождения, летописец золотой поры. Да, всесильная композиция, делающая натуру участником действия, дающая ей новую жизнь, преображающая ее и по-своему одухотворяющая.

Но это было уже предметом специальных раздумий художника: композиция... Наверно, нигде индивидуальность художника, его способность к абстрактному и конкретному мышлению, гибкость его ума не сказываются столь полно и действенно, как в работе над композицией. Истинно, найти композиционное решение — значит обладать над материалом, объять его сознанием и фантазией, сообщить ему новое качество. Наверно, тут есть своя закономерность, подчиненная своей логике. Если сама природа выражает собой композиционную завершенность, больше того — совершенство, значит, тут действуют законы, которые небесполезно соотнести с законами диалектики. Так художник открыл в себе качество, которое возникало в нем вместе с его раздумьями о сути его труда, его призвания: прямым результатом этого явился труд «О композиции», напечатанный журналом «Вопросы философии». Художник не без увлечения работал над этим своим трудом, а когда напечатал, заметно затаил дыхание: как отзовутся на эту работу критики, знатоки искусства? Но ответом было молчание, оно, в сущности, длится и по сей день. Нет, в этом молчании не столько несогласие, сколько настороженность, быть может, даже раздумие: так всегда бывает, когда коснешься сложной материи впервые, именно впервые — у художника не было предшественников... Однако жаль, что получилось так: есть смысл продолжить разговор, он может быть полезен искусству. Композиция — предмет для художника насущный.

Но мы, наверно, забежали вперед, не посчитавшись со строгой хронологией. Кибрик исследовал проблемы композиции позже, а пока он закончил своеобразный триптих

«Кола», «Тиль», «Тарас», «Русские былины». Это воодушевляло и настораживало. Воодушевляло потому, что в центре каждой из этих серий были характеры, по-своему колоритные и многосложные, несущие людям веру в свои силы, радость борьбы. «Борис Годунов».

Кибрик сказал:

«Взгляните на рисунки, имея перед собой драму,— прочтите еще раз Пушкина».

Я прочел. Пьеса Пушкина — это, в сущности, историческое повествование о страдной поре в истории России, о событиях глубоко драматических. На том пути, который художник избрал, порвав со школой «аналитического искусства», человек, а вместе с ним и натура человека, характер, были предметом особенно пристального внимания для художника. Работа над «Борисом Годуновым» явилась тут следующим шагом для Кибрика. В самом деле, если в предыдущих кибриковских циклах главным была многофигурная композиция, то теперь ее место занял портрет героя произведения, портрет, в котором воссоздано лицо человека во всей многосложности и силе его страстей.

Наверно, сам способ иллюстрированного художественного произведения с помощью портретов героев в чем-то рискован — композиция отождествляет действие, а коли существует действие, есть и зрительский интерес. Другое дело — портрет, он по природе своей статичен. Правда, Кибрик сопроводил двадцать три пушкинские сцены заставками, отразившими годуновское время. Но заставки эти при всем их стилистическом изяществе всего лишь фон к главному, фон, отдаленно соотносенный с этим главным, — это даже не второй и третий план, а именно фон. Главное же — портреты пушкинских героев. Надо отдать должное художнику, этот цикл портретов в такой мере объемлен, что кажется, может иметь и самостоятельное значение.

В цикле этом нет лиц главных и второстепенных — тут все значительно. Как помнит читатель, в пьесе юридический действует в одной сцене, как рефрен повторяя одни и те же слова: «Обижают Николку», «Николку обижают дети», «Николку маленькие дети обижают», но в своеобразной портретной галерее художника этот персонаж занимает едва ли не такое же место, как Отрепьев, Мнишек, Шуйский, да и сам Борис. И художник прав

в этом своем понимании пушкинского творения — в пьесе нет главных лиц и второстепенных. Вся архитектоника пьесы, разделенная на сцены, некая даже калейдоскопичность сцен, предполагает многоплановость действия, которое приводит в движение множество персонажей, одинаково важных.

Еще Белинский в своей превосходной статье о «Борисе Годунове» отмечал: «Вся трагедия как будто состоит из отдельных частей или сцен, из которых каждая существует как будто независимо от целого. Это показывает, что трагедия Пушкина есть драматическая хроника, образец которой создан Шекспиром...» у того же Бориса, чье положение в пьесе является осевым и самым именем которого названа пьеса, не так уж много слов. Все это тем более уместно отметить, что решение художника обратиться к портретному иллюстрированию пьесы, как нам представляется, объясняется и тем, что есть в самом пушкинском произведении.

Обратившись к портрету, художник сделал предметом специального рассмотрения манеру графического письма. Все портреты выполнены чернилами, кистью. Это позволяет художнику сделать портрет не одинаково резким — какую-то часть лица размыть и как бы вывести из фокуса, другую, наоборот, дать в фокусе. Глаза, да, глаза, выражающие ярость, вызывающие к состраданию и пощаде, любящие, осуждающие, ненавидящие. Взгляните на эти портреты, и всюду необыкновенно выразительны глаза — в них отразилось и существо человека, и его сиюминутное состояние, человек, может быть, и сомкнул уста, а глаза полны мысли, не уста, а глаза глаголют.

Да, интересно взглянуть на иллюстрации, постоянно соотнося их с текстом. Если говорить о Годунове, то лучший его портрет — это там, где он с князем Шуйским, — это кульминация пьесы. В пушкинском тексте легко отыскать это место. Даже любопытно, как рисунок точно указывает на соответствующую строку.

Вот они, эти строки:

### Ш у й с к и й

...если сей певедомый бродяга  
Литовскую границу перейдет,  
К нему толпу безумцев привлечет  
Дмитрия воскреснувшее имя.

## Ц а р ь

Дмитрия!.. как? этого младенца!  
Дмитрия!..

Борис понимает: как ни груб этот прием с воскрешением царевича, он, этот прием, для деспота-царя смерти подобен, — в реакции Годунова, которому только что стала известна эта весть, и страх, и смятение.

Именно этот страх, смешанный с яростью, заставит его минутой позже произнести:

...взять меры сей же час;  
Чтоб от Литвы Россия оградилась  
Заставами; чтоб ни одна душа  
Не перешла за эту грань; чтоб заяц  
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон  
Не прилетел из Кракова...

Художник точно засек этот момент, поворотный в ходе действия, и в самой судьбе Годунова.

Страх объял Годунова, быть может, объял в такой мере впервые — он-то был не из робкого десятка («Он смел, вот всё...» — сказал Шуйский князю Воротынскому о Годунове). Этот страх тем более очевиден в сравнении с тем, как ведет себя стоящий рядом с царем Шуйский, фигура которого выказывает и робкое участие, и угодничество, и покорность. Впрочем, в рисунке Кибрика воссоздана подробность, объясняющая исчерпывающе состояние этих двух людей в роковую для царя минуту: это сильная, с растопыренными пальцами длань Годунова, все еще утверждающая державную силу, власть и точно опирающаяся на нее, а также слабая рука Шуйского, рука заметно робкая, которую он в смятении поднес ко рту, будто стараясь установить еще одну преграду от собственных уст к Годунову. Если в цикле, созданном Кибриком к «Борису Годунову», есть рисунок, в котором выражено существо пушкинского произведения, то это, конечно, вот этот рисунок царя и Шуйского.

Выразителен портрет Марины Мнишек — в точном соответствии с сутью наперсницы Отрепьева ее лицо точно рождено злым, сумрачным, тьмою. Луч света, ослепительный, осветил половину лица, полоску жемчуга... На нас глядит недоброе, но красивое лицо молодой женщины; очевидный гнев сомкнул губы, вздул ноздри, поднял

и дековинно изогнул бровь,— кажется, не минет и секунды, как она произнесет:

Встань, бедный самозванец,  
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем,  
Как девочки доверчивой и слабой,  
Тщеславное мне сердце умилишь?

Да, вот это удивительное свойство кибриковской работы: взглянешь на рисунок — кажется, установишь пушкинскую строку.

В цикле портретов к пушкинской драме свое большое место занимает портрет юродивого — мимо этого портрета не пройдешь равнодушно. Нет, не скоморох, развлекающий праздную толпу, не шут, тешащий знать, а храбрый страдалец за беды народа, его умный рачитель, его воинственно-неподкупный голос:

Николку маленькие дети обижают..  
Вели их зарезать,  
как зарезал ты маленького царевича.

Он деспот лютый, но не теряющий ум и в страхе. Он не в силах поднять руку, свидетельствуя, что говорит и от имени народа.

Молись за меня, бедный Николка.

В словах юродивого неодолима ирония, но лицо полно скорби, а в глазах огонь. У кибриковского юродивого горящие, больше того — скорбно-просветленные глаза, взывающие к совестливости и совести, справедливой каре, к отмщению.

В цикле рисунков к «Борису Годунову» художник будто набрал новые силы. Этот цикл знаменовал новый этап в творческом развитии художника — иная манера письма, иной подход к самому восприятию литературного материала, иная степень психологического анализа характеров, — впрочем, многое тут шло и от пушкинского текста, который, очевидно, требовал другого художественного решения, чем «Кола», «Тиль» и даже «Бульба». Так или иначе, а в «Борисе Годунове» мы увидели Кибрика, которого не знали прежде. Ну, разумеется, он сберег реалистическое существо своих поисков в искусстве, но приобрел нечто такое, что делало его художнический почерк более современным.

Казалось бы, когда путь художника измеряется десятилетиями, он не имеет права в семидесятих годах работать в той манере, в какой он работал в тридцатых. Возможно, это мнение и резонно, но оно должно быть реализовано осторожно.

Манера, как бы заявленная художником, не привносится извне, она возникает из самого существа его натуры, она для него органична. Поэтому каждый новый шаг истинный художник сверяет с этим своим существом, нерасторжимым. Бать может, так возникло то новое, что обнаружил Кибрик в иллюстрации к «Борису Годунову», а затем своеобразно преломил в другой работе, по-своему новаторской, — мы говорим о рисунках к повести Гоголя «Портрет».

Художник скажет об этой работе:

— На мой взгляд, это лучшая книга о художнике в мировой литературе. Проблема повести — смысл жизни художника, призванного природой своего дела посвятить себя целиком искусству. Измена этой цели ради блага и радостей жизни трагически кончается потерей таланта, а вместе с тем и жизненной катастрофой художника.

Возможно, здесь есть своя закономерность: повесть Гоголя, с неумолимой верностью обнажившая проблему совести художника, сомкнулась в сознании Кибрика с его собственными раздумьями о жизни в искусстве, о пройденном пути. В своих рисунках художник мог и не пережить трагедии Чарткова, но и на его пути, конечно, встречались судьбы, отдаленно напоминавшие чартковские. Поэтому хотел того Кибрик или нет, работа над «Портретом» не отвергала и современных ассоциаций — кибриковские рисунки могли прямо и не говорить об этом, но в них были и недвусмысленный укор в адрес гоголевского героя, и осмысление его жизненных и художнических заблуждений, и, возможно, верность тем идеалам, которые, слава всевышнему, ничего общего не имели с чартковскими. Быть может, мы чуть-чуть усилили наше впечатление о кибриковских рисунках к повести, но если работа над рисунками к «Портрету» вызвала у художника в какой-то мере аналогичные ассоциации, это естественно.

Автолитографии к гоголевскому «Портрету», вначале десять больших настенных, затем сорок пять иллюстраций к книге, призваны раскрыть главный философский смысл повести: потеря таланта. Наверно, это одна из тех тем, которая, будучи актуальна в гоголевское время, не утратила своей остроты и сегодня. Слава? Одному она прибавляет требовательности, умения, таланта, ума, у другого она все это последовательно отнимает, приводя к краху, который тем более сокрушителен, чем самозабвеннее было опьянение славой. Перспектива стать модным одних привлекает, других страшит.

В том, что сделал Кибрик, иллюстрируя гоголевский «Портрет», есть добрый сатирический заряд. Да, это сатира на человека, который, решившись стать художником, обнаружил качества, искусству противопоказанные: легковёрность и легкомыслие, а также неспособность к подвижническому труду, без которого нет искусства. Как ни верен образ Чарткова, созданный Кибриком, как ни точно соотнесен этот образ с гоголевским рисунком характера и эпохой, мы, зрители, видим в нем нашего современника, этакое преуспевающего молодого человека от живописи, как, впрочем, не только от живописи — от литературы, театра, музыки... Да, он именно один из тех, кто «живой в душу лезет», — надменно-самоуверенный и одновременно согбенный в своем подобострастии, в угодничестве своем. Жизненная и художническая философия Кибрика, где восхождение было медленным, а каждый новый шаг страховался подвижническим трудом десятилетий, должна была предполагать активное неприятие таких, как Чартков, — для него гоголевский герой антагонист. Быть может, отчасти этим объясняется, сколь непримирим художник в своем неприятии Чарткова, сколь он к нему безжалостен в своем смехе, — Чартков, увиденный Кибриком, самонадеян, спесив, пуст и, в сущности, жалок. Наверно, чартковская одиссея была необходима Кибрику, чтобы высказаться по столь насущному вопросу: для него цикл рисунков к «Портрету» — это и немая реплика по остроактуальному вопросу, и исповедь, и, быть может, возможность утвердить принципы для художника священные. То, что это совпало с подведением некоторых итогов, а возможно, и известной ретроспекцией жизни Кибрика в искусстве сообщает иллюстрациям к «Портрету» свой большой смысл.



Еще в «Борисе Годунове» портретное решение иллюстраций к драме Пушкина художник старался сочетать с многофигурными композициями. Художник считал это для себя тем более обязательным, что, как свидетельствуют ремарки Пушкина, он не только не обходит участие народа в происходящих событиях, он особо это подчеркивает. Сценам на Красной площади, на Девичьем поле Новодевичьего монастыря, на площади перед собором в Москве, да, по существу, у Лобного места, предположена краткая, но красноречивая авторская ремарка: «Народ».

Именно в связи с этими сценами Белинский сказал о народе свои вещие слова: «Удивительное существо — народ!.. Он непогрешительно истинен и прав в своих инстинктах: если он иногда обманывается с этой стороны, то на одну минуту — не более, и кто не любит его по внутренней, живой, сердечной потребности любить его, тот может осыпать его деньгами, умирать за него, — он будет им превозносим и восхваляем, но любим никогда не будет. Если же кто любит его не по расчету, а по внутренней инстинктивной потребности любить, то может идти вопреки всем его желаниям, — и за это народ будет его осуждать, будет на него роптать и в то же время будет любить его...»

Да, пушкинская ремарка красноречива: «Народ».

Художник, иллюстрирующий «Бориса Годунова», не вправе игнорировать эту ремарку — композиции, к которым обратился художник, подсказаны этим требованием. Но это были именно композиции, в которых было свое решение, как, очевидно, и своя психологическая задача — психология народной массы, мятежной, гневно протестующей, больше того — негодующей, а подчас и сражающейся. Обратившись к многофигурной композиции, художник обрел единственную в своем роде возможность реализовать начала своего философского труда, посвященного композиции. Наверно, у художника, обратившегося к многофигурной композиции, много задач, но едва ли не главная — естественность. Да, всемогущая натуральность, воссоздающая образ массы с той покоряющей убедительностью, которая начисто исключает сомнения. Собственно, речь шла о картине черно-белой, но тут уже сказывалась природа художника-графика, а коли о кар-

тине, то одно это означало для художника новое качество, новый поиск, новое решение.

Художник скажет со временем:

«Последние годы я увлекался темой народа, объединения одним состоянием, настроением... Трудна не только многофигурная композиция, которой я никогда ранее не занимался, но и форма, к которой я обращаюсь впервые, — картина. Я сознательно упростил для себя задачу — отказался от колористической стороны, обратив все внимание на идейно-образное решение темы. Я задумал сделать четыре небольшие картины под общим названием 1917 год...

Четыре картины — это, в сущности, четыре главы своеобразной поэмы о революции.

В первой — митинг на Невском утром 24 ноября, в канун восстания, — пасмурное утро, рассветные сумерки, тревожная толпа, ощутимо стелющийся туман (как свидетельствует хроника, утро действительно было туманным). Во второй — петроградская ночь, освещенные окна Зимнего, цепь красногвардейцев, берущих дворец штурмом. В третьей — народ хоронит павших борцов. Подобно всему циклу, эта картина выдержана в суровых тонах. Единственное цветное пятно — красные гробы. Они, как стяги, плывут над толпой — в них скорбь по павшим и призыв к борьбе. В четвертой — Ленин на трибуне Второго съезда Советов, произносящий свою знаменитую речь: «Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась!»

Четыре картины — это именно четыре главы графической поэмы об Октябре, поэмы, исполненной строгой простоты, суровости, правды.

В этой серии неотразимо значителен и убедителен Ленин — есть в его фигуре и покоряющем жесте воля и убежденность вождя, обретшего счастье произнести: «Революция совершилась».

Надо отдать должное Кибрику, среди больших удач его гражданской музыки есть произведение, на наш взгляд, редкой мощи и убедительности, воссоздающее образ Ленина. Я говорю о рисунке, который в каталоге обозначен текстовкой: «Ленин в подполье. Июль 1917 года». Читатель, разумеется, вспомнит этот рисунок. Поздний вечер застал Владимира Ильича за работой. Горит настольная лампа. Она освещает склоненную фигуру Ильича.

В самой позе, найденной художником, нет нарочитости, она естественна и одновременно необыкновенно выразительна — в ней и напряжение этой минуты, и порыв, и энергия мысли... Такое впечатление, что художник подсмотрел этот счастливый миг в жизни Ленина.

Наверно, искусство политика во многом определяется чувством времени, ощущением момента. Ленин владел этим чувством. Он умел соотносить время и действие, приберегая удар к той самой минуте, когда возможности победы особенно велики. Наверно, этот поиск решения у Владимира Ильича принимал разные формы. Даже тогда, когда решение было очевидным, оно оттачивалось, принимая законченную формулу за письменным столом, в работе над рукописью воззвания, письма, проекта резолюции, текста листовки. Как мне кажется, Кибрик вызвал к жизни именно этот момент. Что-то значительное владело Лениным в эту минуту, что-то такое, что было насущно для великого дела, которому он отдал себя, — наверно, это был восторг самоотречения, единственная в своем роде минута вдохновенной мысли, подобная той, какую он испытал, когда его перо вызвало к жизни, например, Апрельские тезисы или текст знаменитого «Письма членам ЦК», написанного в самый канун Октябрьского восстания и начинающегося вещными словами: «Я пишу эти строки вечером 24-го, положение донельзя критическое. Яснее ясного, что теперь, уже поистине, промедление в восстании смерти подобно.» Правдивость этого рисунка, его убедительность объясняется, наверно, тем, что наш Ленин написан в его естественном состоянии, как это состояние видит художник, привык видеть: восторг минуты трудовой...

Хочет художник или нет, но в каждом рисунке, даже создающем образ вождя революции, где художник, казалось бы, должен напрочь самоотстраниться, он обнаруживает себя. В выборе темы, в манере, в незримых акцентах, которые он тут сделал, в самой атмосфере, которой он окружил своего героя, конечно же сказывается автор, строй его эстетических воззрений, его пристрастия, сам пафос его взглядов на искусство и жизнь, самое его существо — художническое, человеческое, гражданское. Да, это, наверно, парадоксально, но с этим нельзя не согласиться: рисунок, где художник начисто отсутствует, отражает его существо с поистине завидной полнотой и исчерпанностью.

Однако какое отношение все сказанное имеет к рисунку «Ленин в подполье»?.. Наверно, в кругу тем, отражающих многогранную личность Ленина, ни одна так не близка сущности самого художника, как эта: Ленин, увлеченный пафосом подвижнического труда. Я подумал об этом, когда, обозревая большую кибриковскую выставку, попал в периферийный зал, где художник впервые как бы раскрыл зрителям лабораторию мастерства — многие десятки, а может быть и сотни набросков, предваряющих работу над картиной, кстати, на тему ленинскую. Когда смотришь эти наброски, невольно становишься свидетелем своеобразного естественного отбора, который творит художник, отбора трудного.

Художник со временем скажет:

«То одержимое состояние, в которое приходишь в погоне за ускользающей мечтой, приводит к тому, что все время хочешь большего, лучшего, чем удастся сделать, и иногда не можешь уже остановиться, делая все новые и новые варианты. Как-то я решил сосчитать, сколько накопилось вариантов головы Бориса Годунова. Я думал, что их двадцать — тридцать, не больше. Оказалось 129! Вот на это иногда уходят годы...»

Ну что ж, вот эта неудовлетворенность, когда все кажется недостаточным и несовершенным, наверно, как раз и близка тому пределу, который зовется искусством. Как ни далек этот предел, стремление к нему для художника всегда благодатно.

Все это хочется вновь и вновь утвердить, когда думаешь о нелегком пути, который прошел художник Евгений Адольфович Кибрик.



верно, художника надо смотреть в выставочном зале. Так, чтобы был вернисаж. И доброе слово маститого коллеги. И речь именитого доброжелателя. И восторженная толпа. И стрекот кинокамер, и робкое пощелкивание фотоаппаратов. И многоцветье каталогов и буклетов. Наверно, художника надо смотреть в выставочном зале, но я предпочитаю иное. В этом

случае посреди мастерской ставятся два грубосколоченных табурета — один на свои четыре ноги, другой ножками вверх. На первый усаживается гость, у второго становится художник. Опрокинутый табурет служит своеобразным мольбертом, впрочем, табурет устойчивее и, пожалуй, неприхотливее мольберта, если надо опереть на него не один десяток подрамников с холстами, листы картона и ватмана.

Итак, импровизированный вернисаж начался. У художника, разумеется, есть свой план показа. Он знает, с чего этот показ начать и как разнообразить, когда «выставить» черно-белые рисунки, а когда акварели. У тебя уже давно возник диалог с художником. Как ни скуп он на слово (к тому, что сказала его кисть, ему часто нечего добавить!), его щедрое, но неизменно точное слово очень тебе необходимо.

Именно так я смотрел работы Николая Жукова. Смотрел его знаменитые циклы, все они были мне интересны. Военные тетради. Нюрнбергский процесс. Итальянские партизаны. Братья художники. Писатели. Актеры. Иллюстрации к книге Бориса Полевого «Повесть о настоящем человеке». Дети в нашей жизни (Жуков любил рисовать детей)... Но не только это и, пожалуй, не столько это. Все это было лишь подступами к теме, которой суждено было определить жизнь художника в искусстве.

Первая работа. Нет, не просто цикл, посвященный Марксу, а цикл иллюстраций, цикл графических ра-

бот, иллюстрирующих книгу воспоминаний о Марксе. Впрочем, рисунки были вызваны к жизни книгой и с книгой связаны, но позднее как бы книгу покинули и зажили своей собственной жизнью. Сегодня это самостоятельный цикл — Маркс.

Как ни своеобразны эти циклы, есть одна черта, которая их объединяет: это этапы мировой истории и истории отечественной. В том случае, если бы, например, возникла книга-монография о минувшей войне, рисунки художника могли бы войти в нее как нечто органичное. Следовательно, это художник исторической темы, раскрывающий существо событий и людей, чьей мыслью и энергией живет и развивается время. Однако ни один цикл художника не объят и не воплотил историческое начало так полно, как его главный труд — Ленин.

История. Глубоко убежден, что зрительный образ Ленина, каким его воспримет грядущее время, будет складываться не только из того, что воссоздали кино и фото, но и из того, что сотворили люди искусства — художники Андреев, Иогансон, актеры Щукин, Штраух, Плотников. Конечно, фотография и кинолента обладают достоинствами бесценными, однако произведение искусства, если оно подлинно, добудет такую глубину, которую способно добыть лишь оно. Наверно, в ряду тех наших художников, чей труд был здесь плодотворен, свое большое место займет и Жуков.

Я сказал — исторический художник... Но главное тут не столько в характере темы, которая по всем признакам является исторической, сколько в том, какими чертами отмечен человек, которому работа посвящена. Если это человек такого размаха и такой силы интеллекта, как Ленин, то наивно думать, что эту задачу можно решить без того, чтобы твоя работа не стала исследованием. Вот почему работа художника, создающего Лениниану, это в какой-то мере и работа ученого. Если образ Ленина — это мысль Ленина, то источником, питающим творчество художника, должны быть сочинения вождя: нет, не только книги и доклады, но не менее важны записки и письма — они в большей мере личны. Однако даже удачно найденная тема не может стать произведением искусства, если она не стала образом человека. И художник отправляется на поиск по дорогам, которые когда-то были и дорогами его героя, а что есть поиск, если не исследова-

ние? Эти дороги и многотрудны, и извилисты: это не только, к примеру, невские набережные или кремлевские площади, но и улочки лондонского пригорода, залы Британского музея, Гайд-парк... Художник знает, что Ленин был здесь, но надо увидеть его так, чтобы все остальные поверили, что он здесь был. И есть закон правды: убеждает лишь знание предмета, деталь, неопровержимо свидетельствующая — это было так, а не иначе.

Деталь. У Жукова есть рисунок необычный — «Солдатские ноги». Да, множество ног, обутих в солдатские опорки. Художник тщательно выписал эти опорки. Видно, как они износились на ухабистых, каменистых, пыльных дорогах войны. Взгляни на эти ноги и поймешь, как нам было худо... Если бы Жуков писал батальные полотна на батальные темы, то надо было воссоздать только эту деталь, чтобы зритель понял: художник не мог это выдумать, он это видел. Если полистать рабочие тетради художника, наверно, можно отыскать там и вековой дуб из лондонского Гайд-парка, и читательский столик из Британского музея, и рисунок смольнинского окна, и торцовое покрытие кремлевских площадей, и рисунки тесаного камня, который укрыл площадь... Казалось, что в этом примечательного — камень?.. Но это тот самый камень, из которого выстраивается создание искусства.

Мысль. Жуков сделал полторы тысячи рисунков Ленина. Я видел те из них, которые показал мне сам художник. Они относятся к разной поре в жизни Ленина, обнимают разные стороны его натуры, показывают Ленина во всем разнообразии состояний человека, но по мне лучшие из них те, где показана суровая простота в облике Ленина, где воссоздан Ленин-вождь, а следовательно, воитель революции и мыслитель. У меня есть тут свое объяснение удачи художника. Уверен, что существо Ленина — это мысль Ленина, его способность проникать в суть, его дар анализа, а следовательно, предвидения. Ну, например, вот этот простой и ёмкий рисунок — «Истина». Молодой Ленин полураскрыл книгу, удерживая страницу, которая взволновала его. Возможно, это книга Маркса, а быть может, Чернышевского или Плеханова. Книга дала толчок мысли Ильича: вот она, истина, которую он искал... Ее бледный свет едва забрезжил, она только-только обозначилась, но как она обнадеживает,

как много обещает. «Вот она, истина!» — точно шепчут губы Владимира Ильича. Рисунок сделан тушью. Он выразителен потому, что лаконичен: из тьмы выхвачено только то, что объясняет суть, — руки с раскрытой книгой и лицо, вернее, верхняя его часть — глаза, полные тревоги и радости, — истина! Не думаю, что успех тут дался художнику легко. Художник, отважившийся на то, чтобы показать такого Ленина, должен быть очень смелым человеком. Почти уверен, что успех тут обретен в итоге труда титанического, ибо это тот самый случай, когда одним талантом ничего не сделаешь, а необходимо... Впрочем, что тут необходимо, вопрос особый и требует особого разговора.

Зрелость. Благодарно сравнить два цикла — Маркс и Ленин. Даже глазу неискушенному видно: второй цикл в большей мере приближен к бедам и радостям земли, он, этот цикл, строже, жизненнее. Почему? Нет, не только потому, что первый сотворен молодым Жуковым, а второй не столь молодым. Не только поэтому. Вернее, не столько поэтому. Причина в другом — между первым и вторым циклами была война. Да, Ленин увиден художником, который был на войне. Он увиден глазами нашей великой беды и нашего великого опыта. Кажется, какое отношение могут иметь к ленинской теме все эти жуковские циклы — «Солдаты», «Нюрнбергский процесс», «Пленные», «Партизаны»? Оказывается, самое прямое!.. Вот эта суровая сдержанность в облике Ленина, раздумье, трудная мысль не дадутся художнику, за плечами которого не было опыта жизни, а война сгущает, конденсирует опыт жизни.

Для художника, работающего над образом Ленина, независимо от того, актер он, писатель или график, бесценна андреевская Лениниана. Нет, не потому лишь, что Андреев и лепил и рисовал Владимира Ильича с натуры, а в силу того, что он проник в существо образа: есть в андреевском Ленине спокойная мудрость вождя, вопреки всем ненастьям века уверенно смотрящего вперед. Если этот образ убеждает, то прежде всего своей естественностью, своей человечностью. Кстати, уровень постижения человека, каким обладал Андреев, был очень высок — об этом говорят некоторые его работы, в частности скульптурные портреты Островского и Гоголя. У Андреева Ленин сосредоточен, нерасторжимо-собирает, хотя и не напряжен, — повторяю, спокойная мудрость



владеет вождем... Но то, к чему Андреев пришел, общаясь с Владимиром Ильичем, художник, работающий над образом Ленина сегодня, приходит дорогой многотрудной. Тем поучительнее, что итоговая мысль близка андреевской. Что это за путь и что это за мысль?

Жуков писал об андреевской Лениниане: «Все скульптуры Андреева отличает одно общее свойство: они передают то, что можно схватить в наброске — промежуточное движение. Благодаря этому зритель ощущает как бы живого Ленина». Жуков стремился воссоздать живого Ленина, ухватив именно это «промежуточное движение». Обладая даром воображения, Жуков стремился увидеть Ленина таким, каким его видели те, кто имел возможность наблюдать его близко, — то, что можно было назвать «промежуточным движением», пожалуй, лучше их никто не знал.

«К себе» и «От себя». Жуков вспоминает свой в высшей степени интересный разговор с Бонч-Бруевичем, известным деятелем революции и управляющим Совнаркома. Увидев рисунок Жукова, на котором Ленин изображен с «застывшей, напряженно вытянутой рукой», собеседник художника сделал вывод, что Жуков не видел живого Ленина. Реплика Бонч-Бруевича, которой он сопроводил это свое замечание, столь характерна и в такой степени отвечает сути нашего разговора, что есть смысл воспроизвести ее полностью. «Верно, бывало, когда Владимир Ильич, выступая, обращался в зал, выставляя вперед руку, чтобы правильно поставить акцент в речи, добиться большего контакта со слушателями, — сказал Бонч-Бруевич. — В движениях Ленин был очень подвижным, искрящимся. Но жесты его были мягче, красноречивее, точнее, они были как бы «к себе», а не «от себя», и именно в этом их характерная особенность. Жест «от себя» характеризует человека самоуверенного, эгоистичного, а вы знаете, что Ленин таким не был».

По словам Жукова, это замечание Бонч-Бруевича имело для него большое значение. Мысль Бонч-Бруевича о ленинских жестах «к себе» и в высшей степени важный вывод, который сделал художник, изучая андреевскую Лениниану, в сознании художника как бы отождествились и оказались для художника плодотворными. Именно плодотворными. Многие работы Жукова потому

так убедительны, что воссоздают Ленина в ходе его каждодневных дел и как бы сделаны с натуры.

Но что значит «как бы с натуры»? Как ни совершенна способность художника мыслить зримо, эта способность беспомощна, если не опирается на знание материала. Как подсказывает опыт художника, многое могут дать свидетельства современников.

Воспоминание. Говорят, что успех беседы зависит от рассказчика: талантлив рассказчик — и беседа удастся, бесталанен — беседа неминуемо потерпит крах. Конечно, рассказчик — это важно, но не менее важен талант того, кто вызвал рассказ. У Жукова был дар расположить рассказчика к такому рассказу. Среди тех, с кем Николай Николаевич беседовал о Ленине, сам художник выделяет Глеба Максимилиановича Кржижановского. Художник однажды долго беседовал с Кржижановским, показав ему шестьдесят своих рисунков и выслушав замечание Глеба Максимилиановича по каждому из них. «Внешность Кржижановского была такова, что в продолжение двух часов моего пребывания я испытывал страстное желание рисовать его самого, — вспомнил позднее Жуков. — Сухощавое, очень подвижное, пергаментного цвета лицо с глазами, впитавшими в себя жизнь века, поразило меня своей мудростью. Глаза его были настолько выразительны, что они поглотили все...» Я знал Кржижановского и готов подтвердить: жуковское наблюдение, по-моему, очень верно, особенно вот это: «...пергаментного цвета лицо с глазами, впитавшими в себя жизнь века...»

В течение тех двух часов, которые Жуков пробыл у Кржижановского, ему надо было не просто показать рисунки Глебу Максимилиановичу и попросить их своеобразно отрецензировать, но сделать иное, может быть более важное: склонить почтенного собеседника к разговору, который бы дал возможность художнику увидеть живого Ленина. Конечно, возможности одной беседы даже с таким лицом, как Кржижановский, ограничены, но тем более важно было склонить его к разговору о живом Ленине. Задача была не простой, но Жукову удалось ее решить. Смысл его вопроса к Кржижановскому можно было определить так: «Если вам надо было дать представление о живом Ленине, как бы вы это сделали?» Видно, этот вопрос ставился перед Кржижановским и прежде, по крайней мере было впечатление, что у него не

было необходимости импровизировать. «Вот артист Плотников в Вахтанговском театре... Слышали? Разгадал тайну Ленина. Он просто, как бы сам не замечая, ткнет палец вот так — в карман жилета или пиджака, и я вижу — передо мной Володя... Из всех актеров, которых я видел, Плотников наиболее близок к истине... В пьесе «Человек с ружьем» я его без слез смотреть не мог — стоит передо мной живой Ленин...» Кржижановского обмануть не просто. Если Плотников убедил его, значит, есть резон присмотреться к актеру пристальнее. Ну, разумеется, эта особая похожесть — плод труда и таланта актера, итог мук творческих, результат поиска, но что-то есть и органическое, свойственное первоприроде Плотникова. Именно поэтому Ленин в исполнении этого актера стал предметом особого интереса Жукова. Быть может, та многогранность мысли и настроений, которую несет у художника Ленин и которую вернее всего надо было бы назвать пластичностью образа, подсказана в какой-то мере и наблюдениями, которые сделаны в театре. Однако как ни совершенен был метод накапливания и осмысления материала, которым обладал художник, он, этот материал, мог бы лечь мертвым грузом, если бы мастер не сумел претворить его в жизнь.

Портрет. Кстати, о пластичности. Если пластичность в изобразительном искусстве — это естественность и выразительность в своем наиболее органическом сочетании, то на пути к ней, как полагал художник, есть одно средство, действенное. Нет, не просто безупречное владение рисунком, владение виртуозное, которое художник совершенствовал каждодневно. Когда листаешь его тетради, создается впечатление, что он вырабатывал в себе способность уметь рисовать все, что его окружает. В рабочих тетрадях Жукова не было второстепенного. Следовательно, не просто владение рисунком, а умение рисовальщика-портретиста, способного наблюдать природу, мгновенно и точно ее воспроизводить. Не знаю, устраивалась ли когда-нибудь выставка портретов, созданных художником, всего лишь портретов, но если бы такая выставка была устроена, она, как мне кажется, была бы интересной — здесь художник очень силен. Характерная черта этих портретов, — нет, не только тех, которые вынесены на холст и писаны маслом, но и портретов-эскизов, писанных карандашом и тушью, — их психологичность. Ты можешь не знать человека, но взгляни на его порт-

рет, он тебе скажет то, что тебе не ведомо,— тут будет не только характер, хотя характер — это уже много... Вот портрет Георгия Товстоногова, как мне кажется, типичный для портретного творчества художника. Наверно, портрет был симпровизирован за час-полтора, это даже не портрет, а эскиз к портрету, но как он психологически интересен и как в нем много содержания. Ты можешь обращаться к портрету, открывая в нем все новое, а это уже что-то значит... Вот эта способность художника видеть натуру характерна для его карандашных набросков, сделанных в часы застолья, на писательских и театральных форумах, на встречах с коллегами-художниками. Сегодняшний день нашего искусства здесь представлен портретной галереей. Особенно значительна галерея товарищей по оружию, мастеров кисти и резца: Кончаловский, Кибрик, Меркуров, Нисский, Кокорин, Дубинский, Сойфертис... Художник осуществил свой замысел столь лаконичными средствами, что кажется — рисунки сделаны как бы с одного удара, и всюду присутствует сам художник, его внимательно-радушный, задумчивый или чуть ироничный взгляд. Так или иначе, а во всех рисунках воссоздан человек, и рисунок говорит о нем так много, как столь скуными средствами ты не скажешь о нем ни в кино, ни в театре, ни даже в литературе,— поистине здесь карандаш художника всесилен.

Художник, чьи работы всегда были преимущественно черно-белыми, обращается к акварели. В этом — желание зрелого мастера раздвинуть пределы профессионального опыта. Но не только это. Жуков будто хочет сказать: «Я — художник, и мне это подвластно». В точном соответствии с природой акварели, сохраняя свойственную этим краскам способность воссоздавать оттенки света, Жуков подолгу ищет натуру для своих акварельных работ, полагая справедливо, что для водяных красок не каждая натура хороша. Когда возник замысел портретов итальянских партизан, художник решил: пришла пора акварели. И действительно, бронзоволикие люди, мужчины и женщины, чья одежда не боится ярких красок, выглядели на портретах Жукова в высшей степени колоритно. Видно, стихия красок увлекла художника, она показала Жукову, что здесь у него могут быть серьезные приобретения, и он не оставлял акварели и после возвра-

щения из Италии. «Сделал в один сеанс! Как вам? По душе?»

Портрет, который показал мне Жуков, действительно был хорош — краски сильные, сочетание их мягко и натурально, сама фигура человека исполнена радости, рисунок дышал жизнью. Как ни праздничен был портрет, художник, увлекшись красками, не забыл главного: он сберег отношение к человеку, которого написал, этот человек ему был дорог...

Но кисть художника умеет быть и злой, я бы сказал — злой беспощадно. В течение нескольких месяцев изо дня в день художник работал в зале заседаний Нюрнбергского трибунала. Устроившись в глубине зала и вооружившись биноклем, он писал военных преступников... Жуков был свидетелем бед и жертв войны. Много и упорно он думал над тем, что явилось первопричиной войны и как велик след, который она оставила в душах людей. Все это предопределило его отношение к Нюрнбергу. Он понимал, что у него возникла единственная в своем роде возможность увидеть лицом к лицу тех, кто вызвал адом огонь и повинен в гибели миллионов. С переутомимостью и упорством, на какие способен художник, Жуков писал портреты подсудимых. Из этого, что Жуков сделал в те дни, опубликована лишь малая часть. В архиве художника хранится серия рисунков, которые Жуков сделал по эскизам, вернувшись из Нюрнберга. Изображение преступников здесь намеренно шаржировано — в рисунках Жукова они глядят как бы из ночи своих злодеяний, в рисунках нет предметного фона, его замечает тьма.

Придав своему портретному творчеству столь разнообразные формы, Жуков точно обрел дополнительные возможности для решения задачи, о которой я говорил выше: пластичность. Да, та самая пластичность рисунка, которая так убедительно сказала в том большом, что создал художник.

Эта статья была написана, когда пришла весть о кончине Николая Николаевича Жукова. Я видел Жукова весной. Тогда он собирался в Италию и показал мне выставку, которую намеревался повезти туда. Потом весь вечер он читал свои записи, невыдуманные рассказы, рассказы из жизни. Все, что было прочитано, было по-

жуковски умно и крепко. И выставка, и эти жуковские рассказы оставляли впечатленные силы. Это сознание силы внушило художнику ту добрую уверенность, которой дышала вся его натура в этот апрельский вечер семьдесят третьего года. Только такому человеку было по плечу то, что он оставил в искусстве. Я имею в виду ленинский цикл Николая Николаевича, который мне хочется назвать великим гражданским и творческим подвигом художника.



сть некая тайна в том, что способно остановить внимание графика, когда он обращает взгляд на литературу. В самом деле, перед ним океан литературы, недостатка в выборе тем нет. Избрать тут нечто свое, сокровенное и своеобразное, значит в какой-то мере предпочесть ему все остальное. Да правомерно ли это, когда речь идет, как сейчас, о мире классики, значение которой бесценно? Принять решение — значит обречь себя на сомнения. Но решение принято, и оно — бесповоротно, иначе в нем нет смысла. Итак, решение принято, как у Горяева, например: Петербург Гоголя и Достоевского, мир Петербурга, а следовательно, мир казенной России, цитадели чиновничества, чиновочитания, стоячих воротников и плюмажей, крестов и звезд на вицмундирах.

В литературе нет темы, в большей мере не праздничной по характерам и колориту, чем эта.

Что же увлекло художника?

Наверно, все, что лежит за чертой этой обыденности и, быть может, заурядности: психологическое существо, глубины души, то большое, что являет собой человек, что обыденно и тускло на первый взгляд и многосложно при ближайшем рассмотрении. Но это не все, есть у Гоголя и Достоевского нечто общее — вечная тема борьбы за человеческое достоинство, вечная...

Но это разговор самостоятельный.

— Почему Петербург? Помню, как на заре жизни, еще не устроенный и не нашедший себя, попал в этот город и обрел ночлег в Рыцарском зале Эрмитажа. Помню, как ощутил в эту ночь всю огромность и неуютность этого города...

Это сказал Горяев, пытаюсь ответить и самому себе, почему Петербург.

Когда стараешься представить себе мир петербургских клерков, неизменно в сознании встает раннее утро и серо-зеленые косяки чиновничьего люда, стремящегося проспектами и площадями к вожделенным департаментским берегам: в этом чиновничьем марше есть нечто воинственное и необратимое, — наверно, одних гонит вперед нужда, других корысть. В одном и другом случае марш чиновничьей армады действительно необратим.

Говоря о северных повестях, Белинский отметил, что Гоголь обнаружил здесь страшную верность действительности. Эта верность действительности — в беспощадности картины того, что есть служивый Петербург, где парадный Невский насмерть спшибся с Колодной и Васильевским островом, а мир титулованных сановников, живущих в каменных хоробах Дворцовой набережной, с миром чиновников-бедняков, обитающих в знаменитых петербургских трущобах. Чернышевский винил Гоголя, что, показав этих горемык из чиновничьего сословия, Гоголь не пошел дальше сострадания, — для великого демократа гоголевский гуманизм сострадания был недостаточен. Но верно и то, что именно Гоголь придал осмеянию этот мир звезд и крестов, мир корыстолюбия и пошлости.

В том, как в рисунках Горяева возникли Гоголь и Достоевский, есть и взаимосвязь, и взаимопроникновение, и преемственность, когда один мастер если не вызвал к жизни другого, то как бы предрек его, не поступившись своей самостоятельностью и не посягнув на суверенность другого.

В том, как писателя воспринимает художник, есть своя особенность, свой необщий знак.

По словам Горяева, его привлекают в Гоголе лаконичность, способность складывать впечатления в символы; умение остро поставить вопрос, извлечь гражданскую мысль; идеальный герой Гоголя хорош небанальной красотой: каждоминутное чувство долга — русская черта... Гоголь обращен не только в прошлое — он насущен и сегодня. Наш моральный кодекс предусматривает борьбу с накопительством, а это значит — борьбу со злом. Оно, это зло, существует, хотя приняло иные формы. Благородно поднять меч искусства на эту пошлость, всех, кто способен держать этот меч, сделать борцами против пошлости. Как у Мейерхольда: если зрителя посадить на сцену, он увидит зло рядом и захочет с ним бороться...



В петербургских повестях лаконизм и метафоричность Гоголя достигают силы несравненной.

Я раскрыл петербургские повести Гоголя с иллюстрациями Горяева. В отличие от украинских повестей, щедрых на краски, петербургские повести точно восприняли холодный сумрак Петербурга, они черно-белые по самой своей сути. Если произведение способно подать художнику некий знак, то знаком этим будет лаконизм и аскетическая строгость. Однако как воспринял этот аскетизм петербургской прозы Гоголя горяевский рисунок? Он, этот рисунок, черно-бел, нерушимо черно-бел, но это только зачин аскетического существа иллюстраций художника к Гоголю. Не менее действен тут горяевский штрих, все- сильный штрих, едва ли не главный элемент рисунка. Как ни скуп штрих, он сообщает рисунку и объемность, и рельефность, и плотность, и то ощущение динамичности, которое отличает рисунки графика.

Но то, что условно можно назвать динамичностью горяевских рисунков, требует специального разговора. Вот иллюстрации к «Носу», например, тот знаменитый рисунок, где брандмейстер, уцепившись за нос, занес холодную сталь бритвы. В поле зрения ни единой лишней детали: два персонажа, край кресла, бритва... Однако что сообщило рисунку жизнь, что сделало его таким натуральным? Нет, не только характерность самих персонажей — вот этот вздыбленный вихор и острый локоть у брандмейстера, бугор носа, лоб, иссеченный морщинами, и глаза навывкате у героя. Все это схвачено наблюдательным глазом и воссоздано точно, но суть не только в этом — картина, как ее увидел художник, полна движения, и оно сообщило происходящему жизнь. Все в наклоне туловища у брандмейстера, очень характерном, и взмахе руки, которая занесла бритву.

Горяев хорошо знает природу движения. Он понимает: чтобы движению придать стремительность, надо заставить работать не столько предмет, находящийся в движении, сколько все, что расположено рядом. Убедительно решена эта задача в рисунке к «Портрету». Ну, разумеется, живость картины определена нашим Чарковым — героем «Портрета», самим положением его фигуры: рука, держащая кисть, повисла над неоконченным портретом, художник весь устремился к холсту, ноги его приняли то особое положение, которое приходилось, наверно, наблюдать только у художника, которого увлекла

натура, несведущему может показаться, что человек из-готовился к прыжку. Но эта поза тем динамичнее, чем неподвижнее фигура, находящаяся рядом. Я имею в виду объект портрета — юную Лиз, позирующую художнику, она замерла в неодолимой дреме. На рисунке Горяева Лиз как бы повторена: пред нами и она сама, и ее портретное изображение. А это значит — повторено все, что женщина отождествляет: неподвижность, неодолимое полузабытье. Тем стремительнее на рисунке наш Чартков. Лишите движения этот рисунок — и вы отнимете у него самую жизнь.

Однако, может быть, разговор о движении в рисунках Горяева к Гоголю нарочит? Нет, если проникнуть в природу художественной системы Гоголя, в особенность того, что является существом необыкновенной живости гоголевских характеров и зримости нарисованных писателем картин, то нетрудно заметить, сколь заметную роль во всем этом играет движение.

«Полупрозрачные легкие тени хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев». Заметьте: тени падали на землю, отбрасываемые не только домами, но и ногами пешеходов, — иначе того, что Гоголь зовет «хвостами», воображением не вызовешь, зримо не представишь.

Но у горяевского умения есть одна черта, которая придает динамике его персонажей натуральность. Речь идет о необыкновенном богатстве ракурсов, свойственных персонажам Горяева, богатстве, которое, кстати говоря, является производным от все того же движения. Тут у Горяева талант редкий. В самом деле, если составить своеобразную энциклопедию положений человеческого тела, как оно воссоздано в рисунках художника, то мы явимся свидетелями собрания богатого. По крайней мере, редко кто из современных художников может тут сравниться с Горяевым.

Нет, мы не голословны, тут истинно энциклопедия! Раскройте «Идиота» с рисунками Горяева — динамика действия романа воспринимается и в положении поз, ухваченных художником. И каких поз! Вот они, согбенные, падающие навзничь, собравшиеся в комок, опершиеся на локти, устремившиеся вперед с отведенными назад руками... Конечно, интересный ракурс не самоцель, но подчас кажется, что для художника немало значит и этот самый ракурс. Взгляните, как необыкновенно передает

строптиво-храброе существо Настасьи Филипповны рисунок, где она бьет наотмашь своего обидчика: собственно лица не видно, и гнев, который владеет сейчас женщиной, в положении тела, которое, словно лук, выгнулось и напряглось, хотя в позе женщины есть деталь, выдающая самообладание. Приглядитесь внимательно. В одной руке Настасьи Филипповны трость, другая зажала подол длинной юбки: не ровен час запутаешься в обильных складках и рухнешь, что в столь ответственную минуту совсем некстати, — очень характерно для Настасьи Филипповны. А как разнообразны эти самые ракурсы в столпотворении тел, когда Настасья Филипповна жжет в камине пачки ассигнаций, — в этом есть и порыв, и ослепление, и немой ужас толпы, еще не проникнувшей в суть происходящего, однако понимающей, что случилось чрезвычайное. Или то же столпотворение тел, когда семья генерала Епанчина — мать и ее чада — рассматривает новоприбывшего Мышкина. Вот этот клубок полуобнаженных тел сомкнулся в нечто единое — белозубое, пышущее довольствием, очень сытое и благополучное. Это один полюс. Другой — князь Мышкин, которого художник не без труда устроил на краю полукресла. В нем все противоположно — он устал, беден, болен и несчастен.

Есть смысл повторить: все, что тут удалось сделать художнику, не праздно — богатство ракурсов порождено тем, что горяевские персонажи, выражаясь словами Гоголя, «отзываются наблюдательностью, соображением, шибким порывом».

Мы подвели наш разговор к проблеме, для творчества художника принципиальной.

Горяев полагает, когда в тех же «Мертвых душах» возникает образ чиновника, все становится страшно похожим на Петербург. Собственно, разница между южными повестями и петербургскими есть в конечном счете разное понимание зла. Его конкретным носителем является не призрачный колдун за горой, а нечто более земное и реальное. Ни в одном своем произведении Гоголь не был так близок к пониманию того, где таится зло и кто в конечном счете его олицетворяет, как в петербургских повестях. Тема борьбы с пошлостью, которая калечит умы и души, возникла в петербургских повестях, как, впрочем, в этих же повестях писатель коснулся того насущного, что есть жгучая современность. Тут Гоголь пере-

жил свое время, вторгшись в наш многосложный век. Борьба с пошлостью продолжается, и нет смысла опускать меч, который в руках Гоголя был таким разящим. Наверно, не случайно, что самое современное, что есть в западном искусстве, что затрагивает там жгучие проблемы и вызывает наибольшие споры, идет от Гоголя и Достоевского. Например, стремление воздать должное маленькому человеку, как в искусстве Чаплина, Феллини, Фолкнера.

И вот что любопытно: вместе с существом восприняты элементы метода. У Гоголя есть прием достаточно популярный, когда движение и статика как бы меняются местами. Современное кино восприняло этот прием. Смотришь фильм и ловишь себя на мысли: Гоголь! Помните этот кадр, когда Чаплин, играя самого себя, взбирается по лестнице с апельсинами и они выпадают из слабых рук, но катятся не вниз по лестнице, а вверх, как бы взбираясь по ступеням: Гоголь!

Иначе говоря, в том, что есть современное искусство, все большую роль обретает условность. А что есть условность, если не Гоголь и Достоевский, — у них ведь все возможно! Помните, как кончается «Нос»? «А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают». Искусство нельзя лишать того действенного, что есть условность. Она, эта условность, в самой природе человека, который, имея в виду реальное, склонен ставить себя подчас в обстоятельства фантастические.

Есть мнение, что тот минимум средств, который использует художник — всеильный штрих, — недостаточен, чтобы сообщить рисунку жизнь, наполнить его кровью и плотью. Что тут можно сказать? Средства, к которым обратился художник, действительно скупы, но пусть разрешено нам будет утверждать — они достаточны, чтобы воссоздать жизнь во всем ее многообразии и яркости. Впрочем, к этой мысли мы еще вернемся — сказанным не исчерпывается то, что нам хотелось бы сказать о манере Горяева.

Горяев как-то рассказал мне, как попал в этот старый петербургский дом у Пяти углов, который Достоевский описал как мрачное обиталище своих героев в «Преступлении и наказании». В пролете лестницы художник увидел окно, разбитое, и через него двор, тот самый, что мог

видеть и Раскольников. Окно было разбито, стекло провалено, и далеко по нему разбежались трещины, сообщив картине двора, что виднелся сквозь стекло, вид своеобразный. Нет, стекло не деформировало картины, сохранив ее истинность, но как бы оплело ее паутиной лет, быть может определив расстояние во времени, до той далекой поры, когда Раскольников пришёл старую обитательницу дома. Но могло быть и иное — картина восприняла вот эту паутину трещинок, разбежавшихся по стеклу, а вместе с нею и свойство разбитого стекла: хрупкость, зыбкость, непрочность, быть может даже ненадежность — то есть те самые качества, которые как раз были отличительной чертой круга людей, которых Достоевский сделал своими героями. Горяеву показалось заманчивым обратиться к некоей условности и увидеть происходящее в романе как бы через разбитое стекло. Художнику случается слышать: да не пережиток ли это кубизма? Художник рассказывает в ответ эту историю с разбитым стеклом в доме у Пяти углов, — нет, это не кубизм, это свое видение, а разве можно отказать в нем художнику. Имеет ли Горяев на это право? Очевидно, имеет. Мысль художника, оставаясь точной, обретает вместе с тем новые грани, что всегда располагает к раздумью. Слов нет, манера Горяева своеобразна, но природа ее и существо реалистичны, иначе, впрочем, художник не смог бы довести до такой степени виртуозности одно из самых сильных своих достоинств — владение рисунком.

Однако если продолжить разговор об особенностях горяевской графики, то, как нам кажется, есть резон обратить внимание на две ее черты. Все эти рисунки чуть-чуть ироничны. Быть может, это идет от многолетней работы Горяева на ниве отечественной сатиры, а возможно, от врожденной способности воевать со злом осмеивая. Так или иначе, а смех, то гневно-воинственный, то осуждающе-ироничный, то снисходительный, окрашивает горяевские рисунки, необыкновенно оживляя их и сообщая им то ощущение натуральности, без которого нет искусства. Это свойство горяевской музыки тем более уместно, что цель у него та же — эмоциональность. Да, речь идет о том же: средства, к которым обратился художник, скупы, а рисунок эмоционален в высшей степени, в нем и гнев, и сострадание, и издевка, и сочувствие, и негодование, и жалость — страсти Достоевского...

Горяев как-то заметил, что для него не важно, в каком кресле сидел Собакевич, много важнее, что он являл собой сам по себе. Действительно, доскональные исследования того, как выглядела мебель в небогатых усадьбах мелкопоместных дворян на Руси и какие ковры устилали крашенные полы этих усадеб, не очень-то занимают художника. Много важнее для него иное — натура героя, его характер, его существо, а следовательно облик. И вот тут реалистическое начало в рисунках Горяева держит экзамен существенный. В самом деле, дает ли манера, избранная художником, возможность обрести и воссоздать этот характер, сообщив ему и многосложность, и глубину, свойственные героям Достоевского? Оказывается, дает. Но не будем голословны. Труден и в высшей степени последователен путь Горяева. Не знаю, с чего тут начинает Горяев, но мне видится, что изначально является портрет героя — портрет князя Мышкина или той же Настасьи Филипповны; кстати, этими портретами открывается серия рисунков к «Идиоту», как эти рисунки даны в известном гихловском издании семьдесят первого года. Оба портрета очень хороши. В облике князя есть всепрощение, кротко-светлоглазое, несмотря на черно-белые тона рисунков. В самом выражении лица, во взгляде добрых глаз, в усах и бородке непритязательной, в складках губ, в том, как легли поля и шляпы и поместилось на отнюдь не могучих плечах пальто,— во всем этом виден Мышкин, чудак, человеколюб и бессребренник. Склонный к контрастам Горяев расположил портрет Настасьи Филипповны рядом,— в самой манере, в какой выполнен этот портрет, при том общем, что объединяет иллюстрации Горяева к Достоевскому, есть и своеобразное. В этих полукольцах, которые обрамляют портрет, придавая ему форму медальона, а затем смыкаются с линиями платья, подступившего к самому подбородку и точно обрядившего женщину в кольчугу, есть нечто от характера Настасьи Филипповны, одновременно целеустремленного, воинственно-нерасторжимого, в чем-то гордорыцарственного. Да и лицо женщины отразило те же устремления — это лицо души сильной, достаточно скрытной, находящейся с людьми в состоянии постоянного вызова. Впрочем, если говорить об этих людях, как их понял художник, поместив рядом, то надо говорить всего лишь об их глазах,— если бы мы видели лишь их глаза,

то и этого было достаточно, чтобы сказать все, что мы сказали, взглянув на их портреты.

Итак, изначально в цепи рисунков к роману является портрет героя, как его увидел и обрел в рисунке художник. Но задача, очевидно, заключается в том, чтобы провести героя через весь роман, сохранив и трансформировав его облик в соответствии с теми метаморфозами, которые претерпевает герой, если иметь в виду, что расстояние от начала до конца романа немалое, а на пути героя лежат и время, и события. И вот что интересно: нельзя сказать, что, возникнув на протяжении романа много раз, герой повторил свое портретное изображение, но каждый раз вы точно опознаете — это он. По каким признакам? Иногда возникнет характерный его профиль с аккуратным носом, прямо смыкающимся с чистым и высоким лбом, иногда опрятный клинышек бороды, иногда глаза истинно небесной чистоты, а подчас его фигура, которой нет на портрете, но вы легко угадываете ее, при этом не столько по ее очертаниям, сколько по тому неуловимому, что зовется статью человека, в данном случае и скромной, и благородной. Очевидно, эту скромность и это благородство можно было прочесть и в лице человека, когда мы рассматривали его портрет. Но как художник сообщил эти качества лица фигуре князя, на этот вопрос художник может ответить только сам. Стоит ли говорить, что все, что сделал тут художник, отвечает существу Мышкина.

Кстати, об этом его существе. Как возникла сама идея Мышкина, храброго воителя со злом? Одна из бесед с Горяевым коснулась и этого вопроса. Наверно, есть три Гоголя, в какой-то мере суверенных. Их суверенность не только в теме — Миргород, Петербург, российская провинция маниловых и собакевичей, — но и в манере самого письма. Вместе с тем нет трех Достоевских, есть он один — Петербург. В сравнении со всем иным созданным Гоголем у петербургских повестей есть свое преимущество — именно их влияние испытала особенно заметно русская литература последующих лет. Не похоже ли на то, что Достоевский, утвердившись в своей петербургской ипостаси, воспользовался плодами гоголевского опыта?

Категорические выводы тут опасны, но доля истины здесь, наверно, есть. Мечту о красивом человеке, красивом небанальной красотой, наверно, Достоевский воспринял независимо от Гоголя, но, может быть, в какой-то

мере в связи с Гоголем — на самой фигуре Мышкина лежит отблеск пламени, испечелившего гоголевскую рукопись. Вместе с тем в прозорливости Мышкина нет ничего мистического, это прозорливость доброты.

В одной из бесед с Горяевым возник вопрос об идеале, каким этот идеал, нравственный прежде всего, является читателю у Гоголя и Достоевского. Я спросил художника: «Вы говорите о литературном герое?» — «Нет, зачем же? — возразил художник. — Я говорю и о писателе». Достаточно проникнуть в образную систему одного и другого писателя, чтобы понять, как каждая из них своеобразна. Сравнения Гоголя многоцветны по краскам и объемны по очертаниям. Его фраза лаконична и броска, смысловая нагрузка обозначена без труда, ее служебное назначение определено. Фраза Достоевского многосложна и не очень обнажена, она часто уходит в подтекст, ее периоды долги и могут показаться громоздкими, хотя стройны не внешней стройностью. Но есть свойство, характерное и для одного писателя, и для другого, хотя проявляется оно по-разному: и один писатель, и другой заявляют о себе и своей позиции в произведениях с известной долей определенности. По крайней мере Горяеву кажется, что у Гоголя и Достоевского писательское «я» присутствует в произведениях различно, но оно присутствует. Гоголь выступает от первого лица, Достоевский в большей мере растворился в своих героях, но авторское кредо очерчивается в произведении без труда, писательская позиция устанавливается четко.

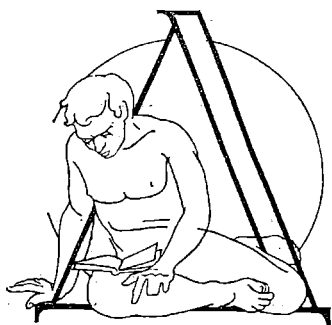
Все сказанное тем более уместно оттенить здесь, что оно имеет прямое отношение к существу работы художника. В иллюстрациях к «Идиоту» Горяев, в какой-то мере нарушая традицию, сделал автора романа таким же участником происходящих событий, как и героев произведения. В ряду портретов главных героев — Мышкина, Настасьи Филипповны, Рогожина, Аглаи — три портрета Достоевского. Нет, это не жанровые портреты, но в них есть нечто такое, что отмечено знаком прямого участия писателя в событиях, происходящих в романе. По крайней мере лицо писателя будто бы восприняло все повороты драмы романа: оно и спокойно-задумчиво, и тревожно-сосредоточенно, и, как в конце романа, сумрачно — писатель печально сник, заметно подавленный тем, что вызвал к жизни силой своего гения. Этот портрет точно хранит выражение лица писателя, каким оно у него бы-



ло, когда он дописал последнюю страницу. Роман закончен, но все совершившееся в нем еще живет в сознании писателя,— кажется, что только сейчас он понял, что им сотворено.

Интересно рассмотреть горяевские портреты, созданные к «Идиоту», в том числе портреты Достоевского, расположив их рядом. Есть нечто общее, что характерно для всех портретов,— нет, не просто выражение лица, но то большое, что эти лица отразили,— психологическое состояние потрясения, которое остановило человека в раздумье, тревожна и трудна его мысль. Собственно говоря, это и есть Достоевский.

В горяевских иллюстрациях есть свое толкование Достоевского, глубоко познанное, в чем-то неожиданное. Оно, это толкование, обогащает. Что же касается того своеобразного, что несет горяевская манера, то ее своеобразность, как мне кажется, отвечает существу нашего понимания реализма, который развивается, созидая новое. Если наши вкусы нуждаются тут в коррективах, то на это надо смотреть не столько из дня вчерашнего, сколько дня завтрашнего,— убежден, что наши дети будут тут терпимее. В конце концов, история, на которую есть смысл оглядываться, нас учит не обратному.



ля художника, даже много видевшего, нет ничего увлекательнее первого знакомства с городом: ведь города, как и люди, не повторяются — сколько городов, столько и характеров. У художника Анатолия Владимировича Кокорина это восприятие особенно обострилось: он посетил одну за другой две страны — Афганистан и Индию.

Издавна в нашем сознании этот уголок земного шара рисовался сказочным. Белые земли Нила лежали на другом континенте, но они казались совсем близкими в сравнении с Индией. Китай был в дальнем конце земли, но и он нам виделся ближе: чайные и шелковые тракты связывали наши города с Пекином и Ханькоу. Индия лежала на самом дальнем краю нашего континента, но если и вправду существовала страна, которая отстояла от нас за тридевять земель, то это, конечно, была Индия. Может быть, ее необыкновенно отдалили Гималаи, а может быть — искусственные рубежи, воздвигнутые чужеземными завоевателями Индии? Поистине эти рубежи мудро было переехать и перелететь.

Прошли годы, давно преодолены Гималаи, несравненно короче стал путь в Индию, но мы не утратили интереса к ней. Напротив, наше желание знать Индию сегодня сильнее, чем когда-либо. И это понятно. На древней ее земле происходят большие перемены. Страна, столетиями закованная в цепи рабства, обрела независимость, она строит свое национальное государство, свою культуру. Велики созидательные усилия Афганистана, чья борьба за суверенитет и свободу имеет много общего с борьбой Индии. Вот почему мы так благодарны людям совет-

ского искусства за каждое новое документальное свидетельство, раскрывающее жизнь наших афганских и индийских друзей. Работы А. Кокорина имеют преимущество документальности. Они зримы и, как подлинные произведения искусства, глубоко эмоциональны, что умножает силу их воздействия.

Художник как-то сказал: «Я стремлюсь делать первый рисунок так, чтобы он являлся и оригиналом. Чтобы в рисунке были вместе слиты и первое трепетное чувство, и завершенность. Тогда рисунок будет жить и волновать. Первый набросок — законченная вещь. Вот цель». Эта формула предполагает и желание, и умение. Афганские и индийские тетради художника — свидетельство зрелости в такой же мере профессиональной, в какой и человеческой, а зрелости, как известно, предшествует опыт.

Кокорин не выбирал профессию, это сделала за него жизнь. Его отец был художником, и в семье царил атмосфера искусства. Именно в семье он постигал умение владеть рисунком, молниеносным и точным, которое так необходимо художнику кокоринской манеры. Мягкий угольный карандаш («тот, что сразу обретает силу») и тетрадь, часто из простой бумаги, — вот все, что брал с собой художник, отправляясь на прогулку или в поездку — и в детстве он любил путешествовать. В сущности, за годы и годы, минувшие с тех пор, положение мало изменилось. Угольный карандаш Кокорин и сегодня предпочитает всякой иной технике. Но правило — чем проще средства, тем выше профессиональное умение — ко многому обязывало. Художник учился этому умению с редким упорством и требовательностью к себе.

Талант Кокорина формировался под влиянием добрых традиций русской живописи. Особенно велико было влияние больших мастеров, живших на рубеже прошлого и нынешнего веков. «Меня всегда привлекала красивая лаконичность языка, свойственная Серову и Левитану». Но у Кокорина были и еще учителя, не менее суровые и требовательные, — жизнь и природа. Он всегда говорил себе: «Еще очень многому мне нужно учиться у природы и жизни». Неистощима была жажда художника видеть жизнь, путешествовать, встречаться с людьми. Эта смена впечатлений определила темперамент и характер ранних рисунков Кокорина: три года он прожил в Англии и Германии, много ездил по этим странам, неутомимо наблю-

дал быт, посещал музеи, совершенствовал свои познания в языках и рисовал, рисовал.

«Англия оказала на меня воздействие характером быта, неповторимым своим колоритом...» В Германии «...занимался живописью, рисунком и гравюрой, увлекался ксилографией». Он объездил много заповедных мест и в одной, и в другой стране. В Англии — средневековый Йорк, в Германии — Брауншвейг и Дрезден. Кокорин вернулся на родину, когда ему было семнадцать, и новые, необычные маршруты открылись его любознательности, его жажде видеть новое. Он исходил пешком Кавказ, побывал в Средней Азии, прошел по Волге и Днепру, много месяцев провел на Азовском море. Он действительно учился у природы, каждое новое путешествие обогащало его видение мира, откладывалось в его творчестве. В Средней Азии «...родилась живая линия и живое ощущение увиденного... Азовское море помогло мне понять, как просто, без предвзятых схем, которые всегда далеки от жизни, должен работать художник. Природа показала мне, что сущность красоты — в ясности и лаконичности».

Одним из его учителей был Моор — тонкий, прозорливый мастер, чьи гневные плакаты неистово клеймили фашизм, оттачивали бдительность народа и в памятные предвоенные годы. Мужественная борьба, которую вел этот солдат искусства, находила и понимание, и горячий отклик в сердцах его питомцев. Кокорин помнил Германию 1924 года — манифестации берлинских пролетариев в защиту своих прав, своих свобод. А в тридцать третьем, когда димитровское проклятие фашизму прогремело на весь мир, художник написал десять станковых рисунков, посвященных процессу в Лейпциге, и показал их на выставке молодых мастеров в Историческом музее. Эта работа была сделана за восемь лет до войны, но она поистине явилась боевым крещением художника. Началась война. Листовки, оформленные Кокориным, наши летчики сбрасывали в тылу врага. В те короткие часы, которые оставались у Кокорина после работы над листовками, он брал тетрадь и любимый карандаш и уходил за город на военную дорогу. Невысокое небо, «ежи» у обочин, прерывистая цепочка солдат, уходящих вдаль. Так возникли первые зарисовки, открывшие фронтовой дневник художника, своеобразную летопись войны.

А потом Кокорин пошел вместе с армией, движущейся на запад: «Наступление было безостановочным. Я увидел его громадные масштабы. Движение человеческих масс, полков, бригад, дивизий. На дорогах Белоруссии была необыкновенно тонкая белая пыль, кутавшая человеческий поток. Раскаленный воздух, рев моторов, звон металла, солнце...» И новые страницы рождались во фронтовом дневнике художника. Все, что накопил Кокорин за годы странствий, сказалося теперь с необычайной силой в его мужественном штрихе. Никогда прежде его рисунок не приобретал такой простоты и лаконичности, такой поэтической мягкости и непосредственности. А военная дорога вела все дальше на запад — Румыния, Болгария, Венгрия, Австрия. Вот и пригодились художнику языки — английский, немецкий, — знакомые с детства. Фронтовой дневник, документ грозного времени, становится все богаче.

И подобно тому, как поездки на Волгу, Днепр и Кавказ явились школой, своеобразной подготовкой к фронтовым походам художника, так в войне Кокорин обрел и опыт, и знания, без которых ему трудно было бы осуществить большие замыслы более поздних лет. Мы имеем в виду, в частности, цикл рисунков к «Железному потоку» А. Серафимовича. «Я эту вещь любил и сразу же дал согласие ее иллюстрировать. Мне близки раскаленная земля, дороги, характеры, движущиеся по всей книге. Я увидел, что это перекликается с тем, что я непосредственно видел в эту войну». Художник поехал на Тамань, к местам битв в гражданскую войну, туда, где сражались герои Серафимовича, и как бы вступил в армию Кожуха. Вместе с легендарным командармом он шагал широкими дорогами Кубани, голодал, мерз, единоборствовал с врагом. Кокорин работал над «Железным потоком» три года, закончил весь цикл иллюстраций, опубликовал его, написал многоплановое полотно, посвященное таманскому походу, потом переосмыслил тему и заново создал едва ли не всю серию рисунков к повести. Затем с такой же упорной и подвижнической страстью принялся за рисунки к «Севастопольским рассказам» Толстого. Эта работа Кокорина достойна увенчала большой этап его нелегких поисков.

Афганская и индийская тетради знаменуют новую страницу в творчестве мастера. Для русских художников первооткрывателем Индии явился Верещагин. Многие на-

ши художники побывали там вслед за ним. Из всех стран Востока Индия наиболее экзотична. Велико искушение писать Индию такой, какой ее видели многие европейские художники: бело-розовый мрамор дворцов, густо-синее небо, желто-зеленый отблеск Ганга. Но воссоздать такую Индию значит пройти торной тропой и, в сущности, не увидеть ничего нового. Иную Индию хотел увидеть Кокорин. Она была рядом, у всех на виду, и все-таки как редко к ней обращались художники! Это была Индия дорог, больших городов, базарных и привокзальных площадей, узких улочек предместий. Эта страна была не так богата красками, но зато художник разглядел в ее облике истинную Индию, и теперь нередко бедствующую, но созидающую и борющуюся.

Как-то художник Елисеев, говоря о гуманистической сути таланта Кокорина, заметил: «Он впитывает в себя только хорошее, только положительное, и это делает его искусство мажорным, жизнеутверждающим. Он любит все то, что видит, а видит только то, что любит». Это определение характеризует и зарисовки Кокорина, сделанные в Афганистане и Индии. В этих рисунках не просто заинтересованность художника в судьбе людей, но горячее участие к их доле, истинное сочувствие. Вот портрет кули из Бенареса. Тяжелый труд не убил в нем человека — лицо освещено мыслью. Деревенский школьник. В облике мальчика, в наклоне его головы, в характерном движении руки, поддерживающей грифельную доску, — и задор, и вызов, и лукавое любопытство. Портрет молодого крестьянина. Человек на какой-то миг отвлекся от того, что лежит у него перед глазами. Его взор обращен вовнутрь, невеселое раздумье омрачило лицо. Еще миг — и он примет решение, заговорит. Художник осветил эти портреты мягким и добрым светом — это свет мысли, благородный свет человеколюбивого сердца, свет надежды, которая так сильна в человеке, поднимающемся из тьмы к солнцу.

Рисунки художника точно воссоздают облик современного восточного города, именно современного — таким этот город не был вчера и, может быть, не будет завтра: он таков сегодня. Повсюду в быт города, каким он сложился на протяжении столетий, вторгся наш железный век. Чтобы резко обнаружить контраст, у художника это новое непосредственно соседствует со старым. Вот Кабул. Глиняные дома с плоскими крышами. Они амфитеатром

спускаются по склону горы. Типичная картина восточного города, каким он был всегда. Но вот одна деталь, и она безошибочно свидетельствует: перед нами сегодняшний Кабул, — на улице стоит автобус. Иногда художник как бы играет этими контрастами. Улица в Дели: волтажит допотопную колыхагу — с рекламного щита, укрепленного на колыхаге, улыбается кинозвезда. Вот колыхага и кинореклама — поистине встреча столетий! Улица в Кабуле: на своеобразном помосте стоит элегантный полицейский и изящными движениями регулирует потоки автомашин; тут ж, рядом, разносчик с корзиной на голове — его ноги напряжены, согнулись под тяжестью груза.

Глаз художника очень восприимчив ко всему, что типично для восточного города. В этом отношении афганские рисунки Кокорина особенно колоритны. Характерен рисунок «Продавцы ковров». Здесь ковры, которые с нарочитой небрежностью развернули продавцы, передают национальный афганский орнамент. Рисунок черпобелый, он сделан углем, а как хорошо чувствуется завидная густота красок, которыми сверкают ковры. Интересны и те немногие работы этого цикла, которые художник выполнил в красках. Характерно для Кокорина, что здесь почти нет размытых красок, нет легких, акварельных тонов. Краски густы и обретают тяжесть масла. Именно так выглядит ночной Джайпур с видом на крепостную стену, выдержанный в плотных коричневых и зеленых тонах, — рисунок выразителен и хорошо передает настроение южной ночи.

Как ни велика роль условностей в быту восточного города, есть улицы, где вся жизнь на виду. Здесь будто утрачивается грань между домом и улицей и нет заповедной черты — порога, за которым начинается дом-жилище, а может быть, и дом-крепость. В зарисовках уличных сцен хорошо обнаруживается национальный характер народа, его неприхотливость и внутренняя стойкость, его юмор. Ничто так не раскрывает духовное здоровье народа и сознание своей силы, как юмор. Эти уличные сценки в зарисовках Кокорина очень незамысловаты и просты. Разомлев от жары, дремлет торговец. Рядом, опрокинувшись на спину и разбросав ноги, спит мальчуган. Уличный парикмахер бреет своего клиента и забавляет его нехитрыми шутками, оба хохочут. Простая, совсем

будничная сценка, а сколько в ней непосредственности, юмора. Иногда художник выхватывает из многоликой уличной толпы только одну фигуру. Женщина спешит с вокзала, в одной руке ведро, в другой — младенец, на голове тук. Площадь перебегают торговец птицами, на коромысле пять клеток, и в них целый мир пернатых. В каждом из этих рисунков что-то потешное, может быть несуразное. И все-таки все они окрашены мягким, необходимым юмором — так может видеть только друг, это улыбка друга.

В одном не устоял художник перед традиционной Индией: дань восхищения индийскому зодчеству отдал и он. «Я работал в Джайпуре, городе оранжево-розовой древней архитектуры, в посевшем от времени Амбере с дивными резными каменными храмами и дворцом-крепостью магарадж и провел две недели в священном Бенаресе на желтом Ганге. Был в Гвалиоре — городе, не похожем на другие; посетил Маххуру — один из самых древних священных городов Индии, узкие улицы которого привлекают изумительной архитектурой».

Однако и здесь художник решил задачу по-своему. Всюду храмы и палаты, в сущности, играют служебную роль, как деталь уличной сцены, как ее фон. Архитектура нигде не затмила человека, художник нашел свои краски в передаче лаков и благородного камня, нередко очертив внешнюю линию дворца скупым силуэтным штрихом. Кстати, это позволило художнику передать формы индийской архитектуры, в частности резные очертания стен.

Есть еще одно качество в этих рисунках: как ни скупы они по своим изобразительным средствам, в них недвусмысленно обнаруживается то новое, что обрел здесь человек уже в наши дни. Вот рисунок углем, слегка подсвеченный сепией: «Дели. Возвращение с работы». Двигается поток велосипедистов. Белобородые старики, много женщин. Как сидят они на велосипеде, какой гордости исполнены их движения, каким чувством собственного достоинства! Нет, это не просто красивая осанка восточного человека, здесь нечто иное, то, что усвоил человек с тех пор, как перестал быть рабом. Или еще рисунок: по белой земле, облитой знойным солнцем, шагает старик. Беден его костюм, но сколько силы и степенной важно-



сти в его фигуре, в спокойных движениях его босых ног! Он — и никто другой — создал дворцы в Джайпуре и в Амбере, создал и еще создаст.

Друзья художника в шутку рассказывают, что, желая быть правдивым в деталях, Кокорин в самом начале работы над «Севастопольскими рассказами» своими руками отлил медную пушку времен Севастопольской обороны. Эту скрупулезную точность и правдивость в деталях художник обнаружил и в работе над своими афганскими и индийскими рисунками — и был вознагражден. Рисунки дают богатый материал для познания страны, для раздумий о судьбах народа именно потому, что Кокорин был правдив и в главном, и в подробностях. Конечно, хотелось бы, чтобы в этих рисунках в большей мере обнаруживался новый день Афганистана и Индии, рост их промышленности, формирование классового сознания трудящихся — все то, что определяет движение народа в будущее. Но и то, что сделал художник, значительно. Сосредоточив свое внимание на человеке, Кокорин, по существу, сказал и о его стране. В конце концов, ничто так разительно не свидетельствует о переменах, происшедших в жизни страны, как облик самого человека.

Как-то, еще в пору своих фронтовых походов, Кокорин писал, перелистывая военные дневники и тетради: «Сейчас, когда я перелистываю альбом, я отчетливо вспоминаю не только отдельные черты, не только состояние природы, но даже запахи... Мне все казалось очень красивым. Я понял, насколько красива жизнь даже в своих трагических проявлениях. Может быть, особенно в них, ибо тогда с особой силой проступает благородство человека».

Все, что делал художник за годы своей работы в искусстве, было посвящено человеку, было строгим и поэтическим рассказом о его высоких душевных качествах. Это имел в виду художник, когда создавал свой фронтовой дневник, иллюстрировал «Железный поток» и «Севастопольские рассказы». Эту линию своего творчества он продолжил и в рисунках, созданных в Индии и Афганистане. Именно поэтому с такой прямоотой и сочувствием раскрыт в этих рисунках образ простого человека, хозяина жизни и созидателя. Эти рисунки будут хорошо приняты советской общественностью. Они найдут отклик и за рубежами нашей страны. Наши афганские и ин-

дийские друзья легко рассмотрят в них главное — добрые чувства советского человека, чьи симпатии и поддержка всегда окрыляли народы Востока в их нелегкой борьбе.

## 2

Говорят, что истинный художник видит то, что не замечают другие. Для такого художника в жизни нет скучных картин. Панорама городской улицы, столь обычная в своем однообразном ритме, в своей повторяемости, таит для него все новые открытия и читается с увлечением. Впрочем, чтобы убедиться в этом, надо перелистать альбом, с которым художник вернулся из своей прогулки по городу: его рисунок — это не просто картина улицы, это психология города, характер страны, человека и та особая атмосфера виденного, которую способна почувствовать только натура художественная. Конечно, цикл таких рисунков можно назвать и путевыми записями художника, но только в том значительном смысле этого понятия, в каком к этим записям обращались в русской литературе, например, Гончаров и Чехов, — они заставили нас заново взглянуть на карту земного шара, заново открыть страны, казалось, знакомые нам с детства.

Счастливым чертой многостороннего дарования Анатолия Владимировича Кокорина является это его качество: объезв взглядом современный Запад и Восток, он заставил нас заново открыть их. В самом деле, знали ли мы такими Англию, например, Голландию, Данию или ту же Индию, какими нам показал их Кокорин? Вот такими точными по рисункам и краскам, верными по самому духу наблюдений, убедительными в подробностях мы увидели эти страны в рисунках художника. Каждая страна являет свой мир неповторимый, каждая страна — в какой-то мере открытие.

Как ни значительно то, что Кокорин рассмотрел в Англии или даже в Индии, он прошел там собственной тропой, сознательно оставив за пределами своих впечатлений многое из того, что мог бы увидеть. Поэтому и в том случае, когда художник рисовал Англию, у него была там своя тема.

Уместен вопрос: может существовать такая тема при взгляде на родную страну? Ну, например, современная

Москва с ее Кремлем и арбатскими переулками, с ее набережными и усадьбами, которые некогда лежали на отшибе от города, а сегодня оказались в городской черте. Да, в рисунках Кокорина есть такая Москва. Преображение этой Москвы неотделимо от человека, ее преобразующего. Как ни красив город, возникающий в рисунках, будь то старая Москва или Москва сегодняшняя, на первом плане человек. В том, как художник увидел и явил его нам, сказались его натура; тут и сдержанная симпатия, и едва заметная лукавинка, и откровенное удивление, и стремление остеречь молодость, и желание ее воодушевить... Отношение художника к своему герою преломилось не столько в его разуме, сколько в сердце, поэтому мы так заинтересованы в судьбе героя.

Все это тем более важно отметить, когда целью пристального внимания художника, как в его новом цикле, являются великие ценности архитектуры. Тропа художника повела его по древнерусским городам, своеобразная плеяда которых известна миру под именем Золотого кольца. В истории русской государственности, как, впрочем, и культуры, эти города занимают свое большое место. Ничто не дает нам зримого представления о той далекой поре, как творения древних зодчих и конечно же художников, чьи фрески были неотделимы от самого облика собора.

Мысли русского человека об его первоприроде, об истоках того, что есть его нынешнее существо, его натура, его место в жизни и его призвание, обращены к истории. В очертаниях грозных и величественных сооружений, как бы выступающих из тьмы веков, будь то крепостные стены Кремля или величественные очертания Лавры, наш современник пытается рассмотреть и понять историю. Надо отдать должное церкви, ей никогда не была свойственна недооценка искусства. Именно искусство было призвано укрепить философию церкви, когда она казалась недостаточно убедительной. Подобно тому как католическая церковь взяла на вооружение искусство итальянского Возрождения, стремясь с помощью этого искусства олицетворить, сделать зримыми догматы религии, так русская православная церковь использовала творения русских зодчих и иконописцев, воздействуя на умы и сердца народа. В том, что эти творения существуют, разумеется, заслуга и церкви, нет необходимости отрицать это. Церковь была самым

крупным феодалом на Руси, феодалом, у которого была своя идеологическая система, по-своему стройная, а храм — своеобразной цитаделью этой идеологии, этой системы взглядов. Но творцом архитектурных ценностей, разумеется, была не церковь, а талантливое племя ремесленников, племя на Руси могущественное, тех самых, чьи мастерские сегодня раскапывают на окраинах древнего Новгорода, а именно — каменщики, плотники, маляры, ткачи, резчики по дереву и кости, кузнецы. Это люди, плоть от плоти народа, жили кланами, свято берегли секреты своего умения, были хранителями опыта и культуры народа. Да, и культуры, при этом и грамотности — письма на бересте, найденные археологами в том же Новгороде, указывают на это убедительно. Бескорыстие этих людей перед историей сказалось в том, что их труд при всем его величии оказался анонимным.

Если же говорить о зодчестве на Руси, то оно было тут осевым искусством, на которое работали и живописцы, и скульпторы-резчики, и ювелиры. Да и храм, как он сложился исторически, был не просто культовым зданием, а общественной постройкой, где решались и насущные вопросы, которыми жил народ, касающиеся устройства его труда и быта, а нередко и защиты от врагов. Не в последнюю очередь храм был и крепостью, как, впрочем, и памятником радости и беды народной. Завидно искусство зодчего, — учитывая целевое назначение храма, он каждый раз по-своему решал задачи его строительства. Те, кто ездил по древнерусским городам, конечно же обращали внимание на то, с каким необыкновенным чувством природы построены церкви на Руси, как использованы тут особенности местности. Коломенский храм поднят на холм, вставший над Москвой-рекой. Знаменитая церковь Покрова у Владимира придвинута к берегу и как бы смотрится в водное зеркало. Весь монастырский комплекс на Соловках так вписан в пределы островов, чтобы возникнуть как бы из самой пучины моря. Природа точно была соавтором зодчего, помогая сделать его творение еще более величественным. Надо отдать должное древнерусским зодчим, они были чудо-искусниками в своем деле — то, что зовется на профессиональном языке линией, композицией, силуэтом, цветовой гаммой, получило в их творчестве ту законченность, которая восхищает нас и сегодня.

Я понимаю Кокорина, который решил явить нам красоту древнерусского зодчества. Я не оговорился: именно явить, ибо таково уж свойство его дарования, что увиденное им как бы заново открывает нам то, что мы уже знали. С завидным воодушевлением и последовательностью он объехал древнерусские города и создал нечто такое, что необыкновенно пластично, полно неяркой красоты, мысли. Я много лет знаю Анатолия Владимировича и смею думать, что страсть к путешествиям у него в крови. Вижу, как он, уподобившись страннику, шел со своим этюдником от города к городу, шел своей неприметной тропой, чтобы, устроившись в тени часовенки или под сенью старого вяза, стоящего у пруда, обратить взгляд на древнее диво. Наверно, не просто подступиться к той же церковке Покрова-на-Нерли, — чтобы увидеть этакое чудо с глазу на глаз, надо набраться храбрости порядочной, надо себя подготовить... Если это было так у Кокорина, то я его понимаю. Помню, как впервые увидел фрески Дионисия в рублевском музее, при этом не в натуре, а скопированные на кальку, и, потрясенный их красотой, припомнил, что наш Дионисий был современником Рафаэля и их творения, которые они создавали, едва ли не в разных концах земли, помечены одними и теми же годами. А припомнив это, спросил себя: расстояние от беломорской студеной воды до белых песков Италии столь велико, что вряд ли они видели работы друг друга? Но вот вопрос: тогда почему у круглоплечей россиянки, что воссоздал Дионисий на своих церковных фресках, черты Рафаэлевой мадонны, как; впрочем, у Рафаэлевых мадонн можно рассмотреть нечто от северных красавиц, вызванных к жизни бессмертной кистью Дионисия? Если расстояние, что непреодолимая стена, отодвинуло одного художника от другого, тогда должна существовать иная причина, определившая это взаимопроникновение. Но какая это причина? Очевидно, поиск, которому предшествовали века и века, привел к результатам, в какой-то мере аналогичным. Да, два художника, жившие в одно время, однако разделенные стеной расстояния, могли прийти к итогу, которому свойственно нечто общее... Именно эта мысль владела мной при взгляде на эти удивительные копии Дионисьевых фресок, сделанных на кальке. И вновь я спросил себя: «А нельзя ли увидеть Дионисия в натуре?» В ту пору не было новой дороги в Ферапонтов монастырь, и вож-

деленный Дионисий, казалось, укрылся в далеком далеке. А минувшей зимой неожиданно оказался в Вологде и, воспользовавшись этим новым путем, вопреки пурге и ветру, рванул к Ферапонтию.

У Кокорина подобная встреча была не единственной — она и воодушевляла, и чуть-чуть обезоруживала. В смелости, с какой художник выполнил свои рисунки, наверно, чувствовалась и человеческая смелость. Однако что примечательно в этих рисунках? Меня, например, поразило точное ощущение времени, которое отделяет нас от той поры, когда храм построен. Оказывается, пользуясь кистью и красками, средствами по своей сути не новыми, можно точно обозначить это расстояние. Да, два дня соотнесены с верностью паразитической: день вчерашний и нынешний. Да, вот эти атрибуты наших будней — колхозная полуторка на площади перед церковным ансамблем в Юрьеве Польском, или городские домики с телевизионными антеннами на крышах по соседству с многоглавым собором в Касимове, или туристский автобус на фоне загорской Лавры. Однако как ли велико расстояние из сегодняшнего дня к тому далекому пределу, что отстоит от нас на века и века, негасим восторг художника перед творением древних мастеров.

Есть у Кокорина, художника и человека, одно качество, способное оживить дыханием жизни мертвую природу, одушевить камень. Осмелюсь высказать предположение, что без этого качества Кокорину вряд ли удалось бы создать эту свою живописную поэму о старых русских городах — она была бы лишена того обаяния жизни, какое в ней есть сейчас. Однако что это за качество? Перелистаем каталог кокоринской выставки в Будапеште — там представлен разный Кокорин: и тот, что близок нашей теме, и тот, что находится на почтительном расстоянии от нее. Итак, что же это за качество? Перед нами картинка строящейся Москвы с многозвездьем светящихся окон. Но это на втором плане, а на первом — фигура девушки-маляра, орудующей кистью. Вот она взметнула свою кисть, стараясь достать ею карниз, и вдруг обнаружила, что роста не хватает. Брезентовая куртка девушки собралась у груди, и ее талия, истинно осиная, обнажилась, — эта деталь, подсмотренная художником, сделала девушку живой потому, что в детали этой есть капелька юмора. Да, эта вожделенная капелька

юмора не испарилась зря — она помогла обозначить характер. Вот другой рисунок — молодая натурщица сидит на табуретке. Есть в обнаженном теле нечто нивелирующее — до характера ли тут? А в кокоринской «ню» мы чувствуем именно характер, — в том, как козыристо напряглась натурщица, с какой показной обидой она надула губы, во власть какой несокрушимой гордыни вдруг отдала себя, сквозит прелесть существа чистого, уверовавшего в превосходство своего целомудрия. Но художник не был бы самим собой, если бы не подсмотрел в облике молодой натурщицы детали кокоринской, которая помогает спустить молодое существо с заоблачных высей на грешную землю: взгляните на ноги натурщицы, и вы увидите, как пришел в движение ее большой палец, поскребывающий пятку. Неверно думать, что деталь, о которой идет речь, пустячна, лишите рисунок этой детали — и вы лишите натурщицу характера, сделав рисунок заурядным. В стремлении познать характер бесценна способность художника видеть смешное.

Кокорин ищет смешное, но смех его не всегда безобиден. Художник подсмотрел, когда служивый люд Сити идет на работу — не люди, а косяк сельдей, если сельдь обрядить в пиджачную пару и снабдить зонтиком и котелком. В пределы рисунка вошло полторы дюжины рыб, но такое впечатление, будто их здесь тысячи, — стихия этого потока лишена ума и зрения, косяк движется, повинувшись инстинкту, однако способен все смять на своем пути. Не поток, а мельничные жернова, — не дай бог попасть на гладкие плоскости этих камней, сотрут... Когда говорят «машина бюрократии», ничего не могу с собой поделывать, вижу перед собой этот косяк рыб в пиджачных парах, как их рассмотрел Кокорин на тротуарах Сити. Неверно думать, что смех художника всегда безобиден, — в нем есть и сатирическое жало... Так или иначе, а оружие смеха в кокоринских арсеналах. Оно присутствует и в серии о русских городах, сообщая ей естественность и обаяние жизни, без которых такая серия была бы лишена настроения, стала бы скучной.

Тот, кто близко знает Анатолия Владимировича, знаком с его мастерством импровизации, — рассказывая, Кокорин перевоплощается, при этом его лицо, голос, руки, обычно спокойные, вдруг обретают выразительность, какая в них и не предполагалась, и перед вами вдруг

возникает калейдоскоп фигур, именно калейдоскоп — за столом становится тесно... Вот это искусство импровизации, которым артистически владеет художник, своеобразно преломляется в работах Кокорина. Да, все компоненты картины как бы получают дополнительный импульс и обретают энергию, какой не имели, при этом не только энергию, но и новое качество. Взгляните на рисунок, чтобы убедиться: и надвратная церковь, и продуктовый ларек на отшибе, и нестройная стайка срубов, возникших на холме, и прерывистая цепочка женщин, спускающаяся с коромыслами к реке, и грузовичок на мосту, и сам мост, все чуть-чуть деформированное, хотя и точное, будто участвует в некоем хоре, в котором у каждого своя партия, — в том, как художник распределил тут роли, необыкновенно оживив картину, наверно, одного чувства юмора было бы недостаточно, потребовался тот дар импровизации, бесценный, который, смею думать, в первосути творческого начала Кокорина.

Смотришь на рисунок и слышишь кокоринский смешок, адресованный анонимному коллеге — зодчему или художнику, жившему, дай бог памяти, шестьсот лет тому назад: «Истинно как в пушкинской сказке: «Град на острове стоит с златоглавыми церквами, с теремами да садами...» Но кокоринская кисть не щедра на золото, как, наверно, и не очень падка на него. Его влекут в творениях древних мастеров все больше строгие краски, под цвет неяркой природы северного лета. Он точно выбрал в этих своих этюдах сизые, темно-зеленые, густосиние тона, что так точно вписались в наш северный пейзаж, не нарушив его колорита. И то, что краски кокоринских этюдов строгие, точно обращает нашу мысль к существу, не отвлекая ее и не размывая. А существо важно в высшей степени: мы переживаем единственную в своем роде пору в нашей истории, когда способность видеть завтрашний день опирается и на наше знание дня минувшего.

Именно это явление предопределило единственный в своем роде интерес наших современников, в особенности молодежи, к русской старине. Есть нечто примечательное именно в сегодняшнем нашем дне. Не преувеличу, что нынешний день — это день открытий. Ведь не случайно, что именно в наши дни сделаны заметные открытия в столь разных областях древнерусской культуры,



как история и литература, церковная живопись, книгопечатание, деревянное зодчество,— одна церковка, отысканная иркутскими исследователями, бесценна. Труд Кокорина служит этой же цели.

Именно это явление предопределило единственный в своем роде интерес наших современников к русской старине. Есть некая диалектика в том, что общество, с невиданной доселе силой устремившееся в будущее, со столь же беспрецедентным интересом обратилось к своей седой старине. Это познание старины в нашей жизни масштабно. На окраину Суздаля со всей России свезены деревянные избы, и создан единственный в своем роде музей русского деревянного зодчества. По русским деревням нашего Севера пошли в поход за фольклором бригады молодых ученых. В наших музеях открыты разделы церковной живописи, обогатившиеся в последние годы уникальными находками. Стали выходить в свет издания, впервые давшие профессионально точное описание памятников церковного зодчества. Трудом художников-реставраторов возрождены, а может быть заново открыты доселе неизвестные мастера отечественной живописи, творения которых, по существу, впервые представилась возможность показать народу. У этого благородного и благодарного труда есть свой значительный знак: он, этот труд, ведется воодушевленно и бескорыстно — тысячи энтузиастов, среди которых много молодых художников, зодчих, инженеров-строителей, педагогов, студентов наших гуманитарных вузов, взяв в руки рубанок и мастерок, реставрируют сегодня памятники старины. Людями руководит сознание — только поняв прошлое, можно строить будущее. Труд, предпринятый Кокориным, отвечает этой высокой цели.

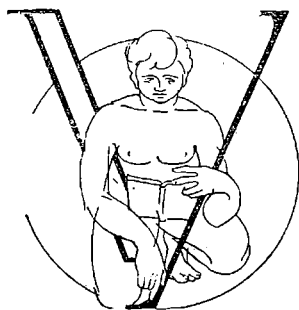
Кто из нас, подъезжая к древнему русскому городу, не останавливался в чистом поле, зачарованный самой панорамой посада? Если ты хочешь воспринять воедино весь ансамбль сооружений, взгляни на них, остановившись в поле,— ничто не дает такого точного представления об очертаниях каждой постройки, ничто не позволяет так объять весь ансамбль, как взгляд издали. То, что сделал Кокорин, отмечено этой же чертой, но с той только разницей, что дает нам возможность охватить единым взглядом не один ансамбль, предположим, загорский, переяславль-залесский, а весь строй древних русских городов. Да, плеяда великих русских городов,

известных миру под именем Золотого кольца, своеобразно преломилась в творчестве художника и стала золотым кокоринским кольцом. Да, то, что сделал художник, дает возможность нам говорить не только о качествах мастера, даже очень одаренного, а о достоинствах национального искусства, без которых нет истории народа, его национального характера, его творческой сути, его способности творить прекрасное.

Тем большей признательности заслуживает художник, осуществивший этот труд.

# ВЕРЕЙСКИЙ

## 1. «...ПОЕЗЖАЙТЕ НА ДОН...»



книги есть способность человека: встреча с нею может открыть тебе глаза. Такой для меня была встреча с «Тихим Доном». Я вырос в городе исконно кубанском, к основанию которого были причастны и мои прадеды. Они берегли узы дружбы, что связывали их с жителями станиц, что легли на ближних и дальних подступах к городу: Прочнооконской, Курганной, Родниковской и особенно

Михайловской, где в какой-то мере прошло и мое детство. Как сейчас помню эту станицу, вытянувшуюся вдоль Чамлыка с белостенными хатами и синею в знойной дымке зеленью садов, сливовых, вишневых, абрикосовых, но больше яблоневых. Помню сытое погромыхивание молоканских мажар, возвращающихся по осени в станицу с новой, только что смолотой мукой, и новый хлеб, испеченный в русских печах — не печь, а царство огня и доброго духа... Первый хлеб отведывался всей семьей — не трапеза, даже праздничная, а причащение. Каравай с красно-коричневой корочкой, ярко-белый, пористый, резался на добрые ломти, по числу сидящих за столом. Из погреба доставалось в глечиках молоко, топленое, затянутое пленкой, едва ли не такой же красно-коричневой, как хлебная. Холодное молоко и ломоть свежего хлеба — умри и воскресни! Но вот что непостижимо: хлеб был по вкусу особенный, новый хлеб, — казалось, эта его новизна угадывалась и тобой... Ели не спеша, не тратя внимания на праздное слово, постигая вкус хлеба, а съев, собирали хлебные крошки на ладонь, темную ладонь... Вот этот хлеб белизны первозданной и сам вид этих рук, которые прикасались к хлебу так осторожно и бережно, будто бы он был живым, сберегла память как нечто существенное, и в этом был свой смысл.

Как ни благодатна была здешняя земля, плоды ее давались хлебобобу в поте лица. Казалось, не было большего святотатства, чем сказать: «Сунь в землю оглоблю — выхватится дерево». Земля была в деревьях, но их вырастил человек трудом и опытом. Да, и опытом немалым: основы того большого, что есть семена и семеноводство на Кубани, закладывались в те годы. Казак-опытник был многотерпелив. Он и действовал тут наверняка: срывал на глаз колосья помогучее, отбирал зерна повесомее и засеивал ими делянку, год от году увеличивая ее размеры... Из истории мы знаем, с какой силой пронеслась над Кубанью гроза революции и гражданской войны. Она была всемогущей, эта гроза, и для тех, кого я пытался рассмотреть отнюдь не многомудрым мальчишеским оком в пору жизни на Чамлыке.

Казак и прежде не умели драться вполсилы, а тут сама земля встала дыбом, — одним словом, такого накала борьбы, какой революция обрела на Кубани, в местах моих отчих, она знала не везде. Шолохов говорил о семье Мелеховых, Астаховых, Кошевых, а я переносился мыслью в семьи михайловских казаков — у каждого шолоховского героя был свой прообраз на Чамлыке...

С тех пор, как впервые был прочитан «Тихий Дон», прошли годы и годы. Не просто отсчитать от двадцать седьмого тридцать годов, да еще таких тридцать годов, но нет машины исправнее, чем машина времени, — она считать умеет, она всегда в порядке. И вот уже не двадцать седьмой, а пятьдесят седьмой и перед тобой новое издание «Тихого Дона», необычайное, — весь роман в одном томе, при этом целая тетрадка рисунков. Не без тревоги раскрываю книгу и ловлю себя на том, что сторонюсь встречи с художником. Да в этом, наверно, нет ничего удивительного: не для того же ты столько лет берег в себе самое обличье этих людей, с более чем ревнивой страстью охраняя их от чужого взгляда, чтобы взглянуть и увидеть их глазами человека, который встал между автором и тобой?

Но книга раскрыта. Такое впечатление, что художник остановил киноленту романа на кадрах, казалось, самых обыденных. Но это только так кажется — в обыденности момента, остановленного художником, драматизм повествования. Ну хотя бы вот этот эпизод... Аксинья подхватила коромыслами ведра с водой и уже шагнула от реки, но дорогу ей преградил Григорий на

коне. Что привлекло тут художника? Картина очень натуральна, она полна движения, и это уже само по себе интересно. Но в этом ли только существо для художника? Нет, конечно. Смысл того, что изобразил художник в облике героев, в их лицах, в их взглядах. Это едва ли не первая встреча Григория и Аксиньи, но в ней, в этой встрече, вся их любовь, ее муки и счастье. Во взоре Григория и безоглядная решимость, и вызов, в глазах Аксиньи и смятение, и любовь, которая сильнее человека. Едва ли не первый рисунок, но в нем, как чувствует читатель, сделана заявка на всю далекую перспективу эпопей.

Рисунки возникают один за другим, и ты говоришь себе: по настроению, по краскам, по характерам, по точности того, что есть картина жизни, очень близко «Тихому Дону», по крайней мере так кажется тебе... Вон как верно художник разглядел картину степи, ухватил свечение ее созревающих хлебов, учуял ее дыхание — без этого, пожалуй, не отважишься воссоздать степь и степняков, да еще таких исконных, как в «Тихом Доне»...

Мы сидим с Орестом Георгиевичем в его новой квартире на Старопименовском — неяркое московское декабрьское небо, за окном темнеет предвечернее небо, и если бы не одиннадцатый этаж, пожалуй, заревой отблеск не добрался бы сюда. Внизу он уже погас и растушевался, а здесь удерживается.

— Отца знают как художника, но не многим известно, что он был хранителем графики Эрмитажа.

Значит, ленинградец. Тогда как же он проник в существо того, что есть «Тихий Дон», и возможно ли это? Вот он, предмет разговора с художником.

— Начав работу, я разговаривал с Шолоховым. «Я свое сделал, теперь ваша очередь, — сказал Михаил Александрович, улыбаясь. — Поезжайте на Дон...» Ну что ж, для художника взяться за такую работу — в своем роде явить акт перевоплощения, почти по методу Станиславского, подумал я... Перенестись в обстановку Дона, почувствовать, вжиться. Но прежде, чем отправиться на Дон, еще раз задумался. Задача не из легких. Как подступиться к ней? У меня уже был некоторый опыт: фадеевский «Разгром», «Теркин»...

— «Теркин» у вас возникал на глазах, Орест Геор-

гиевич,— вы служили во фронтовой газете с Твардовским?

— Именно на глазах. Мои товарищи по фронтовой газете, наверно, помнят, как однажды мы собрались в затемненном салон-вагоне и Твардовский прочел первые главы «Теркина». «На войне, в пыли походной, в летний зной и в холода...» — впервые услышал я в тот вечер...

Верейский рассказывает, стараясь припомнить детали,— они, эти детали, заметно дороги Оресту Георгиевичу. «Теркин» печатался во фронтовой газете глава за главой, и у тех, кто был рядом с Твардовским, было ощущение, что поэма возникает как бы на глазах, ты тому свидетель. Как хорошо помнит Орест Георгиевич, Твардовский ни с кем не делился, никогда не писал на людях. Набросив на плечи шинель, длинную, офицерскую, уходил в лес. Возвратившись, усаживался подле пня или у опрокинутого ящика. Заканчивал работу много позже того, как погаснет вечерняя заря, с тем чтобы с зарей утренней вернуться к работе и продолжить ее... И так в течение всех долгих лет войны, до того восточно-пруссского поселка, где застал поэта последний день войны и, как хорошо помнит Орест Георгиевич, старый солдат устремился к поэту, повторяя: «Сегодня люди перестали убивать друг друга...» И уже после войны возвращение к «Теркину», для Верейского непростое, беседы с поэтом и как бы второй круг работы — многосложность образа и глубина добывались с годами. А вместе с беседами и поездки, в том числе памятная Верейскому на родную смоленскую сторону, в Починки, близ которых был хутор и отнее поэту пепелище... Верейский вздохнул — нелегко был этот вздох.

— Никогда не забуду, как поэт стоял там... Мы расступились, отошли, оставив его одного; я и сейчас вижу, как он стоит там на взгорье... «Что он думал, не гадаю, что он нес в душе своей...»

Верейский протягивает руку к полке, и на ладонь ложится томик «Теркина», — кажется, что ей, этой маленькой, приятно-весомой книжице, уютно на ладоши художника.

— Вот выпустил «Детгиз» только что... Правда, хорошо?

Что говорить, хоть и мала книжка, а ладна необыкновенно: по пропорциям, которые, наверно, важны и для книги, по фактуре бумаги, по тому, как четка и

весомая печать, как она хорошо легла на книжном листе, и, конечно, по рисункам — тут хорош и герой поэмы, гвардии рядовой Василий Теркин, и, пожалуй, мир Теркина — быт и пейзаж войны; при этом, как часто это у Верейского, многое добыто на дорогах войны, зарисовано с натуры, а коли так, то наверняка воссоздает тот самый мир, который видел и поэт, ибо, как мы знаем, военная дорога у поэта и художника была одна.

— Теркин-крестьянин? Не донской казак-хлебороб, но землепашец, плугарь-землепашец, как говорили в старину, для которого земля была кормилицей... Встреча с Теркиным могла и подготовить встречу с казаками Дона, Орест Георгиевич?

— Да, в какой-то мере... Не без волнения я готовился к поездке на Дон. Это и понятно: я читал шолоховский роман. Вначале проехал из станицы в станицу. Рисовал все, что разумелось типичным для степного края. Панораму станицы. Улицу. Дома. Степную дорогу. Дом в перспективе... Потом входил в дома. Просил раскрыть сундуки и показать наряды, если можно, старинные, сохранившиеся с той далекой поры, когда были молоды не только Григорий и Аксинья, но Прокофьич с Ильиничной... Уму непостижимо, как интересно вот так открыть старый сундук!.. Заперла бабка в сундуке сарафан, а казалось, заперла там сами годы.

— Время под замком!

— Да, похоже. Рисовал казаков и казачек, типы казаков. Потом доходила очередь до предметов быта, утвари, внутреннего вида жилищ. Наконец, на столе появились фотографии... Как мне кажется, художник должен пользоваться фотографией осторожно, избегая копирования. Вместе с тем фотография, если она документальна, может быть полезна художнику. Не столь богатым был фотоматериал, характеризующий красное казачество, но что-то удалось разыскать и здесь. Необыкновенно ценной для меня была фотография, которую я обнаружил в брошюре, в свое время изданной в Ростове. Фотография была сделана кем-то из белоказачков и запечатлела дорогие нам образы Подтелкова и Кривошлыкова незадолго до их казни...

Орест Георгиевич говорит, а я думаю: разговор ладится, когда он, как хорошая машина, набрал обороты. Меня всегда поражала в Верейском острота реакции — он чуток к слову собеседника, его реакция не заставляет

себя ждать. Поэтому в беседе есть и стремительность, и ритм. По крайней мере такое впечатление оставили прежние встречи с Верейским, а они были... Когда в середине пятидесятых был создан журнал «Иностранная литература», в редакционный особняк на Пятницкой были приглашены графики. Речь шла о рисунках к произведениям большой прозы: Франк, Пуйманова, Хемингуэй, Арагон, Садовяну. Думалось, что эта работа увлекла художников. Орест Георгиевич избрал Лакснесса, при этом принялся за работу с увлечением. Когда работа была выполнена и на редакционный стол легли рисунки, возникла беседа, как обычно с Орестом Георгиевичем, и обстоятельная, и живая. У нее, у этой беседы, был один компас: желание сделать лучше, еще лучше. Итог этих бесед, в сущности, был один: изменения, которые художник вносил в рисунки, было постичь не легко, но они были существенны.

— А каким путем шел у вас, если можно так сказать, поиск зримых черт героев? Как они, эти герои, возникали в вашем сознании во плоти и крови? Как это происходило?

Верейский пододвигает однотомник «Тихого Дона». Бережно перекладываем страницы. В комнате точно по-светлело — донское солнце!

— Когда я читаю книгу, любую, я читаю ее как малограмотный, сам процесс чтения замедлен,—все еще листает книгу Верейский: он хочет припомнить, как он прикоснулся к этой книге, когда начинал работу. — Читаю так потому, что мне надо вчитаться и понять содержание глубже, обычное чтение тут недостаточно. Мне надо представить себе героев. Ясность наступает в тот самый миг, когда я мысленно представил себе героя, представил, а значит, понял по-своему, настолько понял, чтобы сообщить свое понимание даже событиям романа. Медленное чтение.

— Значит, чтение по складам? Оно для иллюстратора характерно?

— По-моему, да. Художник-иллюстратор знает произведение так, как его знает не каждый критик... Итак, возвратившись с Дона, я все еще чувствовал себя на Дону — процесс поиска типов продолжался, при этом я искал их с той же настойчивостью и привередливостью, как в шолоховском крае. И тут со мной произошло событие, для художника прелюбопытное. Григория я увидел



в одном своем приятеле художнике. Правда, в облике его я что-то изменил, приблизив к тому, как Григория видит автор и мы вместе с ним. Из опыта я знаю, что в природе нет человека, внешнее обличье которого можно было перенести прямо в книгу, да в этом и нет необходимости,— это будет в лучшем случае актер, загримированный под героя, но не сам герой. Так было и в данном случае с Григорием: что-то в облике претерпело изменение. Я стал искать Аксиныю — это оказалось труднее. Несколько раз на улице я, казалось, видел Аксиныю, но в решительный момент отступал — не решался так просто подойти и сказать... Наконец через приятельницу жены я нашел Аксиныю, но при внимательном рассмотрении она оказалась не Аксиной, а Натальей. Однако что я имел в виду, когда сказал о событии, для художника любопытном? Когда я познакомился с моим Григорием и Натальей ближе, я обнаружил нечто такое, что глубоко меня взволновало: в море лиц, каким, в сущности, является Москва, я, сам не ведая, остановил свой выбор именно на уроженцах Дона...

— В самом деле, прелюбопытно... А о чем это может говорить?

— Меня это тоже чуть-чуть ошеломило. Я думал... Видно, в природе есть некий тип коренного жителя Дона, и я, того не ведая, засек его. Тут не столько «вина» моя, сколько моей профессии — у нашего брата глаз должен быть наметан...

— Если говорить о поиске прообразов, то, наверно, этот поиск тем более труден, Орест Георгиевич, чем прочнее литературный герой вошел в сознание читателя — тут надо считаться не только с произведением, из которого он возник, но и с читателем, который его принял, не так ли?

— Да, по крайней мере мой опыт свидетельствует об этом... Начну издаleка. Помню, что Теркин, например, был популярен в армии и все казалось, что, изобразив его, ты рискуешь ошибиться. По крайней мере я искал прообраз Теркина едва ли не целый год. И вот году в сорок втором появляется у нас в редакции новый человек, фронтовой поэт Василий Глов, — приехал к Твардовскому почитать свои стихи. Мне показалось, что у него улыбка теркинская. «По-моему, это Теркин?» — сказал я Твардовскому. И он мне хорошо ответил: «Я тебе ничего не скажу — я хочу посмотреть твой рису-

пок. Нарисуй и покажи». Я нарисовал и показал — он принял. С тех пор он никогда не разрешал мне отступать от этого образа, хотя образ этот не буквален. В какой-то мере такой же процесс происходил и с Григорием, хотя, конечно, это разные характеры и сравнение тут требует оговорок... Художник-портретист передает сходство, если умеет схватить в облике человека, которого пишет, нечто характерное. Это же в какой-то мере требуется и от иллюстратора, читающего книгу: в том, как автор написал своего героя, художник должен уметь сберечь это типичное. Я говорю «сберечь», потому что часто этого типичного в облике человека, с которого ты пишешь своего героя, как раз и недостает. Человек, с которого я писал Пантелея Прокофьевича, казалось, нес в себе все необходимое. У него была удивительно казачья внешность, и сразу возникала уверенность, что это то, что надо: горящие глаза, борода...

— Строг был старый?

— Очень, даже строптив. Как и надлежит быть Пантелею Прокофьевичу... Человек, с которого я писал Кошевого, не мог быть просто воссоздан. В нем, казалось, энергия, излучаемая глазами, сочеталась с ласковой светлостью всего его облика, с мягкостью щек и рта, с некоторой даже женственностью. Зато в нем не было типичной для Кошевого жестокости характера, неукротимости, даже некоторого упорства... Чтобы Кошевым был Кошевым, художник должен соотнести черты живого человека и литературного героя, соотнести не механически — характер будет тем более живым, чем больше в него поверит читатель.

— Наверно, немалая трудность, так можно подумать, была с созданием характеров исторических, верно?

— Как ни скуден был материал, я старался соблюсти тут правило, к которому обращался, когда работал над фигурами историческими: если и принимал решение, то сопоставляя разный материал, и не столько отдавал предпочтение одному документу перед другими, сколько соединял и сочетал материал, — это всегда вернее... На портрете, помещенном в энциклопедии, Подтелков выглядит типичным батарейцем: фуражка, чуб, лихо закрученные усы, борода. Вместе с тем Шолохов рисует Подтелкова иным, да и ростовская книжица, которую я упомянул, в ладу с автором. Был расчет сопоставить

документы, поискать решение, не отдавая предпочтений ни одному из них.

— Наверное, достоверность рисунков, как их принимает читатель романа, во многом зависит от того, как художник совладал с колоритом Дона?.. Как это удалось вам, Орест Георгиевич?

Верейский полагает, что все основывается на книге, на ее изобразительной силе. Ее художественность основывается на действенности ее образной системы, а следовательно, на ее способности воссоздать зримые черты события.

Опыт поездок Верейского, — а он много путешествовал, — учит его: у первого впечатления есть свои преимущества. Вот он приехал в страну и сделал свои первые рисунки. Ему говорят местные жители: «Как это вы сразу так увидели?» Обычно отвечает: «Если бы вы приехали к нам, вы тоже увидели бы — это преимущество первого впечатления». Верейский убежден: возможно, с тем, что мы называем «глубоким изучением», это имеет мало общего, но работе художника этот первый взгляд, острота восприятия, свойственная этому взгляду, полезны очень. Если же говорить о шолоховском романе, то сам роман подготовил художника к восприятию, например, картин донской природы.

— У Шолохова донские пейзажи написаны так, что истинно за душу берут. Поэтому когда я приехал на Дон, я в какой-то мере был подготовлен к восприятию картин донской природы. Что-то художник зарисовал, а что-то отложилось в памяти. Зрительно, пластически отложилось. А я уповаю на свою зрительную память. Для художника это профессионально, я ее стараюсь развивать... Я был на Дону однажды, но для меня это незабываемо. В том, что встреча с Доном так запала в душу, и заслуга Шолохова, не было бы его романа, впечатлелие, как мне кажется, было иным...

— Если говорить о колорите, я обратил внимание на одну деталь: у вас хороши кони — очень естественны в общении с человеком и природой. Известно, что Шолохов знает и любит коней, но как это получилось у вас, горожанина?

— Я давно рисую лошадей, люблю рисовать. Могу представить их во всех ракурсах и воссоздать, не обращаясь к натуре. Мои друзья художники знают эту мою особенность и подчас просят меня: «Нарисуй, по-

жалуйста, лошадь со спины, покажи». Я делаю это охотно и легко. Мне ясно, как в этой позе будет выглядеть лошадь — ее морда, шея, круп, как поведут себя ноги...

— Тут многое от любви к лошади. Надо любить лошадь, так?

— Да, пожалуй. Вот Шолохов — у него кони необыкновенные. Сразу видно, лошадиник, любит... Да, признаться, и я неравнодушен к вороным да каурым. Все это очень помогло мне в работе над «Тихим Доном».

— А вот как вы решаете, какой именно эпизод сделать темой рисунка? В ваших рисунках есть, как мне кажется, напряжение и динамика книги...

— Я сторонник начала эмоционального. Я говорю об этом потому, что сегодня все распространеннее и иные пристрастия — популярны иллюстрации, основанные на технике рисунка. Может быть, уместно поставить тут вопрос о цели иллюстрации? Для меня рисунок к роману — это не география или этнография, для меня это нечто такое, что помогает ввести читателя в атмосферу чувств. И смею думать, что роман Шолохова явился тем произведением, которое дало мне возможность обнаружить эти мои взгляды на книжную иллюстрацию, может быть, даже утвердить их, — тут я нашел у Шолохова-художника нечто такое, что было в согласии с моим представлением о книжной графике...

У темы, которая стала предметом нашей беседы, много граней, и я ловлю себя на мысли — мне хочется объять эти грани. По-моему, Верейский чувствует это. Когда ответ сложился и, казалось, звучит убедительно вполне, он вдруг находит дополнительный вопрос и как бы пытается ответ оспорить. Это дает ему возможность добыть новые доводы и сделать ответ полнее.

— Но ввести читателя в атмосферу чувств, наверно, не просто — тут у художника свои средства?

— Все зависит от того, как художник проник в текст и какое решение он нашел, пользуясь своими изобразительными средствами. Тут истин не пропишешь, все строго приложимо к конкретному факту. Можно допустить, что второй план рисунка имеет и второстепенное значение, — оказывается, нет. Пленных красноармейцев ведут вдоль Дона. Светлый пейзаж, светлый в своей бессмертной красоте, и на его фоне картина, при виде которой сжимается сердце, — атаманцы избивают

пагайцами пленных. Да, здесь тот самый пример, когда эмоциональное звучание тем более сильно, что первый и второй планы контрастны. Но бывает и наоборот, когда природа как бы вторит настроению человека и этим одним делает рисунок многократ сильнее. Ну хотя вот этот эпизод, когда Ильинична в предгрозье, что высинило небо и реку, склонилась над Натальей, стремясь и утешить ее, и утишить...

— Этот рисунок очень хорош, Орест Георгиевич, — в нем есть предчувствие гибели Натальи. Жаль Наталью...

— Я хотел, чтобы в рисунке было это предчувствие. По-моему, это и есть то, о чем говорил: ввести читателя в мир чувств романа...

— Ваши рисунки напоминают эскиз к картине: зрительный центр, крупный план, психология... Вы шли к этому сознательно?

— Когда я работал над этими рисунками, я знал, что они пойдут на полосную вклейку, возможно, это подсказало и решение — в рисунках действительно есть какой-то элемент работ станковых... Вы коснулись вопроса определенно дискуссионного. Обратившись к роману, я сосредоточил внимание на узловых эпизодах произведения. Повторяю — я стремился ввести читателя в мир чувств «Тихого Дона». Быть может, серия моих иллюстраций действительно напоминает серию станковых работ, сделанных по мотивам «Тихого Дона», по иной задаче я и не ставил перед собой. Однако может ли художник поставить перед собой иную задачу? По-моему, может. Какую именно?.. В большей мере приблизиться к тексту, воссоздать его в динамике повествования, не прерывая линии рассказа, который ведешь средствами графики...

— Но ведь в ваших рисунках к «Тихому Дону», Орест Георгиевич, есть своя динамика повествования. Я вижу ее в том, как характер, который вы нашли, вы ведете через всю книгу, повторив в нескольких рисунках. Предлагаю, как трудно воссоздавать его в книге, обнимающей годы и годы: надо как бы проследовать за образом, отметить все его изменения. Нет, не только внешние черты, но и психологию... Так?

— Все зависит от того, в какой мере я постиг характер героя, насколько полно понял его душу. У Мелехова многотрудная жизнь, ее повороты круги. Облик

Григория воспринял эту жизнь. Григорий впервые возникает у меня во встрече с Аксиньей на берегу Дона,— припомните, как он юношески ладен, с какой легкостью сидит на коне, как задирист и весел... И вот последний рисунок, когда, преодолев все пенастья жестоких и страдных лет, он возвращается к родному пепелищу и вилит сына. Да Григорий ли это? Григорий. Однако чтобы поверить, что это действительно он, наверно, Григорий должен не одпажды возникнуть на своей тернистой стезе. И тогда, когда порешил австрийца, а потом подошел и глянул ему в лицо. Помните, как сказано у Шолохова об этом лице? «Оно показалось ему маленьким, чуть ли не детским, несмотря на вислые усы и измученный — страданием ли, прежним ли безрадостным житьем,— покривленный суровый рот». И тот раз, когда поднял казачьи сотни на красных, а потом вдруг взглянул на разномастное свое войско, сник, объятый нележкой думой: «Кто же прав?..» И тогда, когда схватился в жестоком единоборстве с Кошевым: «Против власти я не пойду до тех пор, пока она меня за хрип не возьмет...» Вот многотерпимый путь, который человек нарек библейским «хождение по мукам»... Тут писатель ставит перед художником нелегкие задачи. Читатель, что видит этот мой рисунок, когда Григорий стоит перед сыном, согбенный, должен понять, как крута была дорога...

— Для меня в этом рисунке финал «Тихого Дона», Орест Георгиевич. Заключительные слова романа... Их помнят все: «Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром...» Вечные слова.

— Да, верно, здесь и исход романа, и трагедия Мелехова. Здесь — всё.

— Орест Георгиевич, я возвращаюсь к началу. Вот вы взяли «Разгром», «Теркина», «Тихий Дон». Это вещи разные, но в них есть нечто единое. Я же понимаю, что вы обратились к этим произведениям потому, что они вас увлекли,— тут решила ваша добрая воля. Вот вопрос: что вас привлекло в этих произведениях?

— Это близко к жизни, это идейно, это глубоко, если иметь в виду образ человека, а это всегда благодарно, это художественно...

Уже затемно возвратившись от Ореста Георгиевича домой, беру однотомник «Тихого Дона», листаю и ловлю

себя на мысли, что подолгу останавливаюсь на каждом рисунке, останавливаюсь так, будто смотрю не на рисунок, а на нечто большее. Кажется, Георг Лихтенберг, ученый немецкий муж и писатель-просветитель, сказал, что хорошая книга нравится тем больше, чем человек становится старше. Рискну высказать предположение, что это качество шолоховского романа может унаследовать графика Верейского к «Тихому Дону». Как мне кажется, она живет и будет жить, сохраняя свои достоинства вопреки натиску лет, становясь, по слову ученого немца, тем интереснее, чем человек становится старше,— в графике Верейского есть содержание. И еще: давно замечено, что сделанное Шолоховым в какой-то мере предпосылка успеха, независимо от того, какое из искусств обратилось к роману. В какой-то мере. Главное же в ином. В таланте художника и, пожалуй, в том всемогущем, что есть интеллект художника и что позволило исконному горожанину так проникнуть в жизнь Дона, будто он вырос на Дону.

## 2. «...ПИСАТЬ ТАК ВЕРНО, КАК ТОЛЬКО СМОГУ...»

Древние говорили, что только человек, обладающий фантазией, способен внушить представление о правде. Фантазия и правда — казалось, понятия полярные, больше того — взаимно исключают. Однако это только так кажется. Художник может обладать всеми качествами, но если он лишен фантазии, он лишен того самого качества, которое дает возможность ему воссоздать всю сложность жизни, именуемую правдой жизни.

Орест Георгиевич Верейский иллюстрировал Хемингуэя. Ну, разумеется, он прочел писателя так, как должен был бы прочесть его только художник-иллюстратор. Это особое чтение, суть которого многообразна. В основе такого чтения та мера пристальности, когда внимание сосредоточено на зримости картины, на эпизодах, в которых есть лаконизм и четкость мизансцены, на деталях, характеризующих портрет героя, на подробностях, свойственных панораме города, интерьера дома, пейзажа. Это действительно особое чтение. Но художник не ограничился чтением, каким бы доскональным оно ни было. Он добыл иконографию и погрузился в нее: фотографии, рисунки современников, старые книги и журналы,

быть может даже кинохроника, просмотр которой способен дать материал в движении, что для художника бесценно, ибо движение должен обрести и рисунок, вопреки, казалось бы, его внешней статичности... А вслед за этим черед способности художника фантазировать, а если быть точным, дать работу воображению. В сложном процессе, которым сопровождается работа иллюстратора, это самый ответственный и, быть может, грозный момент: ошибка тут едва ли поправима. В самом деле, именно на этом этапе работы художника образ героя, сложившийся в сознании и все еще призрачный, обретает плоть лица действительного. И не обязательно, чтобы Хемингуэй, взглянув на то, как Верейский изобразил старика, победившего большую рыбу, сказал: «Он — мой, этот старик!» Самолюбию художника может вполне польстить просто мнение читателя, прочитавшего повесть: «Поверьте, я тоже представлял его себе таким!..» Впрочем, тут возможны и исключения: «А знаете, в вашем старике есть нечто такое, что открыло и мне глаза...»

Формула о фантазии и правде кажется отнюдь не праздной, когда смотришь иллюстрации Верейского к Хемингуэю. Воображение всеильное тут сыграло свою роль. Ну хотя бы тот же старик, побратим моря, одновременно жестокого и доброго. Всем своим видом он убеждает: именно таким должен быть хемингуэевский старик... Вот это сочетание силы, которая всегда была в человеке устрашающе-бедовой, и того стариковского, необоримо кроткого, что уже явила безжалостная природа, очень убедительно. В самом деле, сила в могучих плечах старика, могуче-покатых, по всему мускулисто-твердых, в руках, железно зажавших весла, даже в босой ступне, упершейся в дно лодки. Стариковское — в сомкнутом, по-стариковски сомкнутом рте, в худой груди, в жестокой седине бороды, в прищуре глаз. Вот это сочетание силы и слабости в облике старика очень человечно и точно. И еще: в самом облике старика, в его лице, в том, как все его существо соотносено со знойным и неоглядным морем, есть настроение. Какое? Очевидно, неудовлетворенности, тоски, ожидания, которое всегда напряжено и выдает в человеке жажду удачи.

Последнее для Верейского характерно: как ни лаконичны средства, к которым обращается художник, чтобы воссоздать образ героя, герой несет какое-то свое состояние, свое настроение, точно сопряженное с действием.



психологически оправданное. Ну вот хотя бы шесть персонажей в иллюстрации к «Недолгому счастью Френсиса Макомбера». Вглядитесь в эти лица. Знойный полдень высветлил и затенил их. Скорее даже в поле света часть лица, а у человека, сидящего рядом с шофером, солнце сделало зримыми только ус и кончик носа. Казалось, художник обратился к светотени, чтобы жестоко ограничить себя. Однако, ограничивая себя, художник оставил себе ровно столько, сколько требуется, чтобы передать состояние героев. Каждый по-своему переживает эту минуту. Один доверился судьбе и безмятежен, другой отдал себя во власть смятению и не скрывает тревоги, третий поручил себя тому всеильному, что зовется чувством долга, четвертый выжидательно затих — в его глазах больше любопытства, чем страха, пятый обратил свое внимание на нечто такое, что к происходящему не имеет отношения, — у него и без этого забот хватает, шестому кажется, что-то уже померещилось, и он пригнулся, ожидая удара... Психологическое состояние героев для художника значительно и, возможно, насущно. Мы бы не ощутили драматичности момента, если бы художник не передал нам этого состояния своих героев. Кстати, состояние это — в лицах, в то время как позы тех, кого мы видим на рисунке, статичны, я бы сказал — однообразно-статичны. Но дело даже не в драматичности момента, а в психологической характеристике самих героев. Лишите их этого состояния — и они будут на одно лицо, хотя кто-то из них молод, а другой стар, кто-то темноволос, а другой светловолос. Следовательно, психология остается родной сестрой художника независимо от того, к какому виду изобразительного искусства он обратился и какой материал при этом использовал — многометровый холст или скромный лист ватмана.

Этот лаконизм обнаружен и в рисунке, иллюстрирующем один из сильнейших рассказов писателя — «Убийцы». Дело даже не в том, что ярко-черным пятном обозначены убийцы, — в самой характеристике их, скупой и ёмкой, есть такое, что исчерпывающе определяет их миссию в рассказе. Лицо первого почти наглухо скрыто, лицо второго отмечено улыбкой, которую вернее было назвать гримасой. Короче — манера, которую избрал художник для иллюстрации Хемингуэя, сродни писателю: самоограничение, сжатость, выразительность.

Художник не декларирует, но он тут единомышлен-

писк Хемингуэя, который однажды сказал: «Если писатель хорошо знает то, о чем он пишет, он может много опустить из того, что он знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все, что опущено, так же сильно, как если бы автор сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над водой».

Хемингуэй видел три войны. Это были войны разные, и не просто было человеку в положении Хемингуэя постичь многогранность войны, но самое главное он, несомненно, постиг: он точно размежевал в своем сознании войны справедливые и несправедливые, безоговорочно отдав свои симпатии людям, борющимся за правду, людям, по словам Хемингуэя, с мозолистыми руками. «Если душевные качества имеют запах, то храбрость для меня пахнет дубленой кожей, застывшей в мороз дорогой или морем, когда ветер рвет пену с волны», — говорит Хемингуэй в «Смерти после полудня». Именно война как безмерное мужество солдата, война как тяжелый труд, война как испытание воли и духа человека возникает в произведениях писателя — даже тогда, когда война ниспровергается, человеческое мужество восстановлено, а заодно то высокое, что несет собой человек: благородство, щедрость души, верность в самом прекрасном своем проявлении, любовь, да, любовь, при этом, как часто бывает у Хемингуэя, любовь и смерть возникают рядом.

Именно война как безмерное мужество и тяжелый труд. Есть общее, больше того — преемственное, что подсмотрел Верейский в облике рабочих и солдат, как они возникают у Хемингуэя. Кажется, мы видим впервые хемингуэевского героя, в жестокое ненастье на военной дороге где-то году в шестнадцатом. Потом он явится нам на мадридской площади в тридцать шестом и вновь заявит о себе в бессмертной повести писателя о старике и море. Эту преемственность почти династическую можно очень точно проследить по рисункам художника. Помните, в «Снегах Килиманджаро» писатель говорит о рабочем человеке, рисуя его портрет, портрет обобщающий, так это и есть хемингуэевский герой войны: «Они были потомками коммуваров, и политика давалась им легко. Они знали, кто расстрелял их отцов, их близких, их друзей, когда версальские войска заняли город после Коммуны и расправились со всеми, у кого были мозолистые

руки, или кепка на голове, или какое-нибудь другое отличие, по которому можно узнать рабочего человека...» Как догадывается читатель, этот отрывок обращен к двадцатому году и относится к французским рабочим того парижского квартала, где жил в ту пору Хемингуэй, но образ этот для Хемингуэя вечен — он обращен в такой же мере к годам, предопределившим двадцатые, как и к годам, которые за ними последовали.

Наверно, не случайно, что нелегкий труд ратного дела возник на страницах военных романов Хемингуэя с такой точностью, с такой правдивой силой. Художник хочет следовать за писателем и там, где любовь и смерть легли рядом, утверждая неотделимость жизни... У Хемингуэя есть признание, определяющее самое существо его взгляда на миссию художника. Оно определяет один из поворотных периодов в жизни писателя, когда больной Хемингуэй, серо-зеленый от непрерывных приступов лихорадки, в фурункулах и струпьях, явился в Париж с фронтов греко-турецкой войны и встал вопрос, что же ему делать. «Я помню, как вернулся с Ближнего Востока, потрясенный всем тем, что увидел, и в Париже встал перед выбором, посвятить ли мне жизнь тому, чтобы бороться со всем этим или стать писателем. Я решил, холодный, как змей, что стану писателем и буду всю жизнь писать так верно, как только смогу». В этой фразе существо не в том, что Хемингуэй решил стать писателем, — для него в тот момент это было не ново, — существо этой формулы в ином: «стать холодным, как змей... всю жизнь писать так верно, как только смогу». Иначе говоря, это была клятва верности правде жизни, правде, которая для художника была превыше всего. Существо талантливой работы Ореста Верейского близко духу произведений Хемингуэя — здесь художник верен писателю.



городе он сразу был замечен, да в этом и не было ничего необычного: из городских никто не носил крылатку. Был сентябрь, начинались ветры. Они здесь дули подолгу, вздымая песок. Поутру песок лежал на кирпичных тротуарах бороздками, будто дюны, намытые морем. Не случись ветер, пожалуй, человек в крылатке был бы не так приметен. Его видели в местах неожиданных:

на пологом кубанском берегу, на мосту через речку, а однажды на закубанском взгорье — выдавала, разумеется, крылатка, ветер раскрылил ее.

А потом господин в крылатке появился в классах изостудии, на занятиях по рисунку, и тайна открылась. «Чернокрылый» нарек новичка город. Город никого не оставлял без прозвища, а тут велел сам бог — он, этот злоязыкий бог, будто нарочно снабдил новичка крыльями, чтобы дать возможность городу явить свою способность к прозвищам.

А между тем «чернокрылый» появился в изостудии Дурново и вошел в класс, не без сожаления оставив крылатку в гардеробе. Собственно, он мог и не делать этого — и без крылатки его вид был не менее приметен. Остробородый, с острыми плечами и такими же точно заструганными локтями, он был и в речи своей недолимо ершист.

— Послушайте, Новиков, а вы уверены, что рука у юноши, которого вы тут изобразили, не длиннее, чем она должна быть? — спросил «чернокрылый» и движением карандаша, неожиданно осторожным, набросал новый коitur рука.

Известную категоричность, которая сопутствовала этому замечанию, можно было бы и не принимать во внимание — по крайней мере во всех остальных случаях Новиков так и делал, — в конце концов, престиж хорошего рисовальщика давал некоторые права. Но в данном

случае студиец только склонил голову: шутка ли — перед ним стоял сам Нестеров, сам Михаил Васильевич Нестеров, автор «Пустынника» и «Видения отроку Варфоломею»!

Да не ошиблись ли мы, если учитывать, что действие происходило, как мы уже обмолвились, отнюдь не в граде стольном, а на далекой Кубани? Нет, не ошиблись: именно на степной Кавказ, в неприметный посад, стоящий у пенистых кубанских вод, бросило художника в neodолжимом восемнадцатом. И не только Нестерова — на Кубани нашли пристанище и иные мастера отечественной живописи. Быть может, потому, что студию возглавил Дурново, чья близость миру искусств была известна, туда пошел преподавать рисунок и Нестеров.

— Не довольствуйтесь малым... — сказал однажды Нестеров студийцам, сказал как бы невзначай, но те, кто внимательны были к слову учителя, приняли это за нестеровский наказ. Его «Под благовест», «На горах», «Великий постриг», быть может, не видели в натуре, но «Нива» давала нестеровские работы в хороших репродукциях. Не все, кто знал полотно художника и истинно их любил, рассмотрели в них религиозные сюжеты — было немало таких, кто хотел видеть в них зримую песнь о душевной чистоте человека, его мечтах о красоте Руси, ее душевном обличье, ее природе.

Хотелось, чтобы все созданное Нестеровым было отделимо от его человеческого образа, от всего, что стремились рассмотреть в нем студийцы. Потом Новиков вспомнит: он был малоречив, нередко пасмурен, учил не столько словом, сколько показом. Иные учителя охотно впускали студийцев в мир созданного ими, Нестеров — никогда... Сказать, что он не любил распространяться о своих работах, значит не все сказать — в кругу студийцев он просто не заикался о них. Случай, как казалось Новикову, счастливый, привел его однажды в дом Нестерова.

Был сентябрьский полдень, безветренный и все еще знойный. По здешнему обычаю ставни в доме были полузакрыты, и прохладный полумрак заполнял кирпичное жилище. Нестеров встретил ученика и вместе с ним вошел в дом. По тому, с какой уверенностью он ввел ученика в мастерскую, возникло сомнение: да не решил ли художник открыться, не изменил ли он своей сути? Все

объяснилось, когда переступили порог мастерской: пять подрамников с начатыми работами, увиденных Новиковым в мастерской, были тщательно задраены. Разговор, начатый на подходах к мастерской, благополучно продолжался, однако ни один холст не был открыт. Просящий взгляд студийца не мог быть не понят Нестеровым, но ответ учителя был недвусмыслен.

— Незаконченных работ не показываю, — сказал на прощанье учитель. Ну что ж, Нестеров оставался Нестеровым.

Наверно, тут были причины для обиды, но по здравому размышлению Новиков сказал себе: этот человек жил по строгим правилам человека творческого, при этом самая высокая мера требовательности им была обращена к себе. Имел место суд взыскательности, суровый суд, не знающий пощады. К этому, разумеется, художник призывал и тех, кто считал себя его учениками. Очевидно, задача заключалась в том, чтобы сообщить художнику достоинства, для истинного художника обязательные: подвижническое отношение к призванию, культ храброго служения искусству и в этой связи отрицание того, что условно можно назвать деспотией славы.

Последнее требовало пояснений.

— Как понимать это? — спросил я Новикова. — Испровергнуть деспотию славы не значит ли склонить голову перед искусством для искусства?

— Наоборот, склонить голову перед искусством для человека, — возразил Новиков воодушевленно. — Как Собольщиков и Матрозова, которые шли в провинцию, полагая, что обретают большую возможность служить народу...

Чтобы вот так отдать свою жизнь провинциальному театру, как отдал ее Новиков, надо было уверовать в философию, к которой обратился он, вспомнив Собольщикова и Матрозову: у периферийного театра свои преимущества, если иметь в виду близость искусства народу, как и постижение жизни.

Впервые я встретил Новикова где-то на пределе двадцатых и тридцатых годов на отчей Кубани. Молодые люди, головы горячие, создавали новый театр. Программа нового дела была более чем революционной, как, впрочем, и репертуар: «Клеш задумчивый», «Плавятся дни», «Дружная горка». Во главе театра стоял режис-

сер, пришедший в театр из кино. Душой театра был поиск, поиск смелый, подчас не очень оправданный, но отмеченный стремлением отыскать истинно новые пути.

Театр был триединой державой — его составляли три своеобразные мастерские, или, как тогда называли, цеха: актерский (к которому относил себя и наш режиссер), изо и литературный. Как ни далеки были литературные дела театра (я был ответствен именно за этот цех) от изобразительных, у меня была возможность близко наблюдать Новикова. В своих экспериментах театр удалялся на почтительное расстояние от жизни. Театр утверждал: чтобы владеть зрителем, есть смысл создать свой мир средств изобразительных. Зритель, видевший наши спектакли, уходил из театра с ощущением, что он побывал на другой планете. Нет, в пьесе, как и в спектакле, речь шла о делах вполне земных, но герои спектакля не столько ходили по сцене, сколько по ней летали, копируя неких существ, имеющих мало общего с землянами. Зритель был снисходителен к эксперименту, при этом иногда даже аплодировал. А как художник? То, что он делал, было ярко и броско, хотя к урокам Нестерова имело и весьма отдаленное отношение. Случайно или нет, но вдруг у художника отпала необходимость обращаться к рисунку. Наверно, потому, что рисунок — это земля, жизнь, круг привычных нашему восприятию образов, а действие спектакля смещалось едва ли не в сферу взвездную. Помню новиковское оформление «Дружной горки», — казалось, действие перенесено в некую страну, где светит иное солнце, и в точном соответствии с этим все оно происходило на фоне ярко-алого полотнища. Справедливости ради следует сказать, что вся система конструкций спектакля выглядела чрезвычайно эффектно на фоне зоревых всполохов полотнища. Помню, что спектакль шел на «ура», при этом в небольшой степени и благодаря художнику.

Но вот незадача: стараюсь восстановить в памяти ту пору и не очень помню, чтобы Новиков вспоминал нестеровскую науку рисунка — нет, не то, чтобы строгий учитель вдруг оказался не в чести, просто не было необходимости в рисунке. Да это и понятно: в театре, который завладевает умом художника, человек, богатство его психологии, мир его мыслей и чувств медленно отступали на второй план, а вместе с ними и многовековая наука

изобразительного постижения человека, обязательная и для художника театра. Однако как долго это должно было продолжаться? Не близился ли час переоценки ценностей, час прозрения?

Случилось так, что мы не виделись с Новиковым лет пять... нет, не то, что я встретил много Новикова, но во многом много. Быть может, встрече нашей сообщил свой колорит город, который был рядом. Отчая земля Вахтангова, город крупного провинциального театра, актерское пристанище той же Матрозовой. Помню, как мы уходили в долгие аллеи здешнего трека, протянувшегося вдоль Терека, и Новиков говорил, что перечитывает Станиславского, открывая его для себя заново. В спектаклях, оформленных Новиковым, вдруг воспряла зримая предметность, а вместе с нею и рисунок, при этом новиковские краски, которые были так сильны в работах художника и прежде, не ушли. Именно в красках осталась свойственная Новикову широта художественного мышления, свобода фантазии, как и изобретательность решения, подсказанного своеобразием театра, его законами, которые и прежде хорошо знал художник. Мне захотелось написать о художнике театра Александре Новикове. Вот эта статья сейчас передо мной. Смотрю и глазам не верю: она написана почти пятьдесят лет назад... Смысл статьи — верность Новикова театру, верность подвижническая, одержимая.

— Философия... одержимых? — сказал мне Новиков все на тех же долгих аллеях владикавказского трека. — Моя стезя: театр в большом городе, пожалуй, больше периферийном, чем столичном, нерасторжимо связанный с историей города, с укладом жизни его заводов, пристаней, железных и шоссежных дорог, театр, нужный городу... — Он затихал на минуту и продолжал, воодушевляясь: — Мое желание, чтобы у такого театра был режиссер: как Синельников в Харькове, как Соболевцов в Нижнем, режиссер, способный мыслить крупно. По слухам, в больших театрах на русском Севере, на Волге есть такие режиссеры...

Итак, режиссер..

У него было громкое имя на русской театральной периферии — Ростовцев.



Представление о его режиссерском даре было нерасторжимо со всем тем, что поминалось о человеческих данных режиссера: «О, Иван Алексеевич — сила!» Но вот что характерно: к почтительному уважению, с каким производилось имя Ростовцева, примешивалась тревога, быть может, чуть-чуть страх — художники глядели на режиссера не без опаски. «Его реакция неожиданна... К тому же знает только себя и с собой только считается!..»

«Неожидан в своих решениях!» Это повторялось так часто, что было похоже на правду. Впрочем, выбор репертуара тоже был отмечен некоей внезапностью. Вдруг остановил выбор на горьковских «Чудаках». По подсчетам театральной статистики, пьеса не шла на русской сцене сорок лет. Впрочем, для тех, кто знал Ростовцева, в этом как раз не было ничего необычного. За свою жизнь на театре Ростовцев поставил все пьесы Горького, как, впрочем, все пьесы Островского. Одно сочетание этих двух имен уже давало немалое представление о Ростовцеве. В самой молве, что режиссер знает характер русского человека и не перестает постигать его, было много правды. Разговору с Новиковым о «Чудаках» предшествовал конфликт, ставший известным театру: Новиков не первый, а третий... Разговор начался с того, что Ростовцев спросил, сколько лет художнику, — на взгляд режиссера, постижение всего, что несла пьеса, требовало знания жизни, а следовательно возраста. Когда возник вопрос, что хотел бы сказать режиссер художнику до того, как тот прочтет пьесу, режиссер настоял: «Пусть вначале послушает, что хочет сказать нам Горький...» Начало не очень-то воодушевляло. «Забодал двух, забодает и третьего».

Новиков не спешил показывать эскизы. Сделал один вариант, потом другой. Все заново, все по-иному. Когда дошло дело до показа, понес оба варианта. Ростовцев выглядел гроза грозой. Он был полуночником, сидел над мизансценами ночами. Видно, и предыдущая ночь была такой. Лицо было шафранным, стариковские брови точно нацелены на собеседника, не предвещая ничего доброго. «Ну-ну, показывайте... Два варианта? Любопытно!» Ему понравилось, что художник сделал два варианта. Сам великий труженик, Ростовцев почитал проявление трудолюбия и у других. Молча посмотрел один вариант, потом другой. Только однажды воскликнул: «Художник кисти!..»

Вы только взгляните: художник кисти!» Новиков и прежде слышал, что Ростовцев любил живопись, при этом и в оформлении. Сейчас это было явно. «Художник кисти, художник кисти!..» — повторил режиссер, однако уже без прежнего воодушевления, — видно, сомнения теперь одолевали и Ростовцева.

Оба новиковских варианта Ростовцев «забодал», правда, «забодал», щадя самолюбие художника. В пьесе есть сцена объяснения в любви, при этом она происходит в обстоятельствах необычных — в соседней комнате лежит покойник. Художник посчитал, что он может явить необычное положение пьесы зримо, и не преминул воссоздать в некоей перспективе и вторую комнату, куда отнесено прощание с умершим... По мысли художника, сопоставление того, что происходит на первом и втором планах, сулит и ему приобретения немалые. Так полагал художник. Но режиссер не захотел идти по этому пути, считая, что это слишком элементарно, — он пренебрег соблазном и предложил свое понимание пьесы. Он сказал: «Мне не надо, чтобы было страшно, не надо!.. Что говорит герой? Не помню буквально, но смысл, смысл... Помните? «Ушел человек из жизни, а жизнь-то продолжается, а сирень-то цветет — какая же это прелесть жизнь!» Вот это и есть главное, при этом и для художника...»

Так возник третий новиковский вариант — он был принят. Остается добавить, что «Чудаки», поставленные Ростовцевым, пробудили интерес к забытой пьесе Горького. Как это бывает на театре в подобных обстоятельствах, пьесу захотели поставить другие режиссеры, и она обошла многие сцены России. Но спектакль этот во многом стимулировал отношения между режиссером и художником.

— Теперь я могу сказать вам: мне симпатичен живописный момент в вашем оформлении, — признался Ростовцев. — Хочу делать с вами «Короля Лира»...

Но это уже была следующая глава содружества с Ростовцевым, представляющая самостоятельный интерес. А сейчас есть смысл коснуться мысли Ростовцева о живописности. Хотел Иван Алексеевич или нет, а он вернул Новикова к Нестерову. Вслед за Нестеровым он точно сказал: «Только рисунок может стать первоосновой изобразительного постижения жизни, только истинное владение рисунком дарит художнику открытие...» Но вот во-

прос: и в театре? Именно — и в театре! — мог добавить Ростовцев. Стоит ли говорить, что для Новикова это было принципиально.

У Владимира Алексеевича Орлова была жизнь, в какой-то мере схожая с жизнью Новикова. Подобно Новикову, молодость Орлова была отдана революционному поиску на театре. Новиков начинал в ТРАМЕ, Орлов — в ленинградском театре Пролеткульта. У истоков творческого пути Новикова были «Клещ задумчивый» и «Плавятся дни», у истоков Орлова «Шлак». Кстати, своеобразная и острая трактовка «Шлака» была замечена прессой и театральной общественностью. Впрочем, не только театральной. Спектакль смотрели делегаты конгресса Коминтерна, среди которых была и Клара Цеткин. Орлов не без гордости говорил, что Цеткин спектакль пришелся по душе именно своим пониманием насущного. «Насущного!» — любил повторять Орлов. На всю жизнь он сберег способность распознавать проблемы, волнующие людей, способность вторгаться в актуальные сферы жизни. Именно об этом многократно у него шел разговор с Эйзенштейном, однокашником Орлова и другом, как этих вопросов касалась их переписка, объявшая годы.

Орлов любил Верхарна и Маяковского. Он с воодушевлением говорил о театре, способном решать острые проблемы современности. Он умел разговаривать с молодежью, владея ее умами. Его выступления перед актерской аудиторией были отмечены глубоким пониманием того, что несет нам наш мятежный век. Он был великим книжником, и его библиотека была точным зеркалом его самого. Это был художник, но художник, постигший мир социально. Пролеткульт, которому он отдал свою молодость, жил в нем в своем лучшем проявлении. Именно Пролеткульт научил Орлова общественно мыслить, и Орлов не недооценивал это качество в режиссере.

Орлов видел в Новикове единомышленника. Их совместная работа отразила эту общность взглядов. Отразила, скрепив творчески. Речь идет о пьесе Карела Чапека «Мать». В самой пьесе есть нечто такое, что захватило Орлова, как, впрочем, и Новикова. Из тех, кто действует на сцене, только мать жива, остальные мертвы. Нет гла-

вы семьи, нет сыновей. Силой любви к близким, силой самой памяти мать точно вызывает их из небытия. Идет разговор о самих первоосновах жизни. О совести и вере, об ответственности за самую судьбу земли и будущее человека. Этот разговор воинственно-страстен. Кажется, что в нем участвует и смерть, воинственность смерти. Надо отдать должное Орлову, он выбрал пьесу, способную многое сказать людям.

А художник?

Казалось, никогда ты не решал задачи более трудной, чем эта, сказал себе Новиков. В самом деле, оформление должно было воссоздать не только сам дом семьи со своеобразными подробностями ее истории, ее не похожего на всех остальных облика, ее быта, но явиться в своем роде мостом, соединившим мать с миром, куда ушли ее близкие... В какой мере это зримое оформление способно объяснить то, что предстоит зрителю увидеть в спектакле? Всего не объяснит, но что-то в состоянии подсказать и досказать... Что именно?

— Мне не хотелось строить на сцене то, что зовется у нас натуралистической комнатой, — вспомнил много позже Новиков. — Я обратился к такому приему. То, что видел зритель, напоминало раковину с мягко изогнутым потолком, уходящим от пола к порталу, при этом все это было выдержано в темно-коричневых тонах, смыкаясь с полумраком сцены. Но было и нечто такое, что глаз воспринимал отчетливо. Что именно? Оружие, развешенное по стенам, — мушкеты, мечи, клинки. Потолок наклонен, и плафон доступен глазу: фреска... Ее рисунок воспринимается не без труда: «Битва Александра Македонского с греками». Фреска настраивает на воинственный лад. Как бы продолжение фрески — портрет хозяина дома. Разумеется, парадный портрет. При оружии и орденах. Есть в квартире торжественность плаца. Наверно, такой она стала на взлете военной карьеры хозяина. Тем более одинокой и беспомощной выглядит старая женщина, молящая сыновей о свидании.

Наверно, у режиссера был соблазн сместить действие из мира реальных представлений в мир едва ли не потусторонний, но режиссер, слава богу, избежал этой опасности, а художник, как мог, способствовал ему. Как ни мрачны были краски, которые сообщил художник месту действия, последнее слово было за живописью: много-

цветная фреска хотя и развивала военный сюжет, но со-общала панораме сцены краски, в которых она так нуждалась... Если же говорить об оформлении в целом, то в нем цветовые пятна были неярки, а картина сцены казалась органичной, напоминая старинную гравюру, что соотносилось с видом квартиры, не разрушая впечатления. Именно гравюра: взглянув на сцену, ты воспринимал видимое, как ты воспринимаешь графический лист, в котором все цельно, все соотнесено, все едино. Иначе говоря, художник остался живописцем, явив нам картину и позволив вписать в нее действие пьесы, при этом считаясь с характером картины, ее смысловым и цветовым звучанием.

Пьеса широко ставилась в стране. Спектакль, которому дал жизнь Орлов, дал жизнь с той смелостью и масштабностью сценического мышления, на которую только был способен, по незримому гамбургскому счету, испокон веков ведущемуся на театре, был оценен очень высоко. Очевидна тут и заслуга художника.

На театре большая дата не просто праздник, но и соревнование. К одному автору, а нередко и к одной и той же пьесе обращаются десятки театров. Есть возможность сравнивать, возникает доброе соперничество, своеобразный турнир муз. Дата, к которой мы клоним наш рассказ, оказалась вершинной, большая шекспировская дата.

Виктор Максимович Ипатов любил на театре театральность. Его постановки отличали законченность формы, острота и неожиданность сценических прочтений. В его понимании театра было нечто вахтанговское: если пьеса давала повод для шутки и тем более для иронии, Ипатов пользовался этим с присущим ему умением и тактом. Шекспировская «Двенадцатая ночь» написана для таких режиссеров, как Ипатов. Наверно, художник, оформляющий спектакль, должен прежде всего идти от пьесы. Но если он не хочет, чтобы его понимание пьесы вступило в конфликт с режиссерской трактовкой, он должен учитывать особенности творческой манеры режиссера. Новиков принялся за оформление «Двенадцатой ночи», имея в виду особенность сценического почерка Ипатова. Ну, разумеется, «Двенадцатую ночь» ставили многократно, как бесчисленное число раз ее оформляли ху-

дожники. Следуя своему правилу, художник принялся за работу так, как будто бы он был тут первый. В этом случае важно было отыскать свою краску. Если кто-то и мог помочь художнику отыскать эту краску, то пьеса. Как в случае с горьковскими «Чудаками», одна фраза позволила отвергнуть все прочие варианты и найти пути к единственно приемлемому.

Однако что надо было отыскать? Из опыта Новиков знал, что первоисточком, задающим тон всей работе, могла быть картина словесного турнира, увиденная художником, как, впрочем, и панорама народного гуляния, а то и вид богатого дома, потчующего захмелевших гостей. Казалось, куда как прост эпизод, а способен был открыть глаза художнику. Достаточно было увидеть такую сцену — и все становилось на свои места, при этом не только зримая панорама того, что явил распахнувшийся занавес, но и восприятие каждого персонажа, будь то его костюм, прическа, грим. Вот так, надев на себя схиму и уединившись в своей скромной келье, оборудованной по традиции старого театра, едва ли не на колосниках Новиков ушел в работу. Он явился пред светлы очи режиссера, когда весь цикл эскизов, при этом и эскизы костюмов и грима, были готовы. Ипатов разложил многоцветный веер александрийских листов, присмирел, чтобы произнести коронное ипатовское: «Добро!»

Это ипатовское «Добро!» было всемогущим, оно обладало способностью хранить силу на протяжении лет. Смятенная судьба провинциального режиссера со временем бросит Ипатова с русского Севера на неблизкий юг, в Симферополь, однако однажды произнесенное «Добро!» воспрянет с прежней силой: «Хочу поставить «Двенадцатую ночь» и не вижу иного художника, кроме вас, Александр Григорьевич». Но вот закавыка: была некая странность в характере Новикова — не любил повторяться. «Приедете в Симферополь?» — «Приеду, если позволите не во всем повториться». На том и ударили по рукам: не во всем.

Если же говорить о самом оформлении шекспировского спектакля, как это оформление решил Новиков, то это воистину был праздник красок, праздник, разумеется, щедрый, но подчиненный закону, который трижды строг, когда дело касается красок... Работа эта возвращала Новикова к той заревой поре его жизни на степном Кавка-

зе, когда в класс рисунка студии впервые вошел суровый Нестеров. Что говорить, учитель был и в самом деле суров. Одни объясняли это его замкнутостью, другие — некоей пасмурностью характера, третьи — привычкой к труду уединенному. А он, как понял Новиков со временем, просто хотел дать понять ученикам, какой нелегкий путь они избрали в жизни и сколько упорства, терпения и просто отваги потребуется от них, чтобы пройти его достойно...

Есть некий психологический фокус в том, когда ты на десятилетия теряешь человека из виду, и если способен уследить за ним, то по едва видимым признакам. Так далекая звезда становится доступной твоему глазу в те редкие минуты, когда в толще облаков образуется проталина. Так было у меня с Новиковым. Моя статья о нем была написана в тридцать четвертом, а потом на сорок лет (на сорок, на сорок!) он исчез из виду, чтобы возникнуть в середине семидесятых... Иногда приходилось слышать: на русском Севере, в Рыбинске, Ярославле, в театрах, которыми исстари гордилась театральная провинция, работает художник значительный. Хотелось спросить: «Погодите! Кто он? Кто?.. Вы сказали: «Новиков»? Даже Александр Новиков?.. А откуда он? Не со степного ли Кавказа? А какой он собой?..» Но вывод был куда как неутешителен: «Да мало ли на Руси Новиковых?»

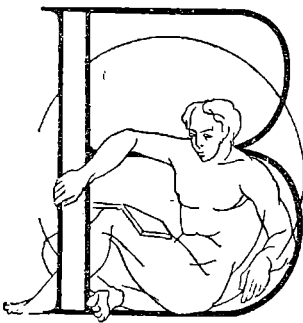
И вот белоствольное, березовое Подмосковье, тропинка, сторожко идущая по валежнику и мхам, — Новиков приехал из Орла, именно Орел, тургеневский и лесковский, венчает многолетнюю новиковскую вахту на театре.

— Ловлю себя на мысли: как будто не было всех этих долгих лет, точно ничего не сделал в жизни и весь во власти нового замысла... Вот, думаю, сделаю, и тогда все... Годы, как можно понять, призрачны. Если и ощутишь их, то только по зримому следу, зримому... А какой он, этот след, у театрального художника? Только и осталось всего, что зарубка в памяти, не так ли?

«Зарубка в памяти, зарубка в памяти...» — повторяю я, осторожно перекладывая стопку новиковских эскизов к спектаклям, которые прихватил он, отправляясь к старому другу. Наверно, твердый ватман, подсвеченный нежнейшей акварелью, способен дать лишь приближи-

тельное представление о работе театрального художника, но какое-то представление может дать и он. Ну, например, о способности художника творить чудо. В самом деле, разве это не чудо, когда разверзнувшийся занавес вдруг открывает перед тобой дух захватывающую панораму неоглядной морской глади с восходящим солнцем, как в новиковских декорациях к «Сказке о солдате и змее» Габбе или панораму египетского пейзажа с каменным сфинксом в центре, как в декорациях к шекспировскому «Антонию и Клеопатре»? Вот так перенести действие из одного края земли в другой, создав иллюзию не только правдивости, но и личного присутствия, наверно, только во власти художника. Как во власти художника, неоглядно раздвинув сравнительно невеликие пределы сценической коробки, развернуть перед зрителем просторы лесной дали, как у лесковской «Леди Макбет Мценского уезда». У перспективы есть свои законы, и куда как велики возможности художника, познавшего эти законы! Море без небосклона бескрыло, как бескрыла без горизонта степь. Но, может быть, фокус условности, столь принятый в современной живописи, можно перенести и на театральное оформление? Ну, например, дать декорации в двух измерениях, каждое со своими пропорциями, как и со своей перспективой, как в той же «Леди Макбет» у Новикова: лесная глухомань с бором и часовенкой сама по себе, а светелка, вписанная в это лесное приволье, с прялкой, сундуками и иконостасом — особо... Зрителя не смутит, что светелку намертво отделил от леса шов незарубцевавшийся, воображение зрителя всесильно — шов зарубцуется, зритель все поймет верно... Но вот что интересно: театральная живопись Новикова, как того требует театр, условна, хотя это и живопись. Конечно, Новиков вызывает к нашему воображению и подчас этим воображением повелевает, но у мира вещей, который он воссоздал на сцене, нет псевдонимов, они названы своими именами, как своими именами оперирует живопись, родная сестра образительного познания мира. Оглянувшись назад, Новиков должен был сказать себе и это. И в какой раз вспомнился Нестеров, всесилие и жизненность его постижения искусства, — не ясно ли, что все началось с него...





первые я увидел его в Переделкине, у Тарковского, — он писал портрет поэта. Комната была не просторнее монашеской кельи, да и света в ней было не больше. Однако это не смущало художника. Даже устраивало: он хотел, чтобы известная сумеречность была в самом облике поэта, — это не парадный портрет. Лицо поэта хранило следы усталости, он в этот день много работал. Но как раз это прибавило силы его глазам. На портрете необыкновенные глаза у поэта. Он их чуть-чуть скосил, обратив на художника. Во взгляде и укор, и взыскательность, и скептическая ухмылка, и требовательное внимание. Поэт точно говорит художнику: «Попробуй, попробуй, а я посмотрю...» Художник действительно испытал себя, а поэт не отказал ему в признании: «Пожалуй, получилось...» Но художник не спешит сказать свое слово. «Вы молчите?» — спрашивает Тарковский. «Простите, Арсений Александрович, но я еще не сказал того, что должен сказать». — «Однако где те пределы?.. Для художника где?»

Солнечный апрель, необыкновенно снежный, до синевы. Переделкинская тропа где-то у голубого леса. Кажется, что она увела нас, эта тропа, невзначай.

— Представьте, художник кино, еще не разочаровавшийся. — Он смеется, сминая смуглой ладонью шкиперскую бородку. — Но вот незадача: тянет к живописи серьезной. Чувствую, что раздваиваюсь, а это опасно. Надо принять решение, а для этого нужны силы. Надо себя убедить — и силы придут. Да что там! Силы — они всегда от убеждения... — Он смотрит на меня, точно хочет спросить, как это воспринимается мною. — Именно от убеждения: у меня так...

Кто-то обронил снежок, правильно округлый, заледневший, крепкий,— Юра давно его приметил и, точно прицелившись, разбежался и таким азартным ударом центра нападения сшиб. Удар был хорош, снежок стукнулся о доски забора и рассыпался, за забором залаяли собаки. Сколько ему лет? Сорок есть? Пожалуй, сорок, когда строг. А вот улыбнется — и бороду точно ветром сдуло. В каждом жпвет детскость, а в нем особенно — мне еще предстоит в этом убедиться.

— Вы сказали, Юра, возвращение к живописи, — пытаюсь я возобновить разговор. — Как понять это? Она дарит больше самостоятельности?

Он остановился — глаза горят.

— Там я больше могу сказать о человеке...

Эта формула объяснила в нем многое. Кстати, и то, что возникло при взгляде на портрет поэта.

Замечаю — у Юры всегда в руках книга. Роман, мемуары военачальника, дневник режиссера. Определено все тем же — интересом неутолимым к человеку.

Сегодня он вспомнил пору работы над фильмом по Катаевскому роману «Время, вперед!».

— Там — настроение тридцатых годов! — произносит он, воодушевляясь, и, взглянув на меня, спрашивает: — Вам доводилось видеть мое полотно «Моя мама»?

— Мама?

— Да, «Моя мама». Это действительно о моей маме — она начинала на Магнитке... Нет, картина не прямо о ней, а об ее сверстницах, может быть даже коллегах, и одновременно о ней... Иносказание? Пожалуй, иносказание... Помните?..

Ну конечно же помню. Золотое предвечерье, и все вокруг вызолочено. Стены барака, плетеная корзина, взглянувшая из-под кровати, недорогое зеркало на стене и, конечно, фигуры четырех подружек, обживших барак. Вон как светится золото волос девушки, стоящей перед зеркалом, как солнце вычертило линию ее ног, как вспыхнула на ней майка... А за окном во мгле, уже сумеречной, видна Магнитка в лесах и парень, смотрящий вдаль, в его взгляде и настроение вечера, и в какой-то мере молодых работниц-товарок, слетевшихся сюда со всех краев большой земли... Только девушка у зеркала да ее подружка, сидящая рядом, увлечены разговором, остальные

как бы обособились: одна читает, другая спит, взгляд третьего повлекло прочь от барака, но настроение в картине одно... Едва ли не каждый замкнулся в себе, и все-таки он во власти одного душевного состояния. В чем оно? В ощущении вечера, в свечении предзакатного солнца, в чувстве покоя, который пришел к подружкам с вечером, в самом деле золотым, — день был долог...

— Я приступил к эскизу картины, когда моей мамы не стало: сказались страшные годы непосильного труда в тылу в годы войны, недоедание, даже голод, и смерть, мрачная спутница войны, догнала в мирное время. Но это еще больше утвердило меня в моем замысле, и родилось название картины — «Моя мама», — заметил Ракша много позже, вспоминая пору работы над полотном.

Меня глубоко взволновала эта картина Юры. Мне привиделся в картине портрет времени, как и портрет человека тех лет. Я так и не установил, есть ли там мать художника, но это, пожалуй, и не важно — душу матери, ее нравственный лик картина воссоздает точно.

Мне показалось, у Юры свое отношение к слову. Оно у него, это слово, зримо. Слово воспринимает черты живописи: свет, цвет, перспективу, конечно, объемность. Вот так может сказать только художник: «Светлая и печальная память детства». Или: «Отчетливо помню скрип отцовской портупей, запах ремней и шинели». Или еще: «Так и кончилось для меня обычное провинциальное детство, оно потом вернется ко мне в моих картинах новой памятью».

А как хорошо вот это место из автобиографических заметок художника, поистине в отрывке черты живописи — и свет, и цвет:

«В картине «Воскресенье», картине-воспоминании, решающим было мое представление, а не конкретное состояние дня. Это мое обобщенно-созерцательное, символическое толкование пейзажа. Это не день недели, а воскресение памяти, некая остановка мгновения, которое было прекрасно. Прекрасно ощущением непреходящей сущности земли, деревьев и неба. Думаю, что состояние гармонии мира, извечной красоты природы, а также тревоги за это будут еще не раз привлекать меня».

Что скажешь? Истинно пейзаж, о котором говорит художник, его светоносность перешли в слово.

...Я знал человека весьма почтенного, академика, который всю жизнь пел хвалу подруге жизни. Она была упомянута полным именем во всех его сочинениях, ей были посвящены книги. Он это делал в наши дни и немало смутил круг среброголовых академиков, сановное руководство, а издателей своих книг просто поставил в положение безвыходное. Ему пытались объяснить, что у нас это не очень-то принято, но старик был непреклонен. Мне казалось, что эту рыцарственность, в чем-то уникальную, муж науки принес из того века. Допускаю, что она выглядела чуть диковатой в наши дни, но в этом, наверно, больше виноваты мы, чем добрый слуга науки.

Юра родился в годы, далеко отстоящие от века минувшего, но истинно рыцарствен. Первопричиной стала любовь, родная сестра рыцарственности. Ну, разумеется, она, эта любовь, воспринималась не безотносительно к человеку, к которому обращена. Тот, кто знает Ирину Ракшу, все поймет. Для художника не было радости большей, чем увидеть ее в своих картинах. И он это делал во всю мощь таланта. Картины, где мы ее видим, опознаются не просто портретным сходством, а тем настроением возвышенности, которое неотделимо от произведения истинного.

Если в картинах Юры есть свой пафос, то это пафос нашей современности. Трудной, в чем-то тревожной, но всей своей сутью значительной. Что говорить, получилось так, что известная декламационность проникла и в нашу живопись. Есть даже мнение: если липнуть эту тему высокого стиля, то она потускнеет, не прозвучит. Из этого подчас делается вывод: картине нужен голос, она должна говорить громко. Ракша сместил действие в область тишины. Его картины о современниках антипатетичны. Больше того — это тихие картины. Но вот вопрос: на чем держится картина, что принять за ее первоядро смысловое? Ракша полагает: «Картина — это прежде всего сочинение».

Как понимает это Ракша?

«Видимо, художник должен быть интересным собеседником и видеть чуть больше, чем зритель. Это как в поэзии, когда читаешь хорошие стихи, ловишь себя на том, что это твое, что ты просто не успел это выразить, а вот поэт успел».

Однако что дает художнику право владеть вниманием? Очевидно, способность сказать зрителю нечто такое, что для него ново? Иначе говоря, мысль.

Ракша говорит: «Да здравствует мысль! Да пребудет мастерство!»

Ну что ж, если художник вызывает к насущной современности, опираясь на мысль, у него добрая основа.

Итак, выбор сделан: живопись. Нельзя сказать, чтобы он возликовал. Много лет кино несло ему радость. Были удачи, много удач. Возник круг людей близких — коллеги, ставшие сподвижниками, даже друзьями.

Например, Лариса Шепитько.

Мне так и не удалось встретить Шепитько, и представление о ней замкнулось на рассказах Ракши. Ну, разумеется, это достоинство Ракши, его способность и словом рисовать людей точно. Говорю столь определенно потому, что у меня была возможность убедиться в этом.

Свою последнюю работу в кино он делал с Шепитько. Это был «Сотников» Василия Быкова. Шепитько знала о решении Юры уйти из кино, однако дала ему прочесть «Сотникова». Верила: прочтет и повернет обратно. Расчет оказался верным — повернул. Разумеется, на один фильм, но повернул. Потом Ракша говорил: «Взяла в плен». Но в плену оказалась и Шепитько. Ракша написал своеобразный портрет Сотникова. Как увидел его в книге Быкова, как провидел. Шепитько была потрясена точностью этого видения. Казалось, она готова была если не взять актера на роль Сотникова по рисунку Ракши, то сообщить актеру черты героя, как их увидел художник, — впрочем, и актера, кажется, искали, имея перед глазами портрет.

В молодом режиссере, как признавался позже Ракша, он встретил человека одержимого, верящего в материал, в его правду.

— Мы стали подвижниками, — сказал тогда Ракша.

Именно Шепитько, весь ее духовный и художнический характер, ее личность режиссера-подвижника («Она всегда волновалась, была открыта», — сказал о ней Ракша) обратили художника к его новому замыслу.

И вот тут сказалось убеждение Ракши, к которому он пришел прежде: если призвание художника в постиже-

ний человека, то в живописи он скажет больше. Впрочем, уместно признать и иное — Шепитько, рекрутировав Ракшу в кино, сама же возвратила его к живописи.

...Нет Ракши, как и нет Шепитько, но остался триптих «Кино», написанный Юрой, в центре которого молодая женщина, — в ее облике есть одержимость человека храброго в своем порыве, как и красота человека, на веки вечные приписанного к земле, а поэтому сильного красотой истинной. Впервые увидел этот триптих теперь. А кстати и портрет Шепитько. Стоял и думал: где я ее видел прежде? Не рассказы же Ракши воссоздали портрет так точно? Рассказы? Да может ли слово человеческое, хотя бы вот такое: «Она всегда волновалась, была открытой» — воссоздать портрет человека?

Мне интересно, как он разговаривает с дочерью, — за то время, в течение которого мы знаем друг друга, Аня из девочки-подростка стала девушкой, но тон его разговора с нею не изменился. Впрочем, он всегда говорил с нею как со взрослой. Мне даже казалось, что со всеми иными он говорит, отдавая себя веселой импровизации, милой и доброй потехе, шутке, а обратившись к дочери, становится чуть-чуть строг.

Собственно, чтобы так говорить с дочерью, он должен рассмотреть в ней такое, что делает подобный разговор естественным. У него есть портреты дочери, где она воссоздана с олененком. И дело даже не в названии портрета, хотя оно говорит о многом: «Добрый зверь и добрый человек». Есть в этом портрете неизбывная любовь к человеку, который кровно твой, а заодно и то дорогое, что глазам отца явила дочь, — и кротость, и сознание своей силы одновременно.

Постоянный повод к разговору с дочерью — ее рисунки. Убеждение Юры: «Художник беспомощен, если в его руках нет рисунка» — он внушил дочери. Внушил, как всегда у Юры, с той твердостью, которая единственно может сделать мысль убеждением. Но одно дело убеждение, другое — умение. Он тренирует это ее умение со строгостью взыскательного мастера. В самих задачах, которые он ставит, вся его натура — он понимает, что дочери по силам, и не очень ее щадит. Быть может, он действовал бы и осторожнее, если бы не успехи дочери — ее рисунок

мужает заметно. Сегодня я слышал, как, просматривая новые работы, он воскликнул:

— Хорошо, Аня! Это, пожалуй, и мне трудно было бы сделать...

Сказал и не без улыбки взглянул на друзей, стоящих подле, — небось подумал, что это не очень педагогично, но не отказался от сказанного — похвала щедрая была в его характере. У него был талант вести беседу, и представляю, как интересен обычно был его разговор с дочерью, какая потребность была у него высказать ей то, что он считал и для себя насущным. Одна из последних его картин воссоздает такую беседу с дочерью. Правда, не его, а Ирины. Я говорю о «Продолжении». Сама интимность беседы и ее значительность подчеркнуты уединенностью — вон в какой далекий и, пожалуй, девственный уголок России художник отнес этот разговор-исповедь. И не только уединенностью, но и значительностью лиц — мать сказала все, и пришел черед дочери думать... Есть в этой картине такое, что хочется назвать «Заповедью». Впрочем, понятие «Продолжение» и несет в себе «Заповедь».

У него была тяга к перемене мест. Был в Индии — и будто побывал на другой планете. Видел Париж. В Болгарии прикоснулся к колоритному Пловдиву — у него Пловдив очень болгарский. Переборол океан и побывал на Кубе.

Говорил, что поездки его увлекают потому, что оттуда лучше видишь отчужденную землю, ее радости и печали. Но, конечно, и сами страны, вставшие на его пути, дарили новые впечатления.

У него был дар импровизации — неподражаемо копировал. Помню, как после возвращения с Кубы пошел по комнате, крутя бедрами, — показывал, как ходят кубинские красавицы-метиски.

Смеялись все, а он больше всех.

Тонко, с пониманием происходящего, рассказал, как расположились на ночлег в машине посреди придунайского городка и как, приметив это, незнакомая румынская семья увлекла их домой, — вот этот разговор в румынском доме он воссоздал так, как будто и мы были там в это августовское полуночье...

...Помню, весть эта ошеломила, хотя объяснить всего и не могла: что-то худо у Юры — кровь...

Потом он напишет: «Неожиданно попал в больницу». Так и напишет: «Неожиданно». Это было в самом начале страды: его «Поле Куликово» впервые ложилось на бумагу. Это произошло тут же, в больнице,— листы ватмана были прикреплены к стенам палаты.

Он перевез в палату книги по истории битвы, с которыми не расставался последние месяцы, записные книжки и в них запись, которую сделал в памятную ночь на поле Куликовом... Да, это было, пожалуй, самое незабываемое — ночь на поле битвы. Решение пришло неожиданно: был канун баталии — 599 лет. Он взял машину и уехал к берегам Непрядвы. Поставил машину в травах, дожидаясь зари. Проснулся от крика птиц — вот оно, куликовское предрассветье. Вчера, когда машина вошла в пределы поля, та далекая ночь явственно встала в сознании. Это же было здесь, сказал себе он, здесь. Перед боем надевали новое исподнее, свежестыранное, снежнольняное, как велел обычай... Звенели чистым звоном наковальни — отбивали и правили копья. Жгли костры в низинах. И от костра к костру, держа иконы у груди, спешили старцы, творя молитву, благословляя войско... Ничто уже не отвратит твоей памяти от происшедшего — здесь это было, здесь... А сейчас испарина застила стекла, выбелив степь. Он протер стекла ладонью — степь была все так же бела. Только травы приникли к стеклу да у самой машины глянул отвал свежевспаханной земли... Кто-то сказал: занозило стрелами Куликово поле на веки вечные, пет-пет да лемех выпростает наружу железное острие... Занялось утро, алое на востоке. Потом и это движение трав, и этот алый отблеск на восточном крае степи воспрянут в картине, но впервые они были увидены в это утро. Встреча с полем битвы обострила зримые черты замысла. Гнал прочь все иные мысли, старался гнать... Но удавалось? Наверно, не всегда. Потребовал магнитофон: «Юра хочет надиктовать что-то...» Привиделся в этом признак грозный.

Помню, как воззвали всем миром к светилу заморскому. Помню, как врач колдовал над рецептами голосом усталым, а может и безнадежным... В строе фраз рисовалось нечто куда как бойкое, а смысл был лишен надежды: «Чудес не бывает...»



Но нечто похожее на чудо произошло: он вернулся в мастерскую. Вернулся, чтобы приковать себя к полотну. Едва ли не был включен метроном. Пошли дни, часы, минуты, которым цены не было. Наверно, многое вызрело в госпитальном заточении, в муках больничной одиночки. Казалось, он явился в мастерскую во всеоружии замысла. Но это было первое впечатление — только вот тут, у холста, когда в руках была кисть, стали видны и размеры работы, и ее подлинная сложность. Боковинки триптиха — правый и левый — обозначились: «Благословение Дмитрия на битву» и «Проводы ополчения». Труднее было с центральной частью триптиха. Заманчиво было перенести на полотно эпизод, который уберегли от забвения летописи, — когда серпуховский князь Боброк, припав ухом к земле, пытается распознать движение неприятельских полчищ. А может, есть смысл сместить в центр совет военачальников Дмитриева войска перед боем, своеобразное вече полководцев старорусской армии? Тут бы глянули с полотна главные действующие лица, умом и подвигом которых восславлено в веках Куликово. А быть может, тот миг предстояния, святой миг, когда Дмитрий, уже облаченный в одежду простого воина, готов взять в руки меч?.. Именно — предстояния, тот заветный миг перед битвой, когда глаза уже устремлены к стану врага и остается дать силу оружию. Он сказал: «Предстояние!» — и будто увидел готовое полотно. Это предстояние в стати Дмитрия, выражающей решимость, в его лице, исполненном даже не гнева и, пожалуй, ненависти к супостату, а вдохновенной готовности единопорства, жажды битвы... Этот миг необыкновенный должен потрясти не только Дмитрия, его приняли самими сердцами сподвижники Дмитрия Ивановича. Предстояние, поистине предстояние!

Художник мысли страдной, немалый эрудит и философ, Ракша нашел аналогию в истории русской живописи: как Иваново «Явление Христа народу». Там тоже есть это предстояние, способное объединить, там тоже есть этот миг ожидания. Конечно, в Ивановом полотне все иное: аллегория, но аллегория, подсказанная мифотворчеством церкви, легендой из легенд, хотя художник и смотрит на это едва ли не глазами очевидца, сообщив чуду твердые формы были. Если есть общее, то вот это предстояние солнца, с которым человек отождествил счастье, именно предстояние — не иное... Необыкновенно

благодарен этот миг для художника: есть возможность постичь каждого из тех, кто смотрит с полотна в момент для него переломный. Есть необходимость сказать и о другом ощущении художника. Как бы ни хороша была точка, которую мы избрали для рассмотрения картины, она не дает полного обзора. И тогда картина точно выходит за свои пределы, она будто продлевается, кстати, и во времени. Это есть в ивановском полотне, к этому стремился Ракша и в «Поле Куликовом»: необъятно поле битвы, как неохватно поле русской решимости освободить отчужденную землю от поработителя. Но тут действует не только срединная глава картины, но и весь триптих: художник сообщил всем трем частям полотна одну линию горизонта. Она, эта линия, плавна, но непрерываема. Ракша точно говорит нам: вот в этой непресекаемой линии небосклона и смысл того великого, ради чего восторженствовал подвиг рати русской на Дону, — неделимость родной земли...

Нам, уже знающим работы Ракши, предшествующие триптиху, должна быть интересна его попытка рассмотреть триптих в системе всего творчества. Конечно, «Поле Куликово» — единственная из известных нам работ Ракши на тему русской истории и как бы стоит особняком. В самом деле, художник не просто темы современной, а темы остро сегодняшней, Ракша вдруг обратил взгляд на событие, отстоящее от наших дней больше чем на полутысячелетие. Может быть, действительно верно впечатление, что у «Поля Куликова» локальное место в системе творчества Ракши? Очевидно, локальное, но только внешне. И, смею думать, дело не только в том, что в триптихе, как в «Разговоре о будущем», «Молодых зодчих», «Современниках», избран столь характерный для творческой природы русского человека момент, когда он принимает решение, отбросив все и всяческие сомнения. Не только. Во всех этих картинах наш человек выступает в зените своей нравственной красоты и, пожалуй, силы, а это так важно для самих судеб нашего сегодня и завтра...

Именно в зените красоты и силы. И это, наверно, надо сказать о самом художнике, особенно в пору работы над «Полем Куликовым», в последний год его жизни. Не очевидно ли, что это тот самый момент в жизни человека, когда бытие суровое повторило песню? Да не об этом ли

«Поле Куликово», хотя оно отброшено волной времени на расстояние долгих шести веков? Будто бы сама судьба подсказала художнику это его решение, сам смысл песни, ставшей последней: нет в том соревновании достоинств, которые извечно явил в себе человек, велико место ума, таланта, способности чувствовать и любить. Но все это дары ее сиятельства природы и могут в конце концов ничего не значить, как тот драгоценный камень, который лежит сейчас в недрах земли и пролежит еще тьму веков. Если есть достоинство, способное сообщить всем талантам человека их истинную цену, то это, конечно, воля. Да, воля деятельная, вечнотворящая. Думаю, что у ее колыбели стоит не только матушка природа, но и в какой-то мере сам человек. Наверно, не случайно и то, что из всех достоинств, почитаемых людьми, ставится это — воля и еще раз воля. Ну, разумеется, не просто воля, а в сочетании со своим верным спутником — Добром. Как у Юры.

И пусть еще раз прозвучат вот эти несколько строк о Юре, которые я прочел в выставочном зале на Кузнецком мосту в более чем знаменательный день, когда впервые были показаны Москве работы Ракши, собранные воедино:

«Мне интересно искусство Юрия Михайловича и по той причине, что оно небезучастно к тому, что меня волнует.

Что я имею в виду?

Однажды я сказал Юрию Михайловичу, подавив в себе сомнения немалые: «Простите меня, Юра, но вот эта ваша картина «Разговор о будущем» пробудила ассоциацию с миланской фреской Леонардо, при этом центральная фигура вашей картины не разуверила меня в моей мысли крамольной, а, пожалуй, утвердила — так?» Мне казалось, что я огорчу Юрия Михайловича, а вызвал у него радость. «Верно! — почти возликовал он. — И я думал об этом!» Вряд ли Ракша имел в виду фреску Леонардо, когда принимался за свою картину, более убедительно, что он увидел это, когда картину закончил, увидел и не пожалел, быть может, даже похвалил себя. В самом деле, это не подражание и не заимствование, а тот знак преемственности, который при желании может быть прослежен на протяжении веков. Если тут уместно выве-

сти мысль, то, может быть, вот эту: не обязательно традиция должна пресекаться, чтобы вызвать к жизни произведение новаторское.

Мне необыкновенно импонирует слово, сказанное Ракшей о нашем современнике, о том нашем побратиме, что с веком наравне... И тут есть одно свойство, к которому, как мне кажется, Ракша пришел путем поиска,— я говорю о драматургии его картин. В самом деле, взгляните на его картины «Моя мама», «Продолжение», «Юные купальщики» — как спокойны они по самому сюжету, настолько спокойны, что казалось, сюжета в них нет. Но вот вопрос: если сюжет, скажем, столь своеобразен, то какое имя у тех опормогучих, на которых стоит картина? Иные считают: настроение! Ну что ж, тут есть над чем подумать: может, и настроение. Однако ответ этот недостаточен. Для иного, пожалуй, был бы достаточным, для Юрия Михайловича недостаточен, для всей его богатой сути недостаточен, для всего того, что вобрала его личность. Чтобы вот так разрушить наше представление о сюжете, у картины должно быть слишком явное преимущество, преимущество, отразившее сам лик художника. А оно есть. Какое? Человек. Его мысль, его интеллект, его опыт бытия, его вера, в конце концов. Как значительны лица героев Ракши и как все это похоже на Юру, на все то, что должен был вызвать к жизни художник такого душевного склада и такой глубины, каким был Юрий Михайлович. Значительны, а значит и прекрасны,— есть в них, в этих людях, нечто такое, что художник не мог не сказать сегодня. Даже если ему уготованы судьбой испытания, подобные тем, которые он принял. Мы, знавшие его близко, воздавали должное богатству его натуры и, конечно, были убеждены, что мы знали Юру, однако наше представление о нем было все-таки приблизительным. То, что явил Юрий Михайлович в этот год своей жизни, год мученический, поистине открывает глаза на то, что он создал. И еще: как неоглядны возможности человека, если он в состоянии оставить нам так много за такую короткую жизнь.

## ШАГАЛ



Париже, на улице Гренель, в глубине городского дворика, мощенного восьмигранной плиткой, в каменном доме, увитом диким виноградом, живет человек, который был моим спутником в путешествии по одной из самых заповедных дорог этого города. У истоков этой дороги был музей Огюста Родена, который едва ли не соседствует с домом, оплетенным

ветвями дикого винограда, потом выставка витражей Марка Шагала, расположенная в специально выстроенном для этого павильоне по соседству с Лувром.

Однако прежде всего о моем друге. По давним родовым корням он русский, но от его русского происхождения осталось не столь уж много: фамилия, которая когда-то писалась «Смелков», а во французском варианте обрела два «ф» в конце, да, пожалуй, русский язык, который вернее было бы назвать старопетербургским, с эткой галльской гундосинкой, которая, впрочем, могла быть и старопетербургской. В облике Смелкова есть великое обаяние, которое сильнее красоты. Вот эта его улыбка, яркогубая, усы а-ля Блерио, темные глаза с заметно синеватыми белками и непобедимая худоба отличают и в моих глазах Смелкова. У Смелкова характерная походка: он ходит, чуть приподняв левое плечо, при этом его волосы, ярко-черные, с прядями седины, ритмично вздымаются. Как я заметил, пуще всех своих достоинств Смелков ценит эту свою непобедимую худобу. Наверно, этим объясняется особый режим смелковского стола. Его полуденная еда: чашечка кофе и бутерброд с ветчиной или сухой колбасой, вечерняя — в этих же пределах да наперсточек коньяку. Посади на такую еду русских прародителей Смелкова, они бы околели в три дня.

Смелков — театральный художник, при этом с точно очерченным профилем: костюмы. Если вам удастся по-

часть в его мастерскую, расположенную позади белокаменного особняка, история французского костюма явится во всем своем разнообразии и изяществе: мир жабо и буффов, шлейфов и стоячих воротников, мир панбархата, плюша, кружев и китайского шелка... Завидно умение Смелкова воспроизвести фактуру, например, парчи, шпitou золотой ниткой, или невесомость шелка, его хрупкость, его блеск. Не знаю, есть ли у современного театрального художника необходимость в столь изощренном умении, но это, наверно, для художника род недуга — как род недуга работа акварелью. Завидна возможность обратиться и к гуаши, и к фломастеру, и к цветной туши, но для Смелкова нет ничего выше акварели, ее способности передать прозрачное.

Мне интересно было взглянуть на библиотеку Смелкова и обнаружить там «Евгения Онегина» едва ли не во всех изданиях, существующих в природе. Однотомник Пушкина постоянно был у Смелкова под рукой — для Смелкова пушкинская поэзия давала выход тоске по родине, она была для моего друга пядью земли отчей. Пушкин давал ему возможность не оборвать нитей, связывающих его с Россией. Признаюсь, что смысл пушкинской «Птички» в полной мере дался мне в смелковском чтении: «В чужбине свято наблюдаю родной обычай старины: на волю птичку выпускаю при светлом празднике весны...»

Но библиотека Смелкова примечательна и иным: мой приятель дружит со старой книгой, да, старой, украшенной многоцветной миниатюрой, которая единственно может дать представление о костюме той далекой поры. Но прочесть миниатюру не просто, поэтому у Смелкова синклит советчиков — художников, режиссеров, актеров, костюмеров. Как ни своеобразен мир моего французского приятеля, его взгляд на искусство достаточно широк, как широк круг тех, кто помогает Смелкову. Короче — неверно, что трона, которой идет француз, заповедна, она пересеклась с дорогой, следуя которой можно увидеть в Париже немало, — я тому свидетель. Многие из них приходят на улицу Гренель, чтобы взглянуть на новые эскизы Смелкова и заодно прикоснуться к ценностям необыкновенной его библиотеки. А библиотека очень хороша, при этом и ее русский раздел — не просто дань русскому первородству хозяина, но и внимание к существу, важ-

ному для художника: русское искусство во Франции, взаимовлияние, взаимообогащение.

— Убежден, что приход русского искусства во Францию в начале века недостаточно изучен,— говорит Смелков. — Нет, не только балет и драматический театр, где престиж русского непререкаем, но и живопись, что едва ли не беспрецедентно, ибо Париж тут задавал тон всегда и особенно в ту пору... Французы были столь уверены в своей силе, что казалось невероятным, чтобы варяги могли отвоевать место под солнцем. То, что сделали эти варяги во Франции, сегодня способно вызвать изумление: они вошли в жизнь французского искусства на равных. Шагал — один из них. Не хочу сказать, что всем французам это бы очень нравилось. Они считают это аномалией. Возможно, это и в самом деле аномалия, но та самая, которая, как и в природе, несет богатство людям. И подобно природе, когда аномалия возникает прямо перед тобой, все стрелки смещены, все приборы показывают невероятное. Необходимо расстояние, чтобы воспринять явление и оценить, как оно велико, в данном случае расстояние во времени. Но мы, люди семидесятых годов двадцатого века, вправе сказать: расстояние обречено, при этом и расстояние во времени,— оказывается, наши предшественники не переложили красок, явлению дана трезвая оценка... Возможно, я пристрастен, но мое пристрастие понять не трудно, понять и простить: я русский... Если же говорить по существу, то здесь есть, если хотите, и психологический феномен: прийти в чужую страну и завоевать в ней такое, что и для ее соотечественников является недостижимым, да не достойно ли это человека сильного?

Обстоятельство, немало характеризующее творческий и нравственный облик Шагала: в ранних документах революции, запечатлевших первые шаги новой культуры, упоминается и Шагал. По крайней мере в кругу тех, кто помогал Луначарскому создавать эту новую культуру, можно встретить, и не столь редко, имя Шагала. Луначарский знал Шагала по предвоенной парижской поре — Шагал был близок художникам, для которых левое начало было одинаково характерно и в творчестве, и в мировоззрении: Аполлинер и Элюар, Пикассо и Леже. Луначарский познавал Шагала независимо от французов, но

Французские друзья художника определённо этому не противостояли. Так или иначе, а Анатолий Васильевич побывал в парижской мастерской Шагала, опубликовав статью с весьма характерным названием — «Молодая Россия в Париже». Луначарский не может не упрекнуть художника в известной нарочитости, желании удивить — упрек, которого удастся избежать редко какому молодому художнику. Но это не мешает критику рассмотреть в Шагале наблюдательность, большую выразительность. Луначарский говорит о шагаловском таланте, который своеобразно преломился, по словам критика, в детской манере живописи, свойственной художнику.

Так или иначе, а встреча в Париже дала толчок отношениям этих людей, заметно определила и то общее, что их сближало и могло сблизить. Высказывания Анатолия Васильевича о Шагале, которые дошли до нас, свидетельствуют, что еще в ту раннюю пору Луначарский рассмотрел в художнике дарование, по своей сути человеколюбивое. Уже одного этого было достаточно, чтобы отношения их после революции обрели новое качество. Как было уже отмечено, среди тех, на кого опирался народный комиссар, закладывая начала нового революционного искусства, был и русский художник, мастерскую которого он посетил в Париже. Надо отдать должное Шагалу, он был и искренен в своем отношении к революции, и деятелен. Весьма распространенное в то время участие художников в оформлении революционных торжеств увлекло и Шагала — в фондах Третьяковской галереи сохранился эскиз шагаловского декоративного панно, которым предполагалось украсить праздничный город, — «Мир хижинам, война дворцам». Документы той эпохи подтверждают, что художники, посвятившие себя служению революции, называли имя Шагала среди тех, кого они хотели видеть во главе своего творческого сообщества, но Шагал предпочел столице отчий Витебск.

В сознании Луначарского это решение Шагала соотнеслось с тем большим, по своему существу символическим, что являл Витебск в созданиях художника и что каждому мало-мальски знакомому с творчеством художника нельзя было не рассмотреть. Комиссар по изобразительному искусству — на этот ответственный и по-своему почетный в годы революции пост вернулся в родные витебские пенаты Шагала, имея на руках соответствующий мандат, подписанный Луначарским. Вслед за этим реше-



нием революционного правительства в Витебске было создано Народное художественное училище, что недвусмысленно указывало на шагаловское участие в этой инициативе. Из биографии Шагала мы знаем, какое увлечение у него вызвала эта его последняя витебская миссия, связанная с созданием Народной художественной школы,— дело даже не в том, что это шагаловское начинание не удалось в той мере, в какой задумал его художник, в высшей степени значительным было другое: верность художника родному городу, который незримо отождествлялся с миром его первородства, отцами и дедами, вызвавшими его к жизни, положившими начало тому доброму, что в нем было.

Луначарский и Шагал — на наш взгляд эта тема дает материал для раздумий поучительных весьма. Дар того, что принято считать умением собирать силы, великая способность располагать, заинтересовывать, увлекать, столь свойственные людям той эпохи, великолепно проявились Луначарским и в его отношениях с Шагалом. Конечно же тут важно было знание Луначарским всех сторон современного искусства, и в частности искусства изобразительного, но немалое значение имела его непредвзятость — воспитанный на лучших образцах классического искусства, в частности как оно возникло в золотую пору Возрождения, он был необыкновенно чуток и доброжелателен к тому, что искусство создавало сегодня, умея проявить и такт, и понимание, и терпимость.

Отношения Луначарского к Шагалу — пример тому.

Смелков пригласил меня в музей нового западного искусства. Мой парижский друг, знакомый с новостями искусств до того, как они возникнут на афишах, сказал мне, что речь идет о новой экспозиции старых шагаловских работ, помеченных едва ли не началом века.

— Да не Витебск ли это, заповедный Витебск, как его показал художник в начале века? — спросил я.

— Мне кажется, Витебск, — согласился мой друг.

И в самом деле мы увидели хрестоматийного Шагала, отмеченного только ему свойственными чертами. Это были картины со множеством сюжетов, но, сомкнувшись, они создавали один мир с одним-единственным сюжетом: витебское пепелище художника... Шел зимний дождь, и улица местечка казалась больше обычного серо-синей,

будничной. Стояли домики с острыми крышами и маленькими оконцами. Прямо на улице лежал покойник, и шесть свечей в тяжелых подсвечниках горели вокруг него, горели почти празднично, едва ли не вызолотив лицо покойного. А на крыше сидел человек в котелке и играл на скрипке. И еще один скрипач, но не в котелке, а в фуражке, играл, склонившись над покойником. А островерхая крыша дома была увенчана палкой, к которой был подвешен сапог. Видно, сапог заменял вывеску — в доме жил сапожник. По всему, это он лежал сейчас на дороге, окруженный горящими свечами. И женщина, воздевшая к небу руки в немом крике, была женой сапожника. А если обратить взгляд на соседнюю картину, то она как бы продолжит этот же сюжет. Мы увидим кладбище с округлыми надмогильными камнями, которые спшиблись в жестоком столпотворении, будто бы неожиданно ощутив, как мало места им на земле. А над кладбищем такое же жестокое столпотворение домиков с островерхими крышами и непросторными окнами, да и у них не меньшая теснота. А на следующей картине кладбищенские ворота, украшенные письменами на древнееврейском, ворота настолько нарядные, будто ведут не из жизни в смерть, а из смерти в жизнь. А на картине рядом ангелы, собравшиеся к печальному застолью, будто для того, чтобы помянуть усопшего сапожника. И вдали гора, почти библейская, и справа дерево, быть может, лавр, а возможно, пиния, библейские... А потом едва ли не та же улица местечка, но укрытая нетолстым слоем снега. На снегу полудежит, опершись на локоть, бродячий музыкант — в одной руке скрипка, в другой смычок, ярко-черная борода распатлана и заняла половину лица, на лице и улыбка, и раздумье, и печальная покорность. А если сместить взгляд на следующую картину, то можно проникнуть вовнутрь домика с островерхой крышей и узкими оконцами. На столе горят все те же свечи в тяжелых подсвечниках, распространяя праздничное сияние, а на кровати лежит больная, очевидно тяжелобольная, а на стульях, как бы рассыпанных вразброс по пустой комнате, расположились близкие — в их позах и неизбежная печаль, близкая к отчаянью, и покорность судьбе. И из картины в картину переходят вместе с большеглазым осликом, добрым и печально-кротким, рыбой, иногда крылатой, иногда бескрылой, бородатые обитатели местечка в своих маленьких фуражках с лакированными козырьками и котелках.

И почти в каждой картине возникают влюбленные, устремившиеся друг к другу, — наверно, в уныло-однообразном житье-бытье местечка это самое светлое.

Как ни обыденны картины жизни Шагала, как они ни приближены к быту витебского обиталища художника, полотна художника полны аллегорического смысла. Однако хочется воспринять эти картины и как таковые, освободив их от символов, — человеколюбие, которым полны полотна Шагала, больше того — сочувствие к жизни бедного люда, которое есть в них, иначе не воспримешь. И в этом случае есть смысл познать и понять также жизнь художника, как она отслоилась, в частности, в его автобиографической книге. Проникнуть в семью художника, где дед был «грамотеем», знатоком Талмуда, а отец торговал рыбой и хотел сделать таким же торговцем сына, быть может, чуть покрупнее, побогаче, — отцу было не просто прокормить семью — десять детей. Как свидетельствует та же книга, желание сына стать художником заметно отдалило его от отца — для родителя сын уходил все дальше, для сына тот был нерасторжимо рядом. «Если мое искусство и не играет роли в жизни моих родных, то их жизнь и их дела тем более влияли на меня», — скажет Шагала впоследствии.

Вот этот быт старой российской провинции, населенной евреями, который мы знали до сих пор по книгам Шолом-Алейхема, быт, с такой остротой воспринятый защитниками обездоленного еврейства — Толстым, Горьким, Короленко, мы, не издавшие этого Витебска, Житомира, Жмеринки, способны увидеть их сегодня у Шагала. Взглянешь на шагаловские полотна — и разом встанет печально известная «черта оседлости», тот особый быт, которым жили эти места до той поры, пока сюда не пробили октябрьский ветер, — для понимания того, что есть Шагала и его искусство, это важно.

Тот, кто знает французскую столицу, очевидно, приметил книжные ряды по берегу Сены, чем-то напоминающие знаменитые «развалы» у Китайгородской стены в начале века. Деревянные лари, увенчанные тентами, брезентовыми и фанерными, протянулись вдоль каменного борта, оградившего возвышенный берег Сены от реки. Линия книжных ларьков кажется нескончаемой, и в предвечерние часы, когда завязые книжники со всех кон-

цов Парижа устремляются к берегу Сены, книжные ряды напоминают ярмарку. У Смелкова были свои дни и, пожалуй, часы посещения книжного базара. От улицы Гренель до набережной Сены ходьбы минут двадцать пять, то есть ровно столько, сколько необходимо, чтобы начать разговор на тему, которая заметно нас увлекает.

— Можно, конечно, взглянуть на Шагала как на своеобразного барда витебской стороны и этим объяснить все,— произношу я, когда мы оказываемся над рекой — мы пойдем как бы против ее течения. — Но попробуй понять художника, на картинах которого люди ходят вверх головами, скрипач пикирует свою мелодию, восседая на крыше, а рыба парит над городом, распластав крылья. Как понять и какое объяснение дать?

Мой спутник молчит.

— Еще во времена шагаловской юности Луначарский назвал это некоей детскостью шагаловского искусства, наивной... — замечаю я, понимая, что объяснение это, пожалуй, не совсем достаточно.

— Не знаю, не знаю... — откликается Смелков. — Почему детское восприятие должно рисовать человека ходящим вверх ногами? Согласитесь, что железная логика детям подчас свойственна даже в большей мере, чем взрослым. Тут иное...

— Однако что? — настаиваю я. Мой друг смотрит сейчас на кораблик, непросторная палуба которого полна пассажиров — по всему, нормандские крестьяне, сделав покупки, возвращаются в свой Гавр. — Что?

— То, что я скажу, наверно, спорно, но это мое мнение, и я от него не откажусь,— замечает мой друг. — Есть два способа мышления: логическое, свойственное ученому, и образное, свойственное тому неизвестному барду, который создал «Илиаду». Согласитесь, что второй более свободен в своем стремлении рассказать нам о жизни. Если первый точно идет за своим разумом, второй допускает участие и мечты, и воображения, и — это почти крамольно с точки зрения первого — сновидения... Да, да, он идет по следам действительности, опираясь не столько на логическое мышление, как это сделал бы ученый, сколько на тот особый талант, который хочется назвать талантом воображения... Конечно, можно сказать, что это нелепо, и встать к искусству художника спиной, впрочем, так многие и делали, однако результат оказался неожиданным: эти «многие» очутились в меньшинстве, а

большинству, я бы сказал даже — подавляющему большинству, искусство Шагала интересно, они видят в нем смысл, они стремятся понять его и в этом понимании находят свое познание жизни. Да, его искусство при кажущейся алогичности помогает проникнуть в глубины жизни, зовет людей к пониманию добра, человеколюбию, что, на мой взгляд, в наш свирепый век является великой миссией искусства...

— Вы сказали — кажущейся алогичности жизни, почему кажущейся?

— Потому, что эти парящие в небе и ходящие на головах люди, как мне кажется, определяют не столько существо шагаловской поэзии, сколько его формы, а если быть точным, то сферы видения: стараясь представить картины жизни, он обращается, как я уже сказал, и к фантазии, и к воображению, и нередко ко сну, то есть ко всему, что характерно для нашего восприятия жизни и делает это восприятие разнообразным, а поэтому непредвзятым, осмелюсь утверждать — естественным... Да, вопреки парящим и ходящим на головах персонажам, естественным...

— Погодите, но это уже не форма, а существо, — возражаю я.

— Готов согласиться: существо, поскольку это дает возможность художнику соединить в своем видении явления парадоксальные — естественность и необычность. Соединить, завладев и нашим вниманием. Заметьте: ничто не способно у современного зрителя, как, впрочем, и читателя, вызвать чувство протеста, а следовательно, отвлечь от произведения, с которым предстоит нам познакомиться, как заданность. Шагалу эта заданность не свойственна напрочь, и это его сила. В своем отношении к сюжету он непреднамерен, а поэтому непредубежден, а это значит — свободен в полете своего воображения, своей мысли. Полагаю, что во всех иных случаях завладеть нашим вниманием было бы труднее, — мы люди века двадцатого, и характер у нас, смею думать, не простой, наши предки были не столь строптивы, их не в такой мере одолевало сомнение, как, впрочем, и самоирония... Но я понимаю Шагала и художнически: его видение жизни, как можно предположить, дало ему немалые преимущества и в сфере поиска формы, а если быть точным, в той многотрудной сфере, где правит самая своенравная и, пожа-

луй, самоуправная законодательница формы — композиция... Допускаю, что и ему свойственны муки поиска, когда он ищет композиционные решения своих картин, но согласитесь, сами картины этого не обнаруживают. В них — легкость, свобода и натуральность мысли, не обремененной предрассудками, то есть как раз то самое достоинство, которое должно быть свойственно художнику, когда талант, замысел и умение гармонически соединились и он обрел ту свободу владения материалом, которая единственно способна дать ему удовлетворение...

— Но вернемся к первосуту, которая определяет содержание того, что делает художник, — заметил я, когда впереди обозначилась темная черточка первых книжных «развалов»: хотелось закончить этот разговор до того, как нас обступят шум и толчея книжного торжища. — Как я заметил, гнев, больше того — ожесточение, не стихия Шагала... У его музы иная стихия — какая?..

Мы стояли сейчас, опершись на парапет, и смотрели на реку: прошла баржа, груженная штабелями досок, — доски были тщательно оструганы и нарезаны коротко, их можно было принять за соты, так они были аккуратны и медово-золотисты. Баржа прошла, но золотое пятно на сером поле реки было еще долго видно, казалось, ветер гонит над рекой облака и солнечный блик, упавший на реку, смецается.

— Какая стихия? — повторил мой вопрос Смелков. Пауза была велика, и, не повторив вопроса, трудно было продолжать разговор. — По-моему, стихия трех чувств, так характерная для всего существа Шагала: сочувствие людской беде, сострадание, даже жалость, то есть тех самых чувств, которые помогают человеку сберечь доброе... То, что мы зовем человеколюбием, от этого. Кстати, согласитесь: оттого, что картины Шагала выглядят столь своеобразно, шагаловская любовь к человеку действует на нас не в меньшей степени. Смею думать, даже в большей...

Вот так закончился этот необычный разговор с моим парижским другом, пока мы шли к книжным «развалам». Видно, этот вопрос для Смелкова не впервые возникал в его спорах с друзьями — в том, как мой спутник оперировал доводами, явственно чувствовался опыт. Мне представлялось, что доводы Смелкова убедительны во многом, во многом, но не во всем. Очевидно, разговор должен был иметь свое продолжение, и какие-то возражения следова-

ло приберечь на будущее. А пока мы обошли со Смелковым книготорговцев и, сделав покупки, на этот раз небогатые, возвратились на улицу Гренель.

— Вы заметили этого господина в песочном полу пальто, которому я показал книгу кашмирских миниатюр? Он сообщил мне такое, что должно заинтересовать и вас: во дворе Лувра...

И Смелков сообщил мне новость, о которой читатель уже знает, — речь шла об экспозиции шагаловских витражей.

В этот раз Шагала смотрели вместе со мной и мои соотечественники — поэтесса Маргарита Алигер и драматург Александр Штейн. Смелков пришел к Лувру со своими коллегами, которых лишь накануне подвиг на расшифровку миниатюр, украшающих очередной фоллиант, приобретенный на берегу Сены.

— Согласитесь, необычный Шагал, необычный, — произнес Смелков, стремительно промчавшись мимо; его левое плечо точно специально было поднято так высоко, чтобы помочь ему проложить дорогу в толпе, заполнившей павильон. — Впрочем, есть и тут нечто такое, что напоминает прежнего Шагала, — вдруг остановился Смелков. — Но вот что? Краски?..

Да, выставка, которую мы смотрели, немало озадачила нас. Однако что это была за выставка?.. Приблизившись к этому более чем странному сооружению, собранному из щитов, вы не могли отделаться от впечатления, что входите, как бы это выразиться поизящнее, в сарай. Но, переступив порог, вы тотчас забывали об этом. Тишина и красно-зеленый сумрак, больше зеленый, чем красный. Точно светящимся камнем выложены стены, камнем, который подсвечен не столько дневным светом, сколько электричеством. Зелено-красный сумрак застлал все — нужно время, чтобы воспринять линии и краски. А пока, будто рыбы в зеленой воде аквариума, посетители молча передвигаются в этом странном сооружении, не без изумления взирая друг на друга и как бы спрашивая: «Что все это могло означать?» Впрочем, еще не проникнув в замысел художника, вы незаметно для себя проникаетесь настроением, близким настроению зрителя, попавшего в необычный театр, настроению мемориального музея, быть может, даже собора... Собора?

— Ну да, конечно же собор, вернее, церковь, скромная госпитальная церковь, еврейская. — Смелков незаметно для себя перешел на шепот, забыв, что мы пока что находимся на выставке витражей Шагала, а не в госпитальной церкви. — Понятия не имею, религиозен ли Шагал, но семья его, кажется, была очень религиозна, да важно ли это?.. Кого интересует, в какой мере были верующими Рафаэль и Леонардо, когда смотрят их фрески в Ватиканском музее? Это даже для папы не важно, не говоря обо всех остальных, — прячет улыбку Смелков, определенно еретическую, и еще выше поднимает левое плечо. — Но согласитесь, краски хороши, такой чистоты они не обретали и у Шагала...

Смелков прав, краски действительно хороши на витражах. Вот эта шагаловская киноварь и зелень, какой она бывает только в природе на третью или четвертую неделю после того, как дерево распустилось и исчезла желтизна, свойственная молодой листве, вдруг явилась в витражах с силой необыкновенной. Наверно, зелень — цвет первородства, цвет младенчества, цвет библейского сотворения — призвана в витражах быть главенствующим цветом, определяя колорит витражей. Но как ни хороши краски, они в данном случае подчинены сюжету витражей, а сюжет распознать не просто: он весь в иносказании, в сказе и библейской притче.

— Мне только что сказал француз-приятель, — ткнул Смелков острым плечом в зеленую тьму, — процесс проникновения в сюжет витражей напоминает ему чтение миниатюр: пятьсот лет, которые отделяют миниатюры от шагаловских витражей, не сделали смысл этих последних прозрачнее — я говорю о витражах...

У Шагала есть картина, которую он написал еще в тринадцатом году, посвятив Аполлинеру: Адам и Ева покидают рай... Смею высказать предположение, отнюдь не категорическое, что витражи художника как бы возникли из этой картины. Нет, я имею в виду не только и, пожалуй, не столько сюжет, сколько краски, своеобразную азбуку красок, когда их набор в чистом виде уже несет свое содержание: красный — огонь, зеленый и коричневый — земля, голубой и синий — море... Если даже опереться на примитивное толкование этих красок, не трудно заметить: Шагал отдал привилегию зедену, передав



бразды правления всем живым не небу и морю, а земле... Я не собираюсь, основываясь только на этом, вкладывать в содержание витражей атеистическое начало, я просто хочу осторожно констатировать: конечно же он сын земли, земли, обжитой человеком и по-своему человеком любимой, земли не столько безгрешной, сколько грешной. Он сын земли, которая живет по своим железным законам и не так уж падка на чудеса, хотя и нельзя сказать, чтобы врата его искусства были для этих чудес наглухо закрыты, но ведь эти шагаловские чудеса особые... Какие? Пожалуй, тема эта достаточна, чтобы продолжить разговор...

И вновь мысль обращается к природе шагаловского рисунка, к нелегкой сути, которое оно заключило в себе.

Я заметил: отправляясь в дальнюю дорогу, европеец сегодня не делает из этого события. Как ни долг путь, который его ожидает, он может собраться в дорогу за полчаса. Чемодан не больше того, с каким в былые времена врачи навещали своих больных, у него наготове: в нем пара белья, несессер, несколько дежурных сувениров. Единственное, что может обременить, — это существо дела, которое позвало европейца в дорогу, — в остальном полчаса более чем достаточно. «Легок на подъем!» — никогда эта поговорка не звучала столь современно, как сегодня.

У Смелкова были дела в Большом театре, и, позавтракав в Париже, он был к обеду в Москве — убежден, что, собираясь в дальнюю дорогу, он не превысил дежурных тридцати минут. Так или иначе, а встретившись, мы, как это было многократ прежде, дали увлечь себя беседе. Беседа была многоветвистой, как многоветвистым с годами стало дерево нашего приятельства. Но было в этой беседе и такое, что призвано было развить тему, которая возникла у нас прежде.

— Вы когда-нибудь думали, почему все гоголевские дива в «Вии» и в «Ночи под рождество» не вызывают страха? — вдруг спросил Смелков. — Да, да, почему все эти страхи не вызывают страха?

— Самим автором не принимаются всерьез, так?

— Именно, есть в этом ирония необоримая... Все в ней, в этой иронии! — подхватил Смелков, воодушевляясь. — Теперь взгляните на того же Шагала; ирония,

больше того — самопрония!.. Нет, нет, не смейтесь, я вам сейчас это докажу... Взгляните на всех этих его персонажей, которых можно объединить одним понятием «сказочные»... Что характерно для них, порхающих, шагающих через дома, гиперболически увеличенных или столь же гиперболически уменьшенных, сохранивших человеческое лицо и обретших обличье кошки? На всех них лежит отблеск авторской иронии, и это делает их не просто земными, нерасторжимыми со всеми теми, кто не умеет порхать и шагать через дома, это делает их в чем-то похожими на человека, близкими нам. Но летят над землей не просто любимые шагаловские персонажи, вьется над полями и долами, взлетая под небеса, автор — нет картины, чтобы вы не распознали автора... Он, как Рафаэль в «Афинской школе», вписан в действие и опознается по признаку безошибочному — в его руке кисть... Но есть и иное, чем отмечен образ автора, всеильное, — самопрония, непобедимая самоирония, которая сообщает образу плоть и кровь, делает его земным, хотя он подчас и наделен крыльями и взвит высоко над землей. Иначе говоря, это только воображение переселило людей на небо, на самом деле они земные, это только кажется, что люди ведут себя так, как будто бы мы видим их во сне, на самом деле мы воспринимаем их так, как можно воспринять наяву...

— Да, но зачем все это? — спросил я. Мне хотелось все вопросы задать, спросить обо всем. — Сказать «воображение» — не объяснить всего... Зачем надо смещать сущее в пределы сна? Что лежит в первосути этого явления, какая причина, и что эта причина призвана доказать?

Мой собеседник на минуту замедлил шаг. Вечер был истово темным, с купами дремучих деревьев над тротуаром и беззвездным небом, — не сразу и поймешь, куда занесла нас стихия беседы, неуправляемая стихия беседы.

— Философия Шагала гуманна: все живое имеет право на жизнь, все живое... — произнес Смелков и продолжил путь. — Тут есть преувеличение, но оно осознанно: все живое обладает правом человека на жизнь — поэтому у кошки человечье обличье, а у человека лошадиное... По этой, а не по иной причине в шагаловских картинах все живое как бы поменялось местами: рыба сделалась обитательницей поднебесья, а птица спустилась на землю.

Конечно, все это имеет смысл символа и, как каждый символ, познается в перспективе. Хотя эта философия обращена ко всей живой природе, существо ее касается человека, того насущного, что сегодня есть жизнь человека, его муки. Короче, философия эта взывает к равенству, она не оставляет места расовой нетерпимости...

— Вы полагаете, что в основе этой философии все, что пережили люди в веке нынешнем?

— Я убежден в этом: все, что явил век двадцатый и прежде всего исчадие расизма, каким оно было вчера и еще есть сегодня...

— Шагал единоборствует с фашизмом?

— До последнего дыхания. Иного смысла в его картинах нет...

— Но ведь все то, о чем идет речь, пришло в картины Шагала задолго до Майданека и Бабьего Яра...

— Но в этом и есть провидение художника, провидение на грани чуда...

И вновь над нашими головами возникла крона дерева и ночь заметно сгустилась, а вместе с ночью нерушимее стала тишина,— хотелось, чтобы эта тишина продолжилась, надо было осмыслить все, что довелось сейчас услышать.

Моя следующая поездка во Францию предполагала посещение французского юга, в частности шагалевских мест в окрестностях Ниццы. Мои парижские друзья предупредили меня, что на человеке, который встретит меня на перроне вокзала в Ницце, будет шапка-кубанка. Ницца и шапка-кубанка — казалось, в природе нет двух других понятий, которые бы так противостояли, как эти. Действительно, на перроне в Ницце меня встретил человек в шапке-кубанке, однако кубанка у него была французская, из синтетического каракуля. Впрочем, синтетической была только шапка, все остальное неподдельным, истинным: я имею в виду и гостеприимство Бориса Веровенко, инженера в отставке, активиста общества «Франция — СССР».

Вечерами жена инженера показывала нам свою несравненную коллекцию редких книг, которые во Франции выпускаются ограниченным тиражом с более чем оригинальным приложением — списком лиц, подписавшихся на это действительно уникальное издание. Собственно,

уникальность книги в способах издания — все средства современной полиграфии обращены на то, чтобы воссоздать особенности книги, впервые увидевшей свет триста, триста пятьдесят, четыреста лет тому назад. Как читатель догадывается, стоимость такой книги определяется суммой внушительной, однако по всему доступной хозяйке дома — она преподаватель достаточно известной в здешних местах частной школы для отстающих детей, специальность, как можно догадаться, редкая. Итак, вечерами мы знакомимся с уникальной библиотекой госпожи Веровенко, а дни посвящали знакомству с выставками художников. Шагал, разумеется, не составлял исключения.

Мне показались здешние коллекции Шагала наиболее полными, предоставляя лицу заинтересованному единственную в своем роде возможность исследовать линию развития творчества художника по годам, точно определив преемственность, тенденцию этой преемственности. Были в полотнах художника свои символы, которые, трансформируясь и видоизменяясь, как бы подчиняли картины художника единому циклу, подтверждая: это Шагал. Этот цикл тем более ценен, что обнимает десятилетия и, развиваясь, не утратил того, чем обладал у истоков. Кстати, об этих шагаловских символах — они зримы и выразительны. Автопортрет, отождествивший не просто причастность автора к происходящему, но заинтересованность жизненную, — символ достаточно всеобъемлющий. Вот это домашнее животное, переходящее из одного шагаловского полотна в другое, животное доброе, сам вид которого должен внушить людям чувство благополучия, успокоить, образумить, а может быть и умиротворить человека, — символ. Млечный серп луны над бедными домиками местечка, серп луны, часто обращенный в керосиновую лампу с трехлинейным стеклом, какая висела в небогатых домах российской провинции, символизируя покой семейного очага, — тоже символ. И часы, отсчитывающие медленное, но такое грозное время века, иногда ходики с примитивным циферблатом и гириями, иногда настенные «городские» в футляре из резного дерева, с эмалевым циферблатом и золоченым маятником, — тоже своеобразный символ. Вот эта горящая свеча на одном и том же подсвечнике, свеча высокая, в бледном свете которой бегут люди, бросив за спину мешки с пожитками, обхватив этот нехитрый скарб обеими ру-

ками, плачут, воздев руки, или поникли в горестной немоте,— символ. И вот эти влюбленные, устремившиеся друг к другу в счастливом беспамятстве, влюбленные, которых ошастливила и чуть-чуть ошеломила любовь, бедные влюбленные, которым любовь помогла обрести такое, что на более чем скудной земле они никогда не увидели бы,— символ. Но вот что любопытно: в мире этих знаков, которые постоянны и, казалось бы, нерушимы, вдруг возникает некое диво — Эйфелева башня. При этом столько раз, что хочется спросить: это тоже символ?

Точно проникнув в мою мысль, человек в синтетической шапке-кубанке произносит как бы невзначай:

— Шагал закончил плафон в Гранд-Опера. Что ни говорите, это для него... пик! Я имею в виду, разумеется, не физическую высоту, хотя взобраться на такую гору в восемьдесят шагаловских лет было, наверно, не просто. Впрочем, говорят, что французы соорудили лифт, разумеется, специально для Шагала... Что, вы думаете, он там изобразил? Витебск и Эйфелеву башню. По слухам, работа завершена, лифт разобрали, как, разумеется, и леса, а картина осталась... Вот так-то: Витебск и Эйфелева башня — на веки веков...

Мы явились со Смелковым в театр в тот ранний утренний час, когда там хозяйничали лишь сторожа и пожарники. Видно, театр был убран за полночь, и неосторожно пролитая вода не просохла — пахло мокрым деревом и пыльным плюшем. Где-то далеко-далеко за сценой, встав спозаранку, орудовал рубанком веселый плотник, и музыка его рубанка вдруг вошла в знаменитый зал, завладев его многосложной акустикой.

Я извлек бинокль, которым предусмотрительно снабдил меня мой приятель, и принялся ждать, когда будет включен рубильник. В полутьме, заполнившей зал, неярко горели красные озера специальных ламп, зажженных в противопожарных целях,— их малиновое свечение восприняла и люстра, сделавшись розовой. Но вот был включен большой рубильник, и плафон над головой вспыхнул. Первое, самое первое впечатление — шагаловские краски, их ни с чем не спутаешь. Да, зелено-коричневая — земли, сине-голубая — моря, красная — огня... Глянули сооружения, каждое из которых стало гербом Парижа: Триумфальные ворота, здание Гранд-Опера, Вандомская колонна и, разумеется, Эйфелева башня. А потом пошли шагаловские символы, которые заметно

перенесли нас из Парижа в патриархальный Витебск: бледный серп молодого месяца, зажженные свечи в массивных подсвечниках, костры деревьев, сам Шагал, разумеется, с палитрой, не просто молодой, а юный, ранней витебской поры, и стадо шагаловских животных — полуконей, полуосликов, полуовец, добрых, улыбающихся, и над всем этим парящие влюбленные, устремившиеся друг к другу в счастливом забытии... Но достаточно сдвинуть колесико бинокля, чтобы сделать открытие примечательное: у шагаловских любовников лик библейских животных, да, Шагал заставил животных улыбаться, чтобы не разъединить, а объединить их с людьми. Шагаловская идея: все сущее нерасторжимо, все живое незримо спаяно правом на жизнь, все вызванное к жизни природой и освещенное солнцем нерушимо в своей верности жизни и — так можно подумать — ответственности перед нею... Вот и получается: когда художник, старый художник и человек, пришедший в наше время из того века, получил возможность утвердить свособразный апофеоз своей жизни, он повторил однажды сказанное...

Я взглянул на Смелкова — тот улыбнулся.

— «Жил на свете рыцарь бедный, молчаливый и прямой, с виду сумрачный и бледный, духом смелый и прямой...» — прочел он, не тая улыбки: как это было многократ прежде, он ответил мне пушкинскими стихами: — «Да, да, духом смелый и прямой» — эта шагаловская работа очень добра...

Мы возвращались на улицу Гренель, отдав себя во власть раздумий, и казалось, тишина большого зала, изредка нарушаемая веселым посвистыванием веселого рубанка, идет за нами — мне оставалось задать моему приятелю последний вопрос:

— Где Шагал? Куда повели его необычные маршруты? Говорят, он был в Афинах?

Пришло в движение острое плечо Смелкова.

— Шагал собирается в Москву, да, после почти полувековой разлуки с Россией в Москву.

Действительно, Шагал в Москве — впервые за пятьдесят один год.

В его московских маршрутах есть план, а следовательно знание, — все, что он смотрел, точно соотносится с его сутью, с его представлением о России,

Был в Оружейной палате, очень устал, не досмотрел до конца, сказал:

— Все очень русское.

Вспомнил и неоднократно свои иллюстрации к «Мертвым душам», сказал:

— Гоголь — это вся Россия.

Множесократ говорил о Витебске:

— Я всегда помню о Витебске и очень люблю его. У меня нет ни одной картины, на которой вы не увидите фрагменты моей Покровской улицы.

Смотрел свои старые картины, хранящиеся в государственных и частных собраниях, подтвердил авторство... В этом осмотре частных собраний был смысл: Третьяковска открыла выставку Шагала.

После вернисажа пошел в зал древней живописи и долго стоял перед рублевской «Троицей». Захотел увидеть врубелевские работы и, опустившись на стул, смотрел «Демона»... Собрался уходить, а потом вновь пошел смотреть «Троицу» и вернулся к «Демону». Все повторял: Рублев и Врубель...

Хотелось думать: в этом интересе к Рублеву и Врубелю было что-то характерное для сути Шагала, для понимания художником того, что есть русское искусство, его непреходящее существо, его вечный поиск...

Последний раз я был в Париже в мае семьдесят шестого и, конечно, видел Смелкова. Мой приятель показал последние приобретения своей библиотеки, а потом пригласил быть с ним в походе к книжным «развалам» на Сене. Как это бывает в канун особенно знойного лета, в Париже был прохладный май. Смелков был в пальто и, что совсем ему не свойственно, в берете. На набережной было ветрено, но майское солнце, набирающее силу, казалось, умеряло и ветер — прогулка была приятной. Был один признак, безошибочный, что прогулка увлекла моего спутника: Смелков читал Пушкина.

Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминания безмолвно предо мной,  
Свой длинный развивая свиток...

Как я понял Смелкова, Пушкин возникал в нем не безотносительно к тому, чем жила в эту минуту его душа. Тем больше оснований было у меня дополнить Смел-

кова последними строками пушкинских «Воспоминаний»:

...И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю...

С вниманием чуть-чуть беспокойным Смелков взглянул на меня: казалось, я коснулся его сокровенной думы:

— Да, да, но строк печальных не смываю...

Мы продолжали идти вдоль набережной, предавшись раздумиям, неожиданно нас полонившим,— обращение к Пушкину указывало безошибочно: вновь в его душе колыхнулось далекое, изначальное — занемогла и загревожилась его душа по России.

— Я знал здесь одного художника, который, прожив в Париже едва ли не полу столетие, продолжал писать мельницу над прудом в отчей Степановке или Петровке на Черниговщине...

— Как Шагала — Витебск? — спросил я.

Мой приятель остановился, опершись на парапет, печально и сосредоточенно посмотрел на реку, которую заметно всхолмил ветер.

— На днях был на репетиции «Кармен» в нашей опере, — произнес он задумчиво. — Вот оно, чудо театра: чем больше ты отдаешь себя во власть спектакля, тем большее удовлетворение испытываешь. Только и видел города, залитые солнцем, дороги в белой пыли — Испания! Сомкнулся занавес — и вдруг... Витебск. Это надо же было еще понять: посреди Парижа, в первом театре Франции, на этом ее ритуальном плацу, вдруг Витебск. Какое объяснение дать, и прежде всего самому себе? — Он все еще стоял, опершись о парапет, казалось, он раздумал идти к «развалам». — Допускаю, что вы не во всем со мной согласны, но то, что я скажу, я скажу, не покрывив душой. Возможно, в творческом методе Шагала есть черты, не очень соответствующие вашему представлению об искусстве, но вот что несомненно: большой художник. Да, большой художник и к тому же друг русской революции... Впрочем, листая недавно одну книгу, изданную у вас, я нашел там слово Шагала об этом, приятное...

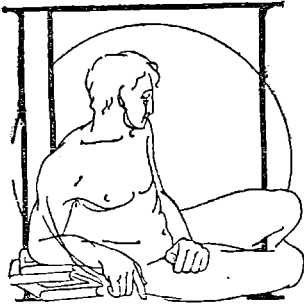
Разговор со Смелковым жил в моем сознании, когда, вернувшись в Москву, я отыскивал книгу, о которой говорил мой парижский друг. Там действительно было слово Шагала — вот оно:



«Я сложился как художник в России... Почему же я уехал в Париж? Поверьте, не от революции. Ее я принял всем сердцем...»

И вновь я вернулся к последней беседе со Смелковым, беседе, которая положила начало новому туру нашего диалога. Наверно, мнение моего приятеля о Шагале не во всем бесспорно, но Смелкову нельзя отказать в правоте в главном: большой художник, всегда считавший себя другом нашей революции, всегда и, смею думать, сегодня...

## ТАНГЕ



оезд шел из Токкио в Осака, да, тот самый экспресс, что делает двести пятьдесят километров в час и приходит к месту назначения за два с половиной часа. Было ощущение бреющего полета, особенно при взгляде на землю, лежащую у железнодорожного полотна. Все, что было рядом, обращалось в полосы — густо-коричневую, серо-

синюю, оранжевую. Да, оранжевую — мандариновые рожицы, протянувшиеся вдоль полотна, были обременены плодами, в эту декабрьскую пору оранжевыми. Когда полотно оказывалось высоко над долиной, вдруг открывалась панорама местности с характерными линиями автострад, которые разграфили лист поля, в декабре серо-золотистый, — линии автострад были мягко-округлыми, четко пересекающимися, образующими правильные геометрические фигуры, — в этом случае ощущение полета не уменьшалось. Время от времени поезд врывается в пределы городов, врывается не останавливаясь, только на миг усиливался грохот, похожий на звук разорвавшегося ядра. На подходах к Осака началась подлинная канонада — поезд точно переходил из рук одного города в руки другого. Было такое впечатление, что японские города выстроились вдоль железной дороги в непрерывном строю. Я сказал об этом своему спутнику.

— Ну что ж, это впечатление не случайно, — заметил Курода-сан, не отрывая глаз от картины, которая простерлась за линией железной дороги. — Глядя в окно вагона, вы имеете возможность воочию представить один из самых значительных проектов, которые когда-либо возникали на японской земле...

— Простите, в проекте участвует... судостроение или электрика? — спросил я: именно в этой сфере Япония заявила о себе в послевоенную пору особенно убедительно.

— Нет, ни то, ни другое — градостроительство.

— Город-гигант и города-спутники?

— Нет, один-единственный город, но таких масштабов, которые не укладываются в обычные пределы.

— Это что же, неземные пределы, Курода-сан?

— Пожалуй, неземные. Впрочем, вы имеете возможность представить его размеры: шестьсот километров, которые в эти два с половиной часа покрыл наш экспресс, мы всего лишь пересекали этот город, Токио и Осака займут свои места на полюсах города — таковы масштабы проекта.

— Вы верите в него, в этот проект?

— Не считите за легкомыслие, но это мое убеждение: воистину верю, как во все, что делает Танге...

Чтобы проникнуть в смысл диалога, наверно, надо знать не только Танге, но и моего спутника, с которым этот диалог состоялся. Курода-сан литературовед, профессор Токийского университета Васэда, много сделавший для распространения русского языка в Японии. Его страсть — переводы с русского. Он перевел Горького и Федина, Леонова и Паустовского. Многие из японских переводчиков с русского ученики профессора. Но у Курода-сан есть и иная страсть — живопись. Его коллекция работ японских художников, — впрочем, не только японских, — очень ценна. Наверно, живопись приобщила Курода-сан к восприятию иных искусств: мы говорим и об архитектуре.

Однако вернемся к диалогу. Наш разговор происходил в декабре шестьдесят девятого года едва ли не в астрономический полдень — на часах было двенадцать пятнадцать, и поезд подходил к Осака. А семью часами позже, в прохладный здешний вечер, нас вознесли на верхний этаж многоэтажного блока и разрешили под покровом ночи взглянуть на город ЭКСПО-70, город, только-только возникающий из своеобразной плазмы стекла, бетона и металла. В свете прожекторов, которые точно выщелочили город, его линии воспринимались особенно осязательно. Наверно, этот город надо было смотреть, пройдя его из конца в конец, проследовав по его шоссе и мостам, обогнув площади и проникнув в его планетарии, зрительные и выставочные залы, но и отсюда, с немалой высоты многоэтажного блока, он выглядел и ново и убедительно. Больше того — во взгляде на этот город с птичьего полета было даже известное преимущество: что

бы составить впечатление о цельности замысла, оценить соотношение компонентов, воспринять панораму города, необходима была именно высота.

Но что воспринимал сейчас глаз? Казалось, что перед тобой марсианский город, как его рисовали художники-фантасты. Ничего подобного в натуре ты не видел. Впрочем, нечто подобное однажды было доступно твоему глазу. Такое впечатление, что ты вновь очутился перед толстыми стеклами большого аквариума и рассмотрел в серо-синей воде обитателей морского дна, поднятых с многометровой глубины и по этой причине тем более диковинных. В данном случае «глубина» была не меньшей — архитекторы обратились ко времени, которое отстояло от нас на расстоянии десятилетий, и оттуда добыли формы сооружений, украсивших выставку. Не уверен, что все эти формы имели точное обозначение в геометрии, но ЭКСПО-70 как бы вводило их в обиход человека, легализовало. Остается добавить, что душой этого города и его главным архитектором был человек, имя которого было упомянуто сегодня, когда экспресс стремил нас сюда, — Танге.

Я вспомнил, что имя архитектора из Токио обошло мировую прессу в связи с решением поднять из руин югославский город Скопле, разрушенный землетрясением. Тогда японский зодчий одержал победу в соревновании с большой группой своих зарубежных коллег, представляющих самые влиятельные архитектурные школы мира. Уже здесь, в Японии, я видел одно из самых своеобразных творений зодчего — католический собор св. Марии в Токио. Не очень многочисленный, но набирающий силу клан японских католиков не связывал Танге никакими ограничениями, предлагая проектирование собора. По крайней мере зодчий мог не считаться с тем, что накопил многовековой опыт соборостроения. Очевидно, взявшись за проектирование собора, Танге оговорил себе это условие и, судя по всему, сполна воспользовался им.

То, что построил Танге, было необычно и вызывало разные мнения, однако все сошлись на одном: католический собор не напоминал известные нам типы церквей, но все-таки при взгляде на него ты признавал в нем церковь. И не потому, что собор, если на него смотреть с высоты, имел форму креста: было нечто церковное в характере форм и линий постройки. То, что зодчий мог

не считается с церковно-каноническим, давало ему свободу, быть может, даже воодушевляло на поиск. Так или иначе, а построенное Танге не лишено черт большого дарования — тот, кто видел католический собор Танге в Токио, не может не признать этого. Кстати, в тот день, когда мы смотрели собор, там не было прихожан и, наоборот, было много такого народа, для которого новое создание Танге просто произведение искусства, существующего независимо от бога и веры. Наверно, католический собор не самое значительное создание Танге, но и в нем дарование зодчего обнаруживалось с впечатляющей силой.

## 1

— Чем же все-таки является сегодня для Японии Танге, для Японии, а может, не только для нее?

— Есть мнение — у японцев талант заимствования! — признают Курода-саи, как обычно сделал первую же фразу по возможности полемической. — Сторонники этого мнения утверждают: идею в ее чистом виде японцы заимствуют, выказывая талант заимствования. Электроника была вызвана к жизни не японцами, но ее победоносное шествие по земному шару происходило под японским флагом. Как известно, Корбюзье не был японцем, но японцы сообщили его идеям свои черты, в частности Танге... Но назвать Танге всего лишь последователем Корбюзье? Нет, разумеется, как неверно, что у японцев всего лишь талант заимствования...

Ну вот, теперь мой спутник может отдохнуть, пододвинув пепельницу и запалив сигарету, — он полагает, что мысли собеседника сообщена скорость достаточная, чтобы она, эта мысль, до поры до времени могла развиваться самостоятельно. Никуда не денешься, Танге ученик великого Куньо Маэкава, а Маэкава учился под началом Корбюзье. Однако чтобы ученик обрел право суверенно творить, он должен пойти дальше своего учителя и в принципах. Танге не столь наивен, чтобы утверждать: преобразуя среду, в которой возникло и существует общество, зодчий способен преобразить это самое общество. Но Танге не отрицает социальной функции, которую призвано нести современное зодчество. Правда, нельзя сказать, чтобы это понимание воодушевляло Танге. Чем больше художник вникает в смысл того, что есть суще-

ство современного японского общества, тем безотраднее вывод, к которому он приходит: человеку все труднее победить стихию одиночества, возобладать над тем все-сильным, что есть инерция замкнутости. Иначе говоря, Танге видит в зодчестве силу, которая призвана способствовать общению людей. Собственно, интерес Танге к градостроительству и стремление связать архитектуру с градостроительными задачами во многом определены желанием решить проблему, которая представляется Танге первостепенной: общение людей. Конечно же зодчий понимает, что эту задачу только средствами архитектуры не решить, и это делает его мировосприятие противоречивым, быть может даже трагическим. Но это и сближает его с теми, кто видит в социальном переустройстве общества будущее Японии. А пока суд да дело, Танге верен идее, в реализации которой он склонен усматривать великое предначертание современной архитектуры, — способствовать общению людей. Вот и город ЭКСПО-70, который мы видели в Осака, и площадь Фестивалей, венчающая этот город, были, в сущности, решены Танге в том самом ключе, который для архитектора всемогущ: общение. Именно идея общения, кардинальная для Танге, придает свои краски мировосприятию японского зодчего, его надеждам и устремлениям. Кстати, тот, кто знает Танге не только как зодчего, но и исследователя, и литератора, изучающего проблемы взаимосвязи архитектуры и человека, имеет возможность установить, как это все для него характерно.

Казалось, Курода-сан подвел меня к пределу, который возник в нашей беседе не неожиданно: а нельзя ли повидать Танге и попытаться проникнуть в некоторые из этих проблем, опираясь на помощь самого зодчего? Курода-сан не дал утвердительного ответа и не отверг моей просьбы. Судя по всему, задача была не простой, настолько не простой, что мой спутник впервые придал потаенные свои мысли гласности, — размышляя вслух, он сказал, что в мире его коллег по университету Васэда он знает человека, который был учителем Танге, это обнадеживало.

— Вот говорят «площадь Фестивалей», «площадь Фестивалей», а что значит для японца эта самая площадь Фестивалей? — спросил мой спутник. — Это комната для чайной церемонии, ну, предположим, не в две или три диванки, а поболее, но все-таки комната для чайной

церемонии, как она возникла у нас исторически!.. — Он взглянул на меня так, точно хотел спросить: «Ты проник в суть сравнения, к которому я обратился? Проник или нет? Коли не проник, тогда слушай».

Мой спутник продолжает рассказ, и проблема точно обретает объемность и ретроспекцию. Как это описал сам Танге (его рассказу о японской архитектуре сопутствуют исторические экскурсы), чайная церемония была своеобразным поединком знатоков чая, турниром дегустаторов. Требовалось установить, к какому сорту относится чай, его происхождение. Стол для чаепития накрывался в гостиной, обставленной по этому случаю со всей торжественностью. Соревнующиеся усаживались за столом, накрытым золотой скатертью. Стол как бы осеняла скульптура Будды, перед которой располагались обязательные атрибуты — курильница для ладана, ваза с цветами и подсвечник. Как это часто бывало с ритуалом, который подвергся испытанию столетий, желание совершенствовать его привело к тому, что внешне он исполнялся со все большим искусством, однако смысл его улетучился — чаепитие перестало быть чаепитием и тем более турниром знатоков чая, остроловов, полемистов, умных задир, превратившись, как это ни странно, вначале в некое ритмическое действие, а потом в подобие танца, почти безъязыкого.

И как бы в пику феодалам в хижинах бедняков возник новый ритуал чаепития, воскрешающий традицию седого прошлого, по существу идущий даже дальше этой традиции. Здесь стол не накрывался золотой скатертью и статуя Будды, если она была, не окружалась обязательными атрибутами — ладан, цветы, свеча. Здесь чай, поданный к столу, не был столь разнообразен, да и дегустации не придавалось прежнего значения. Здесь не было зрителей, а были участники. Короче — пили чай, самый обычный, при этом из чашек, которыми располагал хозяин, и говорили о жизни насущной, не обходя и вопросов острых, касающихся отношений с феодалами. Это чаепитие крестьянское звалось по-японски «итими досин», что звучит почти символически «одно мнение, один аромат». По словам Танге, дух товарищества, возникший на «итими досин», в какой-то мере дал толчок крестьянским бунтам эпохи Муромати, Момояма, Эдо. Так или иначе, а слово «итими» — «один вкус» — в конце

концов обрело свой подлинный смысл, став надежно крамольным.

Танге необходимы чайные церемонии, чтобы рассмотреть типы домов, в том числе и крестьянских, для этих церемоний предназначенных, но этот экскурс зодчего соотносится с другой проблемой, которой уделено немало места в его книге и которая имеет прямое отношение к существу всего творчества Танге. Что это за проблема? Все та же проблема общения. Дух «итими», дух революционного заговорщичества, витал над японской историей, устрасая сильных мира сего. Чайная церемония крестьян была сведена к уединенному чаепитию в комнате на две циновки, в которой участвовало три, а то и два лица. Иначе говоря, сам характер быта японцев в те далекие времена способствовал распаду общества на кланы, на микрокланы, подготовив его к восприятию философии, завладевшей умами и чувствами: «Сосредоточься — красота в тебе, только в тебе».

Где-то тут корни явления, которое веками ощущалось японским обществом — имеется в виду стремление японца самоизолироваться, уйти в себя — и всей своей сутью было социально. Как понимает читатель, у японского индивидуализма и иные причины, но сказанное очень важно. Поэтому когда говорят, что у японских городов никогда не было площадей, не было всесильной агоры, столь способствующей общению человека, например, в Европе, то тут есть свое объяснение. Поэтому все, что делает Танге, отмечено устремлениями, для Японии важными: дать силу японской агоре, которая должна явиться трибуной японского общения, — вот и площадь Фестивалей, венчающая своеобразное древо улиц выставочного города, отождествлена в этой идее, для Японии и Танге исторической.

— Площадь Фестивалей и комната в три или пять циновок для чайной церемонии? Да нет ли тут известной натяжки, Курода-сан? И неужели тут имеет значение прецедент, уходящий в японскую историю?

— Имеет значение, как во всем, что делает Танге...

## 2

Но теперь многое мы можем узреть собственными глазами — ведь Киото с его необыкновенно древней архитектурой был рядом.



У Танге есть несколько работ, посвященных древней японской архитектуре. В сущности, это записи исследователя, изучающего архитектурную старину. Кстати, тут и Киото. Наверно, есть смысл пройти вслед за Танге, да так, чтобы его книга была своеобразным путеводителем. Ну, разумеется, за пределы двух, трех и четырех оград, куда удалось проникнуть Танге, нам путь определенно заказан, но что-то, наверно, удастся рассмотреть и нам. Рассмотреть, подивившись верности видения зодчего, его способности воспринять очертания предмета, объять его формы. Да, формы,— эту способность в Японии ценят превыше всего, не без основания полагая, что понимание формы — первосуть понимания красивого.

Тут у Танге своя концепция, точная. Он начинает экскурс, обратившись к самому древнему, что сберегла память народа,— мифам, а в прямой связи с мифами — святилищам. Я вижу зодчего, который, уединившись, наблюдает природу: идет лесными тропами, надолго останавливается перед глыбами гор, стараясь понять далеких предшественников, незримо одушевивших гору, следует берегом моря, вновь входит в девственную чащу лесов, чтобы сказать потом: «Казалось, я перенесся в глубь веков, в мир архаических религиозных мифов японского народа». В характере древнего японца искать символы в самой природе — в скалах, деревьях, воде; истинно человек ощущал, что дикая природа несет с собой некое таинство. Стремясь познать это таинство, человек пытался отыскать в природе нечто такое, что по своим объемам и очертаниям казалось ему особенно убедительным. Он полагал, природа воплотила эти достоинства в облике камней. Он почитал действительную энергию камней, тем более что ее можно было зримо ощутить, даже воспринять физически. В натуре японца, в его восприятии мира понимание того, что есть красота необработанного камня. В характере японца способность отождествить этот камень, своеобразный сколок первозданной природы, со всем богатством того, что дарит человеку его видение и понимание мира. Наверно, и в знаменитый «Сад камней» монастыря Реандзи ведут разные тропы. Одна из этих троп — многовековая традиция, а может быть даже и культура восприятия природы, отождествившей камень с образами живой жизни. Танге, характеризуя эстетические начала японца, говорит о его способности к абст-

рактному мышлению, его склонности к символике, а следовательно к постижению условного. Трудно сказать, могло бы в ином месте земного шара возникнуть такое явление, как тот же «Сад камней». Мы смотрели «Сад камней» в кругу вполне современных молодых людей, во многом неотличимых от их европейских или американских собратьев, но тем характернее было впечатление, которое произвело виденное на них. Существо увиденного и понятого — в словах молодых японцев: «Без «Сада камней» мне теперь уже не объять того, что есть стихия мира и вселенной». «Истинно вечен принцип: «Все — в тебе», а значит, в твоей способности понять «Сад камней». Это так много, что после этого необходима пауза — надо еще понять то, что открылось глазам, понять и освоить». Как бы ни были существенны высказывания сами по себе, они интересуют нас в связи с главным — способностью японцев к восприятию условного начала, как оно определено всем строем мироощущения японца и проявилось в архитектуре, в частности необыкновенно ярко — в образной архитектуре Танге.

Однако мы не хотим опережать событий — зодчий продолжает свое путешествие по древней Японии, и, набравшись терпения, последуем за ним. Поистине завидно упорство зодчего в его стремлении исследовать предмет, его желание доискаться истины, его любопытство увидеть все, что можно увидеть сегодня. Но увидеть можно лишь то, что смогло перебороть стихию времени. Древнее японское зодчество по преимуществу деревянное. Это тем более впечатляет, что срок жизни дерева имеет определенные пределы. Из поколения в поколение передавались тайны обработки дерева, продлевающие ему жизнь, — в Японии, Индии, Китае. На берегах Янцзы и Хуанхэ я видел деревянные пагоды, простоявшие восемьсот и тысячу лет, — столь разительное долголетие обеспечивалось с помощью знаменитых лаков, которые одевали дерево в своеобразную броню, охраняя от воздействия дождя и солнца. Возможно, культуру этих лаков Япония восприняла уже на той стадии, когда свои права завоевала иная традиция — не просто реставрировать, а строить заново. В этом случае традиция предполагала точное воссоздание постройки через каждые двадцать лет, точное и в деталях, при этом не предусматривающее участие лака. По словам того же Танге, возобновление

напоминало танец: рисунок танца был прежним, но к нему обращались каждый раз как бы заново.

Тут есть исключение, они относятся к ранним сооружениям, возвращенным археологией. Я имею в виду амбар и земляничное жилище, раскопанные и реставрированные в Торо, в префектуре Сидзуока. Особенно интересен, конечно, амбар — в его облике просматривается многое, что характеризует древнее японское зодчество: амбар высоко стоит на опорах — пилонах, тяжелая двускатная кровля опирается на стены, при этом крыша образует нечто вроде навеса. Амбар был не просто хранилищем всего, что давала крестьянину земля, он был своеобразным символом благополучия. Перед амбаром из рук жрецов боги как бы получали первый сноп риса. В тени амбара устраивалось осеннее застолье — праздник жатвы. Амбар как бы отождествлял само божество. Наверно, это немало способствовало тому, что амбар сделался первообразом многих сооружений древности, даже таких, которые ничего общего с амбаром не имеют.

Тут же, в Киото, а затем в Нара и Камакура, где мы побывали позже, это можно увидеть воочию. Это прежде всего святилище Исе, которое европейские знатоки японской архитектуры, как, впрочем, и Танге, называют Парфеноном Страны Восходящего Солнца, но с одной оговоркой... Уместно обратиться к мнению Танге. «Различие между этими двумя памятниками очевидно с первого взгляда, — говорит Танге. — Парфенон, воздвигнутый на вершине, открытой взгляду, купается в солнечном свете и исполнен величия, в то время как святилище, окруженное четырьмя высокими оградами, скрывается среди густого леса. Этот лес, чья устрашающая тьма наводит на мысль о незримом присутствии мистического божества, имел глубокое воздействие на образ мыслей японцев. Даже теперь большинство посетителей, ступив на сумеречную тропу, ощущает необходимость расправить воротники кимоно и принять более достойный вид».

Нам трудно пройти вслед за Танге всеми тропами, но одну тропу мы не имеем права минуть — ту, что ведет ко дворцу Кацура. Наверно, не очень-то легко проследить все стадии преемственности, пройденные японским зодчеством на пути от амбара, раскопанного археологами, до дворца Кацура, но в древней архитектуре Японии нет сооружения, которое бы вызвало у Танге такое откровенное восхищение, как этот дворец. Князь Тосихи-

то, построивший дворец и с необыкновенным искусством вписавший его в картину окрестной природы, был художественно одаренной личностью. «Дворец Кацура, — свидетельствует зодчий, — обнаруживает дух свободы, чуждый крикливой настойчивости, но тем не менее прочный и неотразимый. Здесь есть изумительное равновесие между покоем и движением, между аристократическим и простонародным, между зрелым совершенством формы и яркой выдумкой. Здесь во всем результат творчества более свободного типа, чем я мог бы найти в какой-либо иной японской постройке, возведенной раньше или позже».

Не просто объяснить, какими путями шел зодчий к столь высокой оценке. Нет, дело не только в необыкновенных пропорциях дворца Кацура — это занимает в доводах Танге большое место, — не только в своеобразии дворца, не совместимого ни с одним иным типом сооружения, что дает право зодчему говорить о «драматическом разрыве с традицией», но и в ином: в стремлении придать дворцу особый элемент простоты, что сообщает красоте этого сооружения неповторимость. Именно сочетание изящества и простоты сделало дворец Кацура оригинальным, дало ему, по слову зодчего, «напряженность, свободу и новизну». И еще: наверно, в создании дворца и дворцового ансамбля была достигнута гармония, которая почиталась в древние времена и которая начисто исключала, как понимали в ту пору, «столкновение с природой». Поистине, создавая дворец Кацура, архитектор рассчитывал на такое редкое состояние, при котором природа казалась отражением собственного «я». Именно дворец Кацура давал единственную в своем роде возможность сказать: когда грусть одолевает человека, кажется, грустит и окружающая природа, когда одиноким себя чувствует человек, одинокой выглядит и природа. Иначе говоря, человек не отторгал природу от себя, он видел себя в ней.

### 3

И вновь экспресс, набирая скорость, мчит нас «столбовой» железнодорожной магистралью, а в сознании негасимы картины дворца Кацура, устойчиво-негасимы, наперекор стремительности и шуму экспресса. Наверно, и Танге, возвращаясь экспрессом из Киото, ловил себя

на мысли о том, в какой мере нерушимы остановившиеся картины дворца Кацура.

— Я так понимаю: зодчий обращается к древней архитектуре, чтобы своеобразно преломить ее в своих нынешних созданиях,— потревожил я Курода-сан. — Но как совершается этот процесс в сознании художника? Побывать на берегу пруда, откуда князь Тосихито любовался восходом луны, а потом перенестись к проектированию олимпийского комплекса в парке Йойги... Если мыслимо перевоплощение, то оно здесь, не так ли? Или его нет? В облике Йойги есть черты дворца Кацура, самые отдаленные?.. Нельзя отстраниться от того, чем был дворец Кацура для князя Тосихито, верно?

— Я так понимаю: вот это углубление в древность и возвращение из древности в сегодняшний день плодотворно,— отвечал мой спутник. — Что я имею в виду? Заманчиво не отвлечь знатную старину и не подчиниться ей, сохранив возможность ей следовать, говорит Танге, и мы не можем не считаться с этим. «Чтобы превратить традицию в нечто созидательное, ее надо подвергнуть отрицанию и в известном смысле разрушить. Ее нужно не канонизировать, а развенчать».

— Вы говорите о Йойги? — был мой вопрос. — Йойги — развенчание традиции?

— Если хотите, и Йойги... — был ответ моего спутника.

Итак, наше возвращение в Токио было не бесперспективным: если не удастся повидать Танге, то встреча с Йойги возможна вполне; впрочем, был тут и иной вариант, в какой-то мере заповедный, но о нем думалось не без опаски...

Я смотрел олимпийский дворец в парке Йойги в воскресный день, когда большой зал дворца был обращен в каток и полон молодежи. Близились рождественские дни, и город постепенно преображался. Рождественские праздники совпадали с завершением календарного года, и это сообщало им энергию, какой не имели иные праздники. В свете сильных прожекторов сотни молодых людей, одетых в многоцветные костюмы, как бы рассыпались на синем льду, слышалась музыка, люди отдали себя во власть ритма, стихия многоцветья обрела форму. Если бы сейчас Танге вошел в зал и объял бы его быстрым и зорким взглядом, каким умеют охватить пространство только зодчие, он, наверно, поразился бы, не

мог бы не порадоваться тому, что великий девиз его жизни — служить общению человека — претворяется в жизнь.

А мы покидаем здание, чтобы обозреть его снаружи. Вот ведь любопытно: как ни абстрактны формы этого здания, как они ни своеобразны, есть в этом сооружении нечто такое, что хочется соотнести с японской архитектурной традицией. Говорят, лишь в контексте раскрывается полный смысл слова. Быть может, это распространимо и на архитектуру. То, что тут можно условно назвать контекстом, на самом деле суть какие-то детали пейзажа. В сочетании с природой спортивный дворец Танге обрел значимость. Вместе с этим есть в спортивном дворце Танге, сооруженном в парке Йойги, нечто такое, что по своим формам и объемам сродни исконно японскому, но одновременно не чуждо дню сегодняшнему, подсказанному вкусами нашего современника, человека XX века.

Иное впечатление, когда попадаешь во дворец. Подобно тому, как правильный овал здания отличается от своеобразных внешних форм дворца, так интерьер привычно целесообразен. Но дело, конечно, не только в формах — все архитектурное и техническое решение постройки исполнено этой целенаправленности. Ценность этого сооружения в том, что его формы, по-своему выразительные, сочетаются с уникальным техническим решением постройки — вот это сочетание двух начал, когда архитектор, найдя форму, одновременно нашел и оригинальное техническое претворение этого проекта в жизнь, делает работу Танге созданием высокоталантливым.

А техническое решение проекта действительно оригинально. В том, как архитектор развязал главные узлы, возникшие при решении технической задачи, сказалось свойственное Танге умение мыслить остро, рационально, современно. Сама природа спортивного дворца, практически являющегося дворцом-стадионом, ставила перед архитектором особые проблемы. Одна из них — кровля здания, лишенная зримых опор, сконструированная таким образом, чтобы совладать и со своими размерами, и с собственной тяжестью, и, что важно в здешних условиях, с напором ветров. Зодчий обратился к традиционному для японской архитектуры средству — пилонам, но сообщил им функцию, которую они доселе не несли. Пилоны, пролет между которыми достигает ста

тридцати метров, соединены могучими вантами, образующими хребет здания. Своеобразными матицами здания, поддерживающими стальную кровлю, служат тросы, которые являются важным элементом конструкции. Таким образом, шатер кровли опирается на могучие бетонные опоры, которые намертво скреплены с вантами уже тем, что концы этих вант входят в бетонное тело опор. Решение шатра точно задавало тон решению других задач, которые возникли при постройке этого необычного сооружения. Мы говорим об освещении главного зала, об акустике, которая тут очень хороша, об оригинальной технике, способствующей трансформации главной арены, превращению ее в ринг, каток, бассейн. Мы говорим, наконец, о том, насколько совершенно это сооружение в плане эстетическом, в какой мере оно просторно, как много в нем света и воздуха, как хорош его интерьер по пропорциям и краскам. Короче — ты охранен от превратностей природы кровлей, но не ощущаешь ее. Думается, что созданное Танге наиболее точно соотносится с главной идеей его жизни в архитектуре — идеей общения.

#### 4

Мы ужинали с Курода-сан в небольшом ресторане в одном из периферийных кварталов Токио, ресторане келейном, рассчитанном на две-три небольшие компании. Несмотря на то что час был не поздним, в ресторане оказались лишь мы да его не столь многочисленная обслуга — хозяйка, уже немолодая, с признаками красоты немеркнувшей, и ее тридцатилетний помощник, который тут же, за стойкой, орудуя ножом и длинной поварской вилкой, готовил для нас ужин. Хозяйка была приветлива и печально-нетороплива. Молодой человек за стойкой, наоборот, стремителен, ловок и чуть-чуть зрелищен в своих движениях — да, он не просто готовил ужин в этот вечер, он участвовал в спектакле, который, по всему, увлек гостей, был им интересен. И действительно, словно творя волшебство, он запустил свою длинную вилку в котел и извлек... но не в токийской же экзотике сущность нашего рассказа. Более важно иное: зрелище, которое как бы невзначай явил нам человек с поварской вилкой, так заняло нас, что мы не заметили, как пришел нехлопотливый Нодзаки-сан, русист, коллега Курода-сан по университету, знаток нашего театра, милый, добрый

Нодзаки-сан был моим спутником в токийских маршрутах.

Мне интересно наблюдать коллег-профессоров вместе. Когда говорят «японская интонация, походка, жест», это не голословно — нам и в самом деле подчас кажется, что у японцев одна манера говорить, жестикулировать, двигаться, но это только кажется: характер есть характер, и ничто не способно его размыть. И тем не менее необходимо, чтобы два человека, как сейчас Курода-сан и Нодзаки-сан, оказались рядом, чтобы понять, сколь люди различны.

Первый в меру сухощав, быстр, при этом и в манере говорить, второй неторопливо-сосредоточен, спокойно-молчалив.

Первый может быть неудержимо веселым, как и строго-неуступчивым, даже грозным, второй, очевидно, тоже может быть и неудержимо веселым, и неуступчивым, но это, пожалуй, невооруженному глазу не видно.

Первый заметно углублен в себя, его любимая тема — философия «дзэн», стремящаяся отыскать все красоты мира в тайниках собственного сознания, в душе своей. Напротив, второй обратил свой взор на окружающий его мир, умея наблюдать его, чувствовать его формы и краски.

Первый, как мне кажется, воспринимает Танге умом. Второй — через его эстетическое начало, стараясь постичь созданное зодчим зримо.

И первый, и второй полагают: только понимание того, что есть японский вкус и способность японца чувствовать красивое, может явиться ключом к постижению Танге.

Итак, японский вкус и способность японца чувствовать красивое...

Однако что это такое?

И тут вдруг обнаруживается, что мои собеседники, вопреки различию характеров, подозрительным образом объединились.

— Я не раз слышал, как иностранцы, приезжающие к нам, в том числе и русские, говорили о Японии: другой мир, совершенно другой... — сказал Курода-сан.

— Наверно, и здесь свои резоны: есть ощущение мира, у которого был собственный путь, больше того — независимый, — подал голос Нодзаки-сан, он хотел, чтобы его утверждение прозвучало не очень категорически.



— В Японии подчас стремятся прояснить: а какой облик обрела бы японская цивилизация, если бы она была, как в древние времена, отгорожена от Запада неодолимой стеной океана? — спросил Курода-сан. — Мы знаем, как выглядит в двадцатом веке традиционный японский театр, как может заявить о себе живопись, по существу своему национальная, какой явила себя литература... Но нам трудно представить себе, какими были бы японская химия, физика, математика, астрономия, развивайся они самостоятельно... Не было бы вечного пера, а была бы вечная кисть?.. Кстати, это вопрос не столь праздный, как может показаться на первый взгляд, — иные нормы целесообразного, необходимого, красивого...

— Пожалуй, иные, — осторожно поддержал Нодзаки-сан. — То, что мы зовем прекрасным, подсказано пониманием прекрасного... в какой-то мере другим! И в японских домах есть «красные» комнаты, которые можно назвать гостиницами... Но покажите эту комнату европейцу — он только разведет руками: простите, что же в ней «красного?» Комната почти пустая, с обнаженными стенами, да еще и полутемная, — да хороша ли эта комната? На взгляд японца — хороша, при этом особенно вот этой своей затемненностью... Погодите. Красота в тени? Да так ли это? Японец скажет: так... Именно в тени — драгоценная тень.

— И это не голословно, — подхватил Курода-сан, улыбаясь: ему было приятно, что он повторил слова коллеги. — Именно — драгоценная тень. На взгляд японца, прелесть гостиной в неяркой, больше того — спокойно-тусклой окраске стен, в том, что они не просто лишены украшений, а едва ли не обнажены. Иногда на фоне такой стены возникает свиток с рисунком или иероглифами, иногда — ваза с живыми цветами, однако и первое, и второе не потому, что оно красиво само по себе, — они должны явить красоту полумрака, а следовательно тени!..

Как ни поучителен был разговор, происшедший в маленьком японском ресторане в Токио, Нодзаки-сан, очевидно, считал, что разговор этот не закончен. Только так можно было объяснить, что на другой день почтенный профессор передал мне из рук в руки тетрадь со статьей Дзюнитир Танидзаки, прозаика, мыслителя, знатока японской старины, само название которой прямо перекликалось с диалогом, состоявшимся накануне, — «По-

хвала тени». Статья и в самом деле служила как бы послесловием к этому диалогу, послесловием, в котором были и знание предмета, и завидная наблюдательность, и редкое изящество, и то понимание японского вкуса, которое живет и сегодня.

Как следует из названия статьи, она явилась похвалой всему тому, что подразумевается в японском восприятии прекрасного под именем «тени». Но это как раз было не ново, много новее и значительнее было иное: как сам принцип преломился в нашей грешной обыденности и какие наблюдения вызвал. Именно наблюдения. Не скрою, что «микрооткрытия», которыми одаряет читателя зоркий глаз Танидзакэ, меня и увлекли и изумили. Впечатление нарастало постепенно.

Но перейдем к существу. Оказывается, бумага, изготовленная в Европе, обладающая той же белизной, что и японская, отличается одним: она имеет склонность отбрасывать от себя лучи, в то время как японская, наоборот, эти лучи впитывает, подобно — так и написано — пушистой поверхности первого снега. Японец ценит это качество бумаги, — наверно, тут нет преувеличения, когда он говорит, что бумага излучает своеобразную теплоту, несущую внутреннее успокоение. Европейец, пользуясь столовым серебром, немилосердно драит его, начищая до блеска, японец, наоборот, ждет годы, пока этот блеск сойдет и серебро замутится налетом давности, потемнеет от времени. Японцы не очень ценят привозной хрусталь все по той же причине — он чересчур прозрачен. Вместе с тем хрусталь японский, изготовляемый в Кюсю, привлекает их именно потому, что в его прозрачности разлита мутноватость. Кажется, что в недрах такого хрустала поместилось некое непрозрачное вещество, придающее изделию глубину. Сядя за стол, японец предпочтет посуде из стекла или даже фарфора, освещенной современной люстрой и бра, посуду деревянную, покрытую воском, над которой колеблется дымное пламя свечи, — только так лакированная посуда явит толщину и глубину глянца, подобную той, которая чувствуется «в дремлющей воде пруда». Наверно, прав Танидзакэ, когда говорит, что фарфоровая посуда, например, неудобна, она быстро нагревается, когда в нее влито горячее, в то время как лакированная посуда дает ощущение легкости и мягкости. «Я ничто не люблю так, как эту живую теплоту и тяжесть супа, ощущаемых ладонью сквозь стенки лакированной су-

повой чашки, когда берешь ее в руки: Ощущение это подобно тому, когда держишь в руках нежное тельце новорожденного младенца».

Автор убежден, что предки современных японцев, вынужденные в силу необходимости жить в полутемных комнатах, открыли красоту тени и затем научились пользоваться тенью уже в интересах этой красоты. Кабинет или чайная комната японского дома украшены нишей, которая в свою очередь осторожно расцвечена букетом цветов или картиной. «Гений надоумил наших предков оградить по своему вкусу пустое пространство и создать здесь мир тени. Тень внесла настроение таинственности. Если бы тень была изгнана из всех углов ниши, то ниша бы превратилась в пустое место».

Можно допустить, что все сказанное для европейца не столь безусловно, как для японца, но несомненно тут одно, что отрицать бессмысленно и что должно быть завидно европейцу. Я говорю о том, как жизнелюбиво существо японца, как обострено его восприятие жизни; его способности рассмотреть радость бытия и добыть ее настолько неожиданной, что у нас это может вызвать улыбку, не лишенную иронии, кстати, не очень обоснованной... Однако пусть мне разрешено будет привести тут фрагмент из «Похвалы тени», в котором все сказанное, смею думать, возникнет с наглядностью, какой обладает понятие конкретное.

«Каждый раз, когда я бываю в храмах Киото или Нара и меня проводят в полутемные, но идеально чистые туалеты, построенные в старинном японском вкусе, я до глубины души восхищаюсь достоинствами японской архитектуры. Комната для чайной церемонии тоже имеет свои хорошие стороны, но японские туалеты поистине устроены так, чтобы в них можно было отдыхать душой. Они непременно находятся в отдалении от главной части дома, соединяясь с ней только коридором, где-нибудь в тени древонасаждений, среди ароматов листвы и мха. Трудно передать словами это настроение, когда находишься здесь в полумраке, слабо озаренном отраженным от бумажных рам светом, либо предаешься мечтаниям, либо любишься через окно видом сада... Наши предки, которые не в состоянии были оставить что-либо неопозитивированным, из места, долженствующего быть самым нечистым во всем доме, создали храм эстетики, связанной с цветами, птицами, луной, красотами природы и трога-

тельными ассоциациями: Я нахожу, что в сравнении с европейцами, безо всяких обвиняемых находящими туалет нечистым местом и избегающими даже упоминать это слово в обществе, наше отношение к этой части дома гораздо разумнее и несравненно эстетичнее...»

Вот так звучит этот пассаж в «Похвале тени», пассаж столь же поэтический, сколь и практически целесообразный. Кстати, пассаж не чужеродный всему тексту «Похвалы тени» — для европейца эстетическая позиция автора «Похвалы тени», при ближайшем рассмотрении почти всегда практически целесообразна, нигде не пересекаясь с жизненными потребностями, а скорее сопутствуя им.

Если же говорить о созданиях Танге, с которыми я продолжал знакомиться, то моему взгляду точно стала доступна новая их грань, до сих пор невидимая. Не знаю, как относится сам Танге к «Похвале тени», но мне показалось, что при всей современности Танге некоторые его устремления не чужды принципам Танидзаки. У меня возникло желание пойти как бы по второму кругу и взглянуть на создания Танге, которые я уже видел, как бы новыми глазами. Именно новыми: мне казалось, то, что я увижу сейчас, я не видел и не мог увидеть прежде. В самом деле, побывав во дворце Йойги, я обратил внимание, что особое состояние простора и покоя, которое охватывает тебя во дворце, объясняется не только размерами и формами сооружения, но и тем, как сочетаются здесь краски. И действительно, как ни велико сооружение, архитектор старался уйти от резких красок, расположив их таким образом, чтобы переход от одной к другой не был неожиданным. Если говорить о сочетании красок, при этом о сочетании не отвлеченном, а соотнесенном с освещением здания, то у японцев тут есть своя азбука и свои законы, не чуждые истинам, прокламированным в «Похвале тени», — Танге, как мне кажется, их не игнорирует.

Любопытным для меня оказалось и второе посещение собора св. Марии. Японская традиция и собор католический — наверно, в жизни нет метаморфоз более необычных. Зодчий очень точно дозировал здесь свет, поступающий в здание. Состояние полумрака, свойственное церкви, Танге как бы разрубил лучами света и этим будто сгустил полумрак внутри церкви. Но зодчий пошел дальше. Несмотря на относительно большие размеры сооружения, Танге выложил — и щедро — его стены деревом,

которое за те немногие годы, что существует собор, к тому же еще и потемнело,— иначе говоря, полумраку, который заметно старался удержать в соборе зодчий, помогает и дерево.

По возвращении из Японии мне удалось ознакомиться с монографией Паоло Риани о Танге, изданной в серии «Мастера двадцатого века» и иллюстрированной цветными фотографиями всех сооружений Танге, в том числе фотографиями интерьеров. Многоцветное издание дало возможность еще раз рассмотреть краски, при этом не только самого интерьера, но и мебели, как и деталей убранства,— вот эти темно- и светло-коричневые тона, матово-червонные, тускло-золотистые, с примесью благородной черни тона, смею думать, любимые японцами, тут очень хороши. Так или иначе, а в созданиях Танге постоянно присутствует художник, великолепно владеющий не только формами, но и красками, познавший эту азбуку красок, как ее выработала многовековая японская традиция.

## 5

Мы не видели мемориального комплекса в Хиросиме, аудитории в Мацуяма, ратуши в Симидзу, но зато мы видели все работы Танге в Токио и Атами. Очень хороша ратуша в Токио. Танге задумал эту свою постройку как своеобразный центр общественной жизни столицы. Вопреки значительным размерам, сооружение едва ли не воздушно. Быть может, это достигается и с помощью красок, которыми расцвечен фасад, велика тут доля светлого. Но краски всей задачи не решают,— главное же, как нам кажется, в пропорциях. И не только в пропорциях. Окна дома защищены от солнца вертикальными стенками, которые делят все поле десятиэтажного здания на своеобразные соты. Это создает цветовой и объемный эффект, в зависимости от времени дня смещается тень в сотах, и здание заметно преобразуется. В вечернее время своеобразную прелесть постройке Танге придают прожекторы — в их свете по-иному выглядят и краски фасада, и его формы. Танге создал и здание Согэцу в Токио — в своем роде токийский Олимп, в котором нашли пристанище боги традиционного японского искусства. Мы смотрели в этом здании токийский турнир молодых искусниц икэбаны. Те, кто выступал в этот день, закон-

чили школу составления букетов тут, в Согэцу. Юные японки, очевидно не из самых бедных семей, прежде чем вступить в жизнь и взять на себя многосложные супружеские обязанности, считали необходимым овладеть искусством икэбаны и постигли это искусство достаточно, явив качества, не чуждые духу народа, — чувство цвета и формы... Если говорить о самом здании, то оно не отличается значительными размерами, но ладно по своим пропорциям. Признаться, когда я осматривал дом Согэцу, дивясь его формам, я подумал, что гармоничность этой постройки Танге незримо соотносится с искусством юных художниц икэбаны, с их способностью чувствовать красивое.

Наконец, я видел в Токио суровое в своей простоте здание компании «Дэнцу»; собственно, виденное мною — фрагмент здания. Как мне рассказывали токийские друзья, Танге не мог осуществить всего замысла по причинам, от зодчего не зависящим. Проект предполагал сооружение сложного комплекса многоэтажных зданий, соединенных на значительной высоте улицами-переходами, по замыслу зодчего проект призван был сообщить новый облик токийскому району Цукидзи. К сожалению, удалось осуществить лишь часть замысла. Но надо отдать должное Танге, постройка кажется завершенной, она воспринимается как нечто самостоятельное. Работа эта выглядит весомо — здание монументально, строго-мужественно по своим формам, не повторяет созданное зодчим прежде.

Мы сказали — продолжая знакомиться с работами Танге, — мы видели их не только в Токио. Мы имеем в виду поездку в Атами, курортный город на восточном Тихоокеанском побережье Японии, где зодчий построил гостиницу. Есть в самом побережье нечто от мощи океана — изломы скалистых гор, скалы-валуны, вставшие у берега, необыкновенно буйная растительность, которой дала силу влажность приморской суши, в том числе и тропическая, обилие горячих ручьев, источивших скалы. Наверно, сочетание благодатного моря и целебной воды сообщило курорту Атами свою ценность. Кстати, горячая вода подается здесь и в дома. Мы ночевали в типичном японском домике с раздвижными стенами, оклеенными бумагой, и по декабрьской погоде здесь было совсем не жарко. Но горячая ванна, принятая на ночь, ванна, наполненная едва ли не кипящей водой, приятно шинучей, необычного сине-голубого оттенка, все изменяла.

Вода подавалась и в номера большой гостиницы Атами, построенной Танге. В самом облике гостиницы, поставленной по японскому обычаю на пилоны, с просторными просветами и террасами-палубами, выделялся корабль.

Именно в Атами нас застала долгожданная весть: нам сказали, что беседа с Танге состоится. Мы поспешили в Токио и весь следующий день провели в библиотеке университета Рикке, здание которой является, пожалуй, единственным сооружением Танге в столице, которое мы не успели рассмотреть подробно. Танге вписал библиотеку в уже существующий ансамбль университетских построек, воздвигнутых еще в начале века, а вписав, стараясь не отойти от некоторых стилевых особенностей ансамбля. Как и ансамбль, библиотека построена из кирпича, но, в отличие от остальных зданий, ничего не имеет общего с готикой. Наоборот, в здании есть та яркая образность, незримо соотносящаяся с японской традицией, которая отличает все построенное зодчим.

Университетская библиотека Рикке, в книжном собрании которой с особой гордостью хранится все написанное зодчим, дала нам возможность поближе познакомиться с работами Танге, прикоснувшись к тем его созданиям, которые в Японии увидеть нельзя. Известно, что, начиная жизнь в архитектуре, Танге написал «Похвальное слово Микеланджело», в котором начинающий зодчий, воздавая должное великому итальянцу, стремился утвердить свои творческие задачи. Создавая «Слово», Танге, возможно, меньше всего думал о том, что судьба уготовила ему миссию для него лестную: через десятилетия после того, как было написано «Похвальное слово», явиться на родину Микеланджело, в древнюю Болонью, и внести свою лепту в строительство города, призванное охранить болонийские архитектурные ценности. За рубежами Японии Танге работал не только в Болонье — он строил в Скопье, о котором шла речь, в Нью-Йорке, в Сан-Франциско, в Женеве, в Кувейте. Строил, утверждая как великое благо все ту же идею — общение. Характер зданий, построенных во всех этих местах, свидетельствует об этом: спортивный центр в Кувейте, культурный и спортивный — в Нью-Йорке, торговый — в Сан-Франциско, здание Всемирного центра здравоохранения в Женеве, многосложный комплекс в Болонье, в котором сосредоточены едва ли не все виды перечисленных сооруже-

ний, вместе взятые. Иначе говоря университетская библиотека Рикке убедила нас, как много может сделать один человек и сколь значителен след, который он в состоянии оставить по себе на земле.

Не скрою, что, погружившись в работы Танге, я стремился отыскать такое сочинение зодчего, которое прямо соотносилось бы с его похвальным словом великому итальянцу. Найдя такую работу, я бы обрел единственную в своем роде возможность установить, как сказалась жизнь на взглядах архитектора, его практике. Эссе «Мое мнение» отвечало требованиям, о которых идет речь. Больше того — мне виделся в нем свод теоретических канонов Танге, его философская первозаповедь. Поистине, это было новое похвальное слово Микеланджело, хотя имя великого итальянца тут не упоминалось.

Как я установил позже, работа Танге «Мое мнение» была напечатана в 1960 году, то есть через двадцать один год после опубликования «Похвального слова», через те самые двадцать один год, за которые молодой зодчий, по существу только-только набиравший силу, вырос в выдающегося архитектора. Следовательно, концепция «Моего мнения» — это концепция зрелого Танге, опирающегося на опыт всей своей сознательной жизни.

Но что это за концепция? Благодарно ее воссоздать в точном соответствии с буквой и духом статьи Танге, не сместив и тем более не деформировав выводов, к которым обратился зодчий, — поэтому пусть меня простит читатель, если я на время воздержусь от собственного мнения, дав простор мнению зодчего.

Танге говорит, что новые концепции современных архитекторов основаны на убеждении, что проблемы наших городов и окружающей среды вполне разрешимы в пределах существующего социального устройства. Танге склонен думать иначе. Ссылаясь на то, что общество не в силах поспеть за постоянно растущим производством, и, очевидно, считая эту причину главной, зодчий полагает: «Наше общество не способно найти путь к самообновлению. Вследствие этого сама социальная действительность становится постоянной проблемой». Вместе с тем зодчий находит, что подлинная творческая личность должна формироваться в противоборстве с действительностью. «В бескомпромиссной решимости преобразовать действительность — условие жизнеспособности



всякого творчества, немислимого без осознания действительности как проблемы», — считает Танге. Заметив, что архитекторы имеют дело со зримым выражением социальной культуры, Танге излагает, как он говорит, «свое мнение о современном архитектурном мышлении и теории градостроительства».

Далее он подвергает анализу «эстетизм», который он называет господствующим направлением в современном зодчестве. Желая дать определение «эстетизму», Танге говорит, что это направление ограничивает себя стилевыми поисками, игнорируя социальную действительность, — зодчий полностью относит его к приверженцам так называемого декоративного начала, которое так популярно в США. Сторонники этого начала, по выражению Танге, стремятся «зарисовать сказочными картинками нашу хаотичную действительность». Из сказанного Танге делает вывод, характеризующий существо его гражданского и творческого мироощущения: «Как бы ни хаотична была действительность, я всегда верю в творческую энергию масс. Пусть она еще в потенции, пусть не ощущается явно, мы должны ее обнаружить и отразить в своих работах».

Заключительные строки статьи определяют суть того, что архитектор назвал в начале «современным архитектурным мышлением». Формула Танге и основательна, и целесообразна — воспримем ее с тем максимальным вниманием и уважением, какого она заслуживает. «Архитектурное творчество есть специфическая форма познания действительности, — говорит Танге. — Оно преобразует окружающую среду, создавая материальные объекты определенного назначения. Художественная форма архитектурных объектов играет двойную роль: она и отражает и обогащает действительность. Отражение действительности через архитектурное творчество требует, чтобы ее материальная и духовная структура воспринималась в неразрывном единстве».

Как отмечает зодчий, архитектура сочетает в себе функцию и выражение, содержание и форму, при этом каждое из понятий, к которым он обратился, отличается своей логикой и содержанием. По убеждению Танге, слияние этих компонентов в некое органическое единство — это и есть цель зодчества. Не трудно понять, что данная формула в своем роде ответ тем, кто стремится

«зарисовать сказочными картинками хаотичную действительность».

В заключительном пассаже угадывается главная мысль: «Познание действительности поначалу предстает в нашем сознании как мысль, затем как система мышления...»

Работу, которую мы представили, следует воспринять в связи с творческой практикой Танге, — только в том случае откроется ее полный смысл, если соотнести концепцию творчества Танге, как он развил ее в своей статье, с идеей общения, определяющей существо воззрений зодчего на архитектуру. Вывод, который тут должен быть сделан, проистекает из самой сути взглядов Танге: призвание архитектора — воздействовать на умы и сердца людей, служить благородным целям преобразования мира.

В преддверии встречи с Танге, наверно, полезно было сделать это открытие — без него, этого открытия, нам, пожалуй, трудно было бы проникнуть в существо того явления, которое отождествляется сегодня с именем японского архитектора.

## 6

Мы встретились с Танге в его мастерской. Ничто не напоминало кабинета зодчего. Стоял письменный стол, просторная поверхность которого была чиста, как льдина, освобожденная от снега сильным ветром. Стояли полукресла, жесткие, не обремененные украшениями. Стены были чисты — ни чертежей, ни фотографий, воссоздающих здания, построенные архитектором. Танге точно говорил: истинно забудь про все, всяк сюда идущий. Да, он точно свидетельствовал: в беседе, которая предстоит, мой престиж не должен участвовать.

Танге вышел нам навстречу. Невысокий, сухощавый, он был завидно легок и подвижен. Его внешности были свойственны неброскость и, пожалуй, ладность. Эта ладность, наверно, была даром природы, но Танге был волен сберечь ее и утратить — за пятьдесят шесть лет можно было успеть и одно, и другое. Надо отдать должное Танге, он сберег этот дар природы с пониманием и тактом, которые, наверно, должны быть свойственны архитектору. Пока налаживалась беседа, Танге точно дал воз-

возможность себя рассмотреть. На его лице лежит отсвет смуглости. Кажется, что это от ярко-черной шапки волос. Когда он наклоняет голову и над глазными впадинами поднимаются такие же черные, как волосы, брови, густая шапка волос как бы раздается. В этом случае он поднимает руку, запястье которой охвачено безупречно белой манжетой, проводит по волосам. Жест его заметно нерезок.

Тот незримый мой доброжелатель из университета Васэда, возможно, многомудрый исследователь средневековой керамики или знаток древнеяпонских миниатюр, которому я обязан встречей с Танге, сказал зодчему, что беседа будет на тему свободную, однако я, думая о беседе, втайне надеялся поговорить с зодчим о самом значительном и дерзком из его замыслов — я имею в виду проект, известный под именем «Токио-1960». Но как сказать об этом? Быть может, надо подобраться к этому вопросу с острого, полемического угла? Ну, например: не переоценивает ли архитектор значение новых скоростей, когда говорит, что современный город можно растянуть на расстояние нескольких сотен километров и не ощутить расстояния? Отвечая на этот вопрос, зодчий не может не коснуться всех граней проблемы.

— Нашествие автомобилей, нашествие, размеры которого еще недавно мы не могли предвидеть, дезорганизовало жизнь большого города — они точно вырвались из повиновения, эти стада железных животных, и мы ничего не можем с ними поделать... Самое парадоксальное состоит в том, что мы же сами вызвали их к жизни, больше того — продолжаем вызывать к жизни с пастойчивостью, на которую только способны... — произносит Танге тихо: наверно, слова эти тем более весомы, чем тише они произнесены. — Вы спрашиваете, в наших ли силах совладать с новыми размерами наших городов? В наших!

Он замолкает, задумавшись. Наверно, он начнет сейчас излагать основы своего проекта, самого грандиозного проекта, который когда-либо знала история этой страны. Конечно же он возвращается к этому проекту не впервые, но волнение, которое поселилось в нем, таково, будто это для него ново, — кажется, что его молчание полно тревоги.

— Итак, «Токио-1960». — вот главные черты проекта...

У него потребность развернуть сейчас тугой свиток ватмана, развернуть в полный размер столешницы, чтобы явить все величие плана, но свитка на столе нет, как нет его и на стенах. Но, пожалуй, в ватмане нет необходимости — все, что хочет сказать Танге, он скажет. Видно, «Токио-1960» его любимое дитя, оно способно вдохновить зодчего без того, чтобы прибегать к примитивным иллюстрациям. По мере того, как продолжается разговор, Танге все более воодушевляется. Его руки неспешно поднялись — такое впечатление, что он держит сейчас ученический глобус, — он говорит о формах старого города, у которого округлые объемы. Разумеется, в руках нет ни шара, ни куба, но они способны изобразить все, эти руки, — так они тверды и динамичны, так пластичны, руки зодчего, который, как все зодчие, наверно, чуть-чуть и скульптор.

Однако как он предполагает навести мост к тому главному, что определяет смысл его замысла? Послушаем Танге. Наше время отмечено рождением сверхгородов — в каждом почти девять или более миллионов жителей. Города эти продолжали развиваться по тем структурам, которыми был отмечен древний город, — вокруг ядра. (Танге сказал: «По радиальной!») То, что было пригодно для города со стотысячным населением или даже миллионным, совершенно не пригодно для сверхгородов — для транспорта в них практически не осталось места. (Танге сказал: «Пульсирующие потоки: как на небе — «пульсары!») Миллионный город способен выдерживать такую вспышку — десятиллионный не способен! А что будет, когда число жителей удвоится? Кстати, такая перспектива не за горами — через двадцать лет Токио будет пятнадцатимиллионным городом. Те, кто думает над этой проблемой, говорят: надо ограничить рост города. (Танге заметил: «Легко сказать — ограничить! Но как?») Действенное средство: изменить структуру города в такой мере, чтобы устранить самую причину взрывов. (Танге сказал: «Предотвращать взрыв надо не за пять минут до взрыва!») Такой системой является система линейная: город строится по прямой! (Танге сказал: «Токио идет навстречу Осака, а Осака навстречу Токио, образуя единый город!») Стоит ли говорить, что разом снимается и проблема транспорта. Дороги нового города способны пропустить в десять и даже тридцать раз больше машин, чем дороги старого, — угроза взрыва практически исклю-

чена... (Танге сказал: «Мы можем сделать почти невозможное — погасить силу «пульсаров»! Пока что на Земле...» — добавил он, улыбаясь.)

Танге встает и идет к окну, чтобы открыть форточку. Он идет, чуть опираясь ладонью о край стола. Он легко дотягивается до форточки и, распахнув ее, на секунду задерживается у окна. Слышится запах привядшей листвы, чуть-чуть горьковатый, — токийский декабрь. Он возвращается, пожалуй, не столь стремительно, как шел к окну, — запах осени подействовал и на него... Он возвращается, а я замечаю, с каким изяществом он носит свое европейское платье, — его темный костюм, его белая сорочка с просторноватым воротником, мягким и отложным, его галстук приятно бордовых тонов (он любит эти краски), повязанный некрупным углом, — все неброско и истинно изящно.

— Простите, господин Танге, но этому плану суждено осуществиться?

— Вы хотите спросить, не утопия ли это? — переспрашивает он.

— Нет, меня интересует: это осуществимо? — повторяю я свой вопрос.

— Значит, утопия ли это? — настаивает он на своей формуле вопроса. — Утопия?

Он берет со стола свои очки, к которым не притрагивался с начала беседы, и начинает ими ритмично постукивать по столу. Взгляд его невесел, да и в этом постукивании есть нечто неодолимо печальное.

— Вот запись, она характерна, — вдруг произносит он, и на стол ложится лист машинописного текста, который он извлек из стола. — Послушайте, пожалуйста. — Он надевает очки и разом становится непохожим на себя — таким я не видел его прежде, даже на фотографиях, судя по всему, он не любит фотографироваться в очках. — Цена на землю в пределах токийского центра высока баснословно: в районах Гиндзы и Маруноути квадратный метр оценивается в полтора миллиона иен. Дальше будет еще дороже... Наш план предусматривает строительство города на площадях, отвоеванных у залива, — город шагнет через залив! — Взгляд моего собеседника испытующ, он точно оценивает, в какой мере я проник в существо того, что он только что произнес. — Если искусственная земля, которую мы отвоюем у залива, будет продаваться даже по триста тысяч иен за квадратный метр, то и

в этом случае прибыль составит шестьсот миллиардов мен.

— Вы полагаете, что эта сумма сделает план осуществимым? — спрашиваю я, хотя мне хочется сформулировать вопрос по-иному: «Утопия перестанет быть утопией?» — Осуществимым?

— Может способствовать осуществлению, — отвечает Танге, и мне кажется, что воодушевление, которое я слышал в его голосе только что, убыло.

Вновь наступает пауза — Танге снял очки и стал похож на себя.

— Простите, господин Танге, а мог бы я задать вам вопрос в какой-то мере абстрактный?

— Да, пожалуйста.

Но как спросить его об этом, чтобы, не дай бог, не «бидеть», чтобы сберечь то доброе, что возникло в ходе беседы?

— Господин Танге, а вот если земля была бы собственностью страны, а не частного лица, если бы она не продавалась и не покупалась? — Пауза, которая наступила, необходима ему, чтобы соотнести грани вопроса; возможно, он связал его в своем сознании с тем, что только что сказал о земле. — Да, если бы земля не продавалась и не покупалась, вы полагаете, что это стеснило бы волю архитектора? — спрашиваю я.

— Нет, — отвечает Танге, ему потребовалось для ответа меньше времени, чем я предполагал.

Да, он сказал с безбоязненной прямоотой «нет», и на память пришли строки из статьи Танге, которую я прочел накануне в библиотеке университета Рикке: «В бескомпромиссной решимости преобразовать действительность — условии жизнеспособности всякого творчества, шемыслимого без осознания действительности...»

## КОВАЧ



сть пора весны заповедная. Вдруг солнце дарит несколько теплых дней, и на земле совершается великий обряд преобразования. Все разом становится иным — и леса, и реки, мир птиц, люди. Что-то совершается в человеке такое, что преобразует его. Кажется даже, что человек стал одухотвореннее, чутче. Не хочется верить, что это состояние преходяще, что оно пройдет и в природе, и в человеке, как проходит все, что подвержено циклам Солнца и Времени. Кажется, что человек не в силах удержать это состояние, остановить его.

Признаться, так думал и я, грешный, до тех пор, пока не посетил в Сентендре музей Маргит Ковач. Скульптура — искусство уникальное. У нее привилегия даже перед живописью. Говорят, что в репинском полотне «Не ждали» самое выразительное — это спина старой женщины. Но, видя ее спину, мы не видим всего лица. У скульптуры преимущество: если она показывает человека, она имеет возможность показать его всего — она объемна, она осязательно рельефна. Маргит Ковач, как кажется нам, показала этот миг прозрения в человеке, используя все преимущества, которые дарит ей искусство скульптора. Она подсмотрела этот миг и по-своему остановила его. Деревенский мальчик уснул на солнышке и улыбается во сне. Ему явно снятся светлые сны. Может, легкокрылый парусник мчит его по морям, по волнам, а может, коверсамолет взмыл его в заоблачную высь. Он испытал во сне всю меру восторга — ему хорошо... Но главное, пожалуй, не в этом, а в том, с какой любовью Ковач изобразила мальчика, как высветлила она его лицо, каким умом, добротой и благородством одухотворила его, каким сделала человечным, а следовательно, гуманным. Как и надлежит быть большому художнику, Ковач добра в своем отношении к миру, к людям. В своих работах она

любит, сочувствует, сострадает, даже ненавидит. В ее великолепной работе «Жены рыбаков» вот это сочувствие чужому горю выражено с силой необыкновенной. Женщины, одетые в черное, сбились воедино, обратив горящие глаза к морю. В этой скульптуре нечто большее, чем эпизод с рыбаками на берегу безымянного моря, хотя и этот эпизод полон великого смысла. В этой скульптуре одна из самых больших общечеловеческих тем — о горе, казнящем человека и сплывающем его. Наверно, в этой группе рыбаков были разные люди, но как сплотило этих людей горе, — кажется, ничто не способно противостоять и единству, и мужеству, и решимости этих людей... Есть еще одна работа у Ковач, которая примыкает к «Женам рыбаков», образуя в своем роде диалог. Старая женщина, точно отчаявшись, покинула группу рыбаков и, сев на прибрежный камень, застонала, завывала, заголосила. Сама эта фигура, одетая в черное, с далеко протянутыми руками — дальше, чем велит им пропорция, — и запрокинутой головой, фигура чуть-чуть деформированная, так полно выражает безысходность человеческого состояния, что может быть самым символом горя.

Ковач принадлежит к тем художникам, в работах которых свое место занимает тема матери как прародительницы человечества, как хранительницы того большого, что зовется очагом семьи, круга близких, того великого единения сердец и душ, без которого человеку трудно победить все несчастья этого мира.

В музее Сентендре я видел скульптурный портрет матери. Конечно, дочь есть дочь — она не беспристрастна. Любовь к матери, наверно, чуть-чуть ослепляет. Но она, эта любовь, и добавляет силы глазам — она делает их прозорливее. Как это бывает с истинным произведением искусства, в частности, в жанре портрета, чем больше ты смотришь на него, больше открываешь в нем новых черт. Вот эта глубина покоряла. В облике человека, что предстал перед тобой, виделась и проничность непобедимая, и снисходительность к людским несовершенствам, что, наверно, приходит с возрастом, и мудрость, храбрая, и, конечно, любовь к человеку, тоже храбрая.

Одним словом, это была мать, и образ ее был безбрежен, каким может быть только образ матери, к тому же увиденный дочерью, к тому же такой дочерью... Наверно,



тут есть нечто сокровенное, куда посторонним вход закрыт, да вряд ли уместно посягать на это, но если говорить о существовании отношений, то надо его искать в скульптурах Маргит Ковач. Есть у нее скульптура, где любовь к матери выражена истощающе: это скульптурный портрет матери и дочери. Разница в возрасте не в состоянии разрушить то общее, что их роднит и соединяет. Но это общее, больше того — нерасторжимое, не только в лицах — руки женщины сплелись.

Кстати, эту скульптуру я увидел не в Сентендре, а дома у Маргит Ковач, где, ответив на наши просьбы, нас приняла художница.

У этого дома было своеобразное божество, которое, как подобает божеству, занимало красный угол, было грозным, добрым и обладало заметным влиянием, если не сказать — властью, на обитательницу дома. Божество это — японская акация, которая росла на острове Марнет и, состарившись, начала разрушаться, была спилена и по настоятельной просьбе Ковач отдана ей, заняв свое нынешнее более чем почетное место. Наука утверждает, что есть растения, в которых сокрыты черты живых существ. Совершенно очевидно, что японская акация не принадлежит к ним, но в облике этого дерева — и тут вряд ли может быть иное мнение — действительно есть нечто от существа одушевленного. Какого существа? Это и змея-коLOSS, обитательница тайландских дебрей, и лев, могучий, вытянувшийся и напрягший свои мускулы в прыжке, и, конечно, человек. Может быть, человек даже больше, чем все остальное. Торс человека, в какой-то мере даже классический, вынесенный в этюдный зал академии. Хочется сказать: тело человека надо изучать по этому дереву. Короче — современная аэродинамика ищет совершенные формы самолетного крыла и корпуса, исследуя птиц. Наука учится у природы и не скрывает этого, больше того — считает это для себя почетным. Художник в поисках форм обращает свой взор к природе — то, что может подсказать ему она, никто не подскажет. Конечно, японская акация, которую Ковач подобрала на дунайском островке, всего лишь божество, а не идол, если в данном случае понимать под божеством творение природы, — в поиске форм, поиске многотысячелетнем, именно природа способна изваять такое, что удивляет и человека.

По крайней мере, прежде чем показать нам свои работы, Ковач явила нам это удивительное дерево. Она стояла перед ним, маленькая, взметнув маленькие руки, точно говоря: «Видели вы подобное? Я не видела!» Ничего суеверного в этом не было, но изумление было.

Однако что оно могло родить, это изумление?

Ковач подвела нас к своеобразному сосуду, который издали выглядел котлом, какой берет партия геологов, отправляясь в поход, партия немалая. Ковач протянула руку к «котлу» и извлекла оттуда крохотную скульптурку женщины, склонившейся над больным ребенком. Я сказал, что нечто подобное видел в ее музее в Сентендре, — она ответила, что это другое. Потом она добыла из «котла» фигурку пастушка, окруженного овцами. Потом... Мы заглянули в «котел» и были поражены виденным: маленькие скульптурки, слепленные быстрой, умной и умелой рукой с той мерой умения и изящества, которая делает каждую произведением искусства, доверху заполняли сосуд. Казалось, они были в сосуд насыпаны — торчали воздетые руки, сутулились спины, кричали отверстые уста, глиняные фигурки лежали ниц. Одним словом, это была картина катастрофы в стране лилипутов — все было очень миниатюрным и очень трагичным.

— Однако что это?

— Моя записная книжка... Прежде я рисовала, теперь я прямо леплю.

Да, «котел», как записная книжка, собрал все виденное, пережитое, явившееся в мыслях и мечтаниях, наяву, и, быть может, во сне. Это была в своем роде человеческая комедия, чьи многочисленные персонажи вдруг обрели плоть и волей художника были ссыпаны в «котел», который вдруг стал выше неба, вместив такое, что было в бесчисленное множество раз больше его физических размеров, — короче, совершилось чудо. А виновница этого чуда — маленькая женщина, одетая в опрятные, почти детские джинсы, в аккуратных туфельках, тоже почти детских, улыбаясь, смотрела на то, что она тут заколдовала и, пожалуй, заколдовала. Этих человечков, ссыпанных в котел, надо было еще расколдовать и определить на то самое место, где им надлежит обрести свое лицо и явить истинную суть.

Тут, в мастерской Ковач мы увидели нечто такое, что не видели прежде: в своем роде полотна в глине — многофигурные композиции, в создании которых нам открылась еще одна сторона дарования скульптора: умение мыслить масштабно, строить сложный сюжет, видеть все грани явления, а кстати, и видеть перспективу, пространственную и, пожалуй, временную.

Ковач показала нам такое полотно, которое предназначено для Дворца культуры нового венгерского города. В этой композиции и своеобразность города, и его история, и то особое, что свойственно существу его, строю обычаев и традиций, быть может, психологии. Кажется, что Ковач пристально наблюдала город, подсмотрев и ухватив такое, что дарит художнику мысль и наблюдательность. Конечно, в цепи тех эпизодов, которые воссоздает композиция, есть мотивы разные, вплоть до производственных, но есть и сокровенное: встреча юных сердец, восторг молодости, отвага и смятение первого чувства и первого признания. Иначе говоря, есть то вечное, определенное сутью человеческого бытия, что всегда влекло Ковач и в чем она была всегда сильна.

Все виденное нами как бы подводило нас к восприятию наиболее монументальной и многосложной работы Ковач, которую она сделала для международного форума науки и культуры в итальянском городе Турине и которая аллегорически воссоздает историю человечества. Воспоминания о работе над этой композицией и теперь способны заставить Ковач пережить волнение немалое.

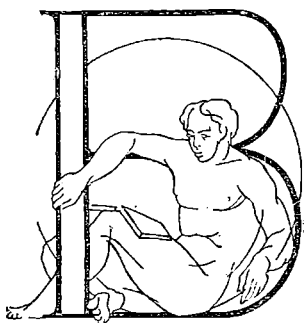
— Не помню иной работы, которая бы вызвала у меня такое напряжение сил. Вначале я работала по восемь часов ежедневно, потом с утра до вечера, потом день и ночь...

Ковач как бы обратилась взглядом к истокам большой реки, именуемой историей человечества, и, обратив взгляд вперед, увидела эту реку на всем ее трудном пути. Но вот что знаменательно: у этой истории, как ее узрела Ковач, есть зачин, ее первая глава, эпизод изначальный: гончар-мудрец, романтик и работяга, со своим нехитрым станком, обкатывающий глиняное чудо. Адам и Ева у Ковач появились позже гончара. Такое впечатление, что их слепил на своем немудреном станке гончар. Иначе говоря, Ковач как бы говорит нам, не тая улыбки:

если и был бог, то он должен был быть гончаром... Наверно, философия того большого, что есть искусство Ковач, где-то здесь.

...Да, есть пора весны, заповедная. Вдруг солнце гонит прочь зимнее ненастье, и совершается великий обряд преобразования. Счастлив художник, которому удастся посмотреть это в природе и людях.

## ДЗАВАТТИНИ.



се началось еще в самолете. Он летел уже над Италией. Чем-то ее ландшафт был похож на Италию, какую мы запомнили по ивановским полотнам. Какой-то особой округлостью холмов. И округлостью пиний. И блеском зелени. И самым светом, который добела высветлил землю и напитал облака — этакие белые пинии, занесенные в поднебесье.

— В России думают, что я кинорежиссер, — сказал наш друг Чезаре Дзаваттини и так взвил ладонь, что человек, сидящий в самолетном кресле рядом, вздрогнул. — Поймите, что это заблуждение! Я — писатель... Именно как писатель я жду вас на Санта-Анджела Меричи, сорок... Кстати, будете у меня, не забудьте взглянуть на новую церковь Санта-Анджела, это против моего дома.

С этим наш самолет и приземлился в Риме. А на другой день вечером я уже шел по улице Санта-Анджела Меричи, направляясь к Дзаваттини, и, разумеется, не минул новую церковку, стоящую в начале улицы, на холме. Наверно, с той далекой поры, как Вечный город утвердился на Тибре, церковная архитектура не претерпела таких изменений, какие испытала она в последние пятнадцать лет. Это восприняла и римская церковь на холме Санта-Анджела. Островерхий шатер церкви похож на шестигранный фаберовский карандаш, толстый и тщательно оструганный. Впрочем, в этом сравнении нет иронии — архитектура церкви проста, необычна и по-своему эффектна. Я сказал об этом Дзаваттини, когда, перейдя улицу и спустившись с холма, очутился в его квартире.

— Как условились, сегодня мы будем говорить о литературе. Кстати, я пригласил Биджаретти, автора «Конгресса», — осторожно прервал меня Дзаваттини и отложил большую колонковую кисть, которую держал. — Хочу симпровизировать несколько этюдов на мотив трех

цветов итальянского флага, — произнес он, заметив, что кисть в его руке обратила и мое внимание. — Когда на палитре все краски, легко быть мастером, а вот когда всего три...

— Способность ограничить себя — это и есть умение?

— Способность малыми средствами достичь большого, — уточнил он.

На длинном столе, чем-то похожем на верстак, лежали только что написанные этюды. Вероятно, то, что я увидел, было плодом упорной импровизации — краски как бы множились под рукой художника, при этом не смешиваясь и не дробясь.

— Так это же и есть... самоограничение! — воскликнул Дзаваттини, и его рука описала полукруг и оказалась где-то на уровне плеч. — Впрочем, я могу подтвердить эту истину и более убедительно... Вот!

Сейчас мы стояли в комнате сумеречной и небольшой, стены которой были выложены картинами, как прямоугольными плитами. Здесь было так мало света, а ряды картин и их размеры были настолько правильны, что комната была похожа больше на церковку, может, ее алтарь, а может, притвор.

— Заметьте — ни одна картина не превышает размеров почтовой открытки! — произнес Дзаваттини и включил свет. Включил и ощутимо затих.

То, что я увидел, немало заинтересовало меня: Я стоял посреди картинной галереи, посреди знаменитой галереи Дзаваттини. Собственно, галерея занимала две комнаты, а в них четыре стены, однако при желании ее можно было бы расположить во дворце не меньшем, чем Вилла Боргезе. Точно проспект-альбом, уместающийся на ладони, галерея Дзаваттини собрала на своих четырех стенах первоклассные имена. Впрочем, сравнение с альбомом условно: даже хороший альбом мог быть всего лишь собранием репродукций, галерея Дзаваттини — оригиналов.

Однако не голословно ли все сказанное? Что собой представляет коллекция, если говорить об ее реальных ценностях? В ней два раздела. В первом жанровые сюжеты, пейзажи, абстрактные импровизации. Все того же размера почтовой открытки. Говорят, писатель, пишущий большую прозу, тренирует умение в работе над маленьким рассказом. Умение строить сюжет, расходовать слово. Так и здесь. Размер миниатюры не сковал мастера. Более того — этот размер как бы высвободил силы, кото-

рые в художнике были сокрыты. Здесь много прекрасных вещей, самостоятельных, цельных. Но все, что собрано здесь, как мне кажется, понимается лучше, если эти миниатюры соотносить с тем, что предстоит увидеть в соседней комнате.

Там — автопортреты. Триста автопортретов. Гуттузо, Манцу, Ривера, Леви, Сикейрос, Рене Клер... да возможно ли перечислить всех? И вот что интересно: среди тех трехсот, которые я видел, нет портретов-«отписок», портретов, сделанных наспех. Психологически это объяснимо. Дело не только в том, что почти все портреты писались специально для галереи Дзаваттини и не могли быть написаны посредственно. Более существенно, что это были автопортреты, а у истинного художника это всегда итог труда и раздумий. Поэтому не случайно, что галерея портретов богата подлинными шедеврами. И еще одно, на мой взгляд, существенное. Есть такое мнение: «Ищи, но не уходи от суда природы». Наверно, нигде власть этого судьи не простирается так далеко, как в жанре портрета и еще в большей мере — автопортрета. Здесь природа — сам лик художника. Он, этот лик, требует точности много большей, чем все натурщики художника, вместе взятые. Как ни заманчива перспектива пренебречь этим правилом, галерея Дзаваттини свидетельствует, что даже в наш вольный век на это отваживаются не многие. Разумеется, в галерее Дзаваттини много формальных портретов, но это та разновидность современного модерна, который пожелал остаться подданным природы. Наверно, интересно было соотносить автопортреты, написанные для галереи, с миниатюрами, хранящимися в соседней комнате. Выводы, которые при этом можно было сделать, поучительны и профессионально, и человечески. Так или иначе, а галерея и в этом отношении является уникальной.

Кто-то из друзей Дзаваттини сказал, что коллекция может иметь «педагогическое значение» уже потому, что вынуждает зрителя не столько рассматривать миниатюры, сколько их пристально исследовать, читать. Да, это тот вид искусства, который чем-то напоминает философские стихи — одна строфа способна вызвать мир раздумий и чувств. Наверно, из того, что я видел, трудно выделить что-то одно. Любой выбор будет субъективен, но если его все-таки сделать, то я бы выделил портреты, сделанные Манцу, Сикейросом, Гуттузо, Солдати, Личабуэ.

Как сложилось это уникальное собрание и какое место эта коллекция занимает в жизни самого Дзаваттини?

— И в моей жизни был такой момент, когда я точно прозрел: почему я не родился художником? Да, в момент, равный прозрению, я вдруг обнаружил, что мир полон красок и что зелень листвы, для обычного глаза просто зеленая, для художника таит бесконечное разнообразие оттенков. Я начал пробовать себя как художник — темпера, чернила, масло, лаки. И вот когда минуло два года этого неистовства — иного слова я не найду, неистовства! — однажды ночью я взял «Вышивальщицу» Кампили, которую незадолго до этого подарил мне Рафаэль Каррьеро, принялся ее рассматривать, и мне захотелось ее прикрепить к стене. Я подумал: «Хорошо бы иметь оригинальную миниатюру». «А почему бы и не две?» — шепнул мне на ухо дьявол. Короче — в эту ночь я написал своим друзьям художникам, длинный ряд которых начинался с Карра, тридцать писем и лег спать под утро... Есть такое мнение: большое или «слишком большое» создало категорию монументальности. Маленькое в искусстве является своеобразной антитезой фальшивой риторике. Истинное — в маленьком... не так ли?

— Но есть и другое мнение: коллекция является тайным портретом ее собирателя... и подлинная история собрания в этом, — возразил я.

Дзаваттини рассмеялся.

— Но это уже не моя задача...

Возможно, Дзаваттини и прав — не его.

«Картина никогда не бывает продумана и решена заранее, — сказал как-то Пикассо. — В то время, как ее пишут, она следует за изменениями мысли, когда она закончена, она продолжает изменяться в соответствии с чувствами того, кто на нее смотрит. Картина живет своей собственной жизнью, как человек, она претерпевает те изменения, которым подвергает нас повседневная жизнь. И это естественно, потому что картина живет лишь через человека, который на нее смотрит».

Где-то здесь лежит большой смысл того, что сделал Дзаваттини, собрав коллекцию: в этой коллекции его представление о современнике, о дне нынешнем и, быть может, дне грядущем. Что-то здесь уже отлилось и завершилось и останется неизменным навсегда, а что-то еще должно завершиться и обрести смысл. Пусть меня простит читатель за столь необычную ассоциацию, но



большая стена галереи Дзаваттини с правильными квадратами картин-миниатюр чем-то мне напоминает таблицу Менделеева: человек еще находился в поиске, чтобы открыть все ее элементы. Именно этот смысл имеет замечание Каррьерри, друга Дзаваттини. По его словам, Дзаваттини пишет уже тысячное письмо, чтобы заполнить оставшиеся на его стенах пустоты, и в тысячный раз повторяет сантиметры длины и ширины картины, в которые должен уложиться художник.

Однако если вернуться к мысли Пикассо, то следует сказать, что коллекция собранных Дзаваттини автопортретов, в сущности, является портретом самого Дзаваттини. Да, автопортретом в трехстах багетах. Дзаваттини сообщил своей коллекции нечто такое, что является его миропониманием и мировосприятием, а следовательно, его темпераментом, его вкусом, его характером, чему дал жизнь он и что помогает жить ему, художнику, мастеру кино, писателю.

Писателю?!. Да, разумеется. Быть может, самое время заговорить и о литературе, — кстати, из соседней комнаты идет навстречу сам Дзаваттини вместе с другом своим Биджаретти.

Я смотрю на Дзаваттини и ловлю себя на мысли, что только что узнал о нем нечто такое, чего не знал прежде.

# СОДЕРЖАНИЕ

## I

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| ШОЛОХОВ . . . . .          | 3   |
| ТИХОНОВ . . . . .          | 28  |
| ШАГИНЯН . . . . .          | 52  |
| СИМОНОВ . . . . .          | 66  |
| ЧУКОВСКИЙ . . . . .        | 95  |
| ГАМЗАТОВ . . . . .         | 105 |
| КУЛИЕВ . . . . .           | 133 |
| КУГУЛЬТИЦОВ . . . . .      | 156 |
| АТАРОВ . . . . .           | 170 |
| ТЕВЕКЕЛЯН . . . . .        | 177 |
| ВИЛЬЯМС . . . . .          | 181 |
| ТРУАЙЯ . . . . .           | 202 |
| САДОВЯНУ . . . . .         | 207 |
| АРГЕЗИ . . . . .           | 216 |
| КЕРАШЕВ . . . . .          | 223 |
| НЕМЕТ . . . . .            | 226 |
| КОЦОЕВ . . . . .           | 231 |
| АСТУРИАС, ШИГУЛА . . . . . | 241 |

## II

|                      |     |
|----------------------|-----|
| ЩУСЕВ . . . . .      | 247 |
| МУХИНА . . . . .     | 263 |
| ГОНЧАРОВ . . . . .   | 274 |
| КУКРЫНИКСЫ . . . . . | 281 |
| КИБРИК . . . . .     | 292 |
| ЖУКОВ . . . . .      | 322 |
| ГОРЯЕВ . . . . .     | 332 |
| КОКОРИН . . . . .    | 343 |
| ВЕРЕЙСКИЙ . . . . .  | 360 |
| НОВИКОВ . . . . .    | 377 |
| РАКША . . . . .      | 390 |
| ШАГАЛ . . . . .      | 402 |
| ТАНГЕ . . . . .      | 423 |
| КОВАЧ . . . . .      | 452 |
| ДЗАВАТТИНИ . . . . . | 458 |

САВВА АРТЕМЬЕВИЧ ДАНГУЛОВ

Х У Д О Ж Н И К И

---

М., «Советский писатель», 1981, 464 стр. План выпуска 1981 г. № 24

Редактор Г. А. Блистанова. Худож. редактор Е. И. Балашева. Техн. редактор Л. П. Полякова. Корректор А. В. Полякова

ИБ № 2607

Сдано в набор 16.04.81. Подписано к печати 06.11.81. А 12509. Формат 84×108<sup>1/16</sup>. Бумага тип. № 1. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 24,36. Уч.-изд. л. 25,27. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1897. Цена 1 р. 90 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

1 р. 90 к.

